

VERÄNDERUNGEN BEIM UNTERZEICHNEN IN CRANACHS WERKSTATT UND DIE ARBEITSWEISE VON SOHN LUCAS

Ingo Sandner, Gunnar Heydenreich, Helen Smith-Contini

Die Untersuchung von Gemälden mittels der Infrarotreflektografie ermöglicht oftmals eine Visualisierung des gezeichneten Kompositionsentwurfs, der nachfolgend mit Farbe abgedeckt wurde. Die Sichtbarmachung dieser dem bloßen Auge verborgenen Unterzeichnung beruht auf der Tatsache, dass Infrarot-Strahlen tiefer in die Bildschichten eindringen und von einigen Zeichenmedien, beispielsweise schwarzer Zeichentusche oder dunkler Kreide, absorbiert werden, während ein heller Malgrund die Strahlen reflektiert. Die Infrarotkamera kann diese reflektierten Strahlen detektieren, in ein sichtbares Bild wandeln und so die Zeichnung unter der Farbschicht darstellen. Die kunsttechnologische Analyse der Unterzeichnungen bietet die Möglichkeit, verwendete Materialien und Zeichengeräte zu bestimmen, den Entstehungsprozess des Werkes partiell nachzuvollziehen und Informationen zum Erhaltungszustand zu gewinnen. Infrarotreflektogramme zeigen oft die erste Ebene der Bildentstehung, die auch eine Bewertung unter Anwendung traditioneller kunsthistorischer Methoden ermöglicht.¹ In diesem Beitrag soll anhand ausgewählter Ergebnisse die Praxis des Unterzeichnens von Lucas Cranach d. J. im Vergleich mit der seines Vaters analysiert werden. Hierfür werden Veränderungen beim Unterzeichnen in der Cranach-Werkstatt untersucht und Werke Cranachs d. J. einbezogen, die nach dem Tod Cranachs d. Ä. entstanden sind.

DIE PRAXIS DES UNTERZEICHNENS

Mit seiner Berufung zum Hofmaler nach Wittenberg begann Lucas Cranach d. Ä. eine zunehmend größere und äußerst effizient agierende Werkstatt aufzubauen, mit der er

die Aufträge der Kurfürsten und zahlreicher außerhöfischer Auftraggeber erfolgreich bewältigte. Mittels Entwurfszeichnungen und eines reichen Spektrums an Werkstattvorlagen gelang es ihm, die Ausführung vieler Gemälde an begabte Mitarbeiter zu delegieren und zugleich einen einheitlichen und qualitätvollen Werkstattstil zu gewährleisten. In den ersten Jahren unterzeichnete Cranach d. Ä. die Mehrzahl der untersuchten Gemälde mit dem Spitzpinsel und einem schwarzen flüssigen Zeichenmedium. (Abb. 1) Vergleichsweise wenige Gemälde Cranachs sind mit grauem oder schwarzem Stift angelegt. Auf einigen kleinformatigen Tafeln setzte er neben dem Pinsel auch den Federkiel ein. Die vergleichende Auswertung der Unterzeichnungen ergab, dass Cranach d. Ä. bis um 1512 den Entwurf auf dem Malgrund offenbar meist selbst ausführte. Die Aufgabe seiner Mitarbeiter bestand in der malerischen Umsetzung des Kompositionsentwurfs oder der Ausführung von Teilleistungen, bevor der Meister gelegentlich wieder eingriff und das Werk vollendete.

Mit dem Umzug in die neuen Werkstatt Räume am Wittenberger Markt² baute Cranach d. Ä. ein Team von Mitarbeitern auf, mit dem er in den folgenden Jahren ein wachsendes Auftragsvolumen bewältigen konnte. Zu diesen gehörten unter anderen der Meister der Gregormesse (Simon Franck?)³, der Meister IW, Hans Kemmer, Antonius Heusler und Hans Maler⁴. Zum Unterzeichnen diente weiterhin meist der Pinsel, gelegentlich für Details kleiner Formate die Kielfeder (*Der Sterbende*, um 1518, Leipzig⁵) und mitunter ein trockenes Zeichenmedium, vermutlich dunkle Naturkreide, etwa für das Marienbild mit Kind in Köln (1518)⁶ und das Prinzenpaar⁷ in Washington (um 1517). In einzelnen Fällen fanden Stift und Pinsel sichtbar kombi-



Abb. 1: Lucas Cranach d. Ä., Schmerzensmann, um 1515, Klassik Stiftung Weimar, Detail, IR-Reflektogramm

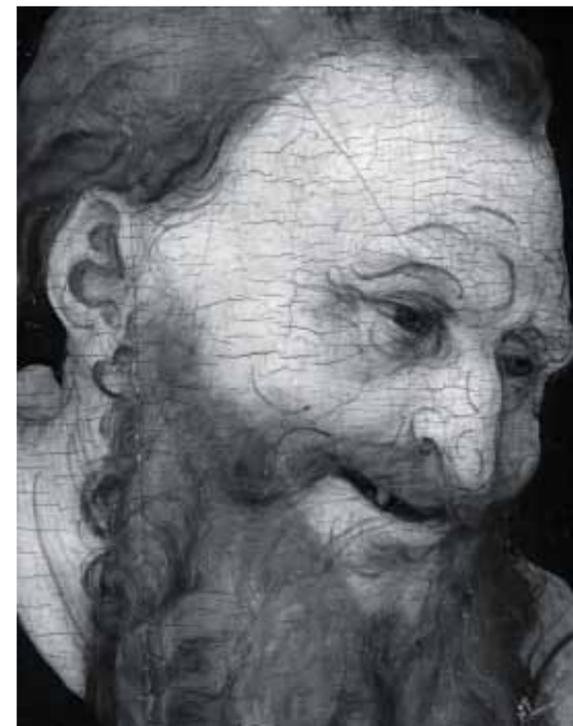


Abb. 2a: Lucas Cranach d. Ä., Das ungleiche Paar, um 1530, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Detail, IR-Reflektogramm



Abb. 2b: Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Maria mit dem Kinde und dem Johannesknaben unter dem Apfelbaum, um 1535, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Detail, IR-Reflektogramm

nierte Anwendung (*Ruhende Quellnymphe*, 1518, Leipzig⁸). Neu ist im zweiten Jahrzehnt, dass Cranach d. Ä. gelegentlich die Ausführung größerer Aufträge von der Unterzeichnung bis zur Ausführung der Malerei an Mitarbeiter delegierte. Dazu gehören zum Beispiel die Retabel in der Katharinenkirche in Zwickau⁹, der Kirche in Klieben¹⁰, dem Dom zu Merseburg¹¹, der Nikolaikirche in Jüterbog¹², dem Dom zu Meißen¹³ und der Schlosskirche in Chemnitz¹⁴. Bis 1522 entwickelten sich verschiedene Facetten des Zusammenwirkens von Meister und Werkstatt mit Spielräumen für Mitarbeiter, die seine Anerkennung gefunden hatten.

