



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 Stütze, 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



MALTECHNIK UND MATERIALWAHL LUCAS CRANACHS DES JÜNGEREN AM BEISPIEL DER KANZELBILDER IN DER KAPELLE AUF SCHLOSS AUGUSTUSBURG (SACHSEN)

Jana Herrschaft

EINLEITUNG

Die jahrzehntelange Zusammenarbeit von Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. in der produktiven Wittenberger Werkstatt erschwert eine klare Differenzierung der Werke von Vater und Sohn. Obgleich Cranach d. J. die Werkstatt des Vaters nach dessen Tod mehrere Jahrzehnte erfolgreich weiterführte, stand er bislang in seinem Schatten. In der Vergangenheit führte die intensivere Auseinandersetzung der Kunstgeschichtsforschung mit Cranach d. Ä. dazu, dass das Lebenswerk des jüngeren bisweilen den Ausführungen über den älteren Cranach mit einverleibt wurde.

Im Fokus dieses Beitrags stehen die sechs nachweislich 1573 in der Werkstatt Cranachs d. J. geschaffenen und seitdem von restauratorischen Eingriffen weitgehend unberührten Kanzelbilder in der Schlosskapelle Augustusburg (Abb. 1), um mit deren exemplarischer Untersuchung einen Beitrag zu Leben und Werk des jüngeren Cranach zu leisten.¹ Eine kurze Betrachtung der Verbindung zwischen Cranach und Schloss Augustusburg bildet den ersten Teil des Beitrags. Die Untersuchung der Kanzelbilder in der Schlosskapelle, deren Schwerpunkt bei der technologischen Erfassung dieser bislang wenig beachteten Werke liegt, ist Gegenstand des zweiten Teils. Durch verschiedene Analysemethoden wurden Erkenntnisse zu Maltechnik und Materialwahl Cranachs d. J. gewonnen, die nun in den Kontext des Schaffens beider Cranach bezüglich Materialpräferenzen und Arbeitsweisen gesetzt werden.

Im Anschluss erfolgt die Bewertung des Erhaltungszustandes insbesondere im Hinblick auf die Pigmentveränderungen, die bei den Kanzelbildern in größerem Maßstab zu beobachten sind.

CRANACH D. J. UND SCHLOSS AUGUSTUSBURG

1568 ließ der sächsische Kurfürst August I. den Grundstein für ein repräsentatives Jagdschloss auf dem Schellenberg im Erzgebirge legen. Bereits zwei Jahre später konnte mit dem Innenausbau begonnen werden.² Mit der Ausstattung der Schlosskapelle wurde Lucas Cranach d. J. beauftragt. Deren zweigeschossiger Emporensaal mit antikischer Säulenordnung und steinernem Tonnengewölbe sollte im Sinne des Protestantismus mit wenig Prunk versehen werden.³

Hierfür schuf Cranach d. J. ein etwa drei Meter hohes Altarbild, das den Gekreuzigten vor einer Landschaft zeigt. Unter dem Kreuz knien Kurfürst August und seine Gemahlin Anna mit ihren 14 Kindern. Mit diesem Altarbild ließ August sich ein ›Denkmal‹ als Führer der deutschen Protestanten und Beschützer des lutherischen Glaubens fertigen.⁴

Kurfürst August beauftragte Cranach auch mit der Fertigung einer Kanzel für die Schlosskapelle. Ein Dokument für die Auftragsvergabe ist anscheinend nicht erhalten, doch ergibt sich dies aus dem überlieferten Briefwechsel zwischen dem Maler und dem Kurfürsten. In einem Schreiben vom 27. April 1573 informierte Cranach Kurfürst August über die Fertigstellung der Kanzel.⁵ Diese wurde auf dem Weg von Wittenberg nach Dresden von einem Gesellen begleitet (der Transport erfolgte vermutlich per Schiff⁶) und von dort mit einem Fuhrwerk nach Augustusburg gebracht.⁷

Wie schon für das Altarretabel wandte sich Cranach zur Fertigung des Korpus und der Schnitzereien an Wolfgang Schreckenfuchs, einen aus Salzburg stammenden Tischler und Schnitzer, der ab 1560 nachweislich in Wittenberg tätig war.⁸ Beide arbeiteten zwischen 1560 und 1586

