

LUCAS CRANACH DER JÜNGERE

ENTDECKUNG EINES MEISTERS

ROLAND ENKE,
KATJA SCHNEIDER,
JUTTA STREHLE (HG.)

HIRMER

INHALT

- 6 — GRUSSWORTE**
- 10 — DANK**
- 11 — LEIHGEBER**
- 12 — VORWORT**
- 14 — ABKÜRZUNGEN**
- 15 — ZEITLEISTE ZUM LEBEN LUCAS CRANACHS DES JÜNGEREN**
- 16 — STAMMTAFEL**
- 18 — MEISTERSCHAFT IN DER WERKSTATTPRODUKTION
DIE »ENTDECKUNG« LUCAS CRANACHS
DES JÜNGEREN ALS WIEDERENTDECKUNG
FRÜHNEUZEITLICHEN KÜNSTLERTUMS**
Matthias Müller
- 28 — ÜBERSEHEN UND VERSCHMÄHT:
LUCAS CRANACH DER JÜNGERE,
EIN VERKANNTER KÜNSTLER**
Katja Schneider
- 38 — SACHSEN IM 16. JAHRHUNDERT:
DYNASTIE, TERRITORIUM, KONFESSION**
Enno Bünz
- 52 — LUCAS CRANACH DER JÜNGERE:
EINE BIOGRAFISCHE SKIZZE**
Jutta Strehle
- 64 — DIE WERKSTATT CRANACHS
DES JÜNGEREN**
Gunnar Heydenreich, Daniel Görres, Jana Herrschaft
- 78 — CRANACH DER JÜNGERE
UND DIE DRUCKGRAFIK**
Armin Kunz
- 90 — »VON VIELEN FÜRSTEN GELIEBT«
CRANACH DER JÜNGERE UND
DIE HÖFISCHE KULTUR**
Michael Wiemers
- 102 — PRÄSENZ UND DISTANZ
ZUR PORTRÄTKUNST LUCAS
CRANACHS DES JÜNGEREN**
Elke Anna Werner
- 114 — DIE PORTRÄTZEICHNUNGEN
CRANACHS DES JÜNGEREN**
Guido Messling mit Georg Josef Dietz
- 124 — CRANACH DER JÜNGERE IM
DIENST DER REFORMATION**
Ruth Slenczka
- 138 — DIE PRACHTBIBELN CRANACHS
DES JÜNGEREN**
Nadine Willing-Stritzke
- 148 — KATALOG**
- 414 — LITERATUR**
- 430 — IMPRESSUM**
- 432 — FOTONACHWEIS**



DIE WERKSTATT CRANACHS DES JÜNGEREN

Gunnar Heydenreich, Daniel Görres, Jana Herrschaft

AUFTRAGGEBER UND AUFTRAGSLAGE – DIE SITUATION UM 1550

Als Cranach d. Ä. am 16. Oktober 1553 in Weimar starb, hinterließ er seinem Sohn Lucas eine wohlorganisierte und produktive Werkstatt, deren Werke bei Adel und Bürgertum in hohem Ansehen standen. Noch 1573 zählte Cranach d. J. zu den fünf reichsten Bürgern Wittenbergs, obwohl ihm wichtige Einnahmequellen seines Vaters nicht mehr zur Verfügung standen.¹ So musste er etwa auf die Erträge aus dem Apothekenprivileg verzichten, da dieses mit dem Erbteil seiner Schwester Barbara an deren Ehemann, den Apotheker Caspar Pfreundt, übergegangen war.² Anders als sein Vater hatte Cranach d. J. zudem nicht das Hofkünstleramt inne, das noch zu Lebzeiten des älteren Cranach an Peter Roddelstedt, genannt Gottlandt, übertragen wurde.³ Doch war er mit der Anstellung Roddelstedts keineswegs »aus dem Geschäft«. Ihm kam die Funktion eines Malers für besondere Aufgaben zu, die, gemessen am heutigen Bestand der Kunstwerke, die künstlerisch deutlich anspruchsvolleren Aufträge darstellten.⁴ In diesem Zusammenhang ist die Entstehung des bedeutenden Memorialensembles für das 1554 verstorbene Kurfürstenpaar Johann Friedrich und Sibylle von Cleve äußerst aufschlussreich. Während Cranach d. J. für das Bildkonzept des großformatigen Altarwerks in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul verantwortlich zeichnete,⁵ wurde der Hofmaler Roddelstedt mit der Gestaltung des unmittelbar davor befindlichen Doppelgrabes betraut, einem Werk, dem zwar keine mindere Bedeutung zukam, das aber doch künstlerisch als die geringere Herausforderung anzusehen ist.⁶ Für die anhaltend hohe Wertschätzung der Arbeiten Cranachs spre-

chen auch die Aufträge Augusts von Sachsen für die Altarbilder der Schlosskirchen Augustusburg und Annaburg,⁷ für die nicht dessen Hofmaler Heinrich Göding,⁸ sondern eben Cranach d. J. herangezogen wurde.

Vor diesem Hintergrund mag Lucas Cranach d. J. eine Anstellung als ernestinischer Hofkünstler in Nachfolge seines Vaters wenig attraktiv erschienen sein, hätte dies doch den Umzug der Werkstatt in die neue Residenzstadt Weimar zur Folge gehabt, denn natürlich musste der Hofmaler auch am Hofe präsent sein. Cranach d. J., der fest im sozialen Wesen seiner Heimatstadt Wittenberg verwurzelt war, dürfte vielmehr bestrebt gewesen sein, die von seinem Vater seit Jahrzehnten in Wittenberg geführte Werkstatt in ihrer gewohnten Form zu erhalten, zumal er sich weiterhin viele prestigeträchtige Aufträge sichern konnte.⁹

WERKSTATTORGANISATION

Das große Renommee Cranachs d. J. lässt sich auch daran ablesen, dass mehrere Fürsten Stipendiaten zur Ausbildung in seine Werkstatt entsandten. 1552 bat Herzog Albrecht von Preußen Lucas Cranach d. Ä. um die Ausbildung des Heinrich Königswieser.¹⁰ Dieser Brief erreichte allerdings den jüngeren Cranach in Wittenberg, der im Januar 1553 die Übernahme des Malerjungen für drei Jahre bestätigte, um »inen im conterfeyen und reyßen, auch mit zurichtung der farben und was dann zu dieser kunst nöthig, gutwillig [zu] underrichten«. ¹¹ Der Herzog offerierte Cranach Lehrgeld, Königswieser hingegen bekam nach eigener Auskunft weder Lohn noch Kleidung und bat den Herzog mit der Übersendung von Proben seiner Arbeit um finanzielle Unterstützung.¹² 1559 zahlte Albrecht von

