

Cranach als Zeichner auf dem Malgrund – Auswertung der Untersuchungen im infraroten Strahlenbereich

Teil 1: Die Jahre um 1500 bis 1512

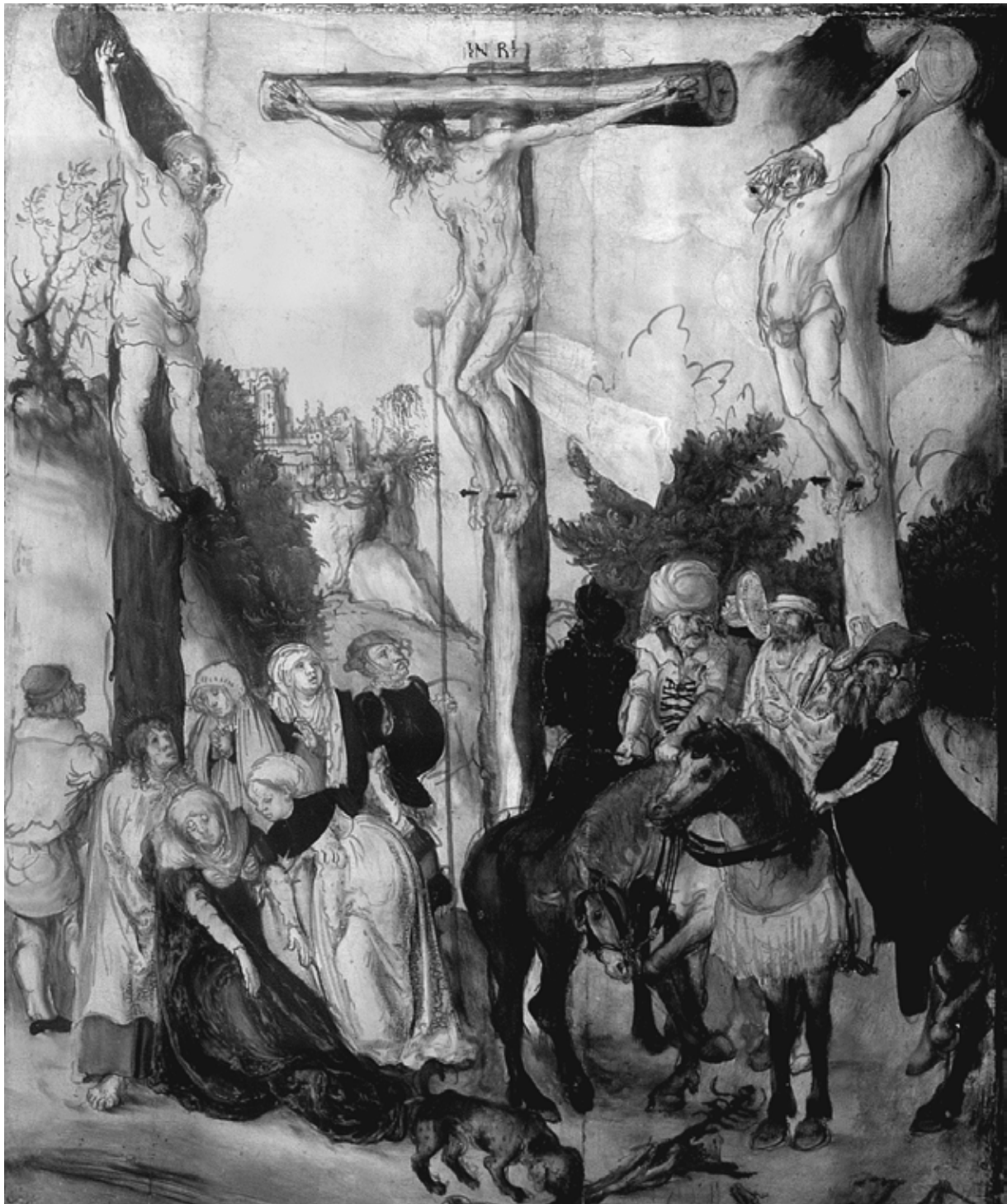


Abb. 1: Lucas Cranach der Ältere, *Kreuzigung Christi*, um 1501, Wien, Kunsthistorisches Museum, AT_KHM_GG6905 (Infrarot-Reflektografie).

