



# Det “ægte” og det “uægte” værk

## Lucas Cranach den Ældres kunstpraksis og de kvaler, den har forvoldt kunsthistorien

I det kunsthistoriske arbejde har det været grundlæggende at opklare, hvilke kunstnere der har udført hvilke værker, hvad enten det har drejet sig om malerier, tegninger, grafik, skulptur, arkitektur eller andet. Dette til- og fraskrivningsarbejde og den diskussion, det gennem tiderne har udløst, har været et af fagets primære omdrejningspunkter.

Med positivismen i 1800-tallet bliver denne beskæftigelse imidlertid helt central. Projektet var at få kunstværk og kunstner knyttet sammen for dermed at etablere et (positivistisk) overblik over kunstens udvikling, så kunstens historie kunne skrives som en sammenhængende udviklingskæde. For at kunne gøre det og få kæden sat “rigtigt” sammen måtte man være i stand til at skelne mellem, hvem der har lavet hvad, skelne mellem det, en mester selv, egenhændigt havde produceret, og det, hans værksted havde udført, og endvidere skelne mellem originaler, replikker og kopier. Udviklingskæden måtte nemlig nødvendigvis sammensættes af, hvad man betragtede som de *Store Kunstnere*, de enestående genier – pudsigt nok alle mænd! Det var dem, mente man, der havde drevet udviklingen frem fra middelalderens primitive kunst til renæssancens og senere tiders avancerede kunst. De store kunstnergeniers værker var derfor de vigtigste, og disse værker udstrålede en “aura” af genialitet, som kunne sanses, hvis man havde sans for kunst. Mente man. Men det viste sig dog at være sværere end

<  
[1] *Korsfæstelsen*, 1503. Dateret.  
Olie på træ. 138 x 99 cm.  
Alte Pinakothek, München.  
© bpk/Bayerische Staats-  
gemäldesammlung.

beregnet at kortlægge geniernes aurodstrålende værker – man er ikke færdig endnu.

I dette værkstatus-hierarki, hvor Mesterens egenhændige værk lå øverst, blev replikker og især kopier nedvurderet, fordi de sås som mekanisk håndværk uden “ånd” og “aura”. Den geniale kunstners geniale værker kunne hverken gentages eller kopieres uden at miste både genialitet og aura – et synspunkt, man i vid udstrækning stadig møder.

Arbejdet med at identificere de “sande billeder” – den ægte Rembrandt, Rafael, Picasso etc. – har kostet uendeligt mange forskningskræfter og er stadig en vigtig del af i hvert fald den mere traditionelle kunsthistorie. Der udgives fortløbende nye monografier, der kortlægger eller nuancerer såvel de kendte kunstneres livsværker som de ikke så kendtes. At kunne afgøre med en vis sikkerhed, hvem der har udført et værk, og gerne også hvornår, spiller fortsat en stor rolle for museerne. Og for kunstmarkedet er det af altafgørende betydning. At købe en Rembrandt-radering og at købe en kopi efter en Rembrandt-radering er to meget forskellige ting, skønt den visuelle forskel på værkerne kan være minimal.

I dag er vi således vant til at skelne skarpt mellem fx originaler og kopier. Vi både værdsætter og værdisætter værker, i forhold til hvor “originale” de kan siges at være. Er det kunstneren selv, der har udført det enkelte værk, eller er det en kopi efter en anden kunstners arbejde? I kunsthistorien opererer man almindeligvis med fire kategorier, alt efter graden af nærhed til kunstneren. *Originaler* er værker udført af en kunstner efter egen idé. *Replikker* er en kunstners gentagelse af hans eller hendes egne værker, og *kopier* er gentagelser, der er udført af en anden kunstner. Når replikker og kopier ikke er nøjagtige gentagelser, kan de kaldes *varianter*.

I 1500-tallet forholdt det sig anderledes, hvad hele dette værdi- og autenticitetshierarki angår. Originaler, replikker og kopier kunne ofte værdsættes på samme måde. Man værdsatte selvfølgelig de berømte kunstneres værker, netop fordi de var skabt af berømte kunstnere, der levede op til tidens idealer, og som lavede værker, man ønskede og havde brug for. Men der var ikke noget egentligt “aura”-begreb i spil. Hvis en kunstner gentog sit værk (en replik), var det lige så værdifuldt som originalen. Og i det omfang, kopier levede op til fordringerne, værdsatte man også dem uden problemer. Man skelnede ikke – i hvert fald ikke på samme måde som i dag. Faktisk kan det ofte være svært at identificere det “originale” værk, når der findes mange eksemplarer af samme type. Man har i samtiden ikke fundet det væsentligt at bekendtgøre det.

Hensigten i det følgende er at anskueliggøre og diskutere idéen om det sande, ægte billede i kunsthistorien i lyset af den erkendelse, at det i tidligere epoker

tilsyneladende ikke var særligt vigtigt at kunne indkredse den kunstnerpersonlighed, eftertiden har insisteret så hårdnakket på at ville fremskrive. Til dette formål vil jeg som konkret eksempel benytte den tyske renæssancekunstner Lucas Cranach den Ældre (ca. 1472-1553). Hans værkstedspraksis, der faktisk var almindelig blandt kunstnere i tiden, om end den på mange områder var en ekstrem udgave, repræsenterer og tydeliggør på eksemplarisk vis de problemer, denne form for kunstvirksomhed har medført for den kunsthistoriske praksis.

### **Problemet Cranach**

Lucas Cranach den Ældre er en af de vigtige kunstnere i den tyske renæssance. Han virkede det meste af sit liv i Wittenberg i Sachsen, residensbyen for de saksiske kurfyrster. Kurfyrst Frederik den Vise (1463-1525) ansatte på et tidspunkt mellem 1504 og 1505 Cranach som hofmaler, en stilling, han bestred – også under de efterfølgende to kurfyrster – helt til sin død i 1553.