VERÄNDERUNGEN IN DEN 1520ER-JAHREN

Infolge der veränderten Auftragslage für Retabel und Werke mit Bildprogrammen zur Heiligenverehrung im Zusammenhang mit der Reformation¹⁵ löste sich das bewährte Team weitgehend auf. Die meisten Mitarbeiter gründeten eigene Werkstätten.¹⁶ Cranach d. Ä. konzentrierte sich nach der Rückkehr Luthers nach Wittenberg im Frühjahr 1522 auf das Entwerfen grafischer Blätter und Titelbilder für

Schriften des Reformators und baute die Druckwerkstatt aus. In der Malwerkstatt entstanden unter anderem zahlreiche Bildnisse Luthers, der wettinischen Fürsten und weiterer Persönlichkeiten, bevor mythologische Themen und neue, dem reformierten Glauben angepasste Bildprogramme Einzug hielten.¹⁷ Unverändert blieb die Beliebtheit von Madonnendarstellungen.¹⁸

In dieser Zeit unterzeichnete Cranach d. Ä. zahlreiche Gemälde wohl selbst und bevorzugte hierfür weiterhin den Spitzpinsel. Charakteristisch für seine Arbeitsweise bleiben die kurzen Bögen und geschwungenen Linienzüge. Nur gelegentlich suchte er Präzision in Details wie Gesichtern, Händen und Füßen. Formkorrekturen erfolgten meist während des Malens. Cranach d. Ä. hatte stets das Endergebnis vor Augen und ihm genügte eine grobe Orientierung für die Malerei. Beispiele sind das *Bildnis Martin Luthers* (1521, Leipzig¹⁹), eine *Maria mit Kind vor einem Vorhang* in Bremen (um 1525, Privatbesitz²⁰), *Jungfrau und Kind mit einer Weintraube* (um 1525, München²¹) und *Das ungleiche Paar* (um 1530, Nürnberg²², Abb. 2a).

Neben dem Pinsel kommt gelegentlich auch wieder ein



Abb. 3a: Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt (Lucas Cranach d. J.), Das Urteil des Paris, um 1540/45, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Detail, IR-Reflektogramm



Abb. 3b: Lucas Cranach d. J. und Werkstatt, Allegorie der Erlösung, 1557, Museum der bildenden Künste Leipzig, Detail, IR-Reflektogramm

dunkler Stift, vermutlich schwarze Kreide, zum Einsatz, beispielsweise auf den seriellen Porträts von Martin Luther und Katharina von Bora (1526, Güstrow²³, Schleswig²⁴). Für die kleinen bis mittleren Formate, besonders für das Unterzeichnen von Porträts, frei oder nachvollziehend, eigneten sich Stifte besser als Pinsel. Einige Linien könnten auch aus einem Übertragungsprozess (Griffelung) resultieren. Auf der miniaturhaften *Quellnymphe* im Rundformat (um 1525, Coburg²⁵) diente ein besonders fein zeichnender Stift, womöglich ein Metallgriffel, zur Fixierung der Konturen. Eindrucksvolle Beispiele für größere und freiere Kompositionsanlagen mit dunklem Stift sind *Die vom heiligen Chrysostomos vergewaltigte Prinzessin* (um 1525/27, Eisenach²⁶, Abb. 6a), eine *Salome* (um 1530, Budapest²⁷) und die *Judith-Tafeln* (nach 1537 Wien²⁸, Abb. 5a). Souverän positionierte der inzwischen fast sechzigjährige Cranach die Figuren auf der Tafel, ohne Details festzulegen. Längere bogenförmige Linien und die für den ›alten Cranach‹ typische Angabe der Augen mit zwei halbkreisförmigen Schwüngen dürften ihn als Autor ausweisen. Dabei gewinnen die

Stiftzeichnungen mit der geringeren Verbindlichkeit für die Malerei eine eigene Ausprägung und scheinen eine größere Freiheit im Zeichnen zu dokumentieren.²⁹

In den Jahren etwa ab 1525 entstanden mehrere Bildtafeln, auf denen mittels der Infrarotreflektografie bisher keine Unterzeichnung visualisiert werden konnte. In einigen Fällen fanden sich hier mittels mikroskopischer Oberflächenuntersuchungen rote Linien unter der Farbschicht, die einen Hinweis auf das Vorhandensein einer mit rotem trockenen Zeichenmedium, vermutlich Rötelp³⁰, ausgeführten Unterzeichnung liefern. Frühe Beispiele sind *Venus und Amor* (um 1525, London³¹), *Madonna mit Kind vor einem von Engeln gehaltenen Vorhang*, (um 1527/30, Frankfurt³²), *Ende des silbernen Zeitalters* (um 1530, London³³). Cranach könnte zu dieser Zeit auch den bereits in Italien viel genutzten Rötelpstift zum Zeichnen und Unterzeichnen entdeckt haben. Gelegentlich scheint es auch, als ob sich Rötelp und Pinsellinien überlagern, ohne dass dies bisher sicher zu belegen ist. Weitere Werke ohne eine erfassbare Unterzeichnung sind zum Beispiel das *Bildnis Kardinal Albrechts von Brandenburg*



Abb. 4a: Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Verspottung Christi, um 1515/20, Klassik Stiftung Weimar, Detail, IR-Reflektogramm



Abb. 4b: Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Dornenkrönung, 1537, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Detail, IR-Reflektogramm



Abb. 5a: Lucas Cranach d. Ä., Judith mit dem Haupt des Holofernes und einer Dienerin, nach 1537, Wien, Kunsthistorisches Museum, Detail, IR-Reflektogramm