Einführung

Strahlendiagnostische Untersuchungen ermöglichen die Generierung von Erkenntnissen über Kunstwerke, die dem bloßen Auge verborgen bleiben. Mit der Infrarot-Reflektografie können Unterzeichnungen von Gemälden visualisiert werden, wenn diese z.B. mit einem kohlenstoffhaltigen Material (schwarze Tusche, Kohle, Graphit o.ä.) ausgeführt sind. Die Infrarot-Reflektografie basiert auf der Tatsache, dass Infrarot-Strahlung tiefer als sichtbares Licht in (Mal-)Schichten eindringen kann und von verschiedenen Farbmitteln unterschiedlich absorbiert wird. Mit speziellen Detektoren kann dieses unterschiedliche Absorbtiionsverhalten für das menschliche Auge sichtbar werden.

Die nachfolgende Auswertung der Untersuchungsergebnisse im infraroten Strahlenbereich wurde durch die Zusammenarbeit zahlreicher Museen in Europa und den USA innerhalb des Projektes *Cranach Digital Archive* möglich.¹ Von den Projektpartnern bereitgestellte Infrarot-Reflektografien und mehr als 500 durch das Projektteam gefertigte Aufnahmen von Gemälden aus allen Schaffensperioden Lucas Cranachs d. Ä., seiner Söhne und der Werkstatt erlauben nun erstmals präzisere Aussagen zur Arbeitsweise des Meisters und seiner Mitarbeiter, zu den genutzten Zeichengeräten und Übertragungsmethoden, zu den spezifischen Besonderheiten Cranachs und einzelner Mitarbeiter beim Unterzeichnen und zur Arbeitsteilung. Die Auswertung berücksichtigt bis zum Sommer 2012 gewonnene Untersuchungsergebnisse. Mit der Fortsetzung des Projektes *Cranach Digital Archive* werden sich in den nächsten Jahren der Materialfundus erweitern und neue Perspektiven eröffnen, die sicherlich auch zu Neubewertungen führen. Wir verstehen die Arbeit mit diesem Material als einen kontinuierlichen Prozess und hoffen, mit unserer ersten Auswertung Studierende und Wissenschaftler anregen zu können, dieses Material in die Beurteilung der Gemälde künftig verstärkt einzubeziehen.

Die Anfänge der Untersuchung von Gemälden im infraroten Strahlenbereich reichen bis in die 1930er-Jahre zurück. 1972 veröffentlichte Konrad Riemann erstmals Infrarot-Fotografien von Werken Lucas Cranachs dem Älteren.² Nachfolgend wurden an verschiedenen Orten Gemälde untersucht³, aber erst in den 1990er-Jahren erlaubte die Infrarot-Reflektografie, den Fundus an Unterzeichnungen Lucas Cranachs wesentlich zu erweitern. 1998 waren die Zeichnungen auf dem Malgrund erstmals Gegenstand einer eigenen Ausstellung.⁴ Mit der Entwicklung der digitalen Infrarot-Reflektografie ist es heute möglich, eine größere Anzahl an Gemälden mit geringerem Zeitaufwand zu erfassen. Die Mehrzahl der im Rahmen dieser Auswertungen berücksichtigten Aufnahmen wurde mit einer Osiris-Infrarotkamera angefertigt, deren spektrale Empfindlichkeit von 900 - 1700nm reicht. Diese Technik erlaubt es, insbesondere kohlenstoffhaltige Unterzeichnungen sichtbar zu machen. Andere Zeichenmedien, wie z.B. Eisengallustine, Bister und Rötel, können mit dieser Kamera kaum oder nicht detektiert werden. Ebenfalls sind die technisch bedingten Unterzeichnungen, d.h. mit Reißnadel oder Zirkel ausgeführte Ritzzeichnungen, eher im Streiflicht oder in Röntgenaufnahmen nachweisbar.

¹ Das Projekt *Cranach Digital Archive* wird durch die Andrew W. Mellon Foundation gefördert.

² Riemann, K., *Ein Beitrag zur Maltechnik Lucas Cranachs des Älteren*, Weimar (1972).

