



ELKE A. WERNER, ANNE EUSTERSCHULTE,
GUNNAR HEYDENREICH (HG.)

LUCAS CRANACH DER JÜNGERE

UND DIE REFORMATION DER BILDER

HIRMER

INHALT

Vorwort der Herausgeber ... 7

ELKE ANNA WERNER Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder. Zur Einleitung ... 8

Abkürzungen ... 17

CRANACH DER JÜNGERE – BIOGRAFIE, NETZWERKE UND REZEPTIONSGESCHICHTE

UTE LOTZ-HEUMANN Zwischen Reformation und Konfessionalisierung. Die Lebenswelt Lucas Cranachs des Jüngeren ... 20

MONIKA LÜCKE Lucas Cranach der Jüngere als Unternehmer ... 30

STEFAN RHEIN Lucas Cranach der Jüngere und Philipp Melanchthon. Zu den Spuren einer Wittenberger Beziehung ... 42

DIETRICH LÜCKE Die Cranach-Familie in den Grumbach'schen Händeln ... 52

INSA CHRISTIANE HENNEN Der Wittenberger Reformationsaltar im Kontext der Umgestaltung der Stadtpfarrkirche zwischen 1520 und 1580 ... 62

NADINE WILLING-STRITZKE »Verlasset euch nicht auff Fürsten; sie sind menschen, die können ja nicht helfen ...« Lucas Cranach der Jüngere und die Fürsten von Anhalt im Kontext der Quellen ... 72

SUSANNE WEGMANN Sein letztes Werk. Lucas Cranach der Jüngere und Die *Bekehrung Pauli* ... 84

DIE CRANACH-WERKSTATT ALS ORT DER KÜNSTLERISCHEN PRODUKTION

G. ULRICH GROSSMANN Cranachs Werkstatt in Wittenberg ... 96

MILA HORKÝ Von Schlangen mit ›gesenkten‹, ›liegenden‹ und ›aufstehenden‹ Flügeln. Eine Sichtung der Forschung zu den Signets der Malerfamilie Cranach mit Ausblick ... 106

GUNNAR HEYDENREICH Hans Cranach. Auf der Suche nach seinem verlorenen Œuvre ... 116

INGO SANDNER/GUNNAR HEYDENREICH/HELEN SMITH-CONTINI Veränderungen beim Unterzeichnen in Cranachs Werkstatt und die Arbeitsweise von Sohn Lucas ... 128

STEPHANIE BUCK Auf Papier. Zu Cranachs Bildnisstudien ... 142

ALICE HOPPE-HARNONCOURT Lucas Cranach der Jüngere? Überlegungen zu zwei datierten Werken aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien ... 154

ANJA WOLF Die *Taufe Christi* von 1556. Einblicke in die Arbeitsweise Lucas Cranachs des Jüngeren ... 168

JANA HERRSCHAFT Maltechnik und Materialwahl Lucas Cranachs des Jüngeren am Beispiel der Kanzelbilder in der Kapelle auf Schloss Augustusburg (Sachsen) ... 180

JØRGEN WADUM Cranach, His Sons, and Their Workshop: The Never-ending Problem of Hands (Part I) ... 192

HANNE KOLIND POULSEN Cranach, His Sons, and Their Workshop: The Never-ending Problem of Hands (Part II) ... 200

KARIN KOLB Zuschreibung im Cranach-Œuvre. Neue Überlegungen zu einem alten Problem ... 206

REFORMATORISCHE BILDER – REFORMATION DER BILDER?

RUTH SLENCZKA Augentäuschung als Bild des Glaubens. Cranach der Jüngere und seine Kunst aus Sicht der Zeitgenossen ... 218

HERMAN J. SELDERHUIS Christus am Tisch der streitenden Brüder. Zum Abendmahlsstreit, mit einem Ausblick auf die Malerei ... 228

FRANK MEINEL Zur Rezeption der Rechtfertigungslehre bei Lucas Cranach dem Jüngeren. Versuch einer theologischen Deutung des Gemäldes *Elias und die Baalspriester* von 1545 ... 236

DANIEL GÖRRES Von Fürsten und Bürgern, Theologen und Malern. Repräsentation und Memoria in Bildprogrammen Cranachs des Jüngeren ... 244

ANASTASIA NURRE Memorializing Christian Authority: Secular Leadership and Lutheran Ideology in *Epitaph for Johannes Bugenhagen* ... 256

MATTHIAS MÜLLER Wiederkehr der Mimesis. Die höfische Porträtmalerei Lucas Cranachs des Jüngeren nach 1550 als paradigmatische Neuausrichtung des ›Cranach-Stils‹ ... 266

JOSHUA P. WATERMAN The Artistic Emergence of Lucas Cranach the Younger ... 280

BONNIE NOBLE The Woman of Babylon: Seduction Reformation-Style ... 290

THOMAS PÖPPER Cranachs Bildgegenstände oder ›size matters‹. Zur Evidenz von Stitze, Schleifkanne, Schenkkrug und Spinnstab ... 298

MARTINA SITT/DÉSIRÉE MONSEES Der einsame Christus am Kreuz – ein Bildtypus von Cranach dem Jüngeren in der pro-reformatorischen, bildlichen Argumentation ... 308

ANJA GREBE Das ›sprechende‹ Retabel. Neue Überlegungen zum Colditzer Altar Lucas Cranachs des Jüngeren ... 318

Abschluss-Statement ... 330

Autoren ... 333

Impressum/Fotonachweis ... 336



HANS CRANACH. AUF DER SUCHE NACH SEINEM VERLORENEN ŒUVRE

Gunnar Heydenreich

Die Suche nach erhaltenen Gemälden von Hans Cranach beschäftigt die Forschung bereits über mehrere Generationen. Einer Beschreibung seines umfangreichen Schaffens durch den Wittenberger Gelehrten Johann Stigel in einer Trauerrede auf den frühen Tod des älteren Sohnes von Lucas Cranach d. Ä. folgten seit dem 19. Jahrhundert zahlreiche Versuche, einzelne Werke anhand stilistischer Merkmale aus dem Œuvre der Cranach-Familie herauszulösen.¹ Heute werden indes kaum mehr als drei Gemälde als Arbeiten von Hans Cranach anerkannt.² Die größere Anzahl der im Rahmen des Forschungsprojektes Cranach Digital Archive kunsttechnologisch untersuchten Werke offeriert nun auch neue Perspektiven auf die Werke aus den 1530er-Jahren.³ Ausgehend vom aktuellen Forschungsstand und den mit »HC« signierten Werken sollen in diesem Beitrag Zustandsveränderungen sowie technische und formale Merkmale ausgewählter Gemälde diskutiert werden, die zur Identifizierung von Werken des älteren Cranach-Sohns beitragen können.