Preußen 100 Gulden an Cranach¹³ und im gleichen Jahr ernannte er Heinrich Königswieser zu seinem Hofmaler.¹⁴ Albrecht von Mecklenburg wiederum entsandte Erhard Gaulrap zur Ausbildung in die Wittenberger Malerwerkstatt. 1557 erstmals in der Werkstatt erwähnt, scheint dessen Ausbildung 1565 abgeschlossen, denn Cranach d. J. erinnerte den Herzog in einem Brief an die ausstehende Zahlung für die Lehrzeit in Höhe von 100 Talern.¹⁵ Auch August von Sachsen schickte mit Zacharias Wehme 1571 einen Schüler in die Werkstatt Cranachs d. J. und übernahm ebenfalls die Kosten der Ausbildung. 1576 wies er seinen Kämmerer an, Cranach 100 Gulden auszuzahlen und ihn zu beauftragen, Wehme zwei weitere Jahre in seiner Werkstatt zu unterweisen.¹⁶ Durch die Entsendung eines Malerschülers und die Übernahme von dessen Ausbildungskosten konnte der Landesherr sicherstellen, dass seinem eigenen Hof ein fähiger Maler zur Verfügung stand, der das Bildrepertoire der Cranach-Werkstatt beherrschte. 1581 kehrte auch Wehme als ausgebildeter Maler zurück nach Dresden. Cranach stellte Kurfürst August für die Ausbildung weitere 200 Gulden in Rechnung, was diesem zwar etwas überhöht erschien, jedoch angesichts der Qualität der Arbeitsproben Wehmes gezahlt wurde.¹⁷ Rückwirkend vom November 1581 erhielt Wehme 1 Gulden Kostgeld am Dresdener Hof und führte von nun an Aufträge für den Kurfürsten aus.¹⁸

Über Größe und Mitarbeiter der Werkstatt Lucas Cranachs d. J. ist in den erhaltenen Dokumenten wenig überliefert. 1552 flüchtete der Maler mit Frau, Kindern und seinen »Molerjungen« vor der Pest von Wittenberg nach Weimar.¹⁹ Im Zusammenhang mit einem Auftrag zur Illumination von Pergamentbibeln für König Christian III. von Dänemark schrieb Georg Maior 1558 aus Wittenberg aufschlussreich: »So hat auch Lucas geschickter Malergesellen stets ein sechs oder sieben bei sich, durch welche dies auch eher könnte gefertigt werden.«²⁰ Er deutet damit an, dass Cranach d. J. die Werkstatt des Vaters in beachtlicher Größe weiterführte. Dennoch gab es häufig Terminverzögerungen: 1559 erinnert Kurfürst August Cranach an ausstehende Jagdbilder;²¹ 1561 ist die Werkstatt mit sieben von Herzog Johann Friedrich bestellten Porträts in Verzug;²² 1565 mahnt der Kurfürst Cranach wegen eines Wappenbuches;²³ 1571 ist die Cranach-Werkstatt mit Fürstenbildnissen für Augustusburg im Rückstand²⁴ und 1575 wird der Maler von August wegen zwei ausstehenden Bildnissen des Kurfürsten und seiner Frau gemahnt.²⁵ Die unter Cranach d. Ä. reibungslos laufende Manufaktur schien unter Leitung des jüngeren Cranach von Zeit zu

Zeit ins Stocken zu geraten. Trotz der wiederholten Mahnungen war Kurfürst August mit den Ergebnissen offenbar sehr zufrieden. So enthält etwa das gleiche Schreiben, in dem Cranach wegen des Wappenbuches gemahnt wird, auch seine Bestätigung als Bürgermeister, weil das Amt durch keine »tüchtigern [und] fleissigern Person« zu besetzen sei.²⁶ Während die Werkstatt 1571 noch mit den Tafelbildern für Augustusburg in Verzug war, erteilte der anspruchsvolle Kurfürst bereits den Auftrag, Porträts von Theologen und gelehrten Männern für die dortige Schlosskirche zu malen.²⁷

Die für den laufenden Werkstattbetrieb benötigten Zuarbeiten organisierte Cranach d. J. in Kooperation mit anderen Handwerkern. Zwischen 1556 und 1564 arbeitete Jacob Lucius aus Siebenbürgen als Holzschneider für Cranach,²⁸ und mit dem aus Salzburg stammenden Tischler und Bildschnitzer Wolfgang Schreckenfuchs realisierte er zwischen 1560 und 1586 verschiedene Großaufträge. Bekannt ist die Zusammenarbeit bei der Ausführung von Altar (1571; Abb. 1) und Kanzel (1573) der Schlosskapelle Augustusburg sowie für das Retabel der Colditzer Schlosskirche (1584; Kat. 3/56). In seinem Kostenvoranschlag für den sogenannten Herzaltar in Höhe von insgesamt 500 Talern kalkulierte Cranach d. J. einen Posten von 100 Talern für den Holzbildhauer. Empfänger war Schreckenfuchs. Cranach teilte 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.²⁹ Die Auftragsabwicklung verlief also zwischen Kurfürst August und Cranach d. J., der Schreckenfuchs als »Subunternehmer« mit der Ausführung der Schreiner- und Schnitzarbeiten beauftragte. Es ist daher anzunehmen, dass sich Schreckenfuchs bei der Ausarbeitung von Holzarchitektur und Skulpturenschmuck an Entwürfe Cranachs zu halten hatte und die Fassmalerarbeiten anschließend in dessen Werkstatt ausgeführt wurden.³⁰ Eine ähnliche Arbeitsteilung kann auch für die Ausgestaltung der Augustusburger Schlosskapelle angenommen werden.

Abb. 1: Lucas Cranach d. J. und Wolfgang Schreckenfuchs, Altarretabel mit gekreuzigtem Christus, 1571, Schloss Augustusburg, Sachsen



AUF HOLZTAFELN UND LEINWAND

Für Porträts, Altäre und Epitaphien verwendete Cranach d. J. gemäß der väterlichen Werkstatttradition häufig Lindenholz. Eine Ausnahme bildet das *Weinbergretabel* (1582; Kat. 3/55) in Salzwedel, das auf Eichenholz gemalt ist. Abrechnungen dokumentieren dabei mehrfach Mangel an gutem Holz. So erwähnte Cranach d. J. 1571 in einem Brief an Kurfürst August einen nicht näher benannten Tischler, der ihn nicht mit geeignetem Lindenholz beliefern konnte, weshalb er mit den ausstehenden Arbeiten in Verzug sei.³¹

Gemäß der allgemeinen Verbreitung und Wertschätzung im 16. Jahrhundert fand in der Werkstatt Cranachs d. J. auch Leinwand zunehmend häufiger Verwendung. Während in erhaltenen Abrechnungen Cranachs d. Ä. bereits über 200 Gemälde unterschiedlicher Sujets auf Leinwand³² notiert sind, von denen vermutlich nur eines erhalten ist,³³ dürfte der Anteil an Werken auf textilen Trägern aus der Werkstatt Cranachs d. J. noch deutlich höher liegen. Sowohl im Werkbestand als auch in den überlieferten Dokumenten sind wesentlich mehr Gemälde auf Leinwand verzeichnet. Geht man davon aus, dass Cranach d. J. häufiger als sein Vater auf Leinwand malte und die Verlustrate ähnlich groß ist, folgt daraus, dass ein weitaus größerer Teil seines malerischen Œuvres heute verloren sein muss.