³ Gronau, H.-J., *Beobachtungen an Gemälden Lucas Cranachs d.Ä. aus dem ersten Wittenberger Jahrzehnt unter Berücksichtigung von Infrarot-, Röntgen- und mikroskopischen Untersuchungen*, Bd. 1.2., Diss., Humboldt-Universität, Berlin (1972).

⁴ Sandner, I. (Hrsg.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, Ausstellungskatalog, Regensburg (1998).

Zentraler Gegenstand der Untersuchungen sind ca. 500 Gemälde Lucas Cranachs, seiner Söhne und seiner Werkstatt, die sich heute in Museen, Kirchen und Privatsammlungen befinden. Angesichts eines erhaltenen Werkbestandes von mehr als 1.500 Gemälden repräsentieren diese Werke nur einen Bruchteil dessen, was in der Wittenberger Werkstatt produziert wurde. Eine systematische Untersuchung der spätgotischen Altarwerke in Sachsen legt nahe, dass heute kaum mehr 20% des ursprünglichen Bestandes erhalten sind.⁵ Wir müssen demnach davon ausgehen, dass in der Cranach-Werkstatt einige Tausend Gemälde produziert wurden, und die zahlreichen Untersuchungsergebnisse nur wenige Mosaiksteine zu einem Bild vom Oeuvre Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt repräsentieren. Dennoch kann das umfangreiche Material aus allen Arbeitsphasen einen breiteren Überblick vermitteln.



Abb. 2: Lucas Cranach der Ältere, *Katharinenaltar*, 1506, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, DE_SKD_GG1906BB (Infrarot-Reflektografie, Detail).

⁵ Kieseewetter, A., ‚Altarplatz und Retabel‘, in: Sandner, I., *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*, Dresden/Basel (1993), S. 31-56.

Ziel der Untersuchungen ist es, durch die vergleichende Auswertung der Unterzeichnungen ein tieferes Verständnis für die Arbeitsprozesse und die Werke Lucas Cranachs zu gewinnen. Der Kompositionsentwurf auf dem Malgrund ist der erste Schritt der Bildentstehung. Die Analyse der Unterzeichnung kann dazu beitragen, die Übertragung von Studienblättern und Vorzeichnungen auf den Malgrund nachzuvollziehen und in diesem Zusammenhang verschiedene Fragen zu beantworten: War die Bildidee mit der Unterzeichnung ausgereift oder erfuhr sie Wandlungen? Wurde die Bildfindung frei oder mittels Pausverfahren übertragen? Wurden verschiedene Versionen des gleichen Bildthemas in gleicher Weise vorbereitet? Ungewöhnliche Materialien und Zeichentechniken können gelegentlich auch dazu beitragen, Werke aus der Werkstatt Lucas Cranachs und spätere Nachahmungen oder Fälschungen zu differenzieren. Der Vergleich der stilistischen Merkmale der Unterzeichnungen mit dem Ziel der Händescheidung birgt allerdings ähnliche Schwierigkeiten, wie die vergleichende Analyse der Handzeichnungen auf Papier. Der Einsatz unterschiedlicher Zeicheninstrumente und Medien sowie stark variierende Größenmaßstäbe erschweren die Zuschreibung von Unterzeichnungen. In der Regel müssen wir davon ausgehen, dass der Unterzeichnung primär eine dienende Funktion für die nachfolgende Malerei zukam. Gelegentlich konnte sie aber auch dem Auftraggeber zur Visualisierung dienen. In Abhängigkeit von Auftrag, Funktion, Vorlagen und der Übertragung des Malprozesses an Mitarbeiter müssen wir immer auch einen unterschiedlichen Aufwand für die Vorbereitung berücksichtigen, und nicht zuletzt ist natürlich davon auszugehen, dass auch die Mitarbeiter den Zeichenstil des Meisters auf der Tafel erfolgreich nachahmen konnten. Dennoch kann die Analyse der Unterzeichnung in Verbindung mit der stilkritischen Analyse des Oberflächenbildes, weiteren technischen und naturwissenschaftlichen Untersuchungen sowie der Auswertung von urkundlichen Quellen einen wichtigen Beitrag bei der Untersuchung der Arbeitsprozesse und der Arbeitsteilung in der Cranach Werkstatt liefern.