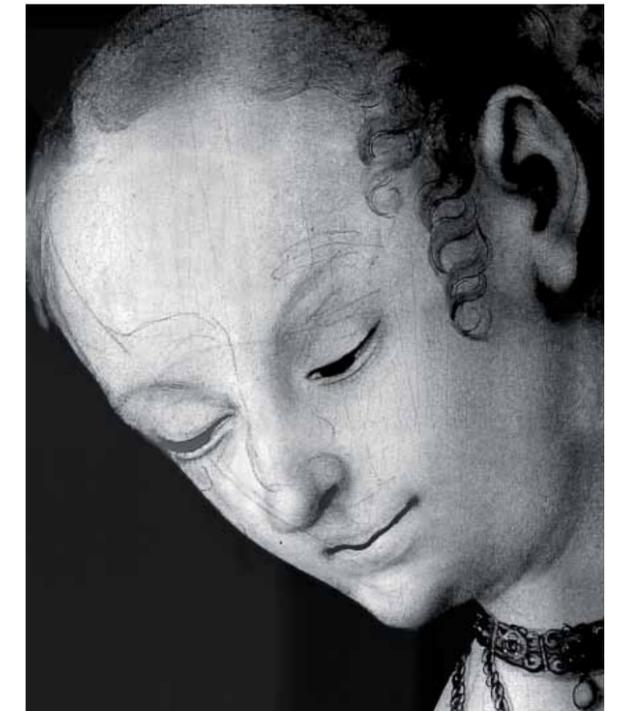


Abb. 5b: Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Venus mit Amor als Honigdieb, nach 1537, Otterlo, Kröller-Müller Museum, Detail, IR-Reflektogramm



Abb. 6a: Lucas Cranach d. Ä., Die vom heiligen Chrysostomos vergewaltigte Prinzessin, um 1525/27, Eisenach, Wartburg-Stiftung, Detail, IR-Reflektogramm

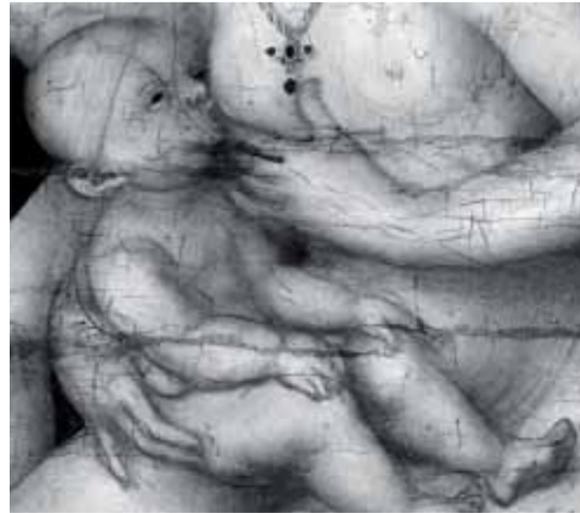


Abb. 6b: Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt (Lucas Cranach d. J.), Caritas, um 1540, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Detail, IR-Reflektogramm



Abb. 7a: Lucas Cranach d. J., Altarretabel mit gekreuzigtem Christus, 1573, Schloss Augustusburg, Detail, IR-Reflektogramm

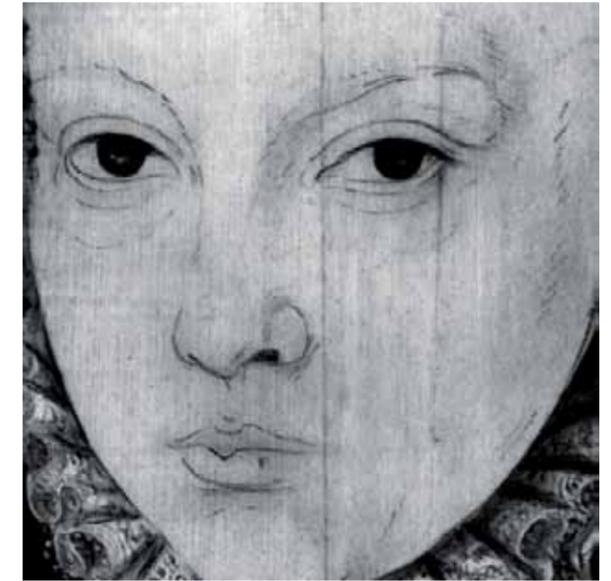


Abb. 7b: Lucas Cranach d. J., Herzogin Elisabeth von Sachsen als Kind, 1564, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Detail, IR-Reflektogramm



Abb. 8: Lucas Cranach d. J. und Werkstatt, Taufe Christi, Kanzelbild der Schlosskapelle Augustusburg, 1573, Schloss Augustusburg, Detail, IR-Reflektogramm

als Hl. Hieronymus (1527, Berlin³⁴), eine Venus und Amor als Honigdieb (1527, Güstrow³⁵), Urteil des Paris (1528, Basel³⁶) und Apollo und Diana (1530, Berlin³⁷). Möglicherweise kam auch hier Röteln oder ein anderes, sparsam eingesetztes und im Infrarotbereich nicht detektierbares Medium zum Einsatz.

DER EINTRITT DER SÖHNE HANS UND LUCAS IN DIE WERKSTATT

Die Söhne Hans³⁸ und Lucas erhielten nach 1525 ihre Ausbildung in der Werkstatt des Vaters. Wir wissen weder, wann genau der Vater die Söhne in ein Lehrverhältnis aufnahm, noch wie er bei ihrer Ausbildung vorging. Vermutlich wird er sie neben dem Zeichnen und kopierenden Nachvollziehen von Vorlagen zum säuberlichen Aufzeichnen der Kompositionen auf dem Malgrund angehalten haben. Im Heranführen seiner Schüler an das von ihm erwartete Niveau der Malergebnisse griff Cranach vermutlich so lange helfend ein, bis er mit der Leistung zufrieden war.³⁹ Bei der Beteiligung an der umfangreichen Porträtproduktion konnten die Söhne ihre Fähigkeiten schulen.⁴⁰

Aus der Beobachtung, dass ab etwa 1525 zahlreiche Bildtafeln entstanden, auf denen oft keine oder nur wenige Unterzeichnungslinien zu erfassen sind, ließe sich schlussfolgern, dass sich auch für die Ausbildung der Söhne der Stift zum genaueren Zeichnen besser eignete als der Pinsel.