BIOGRAFISCHES

Hans Cranach kam als erster Sohn des Malers Lucas Cranach d. Ä. und seiner Frau Barbara Brengbier um 1513 in Wittenberg zur Welt. Sein genaues Geburtsdatum ist nicht überliefert⁴ und über seine Ausbildung ist wenig bekannt. Die früher geäußerte Vermutung, dass ihn seine Eltern bereits 1517 an der Wittenberger Universität einschrieben, gründet irrtümlich auf einer Verwechslung des Familiennamens.⁵ Vermutlich begann Hans im Alter von etwa 13 oder 14 Jahren eine Ausbildung in der väterlichen Werkstatt, die damals in der Regel etwa drei Jahre dauerte und das Zeichnen, das Malen sowie die Zubereitung der Farben beinhaltete.⁶ Folglich könnten früheste Werke Hans Cranachs aus den

Jahren um 1529 erhalten sein.⁷ 1534 wird er erstmalig im Zusammenhang mit Geschäften seines Vaters erwähnt. Auf dem Leipziger Michelsmarkt quittierte er mit Siegelring den Empfang des halben Jahressoldes für Lucas Cranach d. Ä.⁸

Von Sommer 1535 bis Oktober 1536 arbeitete Hans Cranach (»Hansen Cranach, Meister Lucas sohn«) gemeinsam mit seinem Bruder Lucas und anderen Malern am Torgauer Schlossbau. Für geleistete Dekorationsarbeiten erhielt er 1,5 Gulden pro Woche.⁹ Die Höhe der Bezahlung und die Erwähnung seines Lehrknaben Alexander¹⁰ weisen ihn bereits als Meister aus. Der Bildschnitzer Meister Oswald und der Maler Meister Caspar von Grimma erhielten ebenfalls 1,5 Gulden pro Woche; die Gesellen wurden hingegen nur mit 1 oder 1/2 Gulden pro Woche entlohnt.¹¹ Folglich dürfte Hans Cranach spätestens 1536 im Alter von etwa 23 Jahren die Meisterschaft erlangt haben, wobei er wie sein Vater außerhalb von Zunftverpflichtungen agierte.¹² Am 22. April 1537 empfing er in Torgau letztmals Auslagen für Feingold und blaue Farbe.¹³ Im gleichen Jahr brach er zu einer Reise nach Italien auf. In seinem Zeichenbuch notierte Hans Cranach als Reiestationen unter anderem Augsburg, Innsbruck, Trient und Verona.¹⁴ Doch er kehrte nicht in seine Heimat zurück. Hans Cranach starb am 9. Oktober 1537 unter ungeklärten Umständen in Bologna.¹⁵

»LUTHER GEMALTE VON DIR, WOHL TAUSENDE«

In seinem Trostgedicht zum Tod von Hans Cranach preist der etwa gleichaltrige Johann Stigel dessen enorme Schaffenskraft und zahlreiche Gemälde.¹⁶ Auch wenn wir angesichts der Gattung des Gedichts von einer Überhöhung ausgehen dürfen, so dokumentiert die Schrift zweifellos Werke Hans Cranachs:

»... Einer der öfter gesehen der *Helena ruhendes Abbild*,
 Welches mit göttlicher Kunst wurde gemalt von Dir,
 Weilete liebend und zog aus dem Herzen die tiefsten
 der Seufzer;
 Lieber, als das was er war, wollte er Paris doch sein.
 Anderer, wägend der Cypris Reiz oft zwinkernden
 Auges,
 Sprach, Du besiegst auch heut, Venus die beiden
 gewiss.
 Was bei Kleinem verweil' ich jedoch, da Größeres übrig,
 Was fortdauernden Ruhm gründet für ferneste Zeit.

Oftmals hast Du gemalt *Erzväter und heilige Propheten*;
 Malen dass Gott sich gewollt, glaube ich gerne, von Dir.
Christum stelltest Du dar, wie er Mensch uns
 geworden, so häufig,
 Durch den Sterblichen wir sind ein erlöstes Volk.
 Hier hat sicherlich selbst der Erhabene die Hand Dir
 geleitet,
 Denn das edele Werk Zeug' ist's Deines Talents.
 Von dem *bekehrten Paul* durch plötzlich Erscheinen
 des Lichtes,
 Was soll ich sagen, von euch All' die zu Gott sich
 gewandt?
Luther gemalte von Dir, wohl Tausende, wie sie
 erwähnen?
 Als Dein verbreitet Geschenk ehret das Volk sie
 bereits.

Wie dies Bildnis dereinst bewundert in heiliger
 Andacht,
 So das künft'ge Geschlecht danket Dir Deines
 Geschenks.
 Sorge die treue des kunstreichen Vaters sie bildete so
 Dich,
 Größer dass würdest an Kunst Du als der Lehrende
 selbst,
 Der von dem Ufer dem tiefen des Elbstroms bis zu der
 Donau
 Niemand findet ihm gleich trefflich in Eurer Kunst.
 Und doch neidet er nicht, es erfreuet den edelen
 Künstler,
 Untenzuliegen dem Glück Deines gewanderten Geists.
 Dir fiel höher Genie und dem Vater die größere Kunst
 zu;
 Gott! Wie groß wärst Du, fügten sie diese Dir bei!

Viel des Geheimnis bewahrt Dir der Vater für
 spätere Jahre,
 Wehe der Schuld! Es entschwand Hoffnung dem
 Taurigen nun!
 Leibhaft stellen die *Bildnisse dar in der Reihe die Schwestern*,
 Deine gebildete Hand schuf sie getreu der Natur.
 Einige zweigen die Trauer im offenen Antlitz, einige
 Tragen den bitteren Schmerz schweigend in tieferer
 Brust.

Heben erblickst Du, das Werk von der Hand von der
 Deinen, sie schreitet
 Einher, schwesterlich *Chor freundlicher Horen ihr folgt*;
 Jungfrau schien sie mir fröhliche, als Du im Leben
 noch weiltest,
 Mütterchen scheint sie nun, seit uns der Tod Dich
 entriss.
 Trocken erscheinen sogar zu vergehen die
 schmückenden Beiwerk,
 Blühend die früher ich sah zieren der Tafeln Gebild.
 Wie sie entstiegen den salzigen Fluten des Meeres
 gemalt,
Cypris stehet sie da, *Amor* der kühne dabei.

Ehe der Wahn in die Ferne zu gehen entrückte Dich
 weithin,
 Legtest die letztete Hand, sagt man, vollendend
 daran:
 Jene sie hält mit der Rechten den Spiegel, die linke
 den Schlüssel,
 Amor den Köcher gefüllt rüttelt verderblich
 Geschoss.
 Könntest Du sehen die Schmerzen, erblicken sie
 Beide in Trauer.
 Wahrlich Du zweifelst nicht, Tränen im Auge zu sehn.
 Sagen auch würdest Du schwerlich, sie trage
 gemessen den Spiegel,
 Dass in erschrockener Hand kecklich er halte den
 Pfeil.
 So urplötzlich erscheinet das Bildnis verwandelt von
 Beiden,
 Sie vor kurzem ich fast lebende Wesen geglaubt.
 Stehen die *Grazien* auch und die *Musen*, die Schützer
 der Sänger,
 auch sie beide ein Werk Deiner vortrefflichen
 Kunst ...«¹⁷



Abb. 1: Hans Cranach, Bildnis eines bärtigen Mannes, 1534, Buchenholz, 51,4 x 35,1 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Tatsächlich wissen wir nicht, ob alle hier erwähnten Gemälde von Hans Cranach gemalt wurden oder Stigel die Bildthemen nutzte, um den Ruhm des jung verstorbenen Malers zum Ausdruck zu bringen. In den 1530er-Jahren entstanden in der Cranach-Werkstatt Gemälde mit den genannten religiösen Bildthemen (Christus, Erzväter¹⁸ und Propheten¹⁹) wie auch mit zahlreichen mythologischen Darstellungen von Venus und Amor²⁰, der liegenden Quellnymphe²¹ und den drei Grazien²². *Die Bekehrung des hl. Paulus* ist mit mehreren Exemplaren aus den 1540er-Jahren bekannt.²³ Gemalte Darstellungen von Hebe, der griechischen Göttin der Jugend, und den Mu-

sen als Schutzgöttinnen der Künste scheinen hingegen nicht überliefert zu sein. Die erhaltenen Porträtmalereien Martin Luthers aus den 1530er-Jahren repräsentieren zweifellos eine ursprünglich wesentlich größere Anzahl, wenn auch nicht Tausende.²⁴