Für jede Infrarot-Reflektografie wurden zunächst unter Berücksichtigung des bereits 1956 durch Johannes Taubert⁶ entwickelten Systems die Zeichengeräte und Materialien, der zeichnerische Duktus und die Besonderheiten im Detail unter Berücksichtigung der Funktion und der Formatgröße beschrieben.⁷ Dabei wurde angestrebt, die Arbeitsschritte vom Grobentwurf bis zur Präzisierung der Form nachzuvollziehen und eventuelle Abweichungen sowie Hinweise auf Übertragungsverfahren zu berücksichtigen. Alle Kurzbeschreibungen sind im Cranach Digital Archive (www.lucascranach.org) zugänglich und dienen als Grundlage für die nachfolgende vergleichende Auswertung. Die Darstellung erfolgt in mehreren Teilen und in chronologischer Gliederung. Ein Vergleich mit erhaltenen Handzeichnungen Cranachs war vor allem dort hilfreich, wo es sich um Unterzeichnungen mit der Feder handelte.

⁶ Taubert, J., *Zur kunstwissenschaftlichen Auswertung von naturwissenschaftlichen Gemäldeuntersuchungen*, Diss. Marburg 1956, Nachdruck, München (2003).

⁷ Vorliegende Auswertungen durch die cda-Projektpartner und weitere Veröffentlichungen wurden einbezogen.

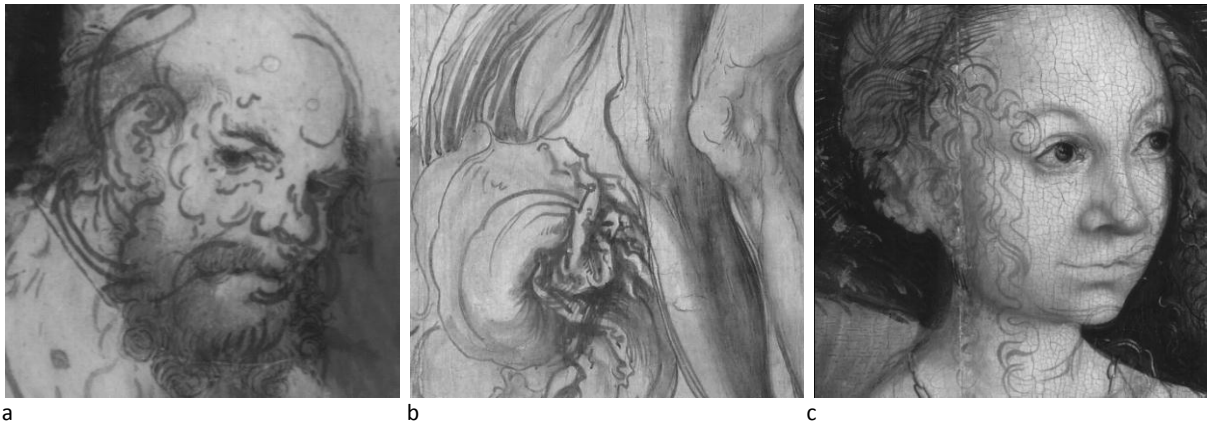


Abb. 3a Lucas Cranach der Ältere, *Hl. Familie*, 1504, Berlin, DE_smbGG_564A; 3b *Klage unter dem Kreuz*, 1503, München, DE_BStGS_1416; 3c *Katharinenaltar*, 1506, Dresden, DE_SKD_GG1906A (Infrarot-Reflektografien, Details).