Eine Rötelnunterzeichnung ließ sich mit einem dunklen Medium leichter korrigieren als eine schwarze Pinselunterzeichnung und vermutlich auch mit dünnem Farbauftrag leichter in die Malerei integrieren. Das Gemälde *Jesus segnet die Kinder* (vor 1537, Schleswig⁴¹) weist dementsprechend deutlich rote und ergänzende schwarze Unterzeichnungslinien auf. Zu den Gemälden, die in den 1530er-Jahren primär mit Röteln unterzeichnet wurden, gehören unter anderem *Das Ungleiche Paar* (um 1530, Düsseldorf⁴²), *Ende des silbernen Zeitalters* (um 1530, London⁴³), ein Bildnisgemälde von Johann Friedrich (um 1535)⁴⁴, das Triptychon in der Georgskapelle im Dom zu Meißen⁴⁵ (1534) sowie *Adam und Eva* (nach 1537, Brüssel⁴⁶), das heißt auch höchst qualitätvolle Werke, an denen der ›Meister‹ sehr wahrscheinlich großen Anteil hatte.

In den 1530er-Jahren kamen dunkle trockene Zeichenmedien häufiger für die Unterzeichnung von Porträts zum Einsatz und dokumentieren in einigen Fällen sicherlich mittels Pausen übertragene Linien. Schwarze Stiftpfäden dienten auch der Anlage reicherer Kompositionen, zum Beispiel *Urteil des Paris* (1530, Karlsruhe⁴⁷), *Apollo und Diana* (um 1530, Brüssel⁴⁸), *Madonna und Kind* (um 1530/35, Leipzig⁴⁹), deren Linienzüge nicht die freie Zeichenart des Meisters widerspiegeln, sich aber aufgrund der wenig charakteristischen stilistischen Ausprägung auch keinem Mitarbeiter oder Sohn zuordnen lassen. Der Vater gab auch in den

1530er-Jahren oft dem Spitzpinsel und schwarzer Farbe den Vorzug; eindrucksvolle Beispiele sind *Judith am Hof des Holofernes* und *Judith im Zelt des Holofernes* (1531, Gotha⁵⁰) sowie die Karlsruher Tafel mit der Madonna und dem Johannesknaben unter dem Apfelbaum⁵¹ (um 1535, Abb. 2b). Unverkennbar ist hier Cranachs gewohnter Zeichenduktus auch noch im Alter präsent: kurze Bögen, gekonnte, meist sparsame Binnenzeichnungen. Sein Zeichenduktus erfuhr eine routinierte Ausprägung. Es scheint jedoch derzeit kaum möglich, anhand der Unterzeichnungen den engen Verbund der Zusammenarbeit zwischen dem Vater und seinen Söhnen und der Beteiligung weiterer Mitarbeiter bis etwa 1537 zu differenzieren. Beachtlich ist die Zahl der

Werke, deren Unterzeichnungen nicht visualisiert werden konnten bzw. deren Kompositionsanlagen sich nicht dem ›alten Cranach‹ zuordnen lassen.

In einem signierten Gemälde aus dem Jahr 1537 werden Besonderheiten in der Arbeitsweise Hans Cranachs erkennbar. Er unterzeichnete auf der Tafel *Herkules am Hof der Omphale* (um 1537, Madrid⁵²) linear, mit festen Umrissen der Form und verbindlich für die Malerei,⁵³ was an die für ihn in Anspruch genommenen etwas steifen Handzeichnungen erinnert.⁵⁴ Die einfache, die Form genau festlegende Art zu unterzeichnen unterscheidet sich von den schwungvollen Linienkaskaden seines Vaters.

Werke, die von der kunsthistorischen Forschung dem



Abb. 9: Lucas Cranach d. J. und Werkstatt, Weinberg-Retabel der Franziskanerkirche Salzwedel, 1582, Johann-Friedrich-Danneil-Museum Salzwedel, Detail, IR-Reflektogramm

Sohn Lucas – durchaus kontrovers – zugeschrieben wurden, etwa die *Caritas* in Weimar⁵⁵ (nach 1537) oder das *Urteil des Paris* in Gotha⁵⁶ (um 1540/46), weisen kaum eine sichtbare Unterzeichnung auf. Auf der Weimarer *Caritas* werden im IR-Reflektogramm einige feine Linien sichtbar, die als Pinsel und/oder Stiftlinien interpretiert werden können, bei denen es sich jedoch teilweise auch um Konturierungen in der Malerei handelt. Auf dem *Urteil des Paris* in Gotha gibt es einzelne, vermutlich mit dem Stift ausgeführte Linien, vielleicht in Kombination mit Pinsel. Auf weiteren Lucas Cranach d. J. zugeschriebenen Gemälden, zum Beispiel *Christus und das kanaänische Weib* (nach 1537, Aschaffenburg⁵⁷), wurde eine Rötelerunterzeichnung nachgewiesen. Auch auf den sogenannten Exemplum-Tafeln des Kurfürsten Joachim II. (um 1540/45, Berlin⁵⁸) lässt

sich mittels Infrarotreflektografie eine Unterzeichnung nicht sicher bestimmen. Das IR-Reflektogramm der Tafel mit dem Parisurteil⁵⁹ (Abb. 3a) zeigt eine feine plastische Ausformung und Konturierung der Inkarnatpartien in zarten Graunuanzen, wie sie ähnlich zum Beispiel auf Cranachs d. J. *Allegorie der Erlösung* (1557, Leipzig, Abb. 3b)⁶⁰ zu sehen ist.

Der Unterschied zu Werken, die Lucas Cranach d. Ä. zugeschrieben werden können, wird im Vergleich mit den *Berliner Passionstafeln* (1537–1539)⁶¹ deutlich. Hier bemühte er sich mit einer souveränen Pinselunterzeichnung um die Fixierung einzelner Formen, ohne Grenzlinien für die nachfolgende Malerei zwingend festzulegen. (Abb. 4b) Eine ähnliche Vorbereitung dokumentiert die Unterzeichnung der ersten Wandlung des Reformationsaltars (1539) in der Schneeberger St. Wolfgangskirche.⁶² Hier fand eine Formsuche statt, offenbar unterstützt durch gut ausgearbeitete Vorzeichnungen, die zwar frei, aber sorgsam auf die Malfläche übertragen wurden. Wie wenig sich der Duktus der kurzen Linien und Schwünge im Zeitraum zwischen etwa 1515 und 1540 veränderte, zeigt der Vergleich mit einem IR-Reflektogramm von der Tafel mit der *Verspottung Christi* (um 1515/20, Weimar⁶³, Abb. 4a). Der Reformationsaltar ist wahrscheinlich ein Gemeinschaftswerk von Vater und Sohn. Im Falle des Heinrichaltars im Dom zu Merseburg (1537) unterzeichnete Cranach d. Ä. vermutlich die Mitteltafel mit der Kreuzigung Christi mit dem Pinsel und delegierte die Ausführung der Flügelgemälde mit katholischen Heiligen an einen Partner.⁶⁴ Auch aus den 1540er-Jahren gibt es Gemälde mit freieren schwarzen Stiftunterzeichnungen, zum Beispiel die Cranach d. Ä. zugeschriebene Tafel *Schmerzensmann mit Engeln* (um 1540, Dresden⁶⁵). Der Rötelerstift diente dem Vater zur Unterzeichnung des *Jungbrunnens* (1546, Berlin⁶⁶).