Zu den erhaltenen Werken Cranachs d. J. auf Leinwand gehören vor allem Porträts und ein *Gekreuzigter Christus* (1571; Kat. 3/43). 1557 malte er das *Bildnis des Dr. Gregor Brück* (Kat. 1/17) und 1563 die lebensgroßen Bildnisse Joachims Ernst von Anhalt und seiner Frau Agnes auf textile Träger.³⁴ Während die Ganzfigurenbildnisse von Kurfürst August und Kurfürstin Anna 1565 auf Lindenholztafeln ausgeführt sind,³⁵ entstanden nachfolgend zwei Doppelbildnisse des Kurfürstenpaares auf Leinwand.³⁶ Auch die 48 kleinen Porträts der Herzöge von Sachsen (1578–1580) für Erzherzog Ferdinand II. von Tirol wurden auf feinem Gewebe ausgeführt.³⁷ Offenbar waren für die fürstlichen Auftraggeber auf Leinwand ausgeführte Gemälde gleichwertig mit Tafelbildern: Im September 1550 bat Herzog Johann Friedrich seinen Sohn Johann Friedrich den Mittleren um Übersendung von zwei Bildnissen auf »Tafeln oder Tuchern gemalet«³⁸ und 1555 lud Kurfürst August Cranach d. J. zur Jagd nach Schweinitz ein, damit er dort zeichne und die Darstellung auf ein Tuch oder eine Tafel male.³⁹ Die in hoher Zahl auf kostengünstigerer Leinwand gemalten Bildnisse konnten zudem, aufgerollt und in Kisten verpackt, einfach zwi-

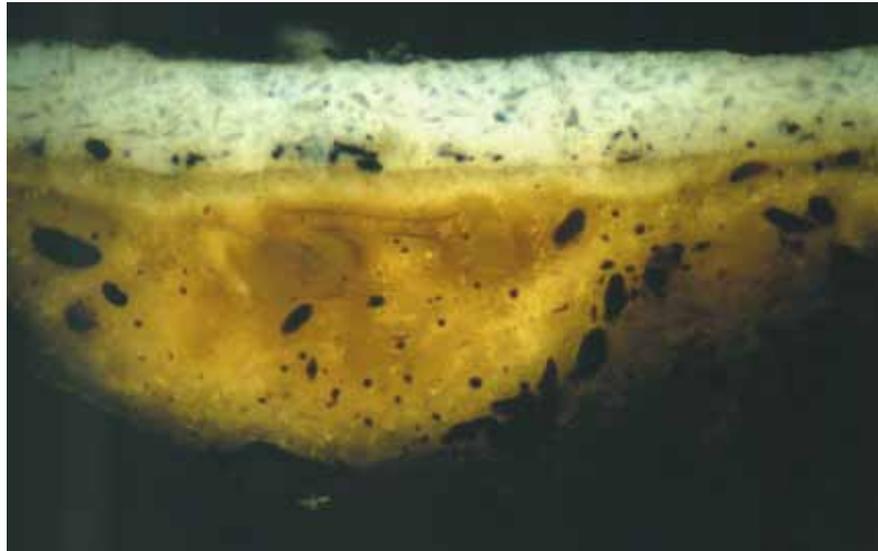
schen der Werkstatt und dem Bestimmungsort transportiert werden. So erteilte Kurfürst August am 16. Juni 1578 Cranach den Auftrag, die Bildnisse des Kurfürsten Johann Friedrich I. und von Herzog Moritz⁴⁰ mit »Ölfarben« auf Leinwand zu malen, »weil dieselben fern über Land geschickt werden müssen«.⁴¹ Leinwandgemälde gehörten in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum beliebten Dekor des höfischen Lebens. Geschätzt wurden sie nicht nur als kostengünstige und praktische Alternative zu Tafelbildern oder für spezielle Ereignisse, sondern auch wegen ihrer spezifischen optischen Qualitäten wie diffusere Lichtreflexion und weniger feinzeichnerische Farbaufträge, die aus der meist leicht texturierten Oberfläche resultieren.

Eine Besonderheit stellt das um 1560 entstandene Epitaphgemälde des Caspar Cruciger dar. (Kat. 3/53) Es wurde auf eine Kupferplatte gemalt und erscheint mit der Größe von 57 x 75,8 cm nach heutigem Kenntnisstand einzigartig im Cranach-Œuvre.⁴² Zugleich repräsentiert es ein sehr frühes Beispiel für Malerei auf Kupferplatten nördlich der Alpen.⁴³

MALGRUND, VORZEICHNUNG UND UNTERZEICHNUNG

Das Auftragen einer weißen Leim-Kreide-Grundierung zur Vorbereitung des Holzbildträgers war in der Praxis der mittelalterlichen Tafelmalerei ebenso verbreitet wie in der Werkstatt Cranachs d. Ä. und wurde von dessen Sohn weitergeführt. Auf der geschliffenen Grundierung lässt sich zudem meist eine weiße Zwischenschicht nachweisen, bei der es sich um eine bleiweißhaltige Ölfarbe, die sogenannte Imprimitur, handelt. Leinwandgewebe wurden mit Mehlkleister, Leim und Kreide⁴⁴ vorbereitet: Das Bildnis Herzog Johann Friedrichs I. in gewöhnlicher Kleidung (1578; Kat. 3/25) erhielt zuerst eine Vorleimung mit einer Mischung aus Mehlkleister und Proteinleim,⁴⁵ bevor mit einer dünnen Schicht aus Leim, Kleister und Kreide die Fadenzwischenräume aufgefüllt wurden. (Abb. 2) Diese dünne, geglättete Grundierschicht wurde mit einer dünnen Bleiweißimprimitur abgedeckt. Die Mischung von Leim und Kleister und der mehrschichtige Aufbau entsprechen weitgehend einer Anweisung des *Liber illuministarum*s aus dem frühen 16. Jahrhundert: »Item ein grobs tuch zu stercken, also nym mel vnd koch das an mit holzleim vnd sterck do mit vnd lass es drucken, darnach weissens, wildu dann mit ölfarb darauf malen so öltrencks ...«⁴⁶ Gegenüber Leimen hat Mehlkleister den Vorteil, dass er beim Aufstreichen nicht durchschlägt und