Mehr als 300 Jahre später übersetzte Christian Schuchardt in seiner umfangreichen Abhandlung zu Leben und Werken Lucas Cranachs die lateinische Ruhmesrede von Johann Stigel ins Deutsche und suchte nach möglichen erhaltenen Werken von Hans Cranach. Schuchardt vermutete, dass der Sohn folgende Gemälde ausgeführt haben könnte: *Adam und Eva* (Gotha),²⁵ *Adam und Eva* (Weimar),²⁶



Abb. 2: Hans Cranach, Herkules am Hof von Omphale, 1537, Buchenholz, 57,5 x 85,3 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza

Venus und Amor (Nürnberg),²⁷ mehrere Porträts von Friedrich dem Weisen²⁸ sowie eine *Maria mit dem schlafenden Christuskind* (Leipzig).²⁹ Die 1527 datierte und mit dem Schlangensignet bezeichnete Tafel mit Adam und Eva in Gotha gilt seit dem Zweiten Weltkrieg als vermisst und bei der in Weimar erhaltenen Fassung handelt es sich um eine spätere Kopie. Interessant erscheint aus heutiger Perspektive, dass sich der Autor bei seinem Versuch einer Unterscheidung der Gemälde von Vater und Sohn auch maltechnischer Beobachtungen bedient: »Im Äußeren stimmen die sämtlichen von mir genannten Bilder auch darin überein, dass die Farboberfläche [der Werke Hans Cranachs] ganz andere Sprünge zeigt, es hat sich dieselbe nämlich mehr in kleine Narben zusammengezogen, während bei Bildern des Vaters sich immer scharfe gerade Sprünge zeigen.«³⁰

1900 greift Eduard Flechsig in seinen Studien den Namen Hans Cranach auf und schreibt ihm eine Vielzahl von Gemälden zu, die sich nach seiner Einschätzung nicht mit Lucas Cranach d. Ä. in Verbindung bringen lassen.³¹

Flechsig glaubte damit zugleich die sogenannte Pseudo-Grünwaldfrage auflösen zu können.³² So findet sich in der großen und heterogenen Gruppe der Hans Cranach zugeschriebenen Werke unter anderem *Die Messe des Hl. Gregor*,³³ die *Hl. Sippe* (um 1520/25, Aschaffenburg)³⁴ und der *Hl. Valentin* (um 1520/25, Aschaffenburg)³⁵ wie auch der *Hl. Hieronymus* (1527, Berlin)³⁶ und *Das Jüngste Gericht* (um 1520/25, Berlin).³⁷

1932 reduzierten Max Friedländer und Jacob Rosenberg den Werkbestand Hans Cranachs auf zwei Gemälde: das *Bildnis eines bärtigen Mannes* (1534, Madrid, Abb. 1)³⁸ und *Herkules am Hof von Omphale* (1537, Madrid, Abb. 2).³⁹ Beide Werke sind mit den Initialen »HC« bezeichnet und lieferten damit erstmals eine überzeugende Grundlage für die Zuschreibung an Hans Cranach. (Abb. 5g, 5h) Die Darstellung von *Herkules am Hof von Omphale* ist zudem mit dem Werkstattzeichen der geflügelten Schlange versehen.

1973 diskutierte Werner Schade die Darstellung von *Apollo und Diana* (um 1530) in Brüssel aufgrund abweichender kompositorischer Merkmale als mögliches Früh-



Abb. 3: Hans Cranach (?), Bildnis des Kanzlers Gregor Brück, 1533, Lindenholz, 42,6 x 38,4 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

werk Hans Cranachs.⁴⁰ Dieter Koepplin und Tilman Falk erkannten 1974 in dem *Bildnis einer Frau* (um 1534) im Pariser Musée du Petit Palais das Gegenstück zu dem mit »HC« signierten *Bildnis eines bärtigen Mannes* in Madrid⁴¹ und entkräfteten damit Schades These,⁴² dass es sich dabei um

ein Selbstbildnis Hans Cranachs handeln könnte. Ebenfalls vermutete Koepplin in dem *Bildnis eines Knaben* (1529) in Köln⁴³ und dem *Bildnis eines Herrn A. von Rechenberg* (um 1530/35) in Karlsruhe⁴⁴ mögliche frühe Werke von Hans Cranach.



Abb. 4: Signets und Datierungen: a) Venus, Frankfurt/Main, Städel Museum, cda-ID: DE_SMF_1125 (oben links); b) Die Melancholie, Colmar, Musée d'Unterlinden, cda-ID: F_MUC_83-5-1 (oben rechts); c) Moses und Aaron mit zwei Propheten, München, Alte Pinakothek, cda-ID: DE_BStGS_16 (2. Reihe links); d) Adam, Leipzig, Museum der bildenden Künste, cda-ID: DE_MdbKL_1692 (2. Reihe rechts); e) Lucretia, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cda-ID: DE_smbGG_1832 (3. Reihe links); f) Bildnis des Herzogs Georg von Sachsen, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cda-ID: DE_smbGG_635 (3. Reihe rechts); g) Christiane Eulenaus, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, cda-ID: DE_SKD_GG1913 (unten links); h) Die drei Grazien, Kansas City, The Nelson-Atkins Museum of Art, cda-ID: US_NAMAKC_57-1 (unten rechts)

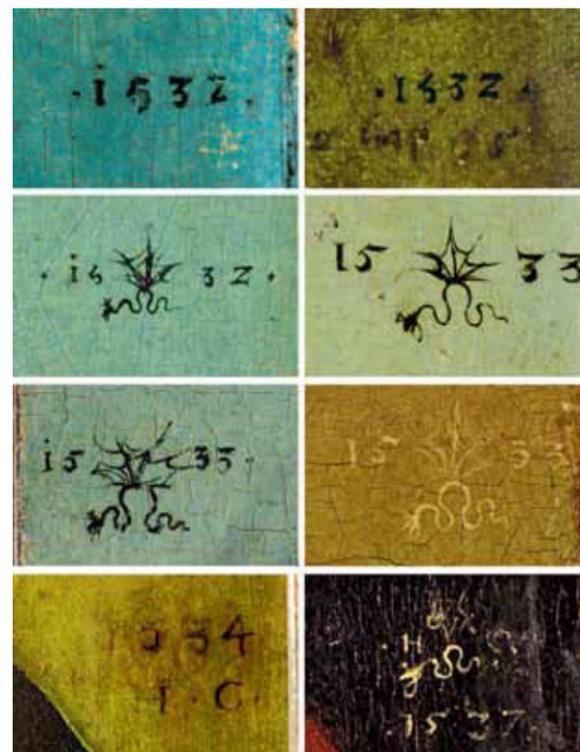


Abb. 5: Signets und Datierungen: a) Bildnis Philipp Melanchthon, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, cda-ID: DE_UEK-smbGG_Dep27 (oben links); b) Bildnis Martin Luther, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, cda-ID: DE_SKD_GG1918 (oben rechts); c) Bildnis Philipp Melanchthon, Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, cda-ID: DE_SMG_SG10 (2. Reihe links); d) Bildnis Philipp Melanchthon, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, cda-ID: DE_NLMH_L115 (2. Reihe rechts); e) Bildnis des Kanzlers Gregor Brück, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, cda-ID: DE_BRD-GNMN_Gm1649 (3. Reihe links); f) Bildnis des Kaisers Karl V., Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, cda-ID: ES_MTB_112-1933-7 (3. Reihe rechts); g) Bildnis eines bärtigen Mannes, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, cda-ID: ES_MTB_109-1949-1 (unten links); h) Herkules am Hof von Omphale, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, cda-ID: ES_MTB_108-1929-15 (unten rechts)