1500 - 1512: Wege nach Wittenberg und die Malerwerkstatt im Schloss

Lucas Cranachs künstlerische Ausbildung liegt bis heute größtenteils im Dunkeln. Es ist bekannt, dass er bei seinem Vater in Kronach in die Lehre ging und dort das Handwerk der *ars graphica* und wahrscheinlich auch die Kunst der Malerei erlernte. Unzureichende Informationen über seine Wanderjahre als Geselle führten zu vielen Spekulationen, und bis heute fehlen Belege zu seinem künstlerischen Wirken vor 1502. Zu dieser Zeit hielt er sich in Wien auf und begann, sich nach seinem Heimatort Lucas Cranach zu nennen sowie die Signatur „LC“ zu verwenden. Sein Aufenthalt in diesem Zentrum des deutschen Frühhumanismus prägte Cranach nachhaltig, insbesondere seine Verbindung zu Johannes Cuspinian. Mit seinen Zeitgenossen, u.a. Albrecht Dürer, Michael Pacher und Hans Burgkmair, suchte Cranach den künstlerischen Wettstreit und setzte sich mit deren Bildfindungen und Techniken intensiv auseinander. Verschiedene maltechnische Besonderheiten seiner frühesten Gemälde liefern Indizien, dass sich Cranach zwischenzeitlich in der Werkstatt Albrecht Dürers aufgehalten haben dürfte.⁸

Den Beginn seiner Tätigkeit als Hofmaler in kursächsischen Diensten dokumentiert die Torgauer Zahlungsanweisung über 40 Gulden vom 14. April 1505.⁹ Bis 1512 betrieb Cranach seine Werkstatt in Räumen des Wittenberger Schlosses, bevor er am Markt zwei Häuser erwarb und einen großen Werkstattbetrieb einrichtete. Über die Größe und Lage der *Malerstube* im Schlossbau liegen keine Nachrichten vor. Offenbar teilte sich der Hofmaler diese Stube mit anderen Künstlern. Nach dem Zeugnis Christoph Scheurls arbeitete hier der Bildhauer Conrad Meit.¹⁰ Vermutlich begegnete Cranach in dieser Werkstatt auch seinem Vorgänger im Hofmaleramt, Jacopo de Barbari.

Die kursächsischen Rechnungsbücher erwähnen bereits 1505 einen Gesellen, der aus der Wittenberger Hofküche versorgt wurde. Es dürfte sich um Christoph Maler von München handeln, der im September 1505 in Leipzig Material kaufte. In einer zweiten undatierten Zahlung ist vermerkt, dass er bei Cranach in Wittenberg gearbeitet hat.¹¹ 1509 war Cranach bereits mit sechs Malern im

⁸ Vgl. Heydenreich, G., 'Adam and Eve in the Making', in: Campbell, C. (Hrsg.), *Temptation in Eden: Lucas Cranach's Adam and Eve*, Ausstellungskatalog, Courtauld Institute of Art Gallery, London (2007a), S. 18-33.

⁹ Heydenreich, G., *Lucas Cranach the Elder: Painting Materials, Techniques and Workshop Practice*, Amsterdam (2007b), S. 406, Nr. 2.

¹⁰ Heydenreich 2007a, S. 277.

¹¹ Schade, W., *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden (1974), S. 402, Nr. 18, 19; Heydenreich, 2007a, S. 406, Nr. 5.

Schloss beschäftigt.¹² 1510 erwähnen die Auszahlungsanordnungen erst vier, dann fünf, dann sechs, 1511 acht und 1512 neun Gesellen.¹³ Die Mehrzahl dieser Mitarbeiter war offenbar nur temporär beschäftigt und in die zahlreichen dekorativen Arbeiten eingebunden. Der Umfang ihrer Beteiligung an der Produktion von Holztafelgemälden ist bis heute nicht geklärt.

Cranachs erster Lehrjunge wird im Sommer 1506 erwähnt, er erhielt die Hofkleidung wie der Meister. Im Sommer 1509 waren zwei Knaben in seiner Lehre, und 1512 ist ein dritter Malerjunge belegt¹⁴. In der Regel erhielten wohl zwei bis drei Lehrlinge gleichzeitig ihre Ausbildung in der Wittenberger Werkstatt. Nach einer kurzen Probezeit dauerte sie offenbar drei Jahre.¹⁵ Die Lehrknaben begriffen es sicherlich als Herausforderung und erstrebenswertes Ziel, sich vom reinen Kopieren zu lösen und das Werkstattprinzip der freien Variation von Bildthemen zu erlernen. Nur die fähigsten Maler durften vielleicht mit der Beendigung der Ausbildung Gemälde produzieren, die das Schlangensignet als Qualitätsmerkmal erhielten, und zweifellos konnte der Hofmaler nicht alle Lehrlinge als Gesellen übernehmen.