Cranach blev født omkring 1472.<sup>1</sup> Vi ved stort set intet om den unge Cranach. Hverken hvem han stod i lære hos, eller hvad han foretog sig efter læretiden. Man hører først noget til ham i begyndelsen af 1500-tallet, hvor han var en moden kunstner på 25/30 år. Dokumenter fortæller, at han opholdt sig og arbejdede i Wien. Fra samme tid stammer også de tidligste værker, der kan identificeres som hans, og som tydeligt viser hans tilhørsforhold til den såkaldte Donauskole, som var en enestående malerisk og ekspressiv retning inden for kunsten i områderne langs Donau omkring år 1500. Ved siden af Albrecht Altdorfer (ca. 1480-1538) og Wolf Huber (ca. 1485-1553) blev Cranach en af denne retnings mest karakteristiske repræsentanter. Et typisk eksempel er hans *Korsfæstelse* fra 1503 [1].

Den karakteristiske Donauskole-stil forlod Cranach imidlertid igen – om end etapevist – da han kom til Wittenberg omkring 1505. Her udviklede han i stedet en ny, meget særpræget måde at male på, der stod i skarp modsætning til Donauskolen, nemlig en enkel, fladepræget, skematisk stil med præcise konturer og klare farver. Tegneserieagtig, kan man kalde den. Denne Wittenberg-stil ekstremiseredes med årene, især efter 1520, men forandrede sig ikke i sin basale konstruktion resten af Cranachs virke. Pga. stilens markante særpræg kan man som regel genkende “en Cranach” fra denne lange og sidste periode [2].

Cranachs Wittenbergstil blev imidlertid lidt af et problem for kunsthistorikere først og fremmest på grund af det originalitetsspørgsmål, den afstedkom. Produktionen af billeder i denne stil blev nemlig utrolig omfattende. Man har bevaret rundt regnet 1000 malede værker, der bærer Cranachs signatur, den berømte bevingede slange, eller som kan sættes i sandsynlig forbindelse med ham. Og man har skønnet, at der har eksisteret mellem fem og ti gange så mange.<sup>2</sup>



[2] *Kristus velsigner børnene*, efter 1537. Signeret. Olie på træ. 56,5 x 74 cm. Statens Museum for Kunst. Indskrift: Markus 10:14 – "Lasst die Kindlein zu mir kommen, und wehret ihnen nicht; denn solcher ist das Himmelreich". © SMK Foto.



Det er helt klart, at Cranach ikke selv har kunnet overkomme at udføre dem alle, og da slet ikke ved siden af hans mange øvrige aktiviteter: Hans omfattende udsmykningsopgaver for kurfyrsten på diverse hertugelige slotte (som alle er gået tabt), hans forlagsvirksomhed (i en periode i samarbejde med Martin Luther, 1483-1546), den betydelige grafiske produktion, det politiske arbejde (Cranach var Wittenbergs borgmester i flere perioder og sad nærmest permanent i byens råd), og endelig skal hans apotekervirksomhed også nævnes. Han var med andre ord både en driftig kunstner og en driftig forretningsmand.

Cranach havde da også som alle andre professionelle kunstnere på den tid et værksted, endda et ualmindeligt stort værksted, som deltog i produktionen af hans værker.<sup>3</sup> Man har så i forskningen brugt megen tid på at diskutere, hvordan mester og værksted har forholdt sig til hinanden. Det viste sig i Cranachs tilfælde at være endog særdeles vanskeligt.

Efterhånden lykkedes det dog nogenlunde at få afgrænset Cranachs (og Cranach-værkstedets) værk over for efterfølgere, dvs. Cranach-svende, der havde forladt værkstedet og var blevet selvstændige mestre, men stadig malede i en lignende stil. Fx har Christoph Emmendörffer indkredset og beskrevet forskellige sådanne ex-Cranach-svendes liv og virke efter deres tid hos Cranach.<sup>4</sup>

Men *inden for* værkstedet har det været umuligt at blive enige om, hvilke hænder der udførte hvad. For ikke alene havde Cranach mange svende ansat, han

havde tillige to sønner, som man ved deltog i produktionen, Hans Cranach (ca. 1513-37) og den yngre bror Lucas Cranach den Yngre (1515-86). Man ved bare ikke så meget om, hvordan de deltog.

Tilskrivningsdebatten blev dominerende i Cranach-forskningen helt fra begyndelsen. Og selv om Christian Schuchardt allerede i 1851 i sin grundlæggende Cranach-monografi foreslog, at tilskrivningsproblemet måske kunne løses bedre, hvis man *også* begyndte at udføre og inddrage maletekniske analyser i argumentationen, så har kriterierne for tilskrivningerne primært været stilistisk og kvalitetsmæssigt baserede helt til nyere tid.<sup>5</sup> Og målet var, som Frantz Kugler formulerede det i 1852 i sin anmeldelse af Schuchardts bog, netop at blive i stand til at skille hænderne i det “Collectivbegriff Cranach”, som han kaldte Cranachs værkstedspraksis, ud fra hinanden, fordi “... den gode mester Lucas hidtil har været et sandt kors for kunsthistorikerne”.<sup>6</sup> Schuchardts bog, mente Kugler, var så et skridt på den vej – men, som vi ved, var det langt fra det sidste.

### Stil- og kvalitetsdomme

Stilistiske og kvalitetsmæssige kriterier for tilskrivninger har imidlertid altid været et sumpet område i kunsthistorien, hvor værdidomme har haft let spil. I Cranachs tilfælde blev de billeder, man opfattede som “dårligere” eller “svagere” – eller hvilken terminologi man nu anvendte – tilskrevet sønner eller svende. Begge kriterier er imidlertid upræcise og subjektive størrelser, og argumentationen for tilskrivningerne viser sig da også ofte ved en nærmere betragtning at bunde dels i kunsthistoriens traditionelle normer for, hvad “godt” og “dårligt” maleri er, og dels i den enkelte forskers personlige tilbøjeligheder.