Diese Beobachtungsergebnisse stellen bisherige Zuschreibungen von Gemälden an Cranach d. Ä. und an Cranach d. J. in Frage: Vergleicht man den Kopf der bisher Cranach d. Ä. zugewiesenen *Venus* auf der großformatigen Darstellung *Venus mit Amor als Honigdieb* (nach 1537, Otterlo, Abb. 5b) im Kröller-Müller-Museum in Otterlo⁶⁷ zum Beispiel mit den vom ›alten Cranach‹ ausgeführten Unterzeichnungen der Köpfe auf den Wiener Judith-Tafeln (um 1530, Abb. 5a)⁶⁸, einer Salome (um 1530) in Budapest⁶⁹ oder der Karlsruher Madonna (um 1535)⁷⁰, so begegnet uns eine eher tastend angelegte und kritzlige Linienfolge eines Grobentwurfs. Das entspricht nach bisherigem Kenntnisstand nicht der Arbeitsweise des Vaters, sein Sohn Lucas oder ein anderer Werkstattmitarbeiter kämen aber in Frage.



Abb. 10 a/b: Lucas Cranach d. J. und Werkstatt, Colditzer Altar, 1584, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Details: Kreuzigung, Kopf des Johannes (a), Verkündigung an Maria (b), IR-Reflektogramme

Die *Caritas* (um 1540, Brüssel⁷¹, Abb. 6b) wurde bisher, wenn auch mit Fragezeichen, Cranach d. J. zugeordnet.⁷² Der Duktus der Stiftzeichnung mit großzügigen Schwüngen, kurzen Bögen und nur auf die Hände und Füße konzentrierter Feingliedrigkeit ist typisch für eine ganze Gruppe von Unterzeichnungen auf Bildtafeln Lucas Cranachs d. Ä. (vgl. Abb. 6a). Möglicherweise unterzeichnete die *Caritas* der Vater und die malerische Ausführung oblag dem Sohn.

Während die Unterzeichnung oftmals einen Blick in den Werkprozess ermöglicht, birgt der Versuch einer Zuschreibung an Cranach d. Ä. oder einen Werkstattmitarbeiter ähnliche methodische Schwierigkeiten wie die Zuschreibung der Handzeichnungen auf Papier oder die Zuweisung der malerischen Ausführung an den Meister oder einen Mitarbeiter⁷³. Wenn jedoch wesentliche Merkmale der Unterzeichnungen mit denen auf unstrittig dem Vater zugeschriebenen Werken übereinstimmen oder von diesen abweichen, so können sie wichtige zusätzliche Indizien für Arbeitsteilung in der Werkstatt und in einigen Fällen auch die Ausführung durch den Meister oder einen Mitarbeiter offerieren. Dabei müssen wir je-

doch berücksichtigen, dass die Werkstattmitarbeiter vermutlich bestrebt waren, im Sinne des Werkstattprinzips nicht nur in der Malerei Unterscheidbarkeit vom Vater zu vermeiden, sondern ihn auch beim Zeichnen zu imitieren. Zudem können Unterzeichnungen in Abhängigkeit von Zeicheninstrumenten, Größenmaßstab, Auftrag, Vorlagen und Übertragungstechniken unterschiedliche Ausprägungen erfahren. Die Auswertung der Unterzeichnungen von Gemälden, die während der Abwesenheit Cranachs d. Ä. von 1550 bis 1552 und nach seinem Tod in der Wittenberger Werkstatt entstanden, stützt die bisherigen Beobachtungen zur Praxis des Unterzeichnens von Vater und Sohn.

SOHN LUCAS ALS ALLEINIGER MEISTER NACH 1550

Das bis jetzt vorhandene Material lässt erkennen, dass nach 1550 fast alle Werke mit einem Kreidestift unterzeichnet sind. Für Lucas Cranach d. J. war der Stift offenbar das bevorzugte Zeichengerät. Die Zeichnungen werden von meist kurzen, oft gegenläufig gekrümmten und sich teilweise überlagernden Linienzügen bestimmt, beispielswei-

se auf den Tafeln mit Herkules und den Pygmäen (1551, Dresden⁷⁴). Die Tafel mit dem Opfer des Elias (1552–1557, Leipzig⁷⁵) bereitete er mit feinen, oft unterbrochenen und sich häufig kreuzenden Linienzügen vor, wobei er Details wie die Hände erst in mehrfachem Überzeichnen präzisierete. Diese gelegentlich fast kritzig erscheinenden Stiftunterzeichnungen unterscheiden sich deutlich von der Arbeitsweise des Vaters.

Ergänzend zu urkundlichen Belegen kann die Unterzeichnung des großen *Epitaphaltars Friedrich des Großmütigen* (1555) in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar⁷⁶ zeigen, dass die Auftragserteilung erst nach dem Tod Cranachs d. Ä. erfolgte und der Sohn den Kompositionsentwurf auf dem Malgrund selbst realisierte. Lange, wenig verbindliche und sich teilweise überlagernde Konturlinien sowie kurze, oft gegenläufige, hakenförmige Angaben der Binnenformen und wenige kurze Parallelschraffuren genügten ihm für die Ausführung der Malerei. Das Bildnis Cranachs d. Ä. ist nach einer Porträtvorlage formverbindlich unterzeichnet. Das um 1555 einzuordnende Retabel ist nicht nur ein Epitaphium des fürstlichen Auftraggebers, sondern auch eine Hommage des Sohnes an seinen Vater und sein Bekenntnis zu Luther und zur Reformation.⁷⁷