Abb. 2: Lucas Cranach d. J., Bildnis des Herzogs Johann Friedrich, 1578, Querschliff einer Materialprobe aus dem Bildhintergrund, von unten: Vorleimung mit Proteinleim und Stärke (angefärbt mit Iod-Kaliumiodidlösung); Grundierschicht (Calciumcarbonat, Proteinleim, Stärke); weiße Imprimitur (Bleiweiß, Calciumcarbonat, Öl); graue Untermalung (Bleiweiß, Schwarzpigment, Öl); blaue Farbschicht (Smalte, Bleiweiß, Öl)



offenes Gewebe schließt. Gravierende Nachteile erwähnte Volpato (1685): »Mehlkleister ist sehr schlecht, denn er ist zu spröde und verursacht ein Brechen und Ablösen der Farbe. Und wenn es zu feucht ist, dann zerfällt die Leinwand und die Ratten fressen sie. Die Leute verwenden Mehlkleister meist auf schlechter Leinwand, die in acht oder zehn Jahren zerfällt.«⁴⁷ In feuchtem Klima sind Stärkeklebstoffe auch anfällig für die Verbreitung von Mikroorganismen. Diese Eigenschaften, verbunden mit der höheren Empfindlichkeit des Gewebes gegenüber klimatischen und mechanischen Belastungen, könnten unter anderem dazu beigetragen haben, dass von den zahlreichen Gemälden Cranachs d. J. auf Leinwand heute nur noch wenige erhalten sind.⁴⁸

Gemäß traditioneller Werkstattpraxis wurde die Bildkomposition unter Verwendung von Vorzeichnungen und Studienblättern auf den weiß präparierten Malgrund gezeichnet, bevor der Farbauftrag erfolgte. Einige erhaltene Zeichnungen und Gemälde lassen dabei auf die Übertragung und Präzisierung von Entwürfen mittels technischer Hilfsmittel schließen: Cranach d. J. bediente sich offenbar wiederholt der Methode der Quadrierung.⁴⁹ So ist etwa auf dem *Dessauer Abendmahl* (1565; Abb. 3) unter der Malschicht ein Netz gezeichneter Linien erkennbar, das nicht nur einer Unterteilung der Bildfläche und der Vergrößerung einer Vorzeichnung diente. Es wurden auch der Fluchtpunkt und architektonische Fluchtlinien markiert, bevor die Ausformung einzelner Bauelemente und Figuren folgte.

Während Cranach d. Ä. für die Kompositionsanlage auf dem Malgrund meist den Pinsel und nur gelegentlich Stifte verwendete,⁵⁰ präferierte Cranach d. J. schwarze und rote Kreiden. In den Werken vor 1550 ist sein Zeichenstil kaum erkennbar; erst in nachfolgenden Werken, beginnend mit den Dresdener *Herkulestafeln* (1551; s. S. 98),⁵¹ überwiegen kurze, gekrümmte und schlingernde, häufig die Richtung abrupt ändernde und sich kreuzende oder überlagernde Linien, mit denen Konturen für den nachfolgenden Farbauftrag fixiert wurden. (Abb. 4) Mitunter wirken seine Unterzeichnungen fast kritzig.⁵² Diese souveräne Arbeitsweise, die unter anderem auf den Augustusburger Kanzelbildern (1573) und dem Salzwedeler Weinbergretabel (1582; Abb. 5, vgl. Kat. 3/55) deutliche Ausprägung erfuhr, konnte Cranach scheinbar erst entwickeln, nachdem er von der väterlichen Aufsicht befreit war.⁵³

Eine Besonderheit auf dem Weg von der Zeichnung zum Gemälde stellt die mit Farbe skizzierte Kopfstudie dar, die unmittelbar vor dem lebenden Modell entstand. Damit wurden die physiognomischen Formen präzise registriert und in Farbe, Licht und Schatten modelliert. Das Kostüm verblieb hingegen meist im Zustand der Skizze. Einige Bildnisaufnahmen auf Papier und nach diesen Vorlagen gefertigte Gemälde dokumentieren, dass Cranach d. J. diese in der väterlichen Werkstatt ausgebildete Praxis fortsetzte.⁵⁴ Das *Bildnis des Herzogs Ernst IV. von Braunschweig-Grubenhagen* (um 1543; Kat. 3/18), zu dem eine Kopfstudie in Reims erhalten ist (Kat. 3/1), erscheint auf der Holztafel in geringfügig größerem Maßstab.



Abb. 3: Lucas Cranach d. J., Dessauer Abendmahl (Epitaph für Fürst Joachim von Anhalt), Detail, 1565, Lindenholz, Dessau, Ev. Kirchgemeinde St. Johannis und St. Marien, Infrarotreflektogramm

Abb. 4: Lucas Cranach d. J. und Werkstatt, Das Opfer des Elias (Epitaph für Balthasar Hoffmann), Detail, um 1552–1557, Holz, Stadtgeschichtliches Museum Leipzig, Inv. KK 14, Infrarotreflektogramm



Abb. 5a: Lucas Cranach d. J. und Werkstatt, Weinbergretabel aus der Mönchskirche Salzwedel, Detail, 1582, Salzwedel, Johann-Friedrich-Danneil-Museum, Inv. VK1) 700



Abb. 5b: Infrarotreflektogramm, Detail. Die oben links unterzeichnete Figur wurde nicht mit Farbe ausgeführt.

Andere Gemälde belegen hingegen die Übertragung der Umrisslinien und Binnenformen mit Hilfe eines Pausverfahrens. Völlig deckungsgleich sind zum Beispiel die auf Papier skizzierte Porträtaufnahme (um 1564; Kat. 3/15) und das auf Holz ausgeführte *Bildnis des Kurfürsten August von Sachsen* (1565).⁵⁵ Ebenfalls lassen einige in Serien oder Varianten gefertigte Bildnisse die mechanische Übertragung der gleichen Kopfstudie erkennen.⁵⁶

Gleichmäßig dünn und auffällig lang gezogene Unterzeichnungslinien auf den Gemälden lassen gelegentlich auf die Übertragung in einem Durchdruckverfahren (Griffelung) schließen. Die erhaltenen Porträtaufnahmen aus der Cranach-Werkstatt geben jedoch keinen Hinweis auf die direkte Verwendung als Paus; es gibt weder Griffellinien noch punktuelle Durchstoßungen. Demnach erfolgte die Übertragung sehr wahrscheinlich mit Hilfe einer Transferzeichnung, die von der farbigen Studie abgenommen wurde und auf der Rückseite eingeschwärzt als Paus diente.⁵⁷