For at give et par konkrete eksempler: Dieter Koeplin, der er en af Cranach-forskningens *grand old men*, skriver – ganske uargumenteret – om et af Cranachs melankoli-billeder, det, der nu befinder sig i Colmar [3], at det ikke står “ganske på højde med sammenlignelige billeder”. Af den grund mener han, at sønnen Hans Cranach skulle have om ikke udført det hele, så i det mindste været medarbejder på det.<sup>7</sup> Den eneste begrundelse for påstanden er den “blødhed i penselstrøgene”, Koeplin mener at kunne spore. Hvordan denne blødhed nærmere kommer til udtryk, og hvad han overhovedet mener med det, forklares ikke. Christian Heck, en anden velrenommeret Cranach-forsker, mener derimod – men lige så uargumenteret – at billedet i Colmar er “(...) en Cranach af høj kvalitet”<sup>8</sup>, altså fuldt på højde med fx melankoli-billedet i København [4], der almindeligvis anses (lige så uargumenteret) som uantasteligt, hvad tilskrivningen til Cranach den Ældre angår. Denne lille udveksling viser, som jeg ser det, hele dette tilskrivningsforetagende i en nøddeskal: Man ser værkerne i lyset af ens egne æstetiske forme-

[3] *Melankolien*, 1532. Sigeret, dateret. Olie på træ. 76,5 x 56 cm. Musée d'Unterlinden, Colmar. Foto: Musée d'Unterlinden, Dist. RMN-Grand Palais/Droits réservés.



[4] *Melankolien*, 1532. Sigeret, dateret. Olie på træ. 51 x 97 cm. Statens Museum for Kunst. © SMK Foto.





ninger og gør sig ikke disse formeningers lokale karakter klar, men ophøjer dem til almengyldige, og ofte ubegrundede, værdidomme.

Et andet og lige så træffende eksempel på tilskrivningsvirksomhedens meget problematiske karakter kunne være den uendelige diskussion om den såkaldte Pseudo-Grünwald, også kaldet "Gregorsmesse-mesteren" (ca. 1500-1549). Det er et samlenavn for en større gruppe værker, som man ved var bestilt hos Cranach af Kardinal Albrecht af Brandenburg (1490-1545) til Albrechts nye stiftskirke i Halle.<sup>9</sup> Vi ved endvidere, at værkerne blev udført i årene mellem 1520 og 1525.<sup>10</sup> Det store spørgsmål har så været: af hvem? Det mest kendte billede i opdraget, det, der også har givet ophavsmanden sit ene navn, er *Gregorsmessen* [5]. Fordi denne værkgruppe, hvoraf i øvrigt kun få er bevaret, som helhed er lidt skarpere end almindeligt for Cranach-værker, og fordi farverne er lidt anderledes, og selvfølgelig også fordi bestillingen var så omfattende – der er tale om i alt 18 store, flerfløjede altertavler<sup>11</sup> – har man stort set været enige om, at det nok ikke var Cranach selv, der havde malet dem.

Efter et helt århundredes diskussion – alene forskningsbeskrivelsen fylder syv sider i kortfattet referat – nåede Andreas Tacke i 1982 efter grundige studier og stærke argumenter frem til, at ophavsmanden var Cranach-svenden Simon Franck (ca. 1500-1546/47), den senere hofmaler hos Albrecht.<sup>12</sup> Man troede, at gåden så endegyldigt var løst, men nej. Omtalte Emmendörffer problematiserede Tackes argumentation i 1998 og mente, at de snarere måtte være udført af en anden Cranach-svend, Hans Kemmer (ca. 1495-1561), den senere Lübeck-mester.<sup>13</sup>

Max J. Friedländer – måske den mest *grand old* autoritet inden for Cranach-forskningen – afskrev hele Cranachs sene værk som "dårlig kunst". Hans hovedinteresse var de tidlige Donauskole-værker fra før Cranachs værkstedvirksomhed. Det berømte citat fra indledningen til det store Cranach-værkkatalog fra 1932 (engelsk udgave 1978), som han udarbejdede sammen med Jakob Rosenberg, sammenfatter hans synspunkt

[5] *Gregorsmessen*, 1520/25. Olie på træ. 147 x 107 cm. Aschaffenburg, Schlossgalerie. © bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlung.





ret prtæcist: “Had Cranach died in 1505, he would have lived in our memory as an artist charged with dynamite. But he did not die until 1553, and instead of watching his powers explode, we see them fizzle out.”<sup>14</sup> Og Friedländer kunne slet ikke lide Cranach den Yngres værker, om hvilke han skrev: “They are characterized by their empty grandeur, their pallid tones and their feeble plasticity”, uden videre begrundelser.<sup>15</sup>

Kriterierne for Friedländers tilskrivninger i værkkataloget var ret enkle. Han antog, at “(...) those [paintings] that have been executed with particular care and subtlety to be the work of Lucas the Elder’s own hand”.<sup>16</sup> Friedländers kvalitetskriterium blev således baseret på graden af raffinement og omhyggelig finish – jo mere omhyggeligt og raffineret et billede er malet, og jo mere detaljerigt det er, desto mere er det Cranach den Ældre i modsætning til sønner og værksteds-svende. Dette kvalitetskriterium ses ofte anvendt i den kunsthistoriske litteratur uden at blive ekspliciteret, endsige diskuteret. Og i Cranach-forskningen blev det gældende norm på grund af Friedländers autoritet.

I nyere tid er diskussionen fortsat. Men man bliver i stigende grad klar over udsigtsløsheden i projektet. Stil- og kvalitetskriterier er tilsyneladende ikke tilstrækkelige i arbejdet med at finde de ægte Cranach’er.