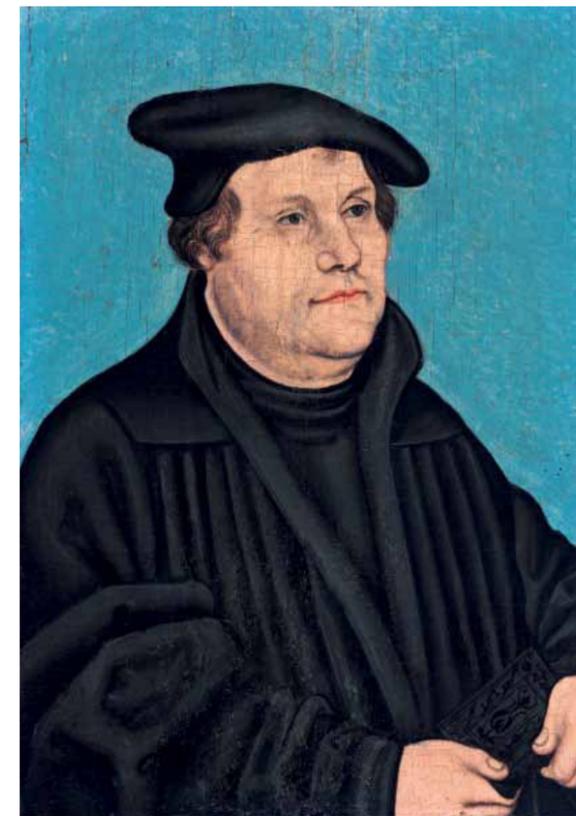
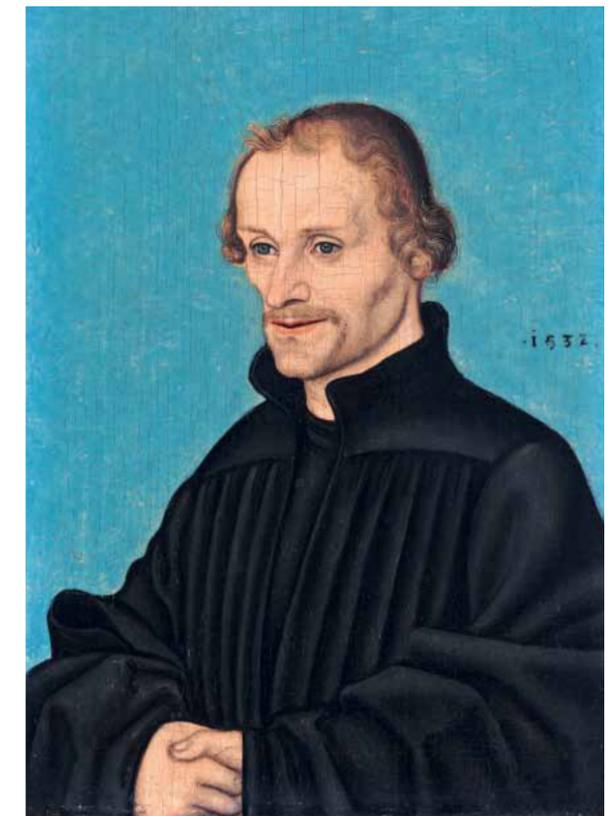


Abb. 6: Hans Cranach (?), Doppelbildnis Martin Luther und Philipp Melanchthon, 1532, Lindenholz, je 19,8 x 14,2 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Leihgabe der UEK



SERIENBILDNISSE DER REFORMATOREN UND DAS PORTRÄT DES KANZLERS GREGOR BRÜCK

Das Bildnis eines sächsischen Herrn, vermutlich des Kanzlers Gregor Brück (Abb. 3), im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg⁴⁵ ist ein hervorragendes Beispiel für die Porträtkunst der Cranach-Werkstatt. Dr. Gregor Brück (um 1484–1557) war Doktor der Rechte und von 1519/20 bis 1529 »täglicher Hofrat« und Kanzler, danach »Rat von Haus aus« der sächsischen Kurfürsten.⁴⁶ Das eindrucksvolle Gemälde wurde bisher allgemein Lucas Cranach d. Ä. zugeschrieben,

obwohl Schade auch Ähnlichkeiten mit den späteren Werken Lucas Cranachs d. J. erkannte.⁴⁷ Am linken Bildrand ist das Bildnis mit der geflügelten Schlange signiert und »1533« datiert. (Abb. 5e) Links und rechts der Schlange gibt es schwarze Farbreste von gemalten Buchstaben.⁴⁸ Die schwarze Farbe wurde teilweise entfernt und in späterer Zeit mit blauer Farbe abgedeckt. Die Buchstaben lassen sich jedoch als »H« und »C« lesen und stützen eine mögliche Zuschreibung an Hans Cranach.⁴⁹ Zudem unterscheiden sich die Formen des Schlangensignets und der Ziffern in der Datierung des Bildnisses von Gregor Brück von den üblichen

Ausführungen auf zahlreichen zeitnah entstandenen Gemälden Lucas Cranachs und seiner Werkstatt. (Abb. 4a–h) Die Flügel der Schlange erscheinen auffällig fächerförmig und die Datierung weist über der »I« einen Punkt auf. Nach der »33« steht ein weiterer schwarzer Punkt. Auch die Hans Cranach zugeschriebenen Gemälde *Bildnis eines bärtigen Mannes* (1534) und *Herkules am Hof von Omphale* (1537) zeigen ähnliche Punkte vor und nach den Initialen bzw. der Datierung (Abb. 5g/h).

Es gibt weitere Gemälde aus der Cranach-Werkstatt, deren Signet eine vergleichbar auffällige fächerförmige Gestalt der Flügel zeigt und/oder deren Datierung von Punkten begleitet ist. Sie sollen in die weiteren Untersuchungen einbezogen werden: *Bildnis Philipp Melanchthon*, 1532, Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein⁵⁰ (Abb. 5c); *Doppelbildnis Martin Luther und Philipp Melanchthon*, 1532, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie⁵¹ (Abb. 5a, 6); *Doppelbildnis Martin Luther und Philipp Melanchthon*, 1532,

Staatliche Kunstsammlungen Dresden⁵² (Abb. 5b); *Bildnis Philipp Melanchthon*, 1533, Niedersächsisches Landesmuseum Hannover (Abb. 5d).⁵³