Verfolgt man die Entwicklung der Arbeitsweise auf Werken Cranachs d. J. weiter, so zeichnete er die Kompositionen zunehmend skizzenhaft und unverbindlich auf den Malgrund. Nur noch gelegentlich verdichtete er mit dem Stift zur verbindlichen Anlage. Auf der Tafel mit der *Allegorie der Erlösung* (1557) in Leipzig⁷⁸ scheinen beide Arten des Unterzeichnens nebeneinander zu stehen. Es dominieren kurze, fast flattrige Striche, die einen luftigen, beinahe impressionistischen Charakter vermitteln. In ausgewählten Details, etwa den betenden Händen des jungen Mannes am rechten Bildrand, könnte sich die frühere Arbeitsweise des sorgsam Modellierens in Unterzeichnung und Malerei zeigen. (Abb. 3b)

Wie seinem Vater genügten Cranach d. J. zunehmend ›Grobentwürfe‹, um mit der Malerei beginnen zu können. Höhepunkte seiner souveränen Zeichenkunst sind Werke in der Schlosskapelle in Augustusburg (1571)⁷⁹, das Retabel mit dem Weinberg des Herrn in Salzwedel (1582)⁸⁰ und der *Colditzer Altar* (sogenannter Herzaltar) im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg (1584)⁸¹. Die um 1571 für die Schlosskapelle in Augustusburg im Auftrag von Kurfürst August ausgeführten Arbeiten, eine große Tafel auf dem Altartisch mit der fürstlichen Familie unter einer Kreuzigung Christi und die Bildfelder der nachfolgend entstandenen Kanzel, belegen den freien, aber auch sensiblen Duktus

der Stiftzeichnungen des jüngeren Cranach. Die Komposition der großen Kreuzigungstafel ist sparsam mit feinen Linien ausgeführt. Die zahlreichen Köpfe der Familie wurden vermutlich nach Porträtzeichnungen der Dargestellten mit Stiftlinien eher formverbindlich aufgezeichnet. (Abb. 7a) Hinweise auf die Nutzung von Übertragungsverfahren sind nicht zu erkennen. Ein Aufzeichnen der Gesichter nach einer Porträtstudie lässt sich auf weiteren Bildnissen Cranachs d. J. vermuten, zum Beispiel für die ganzfigurigen Darstellungen mit Kurfürst August von Sachsen, dessen Ehefrau Anna⁸² sowie den Kindern Elisabeth und Alexander⁸³ in Dresden (um 1564/65, Abb. 7b).

Besonders eindrucksvoll belegen die Unterzeichnungen auf den Bildfeldern der Kanzel in der Augustusburger Schlosskapelle (1573)⁸⁴ den eigenständigen Weg des Sohnes. Die Stiftlinien erreichen einen fast flimmernden, skizzenhaften Charakter und bilden die Vorstufe zu nachfolgenden, großzügig ausgeführten Unterzeichnungen auf dem Malgrund wie auf dem Retabel mit dem Weinberg des Herrn in Salzwedel und dem *Colditzer Altar* in Nürnberg. Man gewinnt den Eindruck, als habe Cranach d. J. die Bildideen, ohne eine ausgearbeitete Vorzeichnung als Vorlage zu nutzen, direkt auf die Malfläche gezeichnet. Die Szenen, besonders deutlich in der Landschaft hinter der Taufe Christi, sind möglicherweise die Umsetzung spontan erdachter Kompositionen. (Abb. 8) Der Sohn erbte nicht den kraftvollen, impulsiven Charakter des Vaters, sondern zeichnet sich durch eine vorsichtigeren, suchenden, feinnervigen, gelegentlich aber auch spontane Arbeitsweise aus.

Wie weit sich Cranach d. J. später von den für die Malerei verbindlichen Unterzeichnungen entfernte, wird bei den Bildtafeln in Salzwedel (1582) und beim *Colditzer Altar* (1584) in Nürnberg deutlich. Besonders auf dem Retabel in Salzwedel unterzeichnete der gereifte Meister mit beeindruckend lockerer Hand. (Abb. 9) Die Stiftlinien gleiten in kurzen, immer wieder abgesetzten Strichfragmenten in lockerer Folge über die Malfläche. Auf der Mitteltafel des *Colditzer Altars* mit der Kreuzigung Christi genügte ihm eine Art Grobentwurf, um darüber die Malerei ausführen zu können. (Abb. 10a) Selbst völlige Veränderungen der Komposition während des Malens, sonst ganz ungewohnt für den jüngeren Cranach, kommen vor: Die Blumenvase auf dem Flügel mit der Verkündigung ist in der Position nach oben verschoben und kleiner ausgeführt. (Abb. 10b)

ZUSAMMENFASSUNG

Während Lucas Cranach d. Ä. in den ersten Jahrzehnten den Kompositionsentwurf auf dem Malgrund in der Regel

mit Pinsel und Farbe ausführte, häufen sich nach 1525 die Beispiele für die Verwendung von schwarzen und roten Stiften zum Unterzeichnen. Cranach d. Ä. zeichnete mit verschiedenen Medien. Seine Söhne bevorzugten offenbar die Unterzeichnung mit dem Stift. Die wenigen erhaltenen Werke, die relativ sicher Hans Cranach zugeordnet werden können, sind mit dunkler Kreide unterzeichnet. Nahezu ausnahmslos unterzeichnete auch Lucas Cranach d. J. nach 1550 mit dem dunklen oder roten Kreidestift. Aus den 1530er-Jahren gibt es eine Reihe von Werken, die Cranach d. Ä. zugeordnet sind, bei denen aber seine Hand in der Unterzeichnung nicht nachzuweisen ist und einer der Söhne in Frage kommen könnte.

Eine Identifizierung der Unterzeichnungen von Lucas Cranach d. J. vor 1550 erweist sich als schwierig. Erst nach 1550, befreit von der Aufsicht des Vaters, gelang es dem Sohn, sich zu profilieren und eine eigene Ausprägung seines Zeichenstils zu finden. Bis dahin nicht zu beobachtende lockere und sensible Unterzeichnungen werden typisch. Die Analyse der IR-Reflektogramme zu Werken Cranachs und seiner Söhne hat erst begonnen, und es wird eine Aufgabe künftiger Forschung sein, die Unterzeichnungen und das Oberflächenbild kritisch zu vergleichen und bisherige Beurteilungen zu prüfen.