### **Tekniske undersøgelser**

Allerede tilbage i 1800-tallet var man så småt begyndt, med inspiration fra Schuchardt, at iværksætte tekniske undersøgelser og inddrage resultaterne i tilskrivningsdiskussionen. Fx forsøgte man at finde ud af, hvilke slags træ der var anvendt til panelerne, og drage konklusioner deraf. Disse undersøgelser var imidlertid ofte fejlagtige, og de har derfor vildledt mere end vejledt.<sup>17</sup> Men tanken om, at der åbenbart skulle noget mere til end stilanalyse, tog til.

Fra 1980’erne begynder de tekniske undersøgelser for alvor at spille en rolle. Man får Peter Kleins pålidelige dendrokronologiske dateringer af værkerne, og man udvikler infrarød reflektografi, så det bliver muligt at studere undertegninger. Gunnar Heydenreichs bog fra 2007 var lidt af en milepæl i denne proces.<sup>18</sup> Bogens formål, skrev han, var at nå til en dybere forståelse af Cranachs maleri ved hjælp af en nuanceret diskussion af materialer og værkstedspraksisser.<sup>19</sup>

Men, kan man spørge, *kommer* man så videre med tilskrivningsproblemerne ved hjælp af de moderne, avancerede tekniske undersøgelser? Nej, egentlig ikke. Selv om Heydenreichs bog afgjort er en uvurderlig kilde til detaljeret viden om de undersøgte værkers teknik samt en indsigt i værkstedets måde at fungere på med dets mange fagligheder og dets påfaldende fleksibilitet – dets evne til at kunne skrumpe eller svulme op i forhold til antallet af medarbejdere alt efter

opgaverne – så er der faktisk ikke meget vundet, hvad angår selve tilskrivnings-spørgsmålene.

Efter alle undersøgelserne kan Heydenreich nemlig konstatere, at fordi svendenes aktiviteter var en integreret del af værkstedets produktion, adskiller værkerne sig ikke væsentligt fra hinanden, hvad angår materiale og teknik, og derfor må den eftertragtede skelnen mellem forskellige hænder i værkstedet så hvile primært på “features of style and associated marks of quality”.<sup>20</sup> Og så er vi tilbage i diskussionens traditionelle stil- og kvalitetskritiske rammer. Nu dog med en mere nuanceret forståelse af problematikken.

Når kvalitetskriterier er så vanskelig en kategori at operere med, skyldes det ikke mindst, som Heydenreich påpeger, at “in using quality as a criterion for establishing the hand of the master (...) the possibility of a skilled and experienced journeyman achieving a high standard cannot be discounted. This was, after all, the essence of the assistant’s ability”.<sup>21</sup> Faktisk var “the whole aim of the workshop practice to eliminate the possibility of separating hands as a result in difference in quality”, konkluderer han.<sup>22</sup>

Og samme konklusion havde også Dieter Koeplin og Tilman Falk nærmet sig i deres omfattende katalog til den store Cranach-udstilling i 1972. De skriver, at i forhold til tilskrivningsdiskussionerne i forbindelse med fx Rembrandts værker, så synes det i tilfældet Cranach “inderligt at modsige selve værket, at forskningen med stilkritiske og naturvidenskabelige metoder overalt har skullet gennemtvinge en skelnen mellem egenhændige værker og værkstedets billeder”.<sup>23</sup> Men ikke desto mindre opretter forfatterne alligevel hele ni kategorier af tilskrivningsgrader, som værkerne så inddeles efter, fx “egenhændige”, “i det væsentlige egenhændige”, “i hvert fald i finishen egenhændige” etc.<sup>24</sup> – og så er man jo sådan set lige vidt.

### **Forkerte spørgsmål**

Man må nok erkende, at så længe værkerne produceredes inden for værkstedets rammer, kan det simpelt hen ikke afgøres præcist, hvem der udførte dem – selv ikke med hjælp fra teknisk side, fra røntgen- og infrarødoptagelser, ultraviolet lys, scanninger eller lignende. Værkerne kan have et forskelligt udtryk, den ene værkgruppe fra den anden, eller det ene værk fra det andet, men forskellen synes snarere bundet til bestillingens karakter end til kunstnerens. Fx taler Emmendörffer om en særlig “Halle-stil” i forbindelse med Albrecht af Brandenburgs store opdrag, som blev omtalt ovenfor.<sup>25</sup> *I principet* kunne Cranach selv lige så godt have udført billederne som en – eller flere – af hans svende eller sønner.



[6] *Venus og Cupido som honningtyv*, 1530. Signeret, dateret. Olie på træ. 58 x 38 cm. Statens Museum for Kunst. © SMK Foto.

Cranachs berygtede variantpraksis, dvs. det forhold, at visse af Cranachs billeder eksisterer i mange forskellige variationer, har udgjort et selvstændigt problem og i særlig grad frustreret kunsthistorikeres traditionelle originalitetskrav. Fx kender man i dag til over 20 forskellige varianter af motivet *Venus og Cupido som honningtyv* [6].<sup>26</sup> Der er ikke tale om replikker – de er alle forskellige, men alligevel så tætte på hinanden, at man heller ikke kan tale om “unikke” motiver. Det er et ret enestående fænomen inden for maleri, at der eksisterer så mange variationer. Selv om man relativt ofte ser varianter over portrætter, så er det sjældent, det drejer sig om så stort et antal, og man har haft *meget* svært ved at forholde sig til dette fænomen i den kunsthistoriske diskurs. Hvordan skal man forstå en så løst omgængelig omgang med “det autentiske værk”?

Man har forsøgt at løse problemet ved fx at lede efter “originalen”. På basis af datering, stil, undertegningens stil, den tekniske kvalitet osv. har man forsøgt at identificere en “original” – eller til nød flere “originaler” – og tilskrive den eller dem Cranach den Ældre selv. Varianterne tilskrev man så sønner eller værkstedssvende.