MALMATERIALIEN

Cranach d. Ä. verwendete für Gemälde und Dekorationsarbeiten ein breites Spektrum an Pigmenten und Bindemitteln, die er überwiegend auf den Leipziger Messen erwarb.⁵⁸ Der jüngere Cranach hat mit Fortführung der Werkstatt die gewohnte Materialwahl weitestgehend übernommen.⁵⁹ Ebenso wie sein Vater nutzte er Bleiweiß, Blei-Zinn-Gelb, gelbe, rote und braune Eisenoxidpigmente, Zinnober, rote Farblacke, Azurit, Grünspan sowie Pflanzen- und Rußschwarz.⁶⁰ Doch gibt es auch zeitgemäße Änderungen: Das von Cranach d. Ä. vorwiegend verwendete Blaupigment Azurit wich in Werken des jüngeren Cranach häufiger zugunsten von Smalte.⁶¹ Smalte ist zerstoßenes Glas, dessen Anteil an Kobaltoxid ihm eine blaue Farbe verleiht. Dieses Pigment wurde bereits in der Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts nachgewiesen, fand jedoch erst in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts größere Verbreitung.⁶² Auf dem um 1552 entstandenen Gemälde *Christus und die Samariterin* in der Fränkischen



Abb. 6: Signets und Datierungen: a) Gastmahl des Herodes, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. GG 3567 (o. l.); b) Kreuzigungstriptychon: Kreuzigung Christi, Aschaffenburg, Staatsgalerie im Schloss Johannisburg, Inv. 12989 (o. r.); c) Predigt Johannes des Täufers, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 1925 (2. Reihe l.); d) Jagd vor Torgau mit Karl V., Madrid, Prado, Inv. Po2175 (2. Reihe r.); e) Der Jungbrunnen, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Inv. GG 593 (3. Reihe l.); f) Bildnis Martin Luthers, Klassik Stiftung Weimar, Inv. G 15 (3. Reihe r.); g) Bildnis König Ferdinands I., Staatliches Museum Schwerin, Inv. G 2486 (u. l.); h) Bekehrung des Saulus, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Gm 226 (u. r.)



Abb. 7: Signets und Datierungen: a) Epitaphaltar Johann Friedrichs des Großmütigen, Stadtkirche Weimar (o. l.); b) Allegorie der Erlösung, Museum der bildenden Künste Leipzig, Inv. 46 (o. r.); c) Bildnis Philipp Melanchthons, Frankfurt a. M., Städel Museum, Inv. SG 349 (2. Reihe l.); d) Männliches Bildnis, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. GG 885 (2. Reihe r.); e) Epitaph für Fürst Joachim von Anhalt, Dessau, Ev. Kirchgemeinde St. Johannis und St. Marien (3. Reihe l.); f) Bildnis Lucretia von Berlepsch, Kirchgemeinde Klein-Urleben/Stiftung Schloss Friedenstien Gotha (3. Reihe r.); g) Weinbergretabel aus der Mönchskirche Salzwedel, Johann-Friedrich-Danneil-Museum, Inv. VK1) 700a (u. l.); h) Flügelaltar in Herzform (Colditzer Altar), Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Gm 1116a (u. r.)

Galerie Kronach trägt Christus ein dunkelrotes Gewand, das mit rotem Farblack und Smalte auf einer grauen Anlage modelliert ist.⁶³ Diese Technik konnte auch bei Werken Tizians nachgewiesen werden. Ob Cranach d. Ä. diese Praxis möglicherweise sogar direkt von diesem übernahm, als er ihn 1550/51 in Augsburg traf, muss offen bleiben.⁶⁴ Das bisher früheste signierte und datierte Werk Cranachs d. J., auf dem Smalte nachgewiesen werden konnte, ist die *Taufe Christi* von 1556 in Berlin (s. S. 281).⁶⁵ Es entstammt damit genau der Zeit, in der die gewerbliche Herstellung von blauem pulverisiertem Glas aus Kobalterzen im sächsischen Oberschlema begann.⁶⁶ 1568 ist die Herstellung von Lasurfarbe auch in Schneeberg dokumentiert.⁶⁷ Nachdem Cranach d. J. 1571 einen Anteil an einem Zinnbergwerk im erzgebirgischen Buchholz erworben hatte,⁶⁸ könnte er das moderne Blau vielleicht sogar direkt aus dem Erzgebirge bezogen haben.

Ab den 1550er-Jahren verließen die Cranach-Werkstatt zahlreiche Gemälde, auf denen das leuchtend blaue Pigment vermalt wurde. Dazu gehören etwa das *Opfer des Elias* (um 1552–1557; Kat. 3/50), das *Bildnis des Dr. Gregor Brück* von 1557 und die Augustusburger Kanzelbilder von 1573. Die sechs Bildtafeln der Kanzel in Augustusburg zeigen, dass Cranach d. J. Smalte nicht allein als Ersatz für Azurit verwendete, sondern mit dem modernen Pigment die Möglichkeit nutzte, seine Palette zu erweitern. Beide Blaupigmente wurden auf diesen Tafeln in ausgewogener Verteilung verwendet.⁶⁹ Da Smalte in ölhaltigen Bindemitteln mit der Alterung zu starker Veränderung neigt, liegt das Blaupigment auf allen Werken der Cranach-Werkstatt heute mehr oder weniger stark entfärbt vor. So erscheinen die ursprünglich intensiv blau gemalten Hintergründe, etwa beim *Bildnis des Dr. Gregor Brück* (1557; Kat. 1/17), des *Johann Friedrich* (1578; Kat. 3/25) und des *Philipp Melanchthon* (um 1560–1580),⁷⁰ heute nur noch grau.⁷¹

DAS SIGNET CRANACHS DES JÜNGEREN

Markenzeichen der Cranach-Werkstatt ist die geflügelte Schlange mit einem Rubinring im Maul, die zwischen 1535 und 1537 eine Abwandlung von aufgerichteten Fledermausflügeln zu liegenden Vogelflügeln erfuhr. Wahrscheinlich erfolgte diese Modifikation im Zusammenhang mit der vermehrten Mitarbeit der Söhne Hans und Lucas in der väterlichen Werkstatt. Nach dem Tod Hans Cranachs im Jahr 1537 wurden die liegenden Flügel Standard und Cranach d. J. behielt die Form auch nach dem Tod des Vaters bei. Die Signaturen und Datierungen Cranachs d. J.