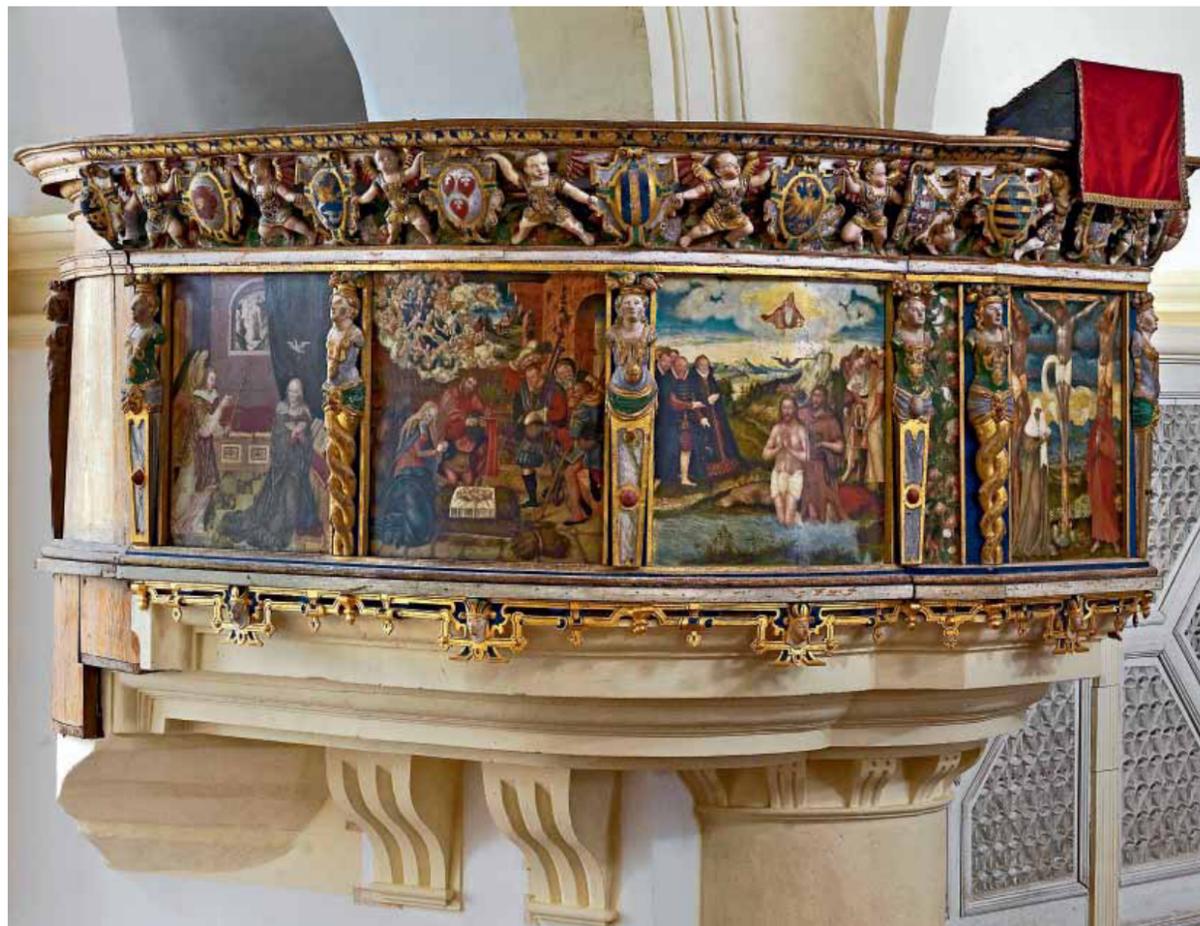


Abb. 1: Lucas Cranach d. J., Kanzel, 1573, Schloss Augustusburg, Kapelle

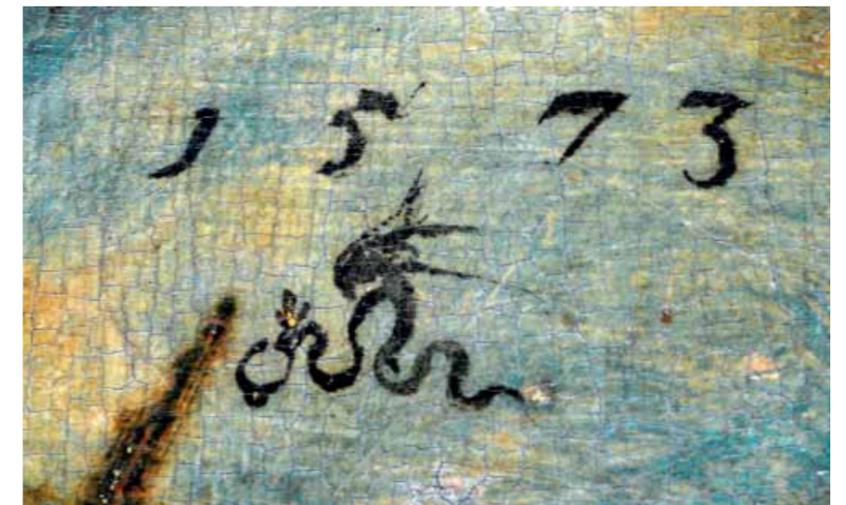
für verschiedene Aufträge eng zusammen, so auch am Colditzer Altarretabel (1584).⁹ In Cranachs Kostenvoranschlag für denselben sind von den insgesamt 500 Talern für den Holzbildhauer 100 Taler vorgesehen. In dem Dokument gibt Cranach Wolfgang Schreckenfuchs als Empfänger dieser Summe an und teilt dem Kurfürsten mit, dass dieser bereits seit Jahren für ihn arbeite und daher mit derlei Arbeiten vertraut sei. Kurfürst August genehmigte den Entwurf, wünschte jedoch explizit, außer den Tischlerarbeiten alles in der Cranach-Werkstatt anfertigen zu lassen.¹⁰ Die Abwicklung des Auftrags für das Colditzer Retabel erfolgte also zwischen Kurfürst August und Cranach, der dann Schreckenfuchs als »Subunternehmer« mit der Ausführung der Schreiner- und Schnitzerarbeiten beauftragte. Es ist daher anzunehmen, dass Schreckenfuchs Holzarchitektur und Skulpturenschmuck nach Entwürfen von Cranach rea-

lisierte und die Fassmalerarbeiten in der Cranach-Werkstatt ausgeführt wurden.¹¹ Dies kann so auch für die Fertigung der Augustusburger Kanzel angenommen werden.

DIE KANZELBILDER DER SCHLOSS-KAPELLE IN AUGUSTUSBURG

Die Kanzel befindet sich in der nach Süden ausgerichteten Kapelle auf der Ostseite am mittleren Pfeiler. In etwa 2,20 m Höhe ist die hölzerne Konstruktion, die eine Gesamthöhe von 1,20 m aufweist, auf einem massiven steinernen Vorsprung montiert. Die linke Kanzelseite mit dem Ausgang folgt einer halbrunden Form, wohingegen die rechte Seite ab dem Rednerpult eine rechteckige Form hat. Das Bildprogramm der Kanzel umfasst sechs Szenen aus dem Marienleben sowie aus dem Leben und der Passion Christi. Sie haben – von links nach rechts betrachtet –

Abb. 2: Lucas Cranach d. J., Kreuzigung Christi, 1573, Schloss Augustusburg, Kapelle, Detail mit Schlangensignet und Datierung



folgende Bildinhalte: Verkündigung an Maria, Geburt Christi mit Anbetung durch die Hirten, Taufe Christi, Kreuzigung, Grablegung und Auferstehung. Die Tafel, auf der die Kreuzigung Christi dargestellt ist, trägt am Fuß des Kreuzes auf einem Stein Cranachs Schlangensignet und die Datierung »1573«. (Abb. 2) Die einzelnen Darstellungen sind durch Pilaster mit geschnitzten Hermen getrennt. Oberhalb der Bilder verläuft ein 34 cm hoher, geschnitzter Fries, in dem sich Putten in antikisierenden Gewändern, die an Legionärsuniformen erinnern, mit verschiedenen Wappen abwechseln. Im Hintergrund der Schnitzereien sind grüne Ranken mit überwiegend roten Früchten aufgemalt. Über der Kanzel ist ein Schalldeckel angebracht, dessen Unterseite mit einem Bild der Dreifaltigkeit auf vergoldetem Hintergrund bemalt ist. Diese Darstellung ist umgeben von Engeln vor blauem Grund, die die Marterwerkzeuge halten. Obenauf ist der Schalldeckel mit einer geschnitzten Bekrönung versehen.