Det var på et sådant grundlag, fx Friedländer og

Rosenberg arbejdede og strukturerede deres katalog over Cranachs værker.<sup>27</sup> Men, må man nødvendigvis spørge, hvilke varianter kan man egentlig sige er mest “originale”? Og hvilke er “bedst”? I praksis kommer man ikke vidt, hvis man ønsker begrundelser for kategoriseringerne.

Det paradoks, der er så iøjnefaldende, nemlig at Cranachs billeder på den ene side er så lette umiddelbart at genkende som “Cranach’er”, men på den anden side er så svære at præcisere mht. en nærmere tilskrivning, har efterhånden ledt til overvejelser, om det overhovedet er meningsfuldt at skelne. I hvert fald én forsker, nemlig Berthold Hinz, har konkluderet, at i tilfældet Cranach er det ikke alene udsigtsløst, men også uinteressant at ville isolere hans kunstnerpersonlighed i forhold til værksted og sønner. Især fordi han i alle henseender, som vi har set, selv forsøgte at udligne forskellen i sin værkstedspraksis.<sup>28</sup>

## Værkstedets rolle

Værkstedet må i stedet betragtes som et kollektiv, der arbejdede ud fra samme koncept – et koncept, Cranach havde opfundet og hele tiden udviklede. Konceptet var betinget af at opfylde kontrakten med kunden på bedste måde, indholdsmæssigt såvel som teknisk, men *ikke* af Cranachs ønske om at udtrykke sine personlige holdninger eller følelser. I stedet for at vægte den enkelte hånd vægtedes *værkstedets* autenticitet. I stedet for én Cranach havde man flere Cranach'ere, som udgjordes af hans sønner eller svende.<sup>29</sup> Værkets originalitet blev bundet til værkstedet og ikke til Cranach personligt. Det var af den grund, man fx kunne producere de mange varianter og anse dem alle for originale.

Den vingede slange, Cranachs signatur, var derfor heller ikke hans personlige varemærke, men værkstedets *brand*, der garanterede værkets kvalitet i forhold til prisen. Det vil sige, at de tekniske kvalitetsforskelle, som man senere har brugt som udgangspunkt for tilskrivninger til Cranach eller værksted, således ikke primært er bestemt af, hvem der udførte dem, men sandsynligvis først og fremmest af, hvad bestilleren har villet betale for værket. Cranachs svende og sønner har, og det er en påstand, der bakkes op af Heydenreichs resultater jf. ovenfor, gennemgående været lige så teknisk dygtige malere som han selv. Det viser fx Gregorsmesse-tavlen [5], som er et særdeles raffineret værk i teknisk henseende, men som man som sagt er enige om ikke kan være udført af Cranach personligt. Det må være lavet af en af værkstedets svende, som sagt formentlig Simon Franck. Cranach var således ikke den *eneste* teknisk dygtige kunstner i værkstedet, men han var dets *kreative* hovedkraft og dets garant. Han producerede designet til malerier, grafik og udsmykninger, og han foreskrev og udviklede den tekniske udførelse, så den blev effektiv, let at kopiere og æstetisk stabil.<sup>30</sup> Han organiserede derudover værkstedets arbejde og politik, og – ikke mindst – han skaffede kunderne. Hvor meget han selv malede, er et åbent spørgsmål – efter min mening meget lidt. Under alle omstændigheder er jeg enig med Hinz i, at dette spørgsmål faktisk er irrelevant i Cranachs tilfælde.

Men, kan man så spørge, viser denne værkstedspraksis ikke blot, at Cranach opererede, som man altid havde gjort det i middelalderens værksteder? Er han ikke bare en misforstået, og lidt forsinket, middelalderkunstner? Nogle synes endog at mene, at også hans værker er middelalderprægede. Nej, vil jeg ikke tøve med at svare. For selv om det på den ene side er helt klart, at man i den uendelige tilskrivningsdebat ikke har forstået værkstedets funktion særlig præcist, men partout har villet indlæse en kunstnerpersonlighed i den renæssancekunstner, man anså Cranach for at være, så kan der på den anden side alligevel ikke herske tvivl om, at Cranach bestemt *er* en renæssancekunstner. Blot på en lidt anden



måde end kunsthistorien traditionelt har forstået en sådan. Cranach var fx angiveligt grebet af humanismens nye opfattelse af kunstneren. Med humanisternes interesse for den antikke kultur og dens kunstneridealer, hvor kunstnerne havde været berømte, beundrede og socialt højtstående personer, der direkte tjente samfundets øverste ledere, begyndte middelalderens håndværker langsomt at forvandles til renæssancens “enestående og guddommeligt inspirerede kunstner” – i hvert fald i teorien.

I løbet af sit ophold i Wien var Cranach kommet i forbindelse med den humanistiske bevægelse – han portrætterede nogle af dens absolutte topfolk fra Wiens universitet.<sup>31</sup> I Wittenberg kom Cranach ligeledes hurtigt i kontakt med universitetets ledende humanister, blandt andre Christoph Scheurl (1481-1542). At Cranach havde klare ambitioner om at blive anset for en moderne, berømt kunstner, der levede op til tidens nye normer, demonstrerer den tale lignende hyldesttekst, som Scheurl skrev til Cranach, og som han publicerede i 1509 i en bog sammen med andre fremtrædende humanisttekster.<sup>32</sup> Cranach havde selv bestilt teksten som betaling for det portræt, han havde malet af Scheurl samme år.<sup>33</sup> I sin tekst roser Scheurl Cranachs kunst og person. Han sammenligner ham med de største af antikkens kunstnere, Zeuxis, Parrhasius og Apelles, og ligestiller Cranachs forhold til kurfyrsten med Apelles’ forhold til Alexander den Store, intet mindre.<sup>34</sup> Talen er først og fremmest et retorisk værk, helt efter bogen, dvs. efter retorikkens regler for lovprisning og dadel. Den fortæller hverken noget om Cranachs kunst eller personlighed – skønt den tilsyneladende beskriver begge dele. Det, der står, kan ikke tages for pålydende. Det er retoriske klichéer, som almindeligvis anvendes af forfattere, både fra antikken og renæssancen, når de roser kunstnere og deres værker.<sup>35</sup> Til gengæld dokumenterer den klart Cranachs ambition om at få status som en “moderne kunstner”, hans ambition om at blive værdsat og dyrket som de berømte antikke kunstnere, eller som italienerne – eller som Dürer, der hele tiden ligger som en uopnåelig standard “bag” Cranach, såvel som “bag” alle andre tyske kunstnere fra tiden, for den sags skyld.