weisen einige typische Abweichungen auf: Die Schlange zeigt in der Regel eine ausgeprägte Omega-Form im Mittelteil und an den prägnanten Flügelarm setzt eine leicht aufsteigende Schwinge an. Die Ziffer »1« der Datierung schließt am unteren Ende immer mit einer schrägen Serife ab, während die Ziffer »5« meist einen geraden Querstrich mit schmalen schrägen Serifen besitzt. Diese Form der Signatur und Datierung behielt Cranach d. J. über mehrere Jahrzehnte weitgehend unverändert bei, zum Beispiel auf dem *Weimarer Altar* (1555; Abb. 7a), dem *Bildnis Philipp Melanchthons* in Frankfurt (1559; Abb. 7c), dem *Männlichen Bildnis* in Wien (1564; Abb. 7d), dem *Dessauer Abendmahl* (1565; Abb. 7e) und dem *Colditzer Altar* (1584; Abb. 7h). Nur gelegentlich wechseln die Richtungen der Anstriche und die Ziffern werden in einigen Fällen mit Punkten kombiniert.⁷² Sucht man diese zwischen 1555 und 1584 kaum modifizierte Form der Signatur und Datierung auf Werken aus der Wittenberger Werkstatt vor 1553, so finden sich tatsächlich einige Werke, die sowohl die schrägen Serifen an den Ziffern »1« und »5« als auch eine ähnliche Schlangenform aufweisen. Hierzu gehören beispielsweise ein *Kreuzigungsretabel* in Aschaffenburg (1540; Abb. 6b), eine *Jagd vor Torgau mit Karl V.* in Madrid (1545; Abb. 6d), ein *Bildnis Martin Luthers* in Weimar (1546; Abb. 6f) und die *Bekehrung des Saulus* in Nürnberg (1549; Abb. 6h). Diese Werke wurden von der kunsthistorischen Forschung abwechselnd Lucas Cranach d. Ä. und d. J. zugeschrieben.⁷³ Auffällig erscheint, dass Cranach d. Ä. offenbar auch in späteren Jahren seine über Jahrzehnte etablierte Schreibweise der Ziffer »1« mit horizontalen Serifen am oberen und unteren Ende sowie eine weniger ornamental ausgeprägte Schlangenform beibehielt: Deutlich wird dies anhand der Signets und Datierungen etwa auf der *Predigt Johannes des Täufers* in Dresden (1543; Abb. 6c), dem *Jungbrunnen* in Berlin (1546; Abb. 6e) und dem *Bildnis König Ferdinands I.* in Schwerin (1548; Abb. 6g).⁷⁴ Aus den Beobachtungen zur Ausprägung von Ziffern und Signetformen allein auf die Autorschaft des Gemäldes zu schließen, erscheint jedoch voreilig. So ist auf Gemälden von 1537 und 1538 zu erkennen, dass offenbar arbeitsteilig verschiedene Schreiber mit unterschiedlichen Handschriften Aufschriften und zugleich Signet und Datierung ausführten.⁷⁵ Selbstverständlich konnten hierfür autorisierte Mitarbeiter auch Signet und Datierung nachahmen.

FAZIT

Lucas Cranach d. J. führte über drei Jahrzehnte erfolgreich eine Malerwerkstatt, die bis in die 1580er-Jahre hinein

prägend für den obersächsischen Raum und darüber hinaus für die deutsche Porträt- und Epitaphmalerei maßgeblich war. Dabei blieb er dem großen Renommee, das die Werkstatt unter der Führung seines Vaters genoss, nichts schuldig. Es gelang ihm vielmehr, fürstliche und bürgerliche Aufträge zur vollsten Zufriedenheit seiner Auftraggeber zu erfüllen, und er wurde nicht zuletzt zur Ausbildung einer neuen Generation zukünftiger Hofmaler für verschiedene Fürsten des Reiches herangezogen. Cranach d. J. verwendete die in seiner Zeit modernen Materialien und Techniken, die jedoch dazu beitrugen, dass sich einige seiner Werke über die Jahrhunderte stark veränderten oder vielfach gänzlich verloren gingen. Es

mag als Ausweis und Beleg für die künstlerischen Fähigkeiten und den ausgeprägten Geschäftssinn Lucas Cranachs d. J. gelten, dass die seinen Namen tragende Werkstatt schon bald nach seinem Tod am 25. Januar 1586 an Bedeutung verlor. Zwar wird sein Sohn Augustin die Berufstradition der Familie in Wittenberg fortführen, jedoch stirbt er bereits neun Jahre nach seinem Vater. Der Verkauf des wohl wichtigsten Arbeitsrequisits bereits im Jahr 1588 zeigt jedoch, dass die Werkstatt schon vorher im Zerfall begriffen war: Cranachs ältester Sohn, Lucas III., verkaufte in diesem Jahr ein großes Konvolut an Gemälden und Grafiken verschiedenster Künstler an die Dresdener Kunstkammer.⁷⁶