Die Besonderheit der Tafelbilder besteht darin, dass sie seit dem Einbau der Kanzel in die Kapelle praktisch nicht verändert wurden und somit die Vorgehensweise zur Errichtung eines solchen Objekts in der Spätrenaissance gut nachzuvollziehen ist. Die Untersuchung der Bilder erfolgte in situ. Aufgrund der Verbauung der Tafeln ließen die einzelnen Bilder nur partielle Befunduntersuchungen zu, von denen auf nicht einsehbare Bereiche geschlossen wurde. Optische Untersuchungen erfolgten mit Hilfe einer Lupe, eines UV-Strahlers und einer Infrarotkamera. Zudem wurden vor Ort anorganische Elemente in den Farben mittels Röntgenfluoreszenzanalyse (RFA) bestimmt. Die so gewon-

nen Erkenntnisse ließen sich durch die Entnahme punktueller Mikroproben ergänzen, indem daraus Querschliffe gefertigt und mit Hilfe eines Auflichtmikroskops ausgewertet wurden. Mittels energiedispersiver Röntgenspektroskopie (EDX) konnten unter dem Rasterelektronenmikroskop die Befunde der RFA anhand einiger Querschliffproben ergänzt werden. Anhand des Vergleichs mit der Werkstattpraxis Cranachs d. Ä. sollen im Folgenden einige Gemeinsamkeiten und Unterschiede bezüglich der Materialpräferenzen und des Malstils von Vater und Sohn aufgezeigt werden.

HOLZBILDTRÄGER

Die einzelnen Tafeln haben eine Höhe von etwa 65 cm und variieren in ihrer Breite von 45 bis 62 cm bei einer Stärke von 0,6 cm. Die Tafelbilder sind fest in die Kanzel eingebaut und auch rückseitig aufgrund der Vertäfelung mit Nadelholz nicht zugänglich; daher lassen sich nur bedingt Aussagen über die Trägerbeschaffenheit machen. Die wenigen holzsichtigen Bereiche lassen ein helles Holz erkennen. Aus dem Untersuchungsbericht von 1990 zur Konservierung des Schalldeckels geht hervor, dass dessen Tafelbild auf Lindenholz gemalt ist.¹² Auch der Träger des von Cranach d. J. geschaffenen Altarbildes der Schlosskapelle ist aus Lindenholz gefertigt.¹³ Es liegt daher die Vermutung nahe, dass diese von der Cranach-Werkstatt häufig genutzte und in Mitteleuropa verbreitete Holzart auch für die Kanzelbilder Verwendung fand.¹⁴

Im Streiflicht markieren sich leichte Unebenheiten in den Tafeln, die sich senkrecht durch den Träger ziehen. Das lässt darauf schließen, dass die Tafeln aus jeweils zwei bis



Abb. 3: Lucas Cranach d. J., Grablegung, 1573, Schloss Augustusburg, Kapelle, Infrarotreflektografie mit Unterzeichnungslinien, Detail der Figur der Maria Magdalena

fünf Brettern gefertigt wurden. In den sehr dünnen Bildschichten der Tafelbilder markieren sich keine vorderseitigen Abklebungen der Fugen mit Werg oder ähnlichem Material. Auch sind kaum Wuchsunregelmäßigkeiten des verwendeten Holzes zu erkennen, weshalb von sorgfältig verleimten und geglätteten Tafeln ausgegangen werden kann. Lediglich bei der Szene der Taufe befinden sich auf der linken Bildhälfte im Craquelé der Bildschicht einige senkrecht, leicht bogenförmig verlaufende Primärsprünge, die auf Wuchsunregelmäßigkeiten hinweisen. Ebenso deuten bei der Kreuzigungsszene drei senkrecht verlaufende, ausgeprägte Primärsprünge in der Bildschicht zwischen Maria und dem Stamm des Kreuzes auf Wuchsunregelmäßigkeiten im Holz hin.

MALGRUNDVORBEREITUNG

Die hölzernen Tafeln wurden vor dem Grundierauftrag zur Reduzierung der Saugkraft mit Glutinleim vorbehandelt.¹⁵ Darauf liegt eine dünne weiße Grundierung, als deren Bestandteil mittels EDX ausschließlich Calcium nachgewie-

sen wurde. Das Calciumcarbonat wurde mit einem proteinhaltigen Bindemittel gebunden – ein traditioneller Leim-Kreide-Grund.

Auf der geglätteten Kreidegrundierung liegt eine weiße Imprimitur, bei der es sich um bleiweißhaltige Farbe handelt. Diese Praxis war in der mittelalterlichen Tafelmalerei ebenso verbreitet wie in der Werkstatt Cranachs d. Ä. und wurde von dessen Sohn weitergeführt.¹⁶

In den ersten Jahrzehnten der Wittenberger Werkstatt liegt die Imprimitur auf der Unterzeichnung, bei späteren Werken dient sie auch der Vorbereitung des Grundes für trockene Unterzeichnungsmedien.¹⁷ Das ist ebenso bei den Augustusburger Tafelbildern der Fall, wo die Imprimitur sowohl die Isolierung des Malgrundes als auch die Vorbereitung für die Unterzeichnung übernimmt.