Cranach er således meget langt fra at være middelalderkunstner, hvad angår selvforståelse og ambitioner. Heller ikke hans Wittenberg-stil kan kaldes middelalderlig, selv om den som sagt til tider er blevet anset for at være det – og da også kunne forekomme som sådan ved første øjekast pga. den markante anti-realisme. Denne anti-realisme har imidlertid ikke rod i middelalderlig kunst. Den kan forklares med udgangspunkt i Luthers nye billedopfattelse – hvilket jeg har argumenteret for andre steder, og som det vil føre for vidt at komme nærmere ind på her.<sup>36</sup> Men selv om Cranachs Wittenberg-værker kan synes primitive i

forhold til anden renæssancekunst, er de det dog meget langt fra. Tværtimod er de almindeligvis meget raffinerede og særdeles effektive *som billeder*. De besidder en usædvanlig stærk visuel slagkraft. De er skabt på basis af et grundigt kendskab til renæssancens nye teknikker til at skabe realitetseffekt – Cranach brugte blot dette redskab på en anden måde end andre tyske renæssancekunstnere.

Er det så relevant at spørge, om man kan kalde Cranach en renæssancekunstner med et middelalderværksted? Og i så fald, hvordan forenede han da sin renæssanceambition med sin værkstedspraksis, hvilke jo i forskningen har forekommet temmelig uforenelige? Problemet er måske i virkeligheden ikke så meget, om Cranach er middelalder- eller renæssancekunstner. Det er snarere, at kunsthistorikere har taget det for givet, at alle betydelige kunstnere i renæssancen i deres praksis havde ambitioner om at leve op til de antikke idealer, som humanisterne præsenterede i deres skrifter. For renæssancens nye kunstner, som han blev defineret i den humanistiske teori, var i høj grad et teoretisk projekt *for kunstnerne*. Idealet om den socialt højtstående, kunstnerisk uafhængige og guddommeligt inspirerede kunstner forekommer i praksis kun i ganske få tilfælde (hvis overhovedet nogen, ved nærmere eftersyn). Derfor, vil jeg hævde, var der ingen modsætninger for Cranach i at arbejde, som han gjorde.

Cranachs værksted var, som værksteder almindeligvis på det pågældende tidspunkt, en blanding af middelalderens og renæssancens værkstedstraditioner. Den eneste vigtige forskel fra tidligere – i nærværende sammenhæng i hvert fald – var, at i middelalderen havde mesteren været anonym, hvorimod det i renæssancen bliver “den berømte kunstner”, der tegner værkstedet. Og jo mere berømt kunstneren var, jo dygtigere elever og svende blev tiltrukket, og des mere glans kastedes på værksted og mester – en god spiral, der ikke mindst skaffede kunder. Værkstedet var således baseret på Cranachs berømmelse som kunstner, og som sagt *ikke* på Cranachs kunstnerpersonlighed. Det eneste usædvanlige ved Cranachs værksted var, at det blev så stort. Men det gjorde det af grunde, der sådan set ikke havde noget med selve kunsten at gøre.

### **1500-tals-forståelser af værkstedsvirksomheden**

De sparsomme kilder, vi har fra samtiden, opfatter det tilsyneladende *ikke* som et problem, at det er svært at se, hvem der har lavet hvad i Cranachs værksted. Snarere ses det som en fordel eller gevinst. Mathias Gunderam, der var Cranach den Ældres første biograf, fortæller i 1556 en anekdote om et møde mellem den tysk-romerske kejser Karl V og Cranach, der skulle have fundet sted i 1547 under kejserens belejring af Wittenberg efter slaget ved Mühlberg. I løbet af deres samtale kommer kejseren ind på et billede, som den netop tilfangetagne kurfyrste,

Johann Fredrik af Sachsen, havde foræret ham på rigsdagen i Speyer i 1544. Karl skulle så have sagt til Cranach, at det var et fortræffeligt malet billede, som nogen mente var malet af ham, altså Cranach den Ældre, og andre mente var malet af hans søn, Cranach den Yngre. Efter dette udsagn skifter samtalen retning. Der er således blot tale om en konstatering af, at det er svært at se forskel, uden nogen yderligere diskussion af eller kommentarer til denne omstændighed.<sup>37</sup> Det var med andre ord ikke problematisk.

Pointen her er, at Gunderam, som jo skriver biografien efter Cranach den Ældres død, og som formentlig har villet stå sig godt med sønnen, priser denne ved at pege på hans (og tidligere farens) *velfungerende virksomhed*, hvor man ikke kunne se forskel på hænderne i produkterne, fordi alle "hænder" var (eller i hvert fald kunne være) lige gode, hvilket jo var en stor fordel. Og, underforstået, af den grund kunne Cranach den Yngre regne med en lovende fremtid, trods farens relativt nylige bortgang.