ANMERKUNGEN

- 1 Innerhalb des gemeinsam von Museen in Europa und den USA getragenen Projekts *Cranach Digital Archive* (www.lucascranach.org) wurden bis März 2014 mehr als 1000 Gemälde Lucas Cranachs, seiner Werkstatt und Nachfolger dokumentiert. Von den Projektpartnern bereitgestellte Infrarotreflektogramme und mehr als 800 vom Projektteam gefertigte Aufnahmen von Gemälden aus allen Schaffensperioden Cranachs d. Ä., seiner Söhne und der Werkstatt erlauben erstmals präzisere Aussagen zur Arbeitsweise des Meisters und seiner Mitarbeiter, zu den genutzten Zeichengeräten und Übertragungsmethoden sowie zu Fragen der Arbeitsteilung. Für die Anfertigung der Infrarotreflektogramme diente eine OSIRIS-Kamera, die Strahlung zwischen 900 und 1700 nm erfasst. Vgl. Ingo Sandner und Gunnar Heydenreich, *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich*. Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512, in: *Cranach Digital Archive*, hg. von Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Fachhochschule Köln und Gunnar Heydenreich, 2013, URL: http://www.lucascranach.org/docs/news_22-3-2013.pdf [3.9.2014].
- 2 Vgl. den Beitrag von Großmann in vorliegendem Band.
- 3 Andreas Tacke, *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)*, Mainz 1992.
- 4 Vgl. Christoph Emmendorfer, Die selbständigen Schüler Cranachs, in: *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen*, hg. von Ingo Sandner, Wartburg-Stiftung Eisenach und Fachhochschule Köln, Regensburg 1998, S. 203–228, mit weit. Lit.
- 5 *Cranach Digital Archive*, URL: www.lucascranach.org (folgend cda), ID: DE_MdbKL_40.
- 6 cda, ID: DE_WRMK_WRM3207.
- 7 cda, ID: US_NGA_1947-6-1, US_NGA_1947-6-2.
- 8 cda, ID: DE_MdbKL_757.
- 9 cda, ID: DE_KAZW_NONE-KAZW001A-G.
- 10 Abbildungen der Infrarotreflektografien in: Sabine Maier und Rüdiger Maier, *Der Cranach-Altar zu Neustadt an der Orla (1513)*, Regensburg 2013, S. 294/95.
- 11 Flügelretabel (Maria mit dem Kind und der hl. Katharina); vgl. Holger Kunde, Flügelretabel, in: *Das Merseburger Kapitelhaus – Domschatz, Domstifterarchiv und Domstiftsbibliothek*, hg. von Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Petersberg 2006, S. 66/67.
- 12 cda, ID: DE_NJ_NONE-NJ001A-C.
- 13 cda, ID: DE_DM_NONE-DM004A-F.
- 14 Vgl. Ingo Sandner, Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen, Dresden/Basel 1993, S. 193; Michael Böhlitz, *Altargemälde von Lucas Cranach dem Älteren, Lucas Cranach dem Jüngeren und ihren Schülern im Chemnitzer Raum*, in: *Cranach*, hg. von Harald Marx und Ingrid Mössinger, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Köln 2005, S. 18–39.
- 15 Vgl. die Aufsätze von Lotz-Heumann und Hennen in vorliegendem Band.
- 16 Vgl. dazu Sandner 1993 (wie Anm. 14) und Emmendorfer 1998 (wie Anm. 4), S. 203–228. Dazu gehörten: Der Meister der Gregormesse (Simon Franck?), nach 1525 in Halle, der Meister IW, der nach 1522, vielleicht erst ab 1525 in Nordböhmen Aufträge ausführte, Hans Kemmer, ab 1522 in Lübeck, Antonius Heusler, ab 1525 in Annaberg, Hans Maler, nach 1527 in Dresden nachweisbar.
- 17 Vgl. Berthold Hinz, *Lucas Cranach d. Ä. und seine Bildermanufaktur. Eine Künstler-Sozialgeschichte*, München 1994.
- 18 Vgl. Jan Wittmann, Die Bedeutung des Marienbildes im Schaffen Cranachs, in: *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen*, hg. von Ingo Sandner, Wartburg-Stiftung Eisenach und Fachhochschule Köln, Regensburg 1998, S. 169–180.
- 19 cda, ID: DE_MdbKL_946.
- 20 Vgl. Sandner 1998 (wie Anm. 4), S. 140/41.
- 21 cda, ID: DE_BStGS_1023.
- 22 cda, ID: DE_BStGS-GNMN_Gm218; vgl. Sandner 1998 (wie Anm. 4), S. 124.
- 23 cda, ID: DE_SMS_G2489, DE_SMS_G2488.
- 24 cda, ID: DE_SHLM_NONE-005, DE_SHLM_NONE-006.
- 25 cda, ID: DE_KSVC_M161.
- 26 cda, ID: DE_WSE_M0002.
- 27 cda, ID: HU_SMB_132.
- 28 cda, ID: AT_KHM_GG858, AT_KHM_GG3574 (Veröffentlichung dieses IR-Reflektogramms durch das Kunsthistorische Museum Wien).
- 29 Gelegentlich werden dunkler Stift und Pinsel wieder kombiniert, zum Beispiel auf der 1525 datierten Tafel mit der hl. Maria Magdalena in Köln (cda, ID: DE_WRMK_WRM390) und dem *Bildnis Christians II., König von Dänemark* (um 1523/30, Leipzig, cda, ID: DE_MdbKL_441).
- 30 Rötelpinsel kommt natürlich vor, wurde im 16. Jh. aber auch künstlich produziert; vgl. Georg Agricola, *De natura fossilium libri X*, Basel (1546), hg. von Georg Fraustadt und Hans Prescher, Berlin 1958, S. 63.
- 31 cda, ID: UK_NGL_6344; Lorne Campbell, Susan Foister und Ashok Roy, *The methods and materials of Northern European painting in the National Gallery, 1400–1500*, in: *National Gallery Technical Bulletin* 18 (1997), S. 29.
- 32 cda, ID: DE_SMF_847; *Deutsche Gemälde im Stadel 1500–1550*, hg. von Bodo Brinkmann und Stephan Kemperdick, Mainz 2005, S. 173/74.
- 33 cda, ID: UK_NGL_3922; Campbell/Foister/Roy 1997 (wie Anm. 31).
- 34 cda, ID: DE_smbGG_589.
- 35 cda, ID: DE_SMS_G199.