UNTERZEICHNUNG

Die mittels Infrarotreflektografie sichtbar gemachten Unterzeichnungen der Kanzelbilder sind mit einem trockenen schwarzen Zeichenmedium (vermutlich Kreidestift) ausgeführt.¹⁸ Der Unterzeichnungstypus ist skizzenhaft und auf die notwendigsten Linien zur Abgrenzung von Konturen und zur Definition der Formgebung reduziert. Ohne ausgearbeitete Binnenzeichnungen und Schraffuren für Schatten oder Plastizität dienen diese Unterzeichnungen lediglich der groben Orientierung für die Malerei. Auch erfolgte während des Unterzeichnens keine erkennbare Präzisierung von einem Grobentwurf zu einer detaillierteren Ausarbeitung. Stilistisch ähneln sich die Unterzeichnungen aller Kanzelbilder sehr, wurden also wahrscheinlich von gleicher Hand ausgeführt, bei der es sich vermutlich um Cranach d. J. handelt. Auch wenn alle Unterzeichnungen vom Meister persönlich stammen, ist bei einem Großauftrag wie der Kanzel davon auszugehen, dass die Werkstattmitarbeiter maßgeblich bei der Ausführung der Malerei beteiligt waren. Auf der Grundlage dieser reduzierten Unterzeichnungen erscheint die Ausführung der Malerei ohne die ergänzende Nutzung einer Vorzeichnung oder weiterer Studienblätter jedoch kaum denkbar.¹⁹

Die Unterzeichnung bildete nur partiell eine verbindliche Vorgabe für die malerische Ausführung. Als verbindlich gelten die meisten Konturen, die mitunter mehrfach nachgezeichnet wurden, zum Beispiel der linke Ellenbogen von Jesus in der Taufszene. Dagegen blieben die sparsamen Binnenzeichnungen oftmals unberücksichtigt, wie der Faltenwurf der meisten Kleidungsstücke zeigt. Am Beispiel der Grablegungsszene ist dies in den Gewändern von Maria und Maria Magdalena (Abb. 3) recht gut nachvollzieh-

bar. Während bei Ersterer einige geschwungene Linien die Ärmel andeuten, sind die Unterzeichnungslinien im Gewand Maria Magdalenas eher gerade und kantig. Bei beiden Gewändern fanden erst während des Malprozesses Präzisierungen der Form statt. Gänzlich abweichend von der malerischen Ausführung wurde dagegen in der Unterzeichnung die Position der Beine von Johannes dem Täufer angelegt. Die Korrektur erfolgte hier ebenfalls mit Ausführung der Malerei.

Auf der Tafel mit der Kreuzigung wurde eine Kompositionsänderung bereits während des Unterzeichnens vorgenommen. Die Figur des Johannes war zunächst einige Zentimeter weiter rechts am Bildrand angelegt und wurde etwas versetzt nochmals gezeichnet. Diese deutliche Korrektur im Prozess der Unterzeichnung bleibt innerhalb der Kanzelbilder jedoch eine Ausnahme.

Der Unterzeichnungsstil Cranachs d. J. in seiner Ausführung mit unruhigen Linienzügen und sparsamer Binnenzeichnung, aber ohne Ausarbeitung von Details, erscheint dem des Vaters ähnlich.²⁰ Allerdings sind die Linienzüge bei Cranach d. J. etwas kürzer und abgehackter. Außerdem bevorzugte Cranach d. Ä. für seine Unterzeichnungen Pinsel oder Feder, während die Lebendigkeit in den Unterzeichnungen Cranachs d. J. eher von seiner Handhabung des Zeichenstiftes herrührt.

MALSCHICHT

Insgesamt weisen alle Tafeln eine sehr sparsame Malweise mit dünnem Farbauftrag auf. Die Malschicht ist überwiegend deckend und nur in Teilen lasierend appliziert, sodass die Imprimitur stellenweise sichtbar ist und die Farbgebung beeinflusst. Die unterschiedliche Ausführung der Malerei hinsichtlich des maltechnischen Aufbaus und der abweichenden Präzision lässt die Mitarbeit mehrerer Personen an den einzelnen Tafeln vermuten. So sind viele der liebevoll ausgearbeiteten Details nur beim Anblick aus unmittelbarer Nähe sichtbar, was angesichts der Verbauung in über zwei Metern Höhe für den im Kirchenschiff stehenden Betrachter eigentlich nie möglich ist. Als Beispiele seien hier die Schrift des Buches in der Verkündigung, das Senatssiegel »SPQR« in der Auferstehung, das detaillierte Gewand der Kurfürstin bei der Taufe oder die filigranen goldenen Nimben in mehreren Bildern genannt. Andere Bildbereiche wirken weniger präzise ausformuliert und mitunter sogar unfertig (das gilt ebenso für die dekorativen Elemente der Kanzel). Möglicherweise stand die Cranach-Werkstatt gegen Ende der Arbeitszeit für die Fertigstellung der Kanzel unter Zeitdruck.²¹

Ebenso wie zu Lebzeiten des Vaters fanden in der Werkstatt Cranachs d. J. dieselben Malmaterialien für gelbe, rote und grüne Bildbereiche Verwendung. Blei-Zinn-Gelb und gelber Ocker wurden als Gelbpigmente verwendet. Das hellere und kräftigere Blei-Zinn-Gelb konnte für gelbe Kleidung (etwa der Hirten in der Geburtsszene) und für Himmelsbereiche (Tauf- und Kreuzigungsszene) bestimmt werden. Dagegen fand der dunklere Ocker für die Ausführung von Haaren und Interieur Anwendung. Zudem wurde er zur Ausmischung mit anderen Farben verwendet.

In der Werkstatt Cranachs d. Ä. war Zinnober das am häufigsten vermalte Rotpigment.²² Auch unter der Werkstattleitung von Cranach d. J. fand es vielfach Verwendung, wie anhand der Augustusburger Kanzelbilder nachgewiesen werden konnte. So wie auf fast allen Werken Cranachs d. Ä. rote Farblacke vermalte wurden, waren diese auch auf mehreren Kanzelbildern nachweisbar.²³ Die Farblacke fanden vielfältige Anwendung: als abschließende Lasur flächig oder linienförmig aufgebracht, in reiner Form oder in Ausmischung mit Bleiweiß aufgetragen. Bei den Kisseln in der Verkündigungsszene zum Beispiel wurden die Farblacke als abschließende Schicht auf zinnoberrote Bereiche aufgetragen. Ebenso flächig, aber auf hellem Grund fanden sie als eigenständige Farbe für den Rock der Maria Magdalena in der Grablegungsszene Verwendung, bei dem für lichte Bereiche noch eine Mischung mit Bleiweiß erfolgte. Als weitere Technik wurden mit rotem Farblack auf rosafarbener Malschicht (Bleiweiß, schwach pigmentiert mit Zinnober) Linien aufgemalt, um den Faltenwurf von Gewändern zu gestalten – beispielsweise bei den Untergewändern in der Verkündigungsszene. Andererseits wurden auch auf zinnoberrote Bereiche Lichthöhungen mit rosa Farbe aus Bleiweiß und Farblack aufgebracht, wie bei dem Gewand Mariens in der Geburtsszene.