En anden samtidig kilde, Georg Mylius' ligprædiken over Cranach den Yngre fra 1586, understreger, hvor meget de to kunstnere, faren og sønnen, lignede hinanden i deres virke, og hvor fortræffelige og berømte kunstnere de begge havde været. Mylius kommer slet ikke ind på, hvem der var anset for at være den bedste af dem. Han diskuterer heller ikke, hvem der havde lavet hvad af det omfattende værk.<sup>38</sup> Det var tilsyneladende irrelevant. Han fremhæver, at det, der adskilte de to Cranach'er – først faderen og siden sønnen, da denne blev leder af værkstedet – fra de *gemeine* kunstnere (dvs. værkstedets svende), netop ikke var deres tekniske kapacitet. Det var derimod deres *invenzione*, det vil sige deres opfindsomhed, hvad angår motiver og kompositioner. Man må derfor forstå Cranach som den kunstneriske og forretningsmæssige leder af et stort firma, en designer, en art director, der lagde/definerede/tegnede værkstedets kunstneriske og politiske linje. Cranach var den ledende innovative kraft i forretningen, en rolle, som Cranach den Yngre overtog efter faderens død.<sup>39</sup>

Først i 1800-tallet blev det et egentligt problem, at man ikke var i stand til at skelne klart mellem hænderne, mellem de "ægte" og de "uægte" Cranach-værker. På det tidspunkt begyndte debatten, og den blev som sagt dominerende i Cranach-forskningen. Man ville på positivistisk vis have rede på sagen, gerne én gang for alle. På sin vis ramte Kugler plet med sin formulering af termen "Collectivbegriff Cranach". Det var jo netop et kollektiv – men Kugler og positiverne ville partout opløse det i individuelle kunstnere, så man kunne skille de store kunstnere fra de mindre. Det er imidlertid et moderne projekt, som ikke har noget med 1500-tallet at gøre. Og som endvidere viste sig umuligt. Det "ægte maleri", kan man sige, blev opfundet i 1800-tallet.

## ABSTRACT

### The Question of Originality. Lucas Cranach the Elder's Artistic Practice and the Quandaries Thereby Unleashed on Art History

It has been fundamental to art history to find out which artists produced what art works. Enormous research efforts have been devoted to identifying the “true images”, the genuine Rafaels, Rembrandts, Picassos, etc. And at the least it remains an important part of the more traditional art historical profession. In the article, I intend to address and discuss this concept of a “true image”, realizing that in former times it appears that it was not equally essential to identify the artist persona that posterity has so persistently insisted on establishing. For this purpose, I have chosen the example of German renaissance artist Lucas Cranach the Elder. His workshop practice, which in its relative extremity was actually quite ordinary for the time, provides an exemplary illustration of the problems that this type of artistic activity has produced for (traditional) art history. Attribution debates have dominated Cranach research from the beginning of the nineteenth century until today. But even on the basis of modern technical examinations, it has proven impossible to convincingly determine exactly who produced a given Cranach work: a skilled assistant, one of the Cranach sons, or Cranach the Elder himself? I address the question of why art historians nonetheless have insisted on trying to do so. I suggest a departure from the endless discussion and instead to consider Cranach not primarily as a painter, but as the creative force of the workshop – that is, the one who produced the designs for the works, provided and developed the techniques of execution to make the works’ aesthetic stable and easy to copy, organized the work and politics of the workshop, and, not least, attracted the customers. How much and what he actually painted himself thus becomes a question of less importance.

---

## NOTER

- 1 Traditionelt angives Cranachs fødselsår at være 1472, men Elisabeth Schepers har argumenteret for et noget senere tidspunkt. Schepers, 1994, pp. 45 ff. (især pp. 48-49).
- 2 Grimm, 1998, pp. 385 f.
- 3 I 1510 kan dokumenteres 6 svende, i 1511 8 svende, i 1513 10 svende, i 1535 11 svende. Grimm, 1998, p. 67, note 2.
- 4 Emmendorffer, 1998.
- 5 Se Heydenreich, 2007, p. 26.
- 6 “Der ehrliche Meister Lucas ist bisher ein wahres Kreuz für den Kunsthistoriker gewesen. (...) Wollen wir aufrichtig sein, so müssen wir es bekennen, dass bisher für uns der Name Lucas Cranach zumeist noch die Bezeichnung eines Collectivbegriffes war.” F. Kugler i *Deutsches Kunstblatt* 1852, p. 47.
- 7 “Die künstlerische Qualität entspricht zwar “eigenhändig” ausgeführten Cranach-Werken und durfte von der (echten) Cranach-Signatur markiert werden; sie steht aber nicht ganz auf der Höhe von vergleichbaren Bildern. Hat der ca. 19jährige Hans Cranach mitgearbeitet? Die Weichheit des Pinselstriches könnte von ihm herrühren.” Koeplin & Falk, 1974-76, p. 293.
- 8 “(...) un Cranach de grande qualité.” Christian Heck i pressemeddelelse fra Musée d’Unterlinden af 7. oktober 1983 i forbindelse med museets erhvervelse af billedet. Heri begrundet han købet af billedet blandt andet med dets ekstraordinært fine kvalitet.