ANMERKUNGEN

- 1 Vgl. Werner Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 450, Nr. 498. Zur finanziellen Situation Cranachs vgl. Monika Lücke, Lucas Cranach der Jüngere als Unternehmer, in: Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder. Tagungsband, hg. von Elke A. Werner, Anne Eusterschulte und Gunnar Heydenreich, München 2015, S. 30–41.
- 2 Vgl. Schade, S. 451, Nr. 415.
- 3 Roddelstedts von Johann Friedrich I. ausgestellte Bestallungsurkunde vom 25. Juli 1553 spricht ihm ein jährliches Salär von 20 Gulden, ein wöchentliches Kostgeld von 10 Groschen und ein höfisches Sommergewand zu. Sein Gehalt betrug damit nur etwa ein Fünftel dessen, was Cranach d. Ä. über Jahrzehnte an festen Einnahmen verbuchen durfte. Roddelstedts Anstellung wurde zudem auf drei Jahre befristet. Vgl. Christian Schuchardt, Ueber Peter Roddelstedt genannt Peter Gotlandt, Schüler Lucas Cranach d. Älteren, in: Archiv für die Zeichnenden Künste mit besonderer Beziehung auf Kupferstecher- und Holzschneidekunst 1 (1855), S. 86–93.
- 4 Roddelstedt kamen vor allem Ausmalungs- und Entwurfsaufgaben zu; vgl. Christian Schuchardt, Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke, Teil 3, Leipzig 1871, S. 95–98.
- 5 Vgl. Daniel Görres, Der Cranach-Altar der Stadtkirche St. Peter und Paul Weimar und sein Betrachter. Eine Studie zum Medium »Bild« im Kontext der Reformation, in: Deubner-Preis 2006. Sonderdruck aus den Kunsthistorischen Arbeitsblättern (KAb), Köln 2007, S. 19–34; Gunnar Heydenreich, Ingo Sandner und Helen Smith-Contini, Der Streit um die Autorschaft. Das Weimarer Cranach-Retabel im Lichte technologischer Untersuchungen, in: Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar, Tagungsband, hg. von Franziska Bomski, Hellmuth Th. Seemann und Thorsten Valk, Klassik Stiftung Weimar Jahrbuch 201, Göttingen 2015, S. 193–204; Daniel Görres, Cranach, Luther und die Ernestiner. Der Epitaphaltar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar, in: ebd., S. 37–53; ders., Von Fürsten und Bürgern, Theologen und Malern – Repräsentation und Memoria in Bildprogrammen Cranachs des Jüngeren, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015 (wie Anm. 1), S. 243–253, hier S. 243–245.
- 6 Vgl. Schuchardt Teil 3 (wie Anm. 4), S. 96f.
- 7 Das Altarbild, das auf Wunsch des Auftraggebers eine neutestamentarische Szene zeigen sollte, ist verloren; vgl. Schade, S. 451, Nr. 500. Ob es sich um jene 1573 datierte und signierte Kreuzigungsdarstellung (174 x 126 cm) handelte, die sich bis zum Zweiten Weltkrieg im Bestand der Gemäldegalerie Dresden befand, ist unklar; vgl. Karin Kolb, Dokumentation der in Dresden nachweisbaren Cranach-Gemälde, in: Cranach, hg. von Harald Marx und Ingrid Mössinger, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Köln 2005, S. 526–539, hier S. 532; Abb. bei Schade, Taf. 253.
- 8 Eine Bestallungsurkunde Gödings ist nicht erhalten, jedoch nennt August ihn in einem Brief vom 10. Juni 1570 erstmals nachweislich seinen »hoffmahler«; zit. nach Karl Berling, Der kursächsische Hofmaler und Kupferstecher Heinrich Göding, in: Neues Archiv für Sächsische Geschichte und Alterthumskunde 8 (1887), H. 1/2, S. 290–346, hier S. 298, Anm. 26.
- 9 Da Roddelstedt noch zu Lebzeiten Cranachs d. Ä. zum Hofmaler ernannt wurde, ist sogar zu vermuten, dass dieser selbst dem Kurfürsten seinen ehemaligen Mitarbeiter Roddelstedt als Hofkünstler empfahl, um seine eigene, von Cranach d. J. geführte Werkstatt nicht verpflanzt zu wissen.
- 10 Schade, S. 443, Nr. 401.
- 11 Gunnar Heydenreich, Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice, Amsterdam 2007, S. 281, 450, Nr. 315; S. 452, Nr. 318.
- 12 Ebd., S. 281, 453, Nr. 319.
- 13 Schade, S. 446, Nr. 428. Ob damit die Ausbildung Königswiesers oder zuvor gelieferte Bildtafeln bezahlt wurden, wie Schade annimmt, kann hier nicht abschließend geklärt werden.
- 14 Herrmann Ehrenberg, Die Kunst am Hofe der Herzöge von Preußen, Leipzig/Berlin 1899, S. 191, Nr. 406; S. 193, Nr. 428.
- 15 Schade, S. 445, Nr. 423; S. 448, Nr. 451.
- 16 Ebd., S. 448, Nr. 463; S. 451, Nr. 506.
- 17 Ebd., S. 452, Nr. 525.
- 18 Ebd., S. 452, Nr. 527.
- 19 Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 452, Nr. 318.
- 20 Gregor Maior an Christian III. von Dänemark, Wittenberg 1558; Transkription: Andreas Schumacher, Gelehrter Männer Briefe an die Könige in Dänemark: vom Jahr 1522 bis 1663, 2. Teil, Kopenhagen 1758, S. 234. Vgl. Martin Bernhard Lindau, Lucas Cranach. Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation, Leipzig 1883, S. 344; Schade, S. 445, Nr. 425.
- 21 Ebd., S. 446, Nr. 427.
- 22 Ebd., S. 466, Nr. 439.
- 23 Ebd., S. 448, Nr. 452.
- 24 Ebd., S. 449, Nr. 465.
- 25 Ebd., S. 451, Nr. 503.
- 26 Ebd., S. 448, Nr. 452.
- 27 Ebd., S. 449, Nr. 466.
- 28 Werner Schade, Maler aus dem Umkreis Cranachs, in: Lucas Cranach. Ein großer Maler in bewegter Zeit, hg. von den Kunstsammlungen zu Weimar, Ausst.-Kat. Schlossmuseum Weimar, Weimar 1972, S. 153.
- 29 Heinrich Ernst Zimmermann, Beiträge zum Werk Lucas Cranachs d. J., in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft 7 (1953), H. 3/4, S. 209–215, hier S. 214.
- 30 Jörg Rosenfeld und Christoph Zindel, Ein Holzrelief des späten 16. Jahrhunderts aus Wittenberg. Bemerkungen zu Lucas Cranach d. J. und Wolfgang Schreckenfuchs, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 7 (1993), S. 311–322, hier S. 311, 321, Anm. 7.
- 31 Vgl. Schade, S. 449, Nr. 465.
- 32 Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 231–253.
- 33 *Christus und die Samariterin am Jakobsbrunnen*, um 1552, Kronach, Fränkische Galerie.
- 34 Wörlitz, Kulturstiftung Dessau-Wörlitz; vgl. Schade, S. 102, Abb. 240, 241.
- 35 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. H 94 und H 95.
- 36 Kurfürst August von Sachsen und seine Frau Anna von Dänemark, Kurfürstin von Sachsen, um 1570, Freiberg, Stadt- und Bergbaumuseum; vgl. Ausst.-Kat. Chemnitz 2005 (wie Anm. 7), S. 520, Abb. 224, 225, und Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. GG 3252 (s. S. 24), GG 3141.
- 37 Kunsthistorisches Museum Wien, Inv. GG 4765–4812.
- 38 Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 448, Nr. 302.
- 39 Schade, S. 445, Nr. 416.
- 40 Hierbei handelt es sich wahrscheinlich um die heute in Dresden erhaltenen Brustbildnisse *Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen* und *Kurfürst Moritz von Sachsen* in Rüstung, 1578, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. H 74, H 73 (s. S. 347).
- 41 SächsHStA Dresden, Copial 444, fol. 123; vgl. Schade, S. 451, Nr. 511f.
- 42 Zehn Miniaturen mit Jagiellonen-Herrschern (um 1553–1556, je 19,7 x 17,8 cm), die der Werkstatt Cranachs d. J. zugeschrieben werden, sind ebenfalls auf Kupferblech ausgeführt; Czartoryski Foundation, Krakau, Inv. XII-536–XII 545.
- 43 Bernd Bünsche, Eine Kupfertafel der Cranach-Werkstatt, Restaura 96 (1990), S. 202–209; Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 261f.
- 44 Der gleiche Befund bei dem Gemälde *Christus und die Samariterin*; vgl. Gunnar Heydenreich, Canvas painting in the workshop of Lucas Cranach the Elder, in: Preprints of ICOM Committee for Conservation, 13th Triennial Meeting in Rio de Janeiro, 22–27. September 2002,