Für grüne Bildbereiche wurde Grünspan vermalte, der auch das von Cranach d. Ä. bevorzugte Grünpigment war. Dagegen fand die zur Gestaltung des Mantelfutters beim Hirten in der Geburtsszene verwendete Ausmischung mit Schwarz und Ocker bei Cranach d. Ä. eher selten Verwendung.²⁴

Azurit, das von Cranach d. Ä. vorwiegend verwendete Blaupigment, wick in Werken des jüngeren Cranach häufiger zugunsten von Smalte. Beide Pigmente folgen auf den Kanzelbildern einer ausgewogenen Verteilung. Auf der Verkündigungsszene ist Maria relativ großflächig mit einem blauen Gewand dargestellt, das mit Smalte gemalt wurde. Dies wiederholt sich bei der Kreuzigungsszene, in der Mariens smalteblaues Gewand von dem überwiegend azurit-



Abb. 4: Lucas Cranach d. J., Geburt Christi, 1573, Schloss Augustusburg, Kapelle, Querschliffprobe vom Mantel Mariens, Schichtenfolge: weiße Grundierung, weiße Imprimitur, blaue Malschicht aus Azurit und Bleiweiß

Abb. 5: Lucas Cranach d. J., Taufe Christi, 1573, Schloss Augustusburg, Kapelle

blauen Himmel differiert. Lediglich in den dunklen Wolkenbereichen konnte neben dem Azurit etwas Smalte nachgewiesen werden. In der Geburtsszene trägt Maria ein zinnoberrotes Gewand und dazu einen blauen Mantel. Dieser nimmt, ebenso wie Mariens Mantel in der Grablegungs-szene, relativ wenig Fläche ein. Beide bestehen aus Azurit. In fast unmittelbarer Nähe zu Maria befindet sich bei der Grablegung die Figur des Joseph von Arimathia. Seine ebenfalls blaue Kleidung ist wiederum mit Smalte gemalt.

Im maltechnischen Aufbau der Kanzelbilder sind Parallelen und Differenzen zur Maltechnik Cranachs d. Ä. zu verzeichnen. So wurde hier Azurit nicht – im Gegensatz zu vielen seiner Werke – mit einer grauen Schicht unterlegt. (Abb. 4) Eine graue Unterlegung blieb auf den Kanzelbildern der Smalte vorbehalten. Die ausgewogene Verteilung beider Blaupigmente und ihr unterschiedlicher maltechnischer Aufbau suggerieren einen bewussten Einsatz beider Pigmente zur Differenzierung blauer Bildbereiche.

Ähnlich wie zu Lebzeiten des Vaters kamen in der Werkstatt des Sohnes unterschiedliche Techniken zur Modellierung von Inkarnaten zum Einsatz.²⁵ Oftmals wurde von dunkel nach hell gearbeitet, indem auf flächig brauner

Farbe zunächst Schatten angelegt und obenauf mit heller Fleischfarbe lichte Bereiche gesetzt wurden. In seltenen Fällen wurde die solcherart modellierte Haut mit braunen Konturlinien versehen, zum Beispiel die Nase von Joseph und die Oberschenkel des Jesuskindes in der Geburtsszene. Neben dieser Technik wurde bei manchen Inkarnaten die Fleischfarbe direkt auf die weiße Imprimitur gelegt und für schattige Bereiche lediglich dunkler ausgemischt. Die zweite Technik fand insbesondere für die hellen Inkarnattöne in der Taufszene Verwendung. Mit weichen Übergängen zwischen Hell und Dunkel, die keinen Pinselduktus erkennen lassen, wurde Plastizität modelliert. Auch bedurfte es keiner konturgebenden Linien. Möglicherweise handelt es sich bei dieser weichen, fast ›immateriellen‹ Malweise um die Handschrift Cranachs d. J. (Abb. 5)

PIGMENTVERÄNDERUNGEN

Angesichts des Alters der Bilder, der klimatischen Bedingungen in der Kapelle und deren wechselnder Nutzung in den vergangenen Jahrhunderten befinden sich die Tafeln in einem bemerkenswert guten Zustand, jedoch gibt es altersbedingte Veränderungen im Bildgefüge. Neben den