- 9 Navnet “pseudo-Grünewald” blev valgt på grund af den *Erasmus/Mauritius*-tavle, som Grünewald producerede (som eneste bidrag) til Albrechts Halle-kirke, og som nu hænger i München. Man kunne godt se, at “Cranach-tavlerne” ikke var Grünewald, men måske var det en i Grünewalds kreds. Tacke, 1992, p. 90.
- 10 Tacke, 1992, p. 41.
- 11 Tacke, 1992, p. 72.
- 12 Tacke, 1992, pp. 33 ff. angående forskningsbeskrivelsen, pp. 41-71 angående tilskrivningen.
- 13 Emmendorffer, 1998, pp. 215 ff., passim.
- 14 Friedländer & Rosenberg, 1978, p. 16.
- 15 Friedländer & Rosenberg, 1978, p. 25.
- 16 Friedländer & Rosenberg, 1978, p. 25.
- 17 Heydenreich, 2007, p. 23.
- 18 Heydenreich, 2007.
- 19 Heydenreich, 2007, p. 37.
- 20 Heydenreich, 2007, p. 289.
- 21 Heydenreich, 2007, p. 297.
- 22 Heydenreich, 2007, p. 298.
- 23 “(...) scheint es dem Werk Cranachs innerlich zu widersprechen, dass die Forschung mit stillkritischen und naturwissenschaftlichen Methoden die Unterscheidung zwischen eigenhändigen und Werkstattbildern überall erzwingen sollte.” Koeplin & Falk, 1974-76, p. 12.
- 24 Koeplin & Falk, 1974-76, pp. 12-13.
- 25 Emmendorffer, 1998, p. 217.
- 26 Der er delte meninger om, hvor mange varianter der faktisk eksisterer. Leeman skriver, at tæller man de versioner sammen, som Friedländer & Rosenberg nævner i deres katalog (1932/1978), bliver det til “some 27 versions”, Leeman, 1984, p. 274. De Jongh skriver, at der findes mindst 22 varianter, de Jongh, 1998, p. 22.
- 27 Friedländer & Rosenberg, 1932/1978.
- 28 Hinz, 1994.
- 29 Hinz, 1994, p. 178.
- 30 Det har undersøgelser af Cranachs maleteknik vist, Heydenreich, 1998, pp. 106-111.
- 31 Det berømteste eksempel er portrættet af Johannes Cuspinian (1473-1529), 1502-02, som i dag hænger i Stiftung Sammlung Dr. Oskar Reinhart, Winterthur. Friedländer & Rosenberg, 1978, kat. 6-7.
- 32 Christoph Scheurl: *Oratio attingens litterarum praestantiam nec non laudem ecclesiae collegatae Vitteburgensis*, Leipzig 1509. Tysk oversættelse hos Lüdecke, 1953, pp. 49 ff.
- 33 Scheurl, jf. Lüdecke, 1953, pp. 54 f. Portrættet af Scheurl er bevaret i privateje, se Grimm et al., 1994, kat. 156, p. 335.
- 34 Lüdecke, 1953, p. 53.
- 35 Se fx Goldstein, 1991.
- 36 Se Poulsen, 2000, pp. 67 ff.; samme, 2002, passim; samme, 2003, pp. 134 ff.
- 37 Lüdecke, 1953, p. 85.
- 38 Lüdecke, 1953, pp. 92-94.
- 39 For disse pointer se endvidere Poulsen, 2015.

## LITTERATUR

- de Jongh, E.: "Amor als honingdief", *Kunst Schrift*, 2, 1998, pp. 20-26.
- Emmendorffer, Christoph: "Die selbständigen Cranachschrüler", in Ingo Sandner (red.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Lucas Cranach und seine Zeitgenossen*, Schnell und Steiner, Eisenach/Regensburg, 1998, pp. 203-228.
- Friedländer, Max J. & Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin, 1932; engelsk, revideret udgave: *The Paintings of Lucas Cranach*, Sotheby Parke Bernet, London, 1978.
- Goldstein, Carl: "Rhetoric and Art History in the Italian Renaissance and Baroque", *Art Bulletin*, December 1991, pp. 641-52.
- Grimm, Claus: "Was blieb von Cranach?", in Claus Grimm et al. (red.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Verlag Friedrich Pustet, Augsburg, 1994, pp. 384-86.
- Grimm, Claus: "Die Anteile von Meister und Werkstatt. Zum fall Lucas Cranach d.Ä.", in Ingo Sandner (red.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Lucas Cranach und seine Zeitgenossen*, udstillingskatalog, Schnell und Steiner, Eisenach/Regensburg, 1998, pp. 67-82.
- Heydenreich, Gunnar: "Artistic Exchange and Experimental Variation. Studies in the Workshop Practice of Lucas Cranach the Elder", in A. Roy & P. Smith (red.), *Painting Techniques History, Materials and Studio Practice. Contributions to the Dublin Congress 7-11 September 1998*, International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works, London, 1998, pp. 106-111.
- Heydenreich, Gunnar: *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and Workshop Practice*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2007.
- Hinz, Berthold: "Sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate"? Zur Varianten-Praxis der Cranach-Werkstatt", in Claus Grimm et al. (red.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Verlag Friedrich Pustet, Augsburg, 1994, pp. 174-79.
- Koepplin, Dieter & Tilman Falk: *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, I-II*, Birkhäuser Verlag, Basel/Stuttgart, 1974-76.
- Leeman, F.W.G.: "A Textual Source for Cranach's 'Venus and Cupid Stealing Honey'", *Burlington Magazine*, CXXVI (1984), pp. 274-75.
- Heinz Lüdecke: *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, Rütten & Loening, Berlin, 1953.
- Poulsen, Hanne Kolind: "Choice and Redemption. On Lucas Cranach the Elder's 'Melancholia' in Statens Museum for Kunst", *Statens Museum for Kunst Journal*, 4, 2000, pp. 40-75.
- Poulsen, Hanne Kolind: *Cranach*, Statens Museum for Kunst, København, 2002.
- Poulsen, Hanne Kolind: "Fläche, Blick und Erinnerung. Cranachs 'Venus und Cupido als Honigdieb' im Licht der Bildtheologie Luthers", in Werner Schade (red.), *Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne*, Hatje Cantz Verlag, Hamburg, 2003, pp. 130-43.
- Poulsen, Hanne Kolind: "Cranach, his Sons, and their Workshop: The Never-Ending Problem of Hands", in Elke A. Werner, Anne Eusterschulte og Gunnar Heydenreich (red.), *Tagungsband Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, Hirmer, München, 2015, pp. 198-203.
- Schepers, Elisabeth: "Die Maler von Kronach", in Claus Grimm et al. (red.), *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, Verlag Friedrich Pustet, Augsburg, 1994, pp. 45-51.
- Schuchardt, Christian: *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke I-II*, Brockhaus, Leipzig, 1851.
- Tacke, Andreas: *Der katholische Cranach. Zu zwei Grossaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520-1540)*, von Zabern, Mainz, 1992.