Die Analyse des Porträts des Kanzlers Gregor Brück mittels der Infrarotreflektografie und Lichtmikroskopie offerierte eine Unterzeichnung mit einem trockenen schwarzen Zeichenmedium.⁵⁴ Feine Stiftlinien fixieren Konturlinien und wichtige Gesichtsformen. Die präzise und nachvollziehende Umrisszeichnung der Augen lässt auf die Verwendung einer Vorlage schließen. Möglicherweise kam ein Pausverfahren (Griffelung) zur Übertragung der physiognomischen Formen zur Anwendung.⁵⁵ Auch die oben aufgeführten Bildnisgemälde der Reformatoren zeigen eine Unterzeichnung mit wenigen, präzisen Umrisslinien, die mit trockenem schwarzen Stift ausgeführt wurden. Im Vergleich dazu ist die Mehrzahl der Gemälde von Lucas Cranach d. Ä. mit einem Spitzpinsel und schwarzem Pigment in einem flüssigen Medium unterzeichnet. Mit Beginn der

1530er-Jahre gibt es jedoch auch eine zunehmende Anzahl an Gemälden aus der Cranach-Werkstatt, die mit einem trockenen schwarzen oder roten Medium (vermutlich schwarze Kreide und Rötel) angelegt sind. Gegenwärtig wäre es eine zu wenig gesicherte Hypothese anzunehmen, dass diese Technik verstärkt von Hans Cranach in die Werkstatt eingeführt wurde, denn auch Lucas Cranach d. Ä. unterzeichnete mit dem Stift⁵⁶. Doch scheint es bemerkenswert, dass die Kompositionsanlagen des *Bildnisses eines bärtigen Mannes* (1534) und *Herkules am Hof von Omphale* (1537) ebenfalls mit einem trockenen schwarzen Medium und ähnlich sorgsam nachvollziehenden Linienzügen vorbereitet sind.⁵⁷

Auf dem *Bildnis des Kanzlers Gregor Brück* liegt die Unterzeichnung auf einer hellroten Imprimitur.⁵⁸ Für mehrere Dekaden gehörte eine dünne weiße oder rötliche Ölfarbschicht auf dem weißen, geschliffenen Kreidegrund zur Werkstattpraxis Lucas Cranachs d. Ä., um die Eigenschaften des Malgrundes für den nachfolgenden Farbauftrag zu verbessern. Üblicherweise erfolgte der Auftrag dieser Zwischenschicht jedoch in anderer Abfolge, das heißt die Imprimitur wurde nach der Unterzeichnung appliziert. Auf dem *Bildnis des Gregor Brück* liegt die Stiftunterzeichnung jedoch auf der Imprimitur. Möglicherweise gewährleistete die geringfügig rauere Oberfläche der mit einem breiten Pinsel ganzflächig aufgetragenen dünnen Farbschicht einen besseren Abrieb des Stiftes. Es erscheint somit denkbar, dass Hans Cranach neue Praktiken in die Werkstatt einführte. So sind zum Beispiel die Rückseiten beim *Bildnis eines bärtigen Mannes* (1534) und des zugehörigen *Bildnisses einer Frau* (Paris) mit einer grün gesprenkelten Steinimitation gestaltet, und das *Doppelbildnis Martin Luther und Philipp Melanchthon* (1532, Abb. 6) in Dresden weist rückseitig eine grün geäderte Steinimitation auf.⁵⁹ Gemalte Steinimitationen bilden auf Gemälden der Cranach-Werkstatt die Ausnahme. Sie könnten ein weiteres Indiz für den eigenen Gestaltungsanspruch Hans Cranachs sein.

Darüber hinaus zeichnen sich die oben aufgeführten Bildnisgemälde von Martin Luther und Philipp Melanchthon (1532, 1533), das *Porträt des Kanzlers Gregor Brück* (1533) und das *Bildnis eines bärtigen Mannes* (1534) durch weitere technische und formale Gemeinsamkeiten aus. Zum Beispiel sind die Lichtreflexe in den Augen dieser Porträts meist in Form von zwei vertikal ausgerichteten und leicht gekrümmten Linien ausgeführt, wobei die kleinere der beiden die schwärzliche Pupille überlagert. Die Iris ist immer gleichförmig braun und grau modelliert. In nahezu allen diesen Porträts erscheinen auch die unteren Augenlider

mit helleren Linien auffällig scharf akzentuiert. Damit unterscheidet sich die malerische Umsetzung der Augen nicht nur von anderen 1532/33 entstandenen Serienbildnissen Luthers und Melanchthons (zum Beispiel Regensburg, München, Nürnberg⁶⁰), sondern auch von Gemälden, die allgemein als Arbeiten von Lucas Cranach d. Ä. anerkannt werden, etwa das *Bildnis Georgs des Bärtigen* (1534) in Leipzig und sein Bildnis als Stifter auf einem Retabelflügel (1534) in Meißen.⁶¹

Kurt Löcher überraschte das Bildnis des kursächsischen Kanzlers Brück als Brustbild ohne Hände, da es durchaus offiziellen Charakter trägt und den Dargestellten ebenso einfühlsam wie in den Kostümdetails akribisch wiedergibt.⁶² Obwohl die Holztafel am unteren und am rechten Rand nachträglich leicht beschnitten wurde, besteht kein Zweifel, dass dieses Bildnis ursprünglich auf einem dem Quadrat angenäherten Bildformat entstand, was sich von den gestreckten Standardformaten, die in der Cranach-Werkstatt häufige Verwendung fanden, deutlich unterscheidet.⁶³ Es erscheint nicht unwahrscheinlich, dass der etwa zwanzigjährige Hans Cranach um das Jahr 1533 künstlerische Selbständigkeit suchte und neue Bildlösungen anstrebte, die sich von denen seines Vaters und der Werkstattproduktion unterschieden. Auch erscheint es denkbar, dass Hans Cranach den Kanzler Gregor Brück porträtierte. Beide Familien verband eine langjährige enge Freundschaft. 1541 heiratete Lucas Cranach d. J. Barbara Brück, die Tochter von Gregor Brück, und 1543 wurde Cranachs Tochter Barbara die Frau von Christian Brück, dessen Sohn.

Dieter Koepplin erwog bereits die Möglichkeit, dass beide Söhne Hans und Lucas Cranach d. J. um 1534 künstlerische Reife erlangten und Interesse für eigene Signetformen entwickelten.⁶⁴ Falk vermutete bei dem Holzschnitt *Architektonischer Titelrahmen mit Halbfigur eines Musikers* (Verwendungen 1536–1543)⁶⁵ aufgrund einer eher buschigen, an einen Federstoß erinnernden Flügelform die Autorschaft Hans Cranachs und verglich diese Form mit dessen Wappen,⁶⁶ das auf dem Vorsatzblatt des Silberstift-Skizzenbuchs überliefert ist.⁶⁷ Volker Plagemann nahm zuletzt an, dass Lucas Cranach d. Ä. dieses Wappen für seinen Sohn gestaltete.⁶⁸ Auffällig ist, dass die Flügel des Schlangensignets auf der Tafel mit *Herkules und Omphale* (1537) von Hans Cranach zwar aufrecht stehen, links jedoch eine leichte Ausbuchtung aufweisen (Abb. 5h), wie sie sich später in der liegenden Vogelschwinge deutlicher zeigt. Möglicherweise demonstrieren die fächerförmige Gestalt der Flügel auf den Bildnissen ab 1532 und die gelegentlich bereits um

1535 liegenden Flügel⁶⁹ eigene Gestaltungsversuche beider Söhne, die sich in der Folge zur neuen Werkstattmarke mit liegender Vogelschwinge etablierten.⁷⁰ Etwa dreißig Jahre zuvor signierte Lucas Cranach d. Ä. selbst seine Gemälde mit den Initialen »LC«, die er nach Verleihung des Wappenbriefes gelegentlich mit der geflügelten Schlange kombinierte, bevor diese zur ausschließlichen Signetform der Cranach-Werkstatt avancierte.⁷¹