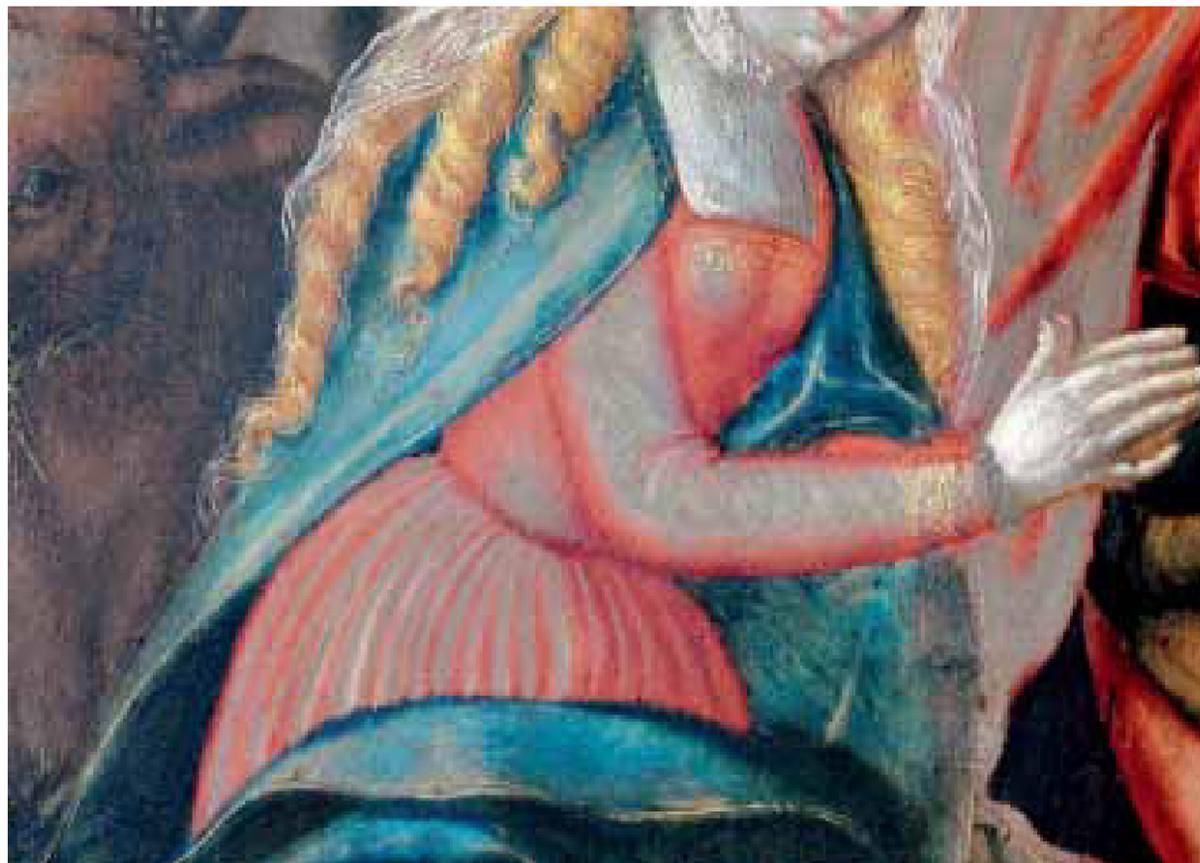


Abb. 6: Lucas Cranach d. J., Geburt Christi, 1573, Detail des roten Gewandes von Maria mit Bleiweißvergrauung im Bereich der Lichthöhungen

offensichtlichen Alterungserscheinungen wie Craquelé-Bildung und Bildschichtverlust haben sich auch die vermalten Pigmente in ihrer Farbigkeit verändert. Diese Veränderungen vollzogen sich auf den Kanzelbildern in größerem Umfang und werden im Folgenden näher beschrieben.

AUSGEBLICHENE ROTE FARBLACKE

Die roten Lacke bestehen aus pflanzlichen Farbstoffen, die auf ein unlösliches Substrat niedergeschlagen werden. Die dabei entstehenden Pigmente werden als »Farblack« bezeichnet.²⁶ Nördlich der Alpen war im 16. Jahrhundert in der Malerei Krapplack am verbreitetsten, aber auch die Insektenfarbstoffe Kermes und Koschenille wurden vermalt.²⁷ Diese bleichen unter Lichteinfluss aus und sind mitunter nur noch in lichtgeschützten Bildbereichen wie unter Rahmenfalzen erhalten.²⁸ Nachweisen lassen sich dann oft nur noch die Substrate.

Auf den Kanzelbildern sind alle Bereiche, in denen roter Farblack vermalt wurde, mehr oder weniger ausgebleichen.

Besonders auffällig ist dieses Phänomen an Stellen, an denen mittels Farblack formgebende Linien auf dem hellen Untergrund modelliert wurden und nun fehlen oder nur noch rudimentär vorhanden sind. In der Verkündigungsszene betrifft dies hauptsächlich die Alba des Erzengels, aber auch seine Flügelfedern, das Untergewand Mariens und im Hintergrund das Gewand Elisabeths. Bei der Grablegungsszene wurde der rote Lack für den Rock Maria Magdalenas und die Mantelinnenseite flächig auf den hellen Grund aufgetragen. Von der ursprünglich wahrscheinlich kräftig rosaroten Farbe ist lediglich ein dumpfes Braun erhalten. In der Auferstehungsszene vermittelt nur noch eine kleine Stelle am oberen Bildrand einen Eindruck von der ehemals leuchtend roten Farbe des Hintergrundes der Kreuzesfahne. Auch liegen Bereiche vor, in denen der Farblack nicht auf dem hellen Grund, sondern als abschließende Lasur auf anderen Farbschichten liegt, so in der Verkündigungsszene, wo die roten Kissen unfertig aussehen, weil die oberste Lasur verblichen ist.

SMALTEENTFÄRBUNG

Smalte ist ein cobalthaltiges Kalium-Silicium-Glas, das besonders in öl- und harzhaltigen Bindemitteln zum Verblasen und Vergrauen neigt. Als mögliche Ursache hierfür wird in der Literatur das Auswandern des Cobalts bzw. des Kaliums aus den Pigmenten in das Bindemittel genannt.²⁹ Infolgedessen erscheinen die Gewänder Mariens in der Verkündigungs- und Kreuzigungsszene heute nicht mehr blau, sondern graugrün. Ebenfalls betroffen ist das Gewand des Joseph von Arimathia in der Grablegungsszene.

BLEIWEISSVERSCHWÄRZUNG

Auf allen Tafelbildern liegen graue Farbbereiche vor, die sich nicht nur optisch nicht in die Komposition einfügen, sondern gänzlich unvereinbar sind mit der farblichen Ausformulierung der Bildtafeln. Bei den entsprechenden Farbbereichen handelt es sich jedoch zweifelsfrei nicht um eine spätere Zutat. Diese Grautöne können in zwei verschiedenen Ebenen der Malschicht vorliegen. Zum einen kommen sie als abschließende Farbe auf augenscheinlich fertigen Bildbereichen vor, wie zum Beispiel auf den eigentlich weißen Lichthöhungen von Gewandfalten. (Abb. 6) Zum anderen kann die graue Farbe auch mitten in dem Schichtenpaket der Malschicht (also zwischen Grundierung und abschließend partiell aufgemalten Lasuren) liegen, etwa bei den Inkarnaten. Einige dieser grauen Bereiche muten etwas merkwürdig an, könnten aber vom Künstler gewollt sein, wie etwa die Inkarnate von Jesus und dem Schächer in der Kreuzigungsszene. Doch beim Blick auf einige Details wird deutlich, dass hier Pigmentveränderungen abgelaufen sein müssen: Graues Blut fließt aus der Seitenwunde Christi (Kreuzigungsszene) und die trauernden Frauen in der Grablegungsszene vergießen graue Tränen.