- hg. von Roy Vontobel, S. 432–438.
- 45 Stärke wurde durch das Anfärben des Farbquerschiffs mit Jod-Kaliumiodid-Lösung bestimmt. Die Identifizierung der Pigmente erfolgte durch Lichtmikroskopie und EDX-Analyse. Cranach d. Ä. berechnete 1536 »20 gr für 3 scheffel mel, die tücher domit zustercken«; Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 430, Nr. 204.
- 46 Zit. nach Ernst Berger, Quellen und Technik der Fresko-, Oel- und Temperamalerei des Mittelalters, München 1912, S. 197. Auch italienische Traktate erwähnen Mehlkleister als Bestandteil verschiedener Grundierungen für Maltücher; vgl. Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 231–253.
- 47 Übers. nach Mary Philadelphia Merrifield, *Medieval and Renaissance treatises on the Arts of Painting*, Bd. 2, New York 1967, S. 730.
- 48 Tatsächlich weisen mehrere erhaltene Gemälde (*Porträt Dr. Gregor Brück*, Klassik Stiftung Weimar, Inv. G 207; *Christus und die Samariterin*, Kronach, Fränkische Galerie; *Porträt Philipp Melancthon*, Kunstmuseum Basel, Inv. 1015) auffällig viele Brüche und kleine Fehlstellen in der Malschicht auf. Auch wurden diese Gemälde durch Risse im Gewebe erheblich geschädigt.
- 49 Vgl. Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 299; Mechthild Most u. a., Zur Maltechnik der beiden Cranach und ihrer Werkstatt. Ergebnisse der technologischen Untersuchung der Bildtafeln der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, in: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern, hg. von der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri/St. Marien, Ausst.-Kat., Berlin 2009, S. 91f.; Anja Wolf, Die Taufe Christi von 1556. Einblicke in die Arbeitsweise Lucas Cranachs des Jüngeren, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015 (wie Anm. 1), S. 169–179.
- 50 Ingo Sandner, Gunnar Heydenreich und Helen Smith-Contini, Veränderungen beim Unterzeichnen in Cranachs Werkstatt und die Arbeitsweise von Sohn Lucas, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015 (wie Anm. 1), S. 139–149, hier S. 142.
- 51 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie, Gal.-Nr. 1943, 1944.
- 52 Sandner/Heydenreich/Smith-Contini 2015 (wie Anm. 50), S. 148.
- 53 Ebd., S. 149.
- 54 Vgl. Marie-Hélène Montout, Cranach l'ancien et le Jeune, hg. von Musée des Beaux-Arts Reims, Reims 1994; Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, Ausst.-Kat. Festung Rosenberg Kronach, hg. von Claus Grimm, Johannes Erichsen und Evamaria Brockhoff, Augsburg/Regensburg 1994, S. 338–344; Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 261–301.
- 55 Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Rüstkammer, Inv. H 94; vgl. Christoph Schölzel, Zeichnungen unter der Farbschicht. Zu den Unterzeichnungen von Cranachs Gemälden in der Gemäldegalerie Alte Meister und in der Rüstkammer Dresden, in: Ausst.-Kat. Chemnitz 2005 (wie Anm. 7), S. 182–197, hier S. 194, und Most u. a. 2009 (wie Anm. 49), S. 91, zur Deckungsgleichheit zwischen der verschollenen Studie und dem Gemälde Joachims II. von Brandenburg.
- 56 Vgl. ebd., S. 91.
- 57 Zur Anfertigung dieser Transferzeichnung konnte z. B. Leimfolie oder geöltes Papier dienen. Anweisungen zur Herstellung und Anwendung von »Öltränt durchschynig papyr« geben u. a. das *Nürnberger Kunstbuch* (zit. nach Emil Ernst Ploss, Die Fachsprache der deutschen Maler im Spätmittelalter, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 79 (1960), H. 1, S. 70–83, 314–324, hier S. 76) und Boltz von Ruffach: »Wann du dann ein gerissen oder gemalt stück wilt abmachen, so leg des papyrss daruff, so schynt der riss und schrapffierung alles dadurch, das du es dem rechten exemplar gar ähnlich kanst nach machen«; zit. nach Valentin Boltz von Ruffach, *Illuminierbuch*. Wie man allerlei Farben bereiten, mischen und auftragen soll, Basel 1549, hg. von Carl Josef Benziger, München 1913 (Reprint der Originalausgabe Vaduz 1993), S. 117f.; vgl. Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 302.
- 58 Ebd., S. 129–164.
- 59 Jana Herrschaft, Maltechnik und Materialwahl Lucas Cranachs des Jüngeren am Beispiel der Kanzelbilder in der Kapelle auf Schloss Augustusburg (Sachsen), in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015 (wie Anm. 1), S. 179–189, hier S. 183f.
- 60 Ebd., S. 183; Most u. a. 2009 (wie Anm. 49), S. 92.
- 61 Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 157f.; Most u. a. 2009 (wie Anm. 49), S. 93; Herrschaft 2015 (wie Anm. 59), S. 183.
- 62 Heike Stege, Out of the blue? Considerations on the early use of smalt as blue pigment in European easel painting, in: Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung 18 (2004), H. 1, S. 121–142.
- 63 Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 158.
- 64 Ebd., S. 158, 231. Smalte wurde zeitgleich in Augsburg gehandelt. Vgl. Ernst W. Bruchmüller, Der Kobaltbergbau und die Blaufarbenwerke in Sachsen bis zum Jahre 1653, Diss. Universität Leipzig, Crossen a. O. 1897, S. 1; Matthias Weniger, Fränkische Galerie, Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, Fulda 2014 (Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, N.F. 4), S. 262f.
- 65 Most u. a. 2009 (wie Anm. 49), S. 93; Wolf 2015 (wie Anm. 49), S. 169.
- 66 Der silberne Boden. Kunst und Bergbau in Sachsen, hg. von Manfred Bachmann, Harald Marx und Eberhard Wächtler, Ausst.-Kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, Stuttgart 1990, S. 463; Bruchmüller 1897 (wie Anm. 64), S. 1–11.
- 67 Ebd., S. 4.
- 68 Lücke M. 2015 (wie Anm. 1), S. 38.
- 69 Herrschaft 2015 (wie Anm. 59), S. 183f.
- 70 Kunstmuseum Basel, Inv. 1015.
- 71 Vgl. Heydenreich 2007a (wie Anm. 11), S. 157f.; Most u. a. 2009 (wie Anm. 49), S. 93.
- 72 Eine absteigende Serife am unteren Ende der Ziffer »1« findet sich z. B. auf dem *Bildnis Hans von Lindenau* (1581, Dom zu Meißen) und auf dem *Weinbergretabel* (Kat. 3/55).
- 73 *Kreuzigungstriptychon*, 1540, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Aschaffenburg, Inv. 12989; *Jagd vor Torgau mit Karl V.*, 1545, Madrid, Museo del Prado, Inv. 2176; *Bildnis Martin Luthers*, 1546, Klassik Stiftung Weimar, Inv. G 15; *Bekehrung des Saulus*, 1549, Bayerische Staatsgemäldesammlungen/Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Gm 226.
- 74 Auf dem *Bildnis König Ferdinands I.* scheint ungeachtet des wechselnden Größenmaßstabs die Ausführung der Ziffern und des Signets durch den mittlerweile etwa 76-jährigen Maler bereits zittriger.
- 75 Vgl. *Herkules bei Omphale* in Toulouse (Kat. 2/3) und Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. 25, mit *Christus segnet die Kinder* in Hamburg, Kunsthalle, Inv. 618, und in Dresden, Gemäldegalerie, Gal.-Nr. 1924.
- 76 Vgl. Ausst.-Kat. Chemnitz 2005 (wie Anm. 7), S. 119–126.