Das von Koepplin als mögliches Frühwerk Hans Cranachs erachtete *Bildnis eines Knaben* (1529) in Köln zeichnet sich ebenfalls durch eine feste lineare Stiftunterzeichnung mit wenig ausgeprägter Handschrift aus.⁷² Konturlinien und Binnenformen wurden schematisch nachvollzogen. Das Gemälde ist 1529 datiert und mit einem Schlangenzeichen signiert, dessen Flügel heute allerdings fehlen. Wurden diese Flügel möglicherweise getilgt, weil sie nicht der Vorstellung von der üblichen Form entsprachen? Das *Bildnis des Herrn A. von Rechenberg* (um 1530/35), für das Koepplin ebenfalls die Autorschaft Hans Cranachs vermutete, weist hingegen ein Schlangensignet mit aufrecht stehenden Flügeln in der Form auf, wie wir sie auch auf zahlreichen anderen Werken aus der Zeit finden. In Unterzeichnung und Inkarnatmodellierung lassen sich keine Parallelen zu den oben beschriebenen Werken erkennen.⁷³

»VIEL DES GEHEIMNIS BEWAHRT DIR DER VATER FÜR SPÄTERE JAHRE.«

Der Versuch, das malerische Werk von Hans Cranach unter Einbeziehung technologischer Untersuchungsergebnisse zu konturieren, sollte künftig auch die Analyse von Zeichnungen und Studienblättern einbeziehen. Wichtigste Referenz ist zweifellos das Skizzenbuch von 1536/37, das einen authentischen und intimen Einblick in die Zeichenpraxis Hans Cranachs gewährt, die sich teilweise in den Unterzeichnungen der Gemälde, insbesondere von *Herkules und Omphale* (1537), zu spiegeln scheint. Parallelen lassen sich beispielsweise in den fest und lang gezogenen Umrisslinien erkennen. Darüber hinaus erwog bereits Schade, ob nicht ausgehend von dem Herkulesbild in Madrid, für das die Zeichnung eines Rebhuhnpaars in Dresden⁷⁴ verwendet wurde, auch andere Arbeiten dieser Gruppe dem älteren Cranach-Sohn zugeschrieben werden müssen.⁷⁵

Zusammenfassend können die Beobachtungen zu den technologischen und formalen Besonderheiten wichtige

Indizien für die Annahme liefern, dass das qualitätvolle *Porträt des kursächsischen Kanzlers Gregor Brück* (1533) sowie mehrere Serienbildnisse Martin Luthers und Philipp Melanchthons (1532/33), die bisher dem Vater bzw. der Werkstatt zugeschrieben wurden, Werke Hans Cranachs sind.⁷⁶ Entsprechend der schriftlichen Überlieferung von Johann Stigel scheint es auch naheliegend, dass Lucas Cranach d. Ä. seine beiden Söhne frühzeitig in die umfangreiche Serienfertigung von Porträts der wichtigsten Vertreter der Reformation einbezog. So konnten sie unter Verwendung präziser Vorlagen und auf der Grundlage von Pausverfahren den Cranach-Standard einüben, der eine Unterscheidbarkeit von den Werken des Vaters nach Möglichkeit ausschloss, bevor sie größere und eigenständige Bildlösungen entwickeln durften. Dabei ist anzunehmen, dass die Söhne einerseits den hohen Qualitätsanspruch der Cranach-Werkstatt anstrebten und andererseits mittels kleiner Zeichen, beispielsweise mit Punkten im Zusammenhang mit der Datierung, mit Variationen der Flügelform oder/und Initialen, die eigene künstlerische Autorschaft zu dokumentieren suchten.

Bei allen vergleichenden Untersuchungen müssen wir jedoch berücksichtigen, dass auch andere zur Signatur autorisierte Mitarbeiter der Cranach-Werkstatt Signet und Ziffern leicht variierten.⁷⁷ Zudem erlernte Hans Cranach unterschiedliche technische Modi zur Umsetzung verschiedener Darstellungsaufgaben, die den Vergleich der wenigen erhaltenen Werke erschweren. Arbeitsteilige Entstehung und Korrekturen des Vaters können wir nicht ausschließen. Mit zunehmender künstlerischer Reife konnte Hans Cranach sicherlich wie sein Vater gemäß den Auftraggeberwünschen unterschiedliche Qualitätsstufen und Geschwindigkeiten der Ausführung von der Dekorationsmalerei bis zum Kabinettstück bedienen. Vergleicht man die Reformatorbildnisse (1532/33), das *Bildnis des Kanzlers Gregor Brück* (1533), das *Bildnis eines bärtigen Mannes* (1534) und die Tafel mit *Herkules am Hof von Omphale* (1537), so wird schließlich auch die beachtliche Entwicklung Hans Cranachs sichtbar, die Johann Stigel als für längst nicht abgeschlossen erachtete: »Viel des Geheimnis bewahrt dir der Vater für spätere Jahre.« Diese Feststellung mochte nicht nur für den mit etwa 24 Jahren jung verstorbenen Maler Hans Cranach gelten, sondern dürfte auch die künftige Cranach-Forschung leiten.