Entnommene Querschliiffproben bestätigen, dass es sich bei den grauen Bereichen zumeist gar nicht um eine eigene Malschicht handelt, sondern nur die Oberfläche der bleiweißhaltigen Malschicht grau verfärbt ist.³⁰ Eine mögliche Erklärung sind Bleiweißverschwärfungen, von denen folgende Bildbereiche betroffen sind:

Die Verkündigungsszene weist auf der Alba des Engels graue Linien unterschiedlicher Breite auf, die wohl Lichthöhungen auf der einst rosaroten Alba waren. Daneben sind die Inkarnate des Engels und Mariens betroffen, jedoch weitestgehend übermalt.

Bei der Geburtsszene sind die Gewänder von Maria und Joseph dort grau, wo eigentlich Lichthöhungen sein sollten. Eine im Querschliiff fluoreszierende Substanz – vermutlich Krapplack – suggeriert, dass in diesem Fall eine

Kombination von Bleiweißverschwärfung und verblichemem Farblack vorliegt, also die lichten Bereiche der Gewänder einst von hellroter Farbigkeit waren.

Beim Fluss der Taufszene ist mit einigen vergrauten Linien die Wasserbewegung angegeben. Auch das rote Gewand weist graue Linien auf, deren Farbe bei näherer Betrachtung feine helle Flecken enthält, die auf den ersten Blick wie Krepierungen aussehen, jedoch keine sind.³¹ Offenbar waren diese Linien einst insgesamt so hell wie die darin noch erhaltenen hellen Flecken. In der Kreuzigungsszene ist das Gewand des Johannes betroffen, das ebensolche Linien wie der Mantel in der Taufszene zeigt. Zudem ist in allen Inkarnaten der Grauanteil zu dunkel, weshalb auch hier von verschwärttem Bleicarbonat ausgegangen werden kann.

Die Grablegungsszene weist insgesamt die auffälligsten Veränderungen auf. In unterschiedlichem Ausmaß sind fast alle Inkarnate betroffen. Gesicht und Korpus Christi sowie die Gesichter und Hände der anwesenden Frauen zeigen flächige Vergrauungen. Im Gesicht des Joseph von Arimathia sind nur der Nasenbereich und bei Johannes die Wange betroffen. Die weißen Kopftücher der Frauen hatten einst hellblaue Schattierungen, von denen durch die Bleiweißverschwärfung kaum noch etwas zu sehen ist. Auf der Auferstehungsszene sind die Gesichter und Hände der Soldaten betroffen. Besonders der erwachte Soldat auf der rechten Bildhälfte hat ein flächig graues Gesicht.

Die Verschwärfung von Bleiweiß in ölgebundenem Medium ist ein eher ungewöhnliches Phänomen und bedarf dreier Voraussetzungen: Zunächst müssen Umwelteinflüsse auf die Pigmente einwirken können. Aus diesem Grund ist das Phänomen in der Buchmalerei weit verbreitet, wo Bleiweiß in wässrigen Bindemitteln vermalt wird.³² In ölhaltigen Farben dagegen sind die Pigmente in der Regel von Luft- und Umwelteinflüssen abgeschlossen.³³ Im Fall der Kanzelbilder könnte die schwache Bindung der Pigmente sowie der dünne und somit kaum schützende Firnis die Reaktion begünstigt haben.

Desweiteren ist die Verschwärfung von Bleicarbonat feuchteinduziert. Aus der Standortsituation der Kanzel in der nichtklimatisierten Schlosskapelle ergeben sich Schwankungen der relativen Luftfeuchtigkeit mit Werten von bis zu 99,9 Prozent.³⁴ Somit ist ein weiterer Indikator für den Ablauf einer Reaktion gegeben.

Die wichtigste Voraussetzung für den Ablauf einer chemischen Reaktion ist die Anwesenheit von Schwefelwasserstoff oder sulfidhaltigen Stoffen. In fast allen RFA-

Messproben ist Schwefel in unterschiedlichen Konzentrationen gemessen worden, der sich nur selten einem Pigment (wie Zinnober) zuordnen lässt. Wahrscheinlich stammt der Schwefel aus Luftverschmutzungen der letzten zwei Jahrhunderte. Hierbei kann es sich um schwefelhaltige Abgase der Industrie handeln, doch auch jeder mit Kohle beheizte Ofen entlässt Schwefeldioxyde in die Luft.

Unter den genannten Bedingungen bildet sich aus dem basischen Bleicarbonat schwarzgraues Bleisulfid (PbS).³⁵ Im Fall der Kanzelbilder ist also ein seltenes Zusammenspiel aller drei Faktoren gegeben, die zur Verschwärzung von Bleiweiß in ölgebundenem Medium geführt haben.

GRÜNSPANVERBRÄUNUNG

Grünspan (Kupferacetat) mit seiner bläulich grünen Farbe reagiert bereits kurz nach der Zugabe von Bindemittel unter Bildung von Kupferoleaten, -resinaten oder -proteinaten zu einem wärmeren Grünton. Diese Kupferverbindungen können mit der Zeit verbräunen.³⁶

Das Phänomen ist nicht auf allen Bildern in gleicher Intensität wahrzunehmen. Während der Vorhang in der Verkündigungsszene noch von einer intensiv grünen Farbigekeit ist, weisen gerade in den Landschaften die Pflanzen einen Stich ins Braune auf. Auffällig sind die Rasenflächen im Vordergrund der Grablegungs- und Auferstehungsszene, die eine Art bräunlichen Saum bilden.

RESÜMEE

Die exemplarische Untersuchung der Kanzelbilder von Schloss Augustusburg gibt neue Einblicke in die Maltechnik und Materialwahl Cranachs d. J. Die daraus resultierenden Erkenntnisse zu Pigmentveränderungen in seinen Werken ermöglichen eine Korrektur bisheriger kunsthistorischer Bewertungen und Einordnungen. So muss ein auf den ersten Blick weniger qualitativ erscheinendes Werk nicht zwingend ausschließlich als Werkstattarbeit gelten, wenn es nicht mehr in dem Zustand vorliegt, wie es die Werkstatt verließ. Friedländers pauschaler Vorwurf, die Werke Cranachs d. J. zeichneten sich durch »blasse Farbigekeit und flaue Plastik«³⁷ aus, dürfte nicht grundsätzlich eine mangelnde künstlerische Fähigkeit des jüngeren Cranach reflektieren, sondern auch in altersbedingten Veränderungen der Werke begründet sein. Eine erhebliche Veränderung der Wirkung der Kanzelbilder konnte anhand der umfangreich abgelaufenen Pigmentveränderungen verdeutlicht werden.