- 36 cda, ID: CH_KMB_G1977-37.
- 37 cda, ID: DE_smbGG_564.
- 38 Dieter Koepplin, *Lucas Cranachs Heirat und das Geburtsjahr des Sohnes Hans, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 20 (1966), S. 79–84.
- 39 In einem Schreiben vom 14. April 1521 bittet Herzog Johann Friedrich, ihm die Tafel seines Malers zu schicken, auf das er sehen könne, was er Gutes gelernt habe, und am 24. April 1545 sendet Cranach ein Marienbild „hat ewer maler gemacht“ an den kurfürstlichen Kämmerer, Hans von Pönikaw. Der Meister muss mit den Fortschritten des Knaben zufrieden gewesen sein, da er in dem Brief zu der Probearbeit bemerkt, dass er „in gar nichts daran geholfen, er hats allein gemacht, da seht ir wol wie er sich pesert“. Im Anschluss bittet Cranach um Bezahlung beigefügter Rechnungen. Dieser Brief bestätigt, dass er gelegentlich auch persönlich in die Werke seiner Lehrlinge eingriff und sie korrigierte. Vgl. Gunnar Heydenreich, *Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007, S. 282, 441, Nr. 269.
- 40 Siehe den Beitrag von Heydenreich in vorliegendem Band.
- 41 cda, ID: DE_SHLM_1967-528.
- 42 cda, ID: DE_SMKP_M2248.
- 43 cda, ID: UK_NGL_3922.
- 44 FR Nr. 336; *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*, hg. von Claus Grimm, Johannes Erichsen und Evamaria Brockhoff, Ausst.-Kat. Feste Rosenberg, Augsburg 1994, S. 357.
- 45 cda, ID: DE_DM_NONE-01, DE_DM_NONE-02, DE_DM_NONE-03.
- 46 cda, ID: BE_MRBAB_2626, BE_MRBAB_2627.
- 47 cda, ID: DE_SKK_0109.
- 48 cda, ID: BE_MRBAB_3930.
- 49 cda, ID: DE_MdbKL_1849.
- 50 cda, ID: DE_SMG_SG674, DE_SMG_SG675.
- 51 cda, ID: DE_SKK_0123.
- 52 cda, ID: ES_MTB_108-1929-15.
- 53 Vgl. dazu den Beitrag von Heydenreich in vorliegendem Band.
- 54 Zum Beispiel im Reiseskizzenbuch (1536/37), Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Z4.
- 55 cda, ID: DE_KSW_G20; zu wechselnden Zuschreibungen vgl. Helga Hoffmann, *Kunstsammlungen zu Weimar. Die deutschen Gemälde des XVI. Jahrhunderts*, Fulda 1992, S. 70–72.
- 56 cda, ID: DE_SMG_SG672; zu wechselnden Zuschreibungen vgl. Werner Schade und Allmuth Schuttwolf, *Malerei und Plastik, in: Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen. Teil 1: Malerei – Plastik – Graphik – Buchgraphik – Dokumente*, hg. von Schloßmuseum Gotha, Ausst.-Kat. Schloss Friedenstein zu Gotha, 1994, S. 31/32.
- 57 cda, ID: DE_BStGS_1495.
- 58 cda, ID: DE_SPSG_GKI1185, DE_SPSG_GKI1186, DE_SPSG_GKI1187, DE_SPSG_GKI1188. Zuletzt wurden die Tafeln von Werner der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. zugeschrieben; vgl. Elke Werner, *Die Exemplum-Tafeln des Kurfürsten Joachim II., in: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur*, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri–St. Marien, Ausst.-Kat. Schloss Charlottenburg, Berlin/St. Marienkirche, Berlin, Berlin/München 2009, S. 200–203.
- 59 cda, ID: DE_SPSG_GKI1185.
- 60 cda, ID: DE_MdbKL_46.
- 61 cda, ID: DE_smbGG_579, DE_smbGG_580, DE_SPSG_GKI2270, DE_SPSG_GKI1194, DE_SPSG_GKI1193, DE_SPSG_GKI1190, DE_smbGG_581, DE_SPSG_GKI1189, DE_SPSG_GKI2271.
- 62 cda, ID: DE_WSCH_NONE-WSCH001A-F; vgl. Gunnar Heydenreich, *Beobachtungen zum Werkprozess*, in: *Das Schneeberger Reformationsretabel von Lucas Cranach dem Älteren*, hg. von Thomas Pöpper, Altenburg 2013, S. 108–117.
- 63 cda, ID: DE_KSW_G713.
- 64 Die Datierung ist urkundlich belegt. Freundliche Mitteilung von Markus Cottin, Merseburg.
- 65 cda, ID: DE_SKD_GG1914.
- 66 cda, ID: DE_smbGG_593; vgl. Martin Warnke, *Cranachs „Wiedererwachsung“*. Bemerkungen zum Berliner „Jungbrunnen“, in: *Ausst.-Kat. Berlin 2009* (wie Anm. 58), S. 73–79. Vgl. auch den Beitrag von Watermann in vorliegendem Band.
- 67 cda, ID: NL_KMMO_KM110-841.
- 68 cda, ID: AT_KHM_GG858, AT_KHM_GG3574.
- 69 cda, ID: HU_SMB_132.
- 70 cda, ID: DE_SKK_0123.
- 71 cda, ID: BE_MRBAB_4849.
- 72 Gunnar Heydenreich, *Reisende Bilder im Wandel*, in: *Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys*, hg. von Guido Messling, Ausst.-Kat. Palast der Schönen Künste Brüssel, Brüssel/Tielt 2010, S. 72.
- 73 Vgl. die Beiträge von Kolind Poulsen und Waterman in vorliegendem Band.
- 74 cda, ID: DE_SKD_GG1943, DE_SKD_GG1944.
- 75 cda, ID: DE_SML_kK14.
- 76 cda, ID: DE_PPW_NONE-PPW001A-C; vgl. Gunnar Heydenreich, Ingo Sandner und Helen Smith-Contini, *Der Streit um die Autorschaft. Das Weimarer Cranach-Retabel im Lichte technologischer Untersuchungen*, in: *Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2015* (im Druck).
- 77 Vgl. den Beitrag von Görres in vorliegendem Band.
- 78 cda, ID: DE_MdbKL_46.
- 79 cda, ID: DE_SKAU_NONE-SKAU001A, DE_SKAU_NONE-SKAU001B.
- 80 cda, ID: DE_JFDMS_K700a-f.
- 81 cda, ID: DE_GNMN_Gm116a-e; vgl. den Beitrag von Grebe in vorliegendem Band.
- 82 cda, ID: DE_SKD_RKH94, DE_SKD_RKH95.
- 83 cda, ID: DE_SKD_RKH96, DE_SKD_RKH97.
- 84 cda, ID: DE_SKAU_NONE-SKAU002A-G; vgl. den Beitrag von Herrschaft in vorliegendem Band.