ANMERKUNGEN

- 1 Johann Stigel, In immaturum obitum Joannis Lucae F. Cranachii, in: Poetae nobilis et suo saeculo facile principis, Bd. 3, Jena 1601; Christian Schuchardt, Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke. Erster Theil, Leipzig 1851; Eduard Flechsig, Cranachstudien. Erster Teil, Leipzig 1900 u. a.
- 2 FR 1932, S. 80, Nr. 276; S. 70, Nr. 226; Koepplin/Falk Bd. 2, S. 701.
- 3 Die Untersuchungsergebnisse liefern u. a. Erkenntnisse zu Arbeitsprozessen, ursprünglichen Zusammenhängen und späteren Veränderungen sowie eine erweiterte Grundlage für die Klärung von Fragen der Zuschreibung. 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 (cda), hg. von Museum Kunstpalast, Düsseldorf, Fachhochschule Köln und Gunnar Heydenreich, 2013; URL: http://www.lucascranach.org/docs/news_22-3-2013.pdf [22.8.2014].
- 4 Dieter Koepplin, Lucas Cranachs Heirat und das Geburtsjahr des Sohnes Hans, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 20 (1966), S. 79–84.
- 5 Ein Immatrikulationsvermerk vom 9. Oktober 1517 verzeichnet »Johannes Sonder de Wittenbergk«; vgl. Werner Schade, Die Stellung der Söhne innerhalb der Werkstatt Cranachs (1534–1538), in: Lucas Cranach. Künstler und Gesellschaft, Referate des Colloquiums mit internationaler Beteiligung zum 500. Geburtstag Lucas Cranachs d. Ä., Staatliche Lutherhalle Wittenberg, 1.–3. Oktober 1972, hg. von Peter Heinz Feist, Ernst Ullmann und Gerhard Brendler, Wittenberg 1973, S. 116. Der Familienname Sunder oder Sonder steht jedoch mit Lucas Cranach in keiner Verbindung; vgl. Koepplin 1966 (wie Anm. 4), S. 80/81; Elisabeth Schepers, Die Maler von Kronach, in: Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, hg. von Claus Grimm, Johannes Erichsen und Evamaria Brockhoff, Ausst.-Kat. Feste Rosenberg, Augsburg 1994, S. 45.
- 6 Vgl. Gunnar Heydenreich, Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice, Amsterdam 2007, S. 280–282, 450, 452.
- 7 Dieter Koepplin erwägt den Beginn der Mitarbeit von Hans Cranach in der Werkstatt um 1527/28; Koepplin/Falk Bd. 1, S. 208; Bd. 2, S. 698.
- 8 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (ThHStAW), Ernestinisches Gesamtarchiv (EGA), Reg. Rr pag. 1-316, Nr. 937; Schade, S. 436, Nr. 279.
- 9 ThHStAW, EGA, Reg. S. fol. 288a, Nr. 1u, fol. 144r; Heydenreich 2007 (wie Anm. 6), S. 430, Nr. 205. ThHStAW, EGA, Reg. S. fol. 289, Nr. 1z, fol. 151r; Heydenreich 2007 (wie Anm. 6), S. 432, Nr. 218.
- 10 ThHStAW, EGA, Reg. S. fol. 289, Nr. 1z, fol. 151r; Heydenreich 2007 (wie Anm. 6), S. 432, Nr. 218.
- 11 Vgl. ebd., S. 280–285, 430, Nr. 205.
- 12 Dürer erhielt die Meisterwürde mit 23 Jahren, Burgmair mit 25 Jahren; Schade 1973 (wie Anm. 5), S. 118.
- 13 ThHStAW, EGA, Reg. S. fol. 288b Nr. 1x, 136r; Heydenreich 2007 (wie Anm. 6), S. 431, Nr. 213.
- 14 Vgl. Volker Plagemann, Tod in Bologna. Hans Cranachs Reise 1537. Zur Frühgeschichte der Künstlerreisen nach Italien, in: Niederländische Beiträge zur Kunstgeschichte 41 (2002) S. 37–155.
- 15 Luthers Tischreden; zit. nach Schuchardt 1851 (wie Anm. 1), S. 96; vgl. Plagemann 2002 (wie Anm. 14) und den Beitrag von Stefan Rhein in vorliegendem Band.
- 16 Stigel 1601 (wie Anm. 1); Übers. nach Schuchardt 1851 (wie Anm. 1), S. 98–114.
- 17 Übers. nach ebd., S. 104–108.
- 18 Vgl. Cranach Digital Archive (cda; wie Anm. 3), URL: www.lucascranach.org [13.11.2014], ID: AT_PCLW_GE739; DE_BStGS_4557.
- 19 Vgl. cda, ID: DE_BStGS_16.
- 20 Vgl. cda, ID: BE_MRBAE_4759; DE_SMF_1125; DE_BStGS-FGK_15272.
- 21 »Helena ruhendes Abbild« könnte eine liegende Quellnymphe meinen; vgl. cda, ID: ES_MTB_115-1986-13.
- 22 Vgl. cda, ID: F_MdLP_RF2011-1; US_NAMAKC_57-1.
- 23 Vgl. cda, ID: AT_KHM_GG6335; DE_BStGS-GNMN_Gm226.
- 24 Koepplin vermutet, dass Hans Cranach bereits an den Ehebildnissen von Martin Luther und Katharina von Bora (1528/29) beteiligt war; Koepplin/Falk Bd. 1, S. 278.
- 25 Almuth Schuttwolf, Verlustdokumentation der Gothaer Kunstsammlungen, Bd. 2, Die Gemäldesammlung, Gotha 2011, S. 48, Nr. 57; vgl. cda, ID: DE_SMG-Lost_336.
- 26 Vgl. cda, ID: DE_KSW_G593.
- 27 Die Identifizierung des von Schuchardt in Nürnberg verorteten Gemäldes steht aus.
- 28 Schuchardt 1851 (wie Anm. 1), S. 118–120.
- 29 Vgl. cda, ID: DE_MdbKL_1849.
- 30 Schuchardt 1851 (wie Anm. 1), S. 120.
- 31 Flechsig 1900 (wie Anm. 1), S. 253; vgl. auch Eduard Flechsig, Tafelbilder Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt, Leipzig 1900.
- 32 »Hans Cranach ist also der Pseudogrünwald.«; Eduard Flechsig, Die Lösung der Pseudogrünwaldfrage, in: Kunstchronik 10 (1898/99), Nr. 22, S. 337–341.
- 33 Flechsig 1900 (wie Anm. 1), S. 283; vgl. cda, ID: DE_BStGS_6270.
- 34 Flechsig 1900 (wie Anm. 1), S. 283; vgl. cda, ID: DE_BStGS_6273.
- 35 Flechsig 1900 (wie Anm. 1), S. 284; vgl. cda, ID: DE_MSA_DepKKPA24-2009.
- 36 Flechsig 1900 (wie Anm. 1), S. 267; vgl. cda, ID: DE_smbGG_565.
- 37 Flechsig 1900 (wie Anm. 1), S. 269; vgl. cda, ID: DE_smbGG_563.
- 38 FR 1932, S. 80, Nr. 276; vgl. cda, ID: ES_MTB_109-1949-1.
- 39 FR 1932, S. 70, Nr. 226; vgl. cda, ID: ES_MTB_108-1929-15.
- 40 Schade 1973 (wie Anm. 5), S. 116/17.
- 41 Paris, Musée du Petit Palais; Koepplin/Falk Bd. 2, S. 701, Nr. 625.
- 42 Schade, S. 415.
- 43 Koepplin/Falk Bd. 2, S. 698, Nr. 620; vgl. cda, ID: DE_WRMK_WRM874.
- 44 Koepplin/Falk Bd. 2, S. 707/08, Nr. 626; vgl. cda, ID: DE_SKK_0122.
- 45 Vgl. Ekkehardt Fabian, Dr. Gregor Brück 1557–1957. Lebensbild und Schriftwechselverzeichnis des Reformationskanzlers. I.U.D. Gregor Heinze-Brück zu seinem 400. Todestage, in: Schriften zur Kirchen- und Rechtsgeschichte (1957), H. 2, S. 16; Kurt Löcher (Bearb.), Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Stuttgart 1997, S. 150/51; FR 1979, Nr. 341; Schade, S. 55. Vgl. auch cda, ID: DE_BRD-GNMN_Gm1649.
- 46 Löcher 1997 (wie Anm. 45), S. 150.
- 47 Ebd., S. 150/51; FR 1979, Nr. 341; Schade, S. 55.
- 48 Vgl. cda, ID: DE_BRD-GNMN_Gm1649_FR341_2010-09_Detail-011.tif.
- 49 Vgl. Gunnar Heydenreich, The Cranach Digital Archive: Challenges and Perspectives for Collaborative Art Technological and Art Historical Research, in: CIHA2012 Nürnberg. The Challenge of the Object/Die Herausforderung des Objekts, Proceedings of the 33rd Congress of the International Committee of the History of Art/Akten des 33. Internationalen Kunsthistoriker-Kongresses, Nürnberg, 15.–20. Juni 2012, hg. von G. Ulrich Großmann und Petra Krutisch, Nürnberg 2013, S. 608–612.