Zum grundlegenden Verständnis der Werkstattpraxis Cranachs d. J. im Allgemeinen und seiner Kunst im Besonderen bedarf es weiterer umfangreicher Untersuchungen. Erst ein dadurch gewährleistet Grundverständnis für seine Materialwahl und Maltechnik sowie der Veränderungen dieser Bilder erlaubt als nächsten Schritt eine differenziertere Beurteilung der Kunst Lucas Cranachs d. J. und seiner Werkstatt.

ANMERKUNGEN

- 1 Dieser Beitrag basiert auf der Masterarbeit gleichen Titels, die im Jahr 2013 an der Fachhochschule Köln entstand.
- 2 Hans-Joachim Krause, Heinrich Magirius und Kristin-Barbara Ostmann, Schloss Augustusburg, 1572–1972. Baugeschichte und denkmalpflegerische Instandsetzung, Dresden 1972, S. 11.
- 3 Ebd., S. 23.
- 4 Ebd.
- 5 Staatsarchiv Dresden Loc. 8523, Schreiben an Kurfürst August, zit. in: Schade, S. 450, Nr. 489.
- 6 Ein Jahr zuvor wurden die von Kurfürst August bestellten Fürstenbildnisse per Schiff nach Dresden gebracht; Schade, S. 449, Nr. 477.
- 7 Schade, S. 450, Nr. 489–492.
- 8 Jörg Rosenfeld und Christoph Zindel, Ein Holzrelief des späten 16. Jahrhunderts aus Wittenberg, Bemerkungen zu Lucas Cranach d. J. und Wolfgang Schreckenfuhs, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 7 (1993), H. 2, S. 311–322, hier S. 311.
- 9 Ingrid Schulze, Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie und Fürstenreformation, Bucha bei Jena 2004, S. 205.
- 10 Vorangegangene Ausführungen nach Heinrich Zimmermann, Beiträge zum Werk Lucas Cranachs d. J., in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 7 (1955), S. 209–215.
- 11 Rosenfeld/Zindel 1993 (wie Anm. 8), S. 311, 321.
- 12 Dokumentation zur Restaurierung des Kanzeldeckels in der Schlosskapelle, Schloss Augustusburg, 1990 verfasst von Tonio Schulze, vorliegend im Museum Schloss Augustusburg.
- 13 Manfred Eisbein u. a., Die Bildträgerkonservierung und statische Sicherung des Augustusburger Cranach-Altars, in: Beiträge zu Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, Verband der Restauratoren 2 (2009), S. 24–46.
- 14 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. 87.
- 15 Der hierfür verwendete Glutinleim ist im Querschliff sichtbar und reagierte beim Proteinnachweis durch Anfärbung mit Fuchsin S positiv, indem er sich intensiv rosarot verfärbte.
- 16 Gunnar Heydenreich, Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice, Amsterdam 2007, S. 99.
- 17 Ebd., S. 100.
- 18 Die Infrarotreflektografien wurden 2012 von Ingo Sandner und Gunnar Heydenreich erstellt (Osiris, 900–1200 nm). Aufgrund der Gegebenheiten vor Ort waren nur Aufnahmen von 3 Tafeln (Taufe, Kreuzigung, Grablegung) möglich.
- 19 Ingo Sandner, Wir haben nichts gesehen! Anmerkungen zum Nutzen der IR-Reflektographie, in: Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut, Verband der Restauratoren (2008), H. 2, S. 53–66.
- 20 Ingo Sandner und Gunnar Heydenreich, Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlungsbereich, Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512, URL: http://lucascranach.org/docs/news_22-3-2013.pdf [3.6.2013].
- 21 Kurfürst August I. war hinsichtlich der Errichtung von Schloss Augustusburg ein ungeduldiger Bauherr. Obwohl der große Gebäudekomplex des Schlosses in nur 5 Jahren erbaut und ausgestattet wurde, entließ der Kurfürst seinen ersten Baumeister nach 3 Jahren wegen Nichteinhaltung der Zeitvorgaben; Krause/Magirius/Ostmann 1972 (wie Anm. 2), S. 13.
- 22 Heydenreich 2007 (wie Anm. 16), S. 138.
- 23 Ebd., S. 139.
- 24 Ebd., S. 148.
- 25 Ebd., S. 194.
- 26 Hermann Kühn, Erhaltung und Pflege von Kunstwerken. Material und Technik, Konservierung und Restaurierung, München 2001, S. 516.
- 27 Jo Kirby und Raymond White, The Identification of Red Lake Pigment Dyestuffs and a Discussion of their Use, in: National Gallery Technical Bulletin 17 (1996), S. 56–80.
- 28 Kühn 2001 (wie Anm. 26), S. 524.
- 29 Ebd., S. 527; Marika Spring u. a., Colour Change in The Conversion of the Magdalen attributed to Pedro Campana, in: National Gallery Technical Bulletin 22 (2001), S. 54–63.
- 30 Nachweis mittels RFA und EDX erbracht.
- 31 Bei Krepierungen handelt es sich um unter Wassereinfluss entstandene massive strukturelle Schädigungen von Firnis oder Malschicht, die die betroffene Schicht dahingehend verändern, dass es zu einer diffusen Reflexion des Lichts kommt und somit das ursprünglich durchsichtige oder farbige Erscheinungsbild verlorengeht und die Schicht milchig weiß erscheint; Jana Herrschaft, Firmiskrepierung – Ansätze zur Behandlung des Schadensbildes mit dem niedermolekularen Kohlenwasserstoffharz Regalrez, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 26 (2012), H. 2, S. 367–387.
- 32 Frdl. mündliche Mitteilung von Doris Oltrogge und Robert Fuchs.
- 33 Die Vermutung, es könne sich statt der Ölfarbe um verschwärzungsanfälligere Tempera handeln, ließ sich aufgrund des negativ ausgefallenen Proteinnachweises nicht bestätigen.
- 34 Eisbein u. a. 2009 (wie Anm. 13), S. 32–36.
- 35 Kühn 2001 (wie Anm. 26), S. 522/23.
- 36 Ebd., S. 526.
- 37 FR 1932, S. 21.