- 50 Vgl. cda, ID: DE_SMG_SG10.
- 51 Vgl. cda, ID: DE_UEK-smbGG_Dep26; DE_UEK-smbGG_Dep27. Die Vermutung, dass die Lutherbildnisse von 1532 auf Autorschaft Hans Cranachs durchzusehen wären, wurde bereits 1972 von Werner Schade geäußert; Schade 1973 (wie Anm. 5), S. 117.
- 52 Vgl. cda, ID: DE_SKD_GG1918; DE_SKD_GG1919. Bereits 1860 vermutete Wilhelm Schäfer, dass Hans Cranach die beiden Bildnisse geschaffen haben könnte; Wilhelm Schäfer, Die Königliche Gemäldegalerie im Neuen Museum zu Dresden. Beschreibung und Erläuterung sämtlicher Gemälde nach der Ordnung der Räume begleitet von kunstgeschichtlichen und kritischen Erinnerungen, Dresden 1860, S. 988f. Seither werden die Gemälde allgemein als Werkstattarbeiten eingeschätzt; Karin Kolb, Bestandskatalog der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden – Cranach-Werke in der Gemäldegalerie Alte Meister und der Rüstkammer, in: Cranach, hg. von Harald Marx und Ingrid Mössinger, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Köln 2005, S. 474–479.
- 53 Vgl. cda, ID: DE_NLMH_L115. Weitere Gemälde wären künftig zu berücksichtigen, müssen hier aber ausgegrenzt bleiben, da bisher keine Untersuchungen zur Authentizität der Signatur/Datierung erfolgten: Das *Bildnis des Erasmus von Rotterdam* (1532, 19 x 14,6 cm, Rotterdam, Collectie Museum Boijmans Van Beuningen) wies bis 2011 am rechten Bildrand die Datierung »1532« auf; *Bildnis des Philipp Melanchthon* (1532, 18,7 x 12,9 cm, Melbourne, National Gallery of Victoria); *Bildnis des Martin Luther* (1532, 19 x 15,3 cm, Paris, Kunsthandel De Jonkheere, 2007); *Bildnis Kaiser Karls V.* (1532, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, cda, ID: ES_MTB_112-1933-7); *Gesetz und Gnade* (1536, 64,8 x 120,6 cm, Christie's New York, Sale 2819, Lot 165, 2014).
- 54 Vgl. cda, ID: DE_BRD-GNMN_Gm1649_FR341_2010-09_IRR.tif.
- 55 Vgl. Löcher 1997 (wie Anm. 45), S. 150; Helen Smith, Ingo Sandner und Gunnar Heydenreich, Portrait of Chancellor Gregor Brück (cda, ID: DE_BRD-GNMN_Gm1649), Technical Examination, in: cda, URL: <http://www.lucascranach.org/digitalarchive.php> 01.10.2010 [22.8.2014].
- 56 Zum Beispiel die Unterzeichnung auf dem linken und rechten Flügel des sogenannten Fürstenaltars in Dessau (um 1510; cda, ID: DE_AGGD_7a-c) und der *Maria mit dem Kinde* in Köln (1518; cda, ID: DE_WRMK_WRM3207); vgl. den Beitrag von Sandner, Heydenreich, Smith-Contini in vorliegendem Band.
- 57 Vgl. cda, ID: ES_MTB_108-1929-15_FR275_2012_IRR.tif. Die Unterzeichnung mit einem trockenen schwarzen oder roten Zeichenmedium gehörte in den folgenden Jahren zur üblichen Werkstattpraxis und wurde von Lucas Cranach d. J. auch nach dem Tod des Vaters praktiziert.
- 58 Vgl. Heydenreich 2007 (wie Anm. 6), S. 110.
- 59 Vgl. cda, ID: DE_SKD_GG1918_FR314-315_2003-05_Reverse.tif. Die Rückseite des Bildnisses des Kanzlers Gregor Brück wurde in späterer Zeit überarbeitet und ermöglicht keine Rückschlüsse auf die ursprüngliche Gestaltung. Die Rückseite des Bildnisses Philipp Melanchthons in Gotha (1532) ist einfarbig schwarz angestrichen.
- 60 Vgl. cda, ID: DE_BStGS-HMR_713A, DE_BStGS-HMR_713B, DE_BStGS-GNMN_Gm216, DE_BStGS_5422.
- 61 Vgl. cda, ID: DE_MdbKL_43, DE_DM_NONE-01.
- 62 Löcher 1997 (wie Anm. 45), S. 151.
- 63 Vgl. Heydenreich 2007 (wie Anm. 6), S. 42–47.
- 64 Koepplin/Falk Bd. 2, S. 575. Vgl. Albert Giesecke, Wappen, Siegel und Signet Lucas Cranachs und seiner Söhne und ihre Bedeutung für die Cranach-Forschung, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 9 (1955), S. 188.
- 65 Holzschnitt, in: Verlegung / des Alcoran / [...] Verdeutsch durch / D. Mar. Lut[her]. Wittenberg, Hans Lufft 1542. Verwendung: Hans Lufft 1536–1543; Koepplin/Falk Bd. 1, S. 390, Nr. 269, und S. 384.
- 66 Koepplin/Falk Bd. 1, S. 384.
- 67 Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Z4.
- 68 Vgl. Plagemann 2002 (wie Anm. 14), S. 129.
- 69 Vgl. cda, ID: DK_SMK_KMSsp727 (1535); US_DIA_23-31 (1536); US_NGA_1961-9-69 (1536), und das Bildnis des Kurfürsten Johann Friedrich der Großmütige, Kurfürst von Sachsen (1535), Christie's London, 6. Juli 2006, Lot 66 (FR 1979, 335A). Dabei unterscheiden sich die malerische Qualität der Gemälde und die Ausformung der Signaturen deutlich voneinander. Während z. B. die Madonna (1536) in Detroit und die oben beschriebenen Werke von Hans Cranach Gemeinsamkeiten in der Modellierung des Inkarnats aufweisen, unterscheidet sich die Tafel mit *Herkules bei Omphale* (1535) in Kopenhagen in malerischer Ausführung und Signetform. Letztere Tafel wurde von Werner Schade Lucas Cranach d. J. zugeschrieben; Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, hg. von Werner Schade, Ortrud Westheider und Silke Schuck, Ausst.-Kat. Bucerius Kunst Forum, Hamburg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 181.
- 70 Vgl. Koepplin/Falk Bd. 2, S. 575, und auch die Bildnisgemälde, die neben dem Schlangensignet mit einem »L« gekennzeichnet sind (Lucas Cranach d. J.): *Philipp Melanchthon* (um 1540/60, Amsterdam; cda, ID: NL_RM_SK-A-2561), *Erasmus von Rotterdam* (1549, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg), *Veit Dietrich auf dem Totenbett* (nach 1549, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg).
- 71 Vgl. zuletzt Mila Horký, Vom Monogramm zur ikonischen Selbstdarstellung. Die geflügelte Schlange als Signatur von Lucas Cranach dem Älteren, in: Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart, hg. von Nicole Hegener, Petersberg 2013, S. 294–305.
- 72 Vgl. cda, ID: DE_WRMK_WRM874.
- 73 Vgl. cda, ID: DE_SKK_0122.
- 74 *Zwei tote Rebhühner* (um 1530, Dresden, Kupferstichkabinett, C1195).
- 75 Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum, Inv. Z4.
- 76 Der Identifizierung der Buchstaben »H« und »C« auf dem Bildnis des Kanzlers kommt dabei die größte Bedeutung zu. Ohne diese Initialen wäre es kaum möglich gewesen, das *Bildnis eines bärtigen Mannes* und *Herkules am Hof von Omphale* aus dem Werk der Cranach-Familie herauszulösen und Hans Cranach zuzuschreiben.
- 77 Vgl. Heydenreich 2007 (wie Anm. 6), S. 293–295.