Materialien und Geräte für die Unterzeichnung

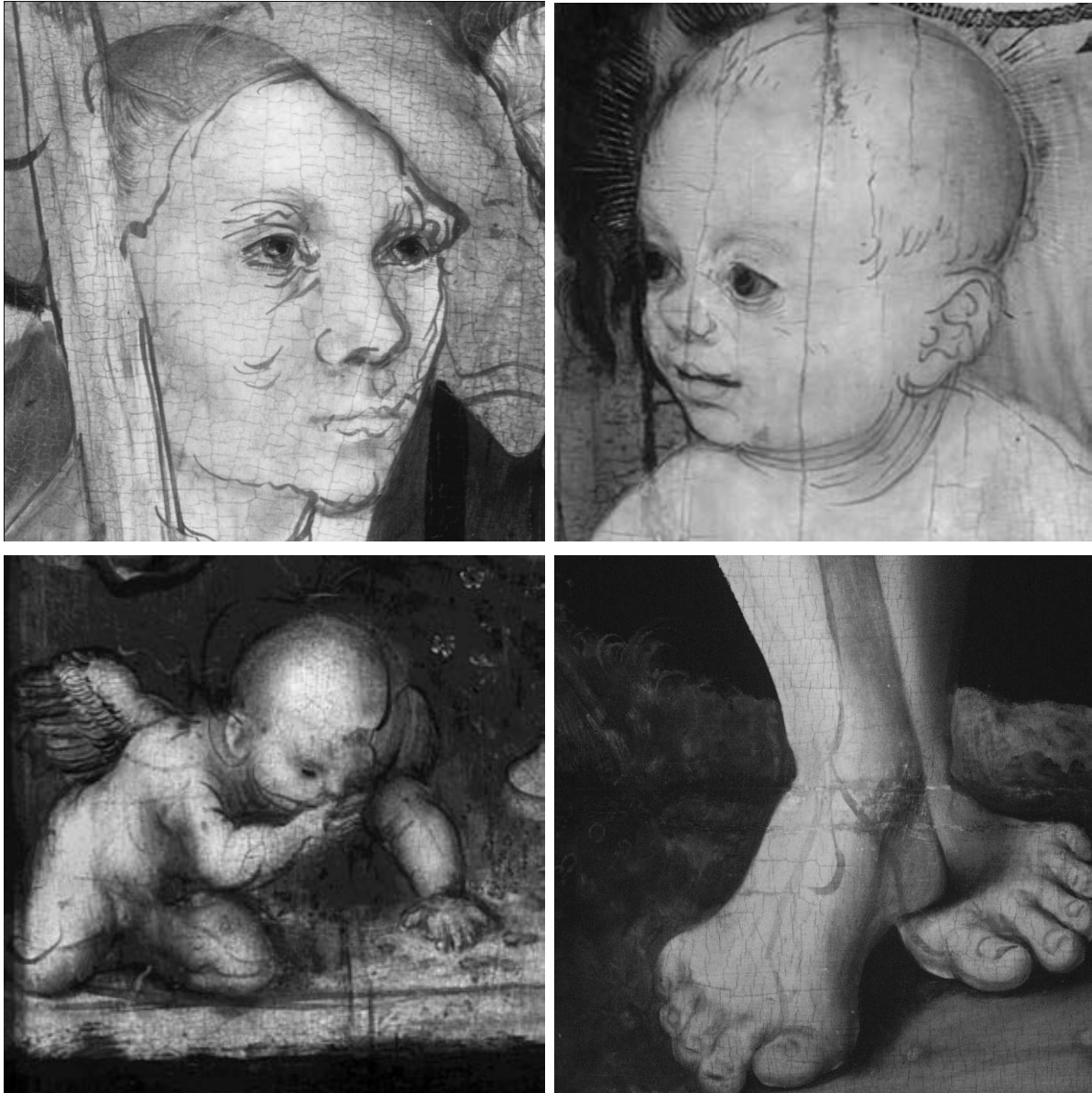
Die Mehrzahl der untersuchten Gemälde unterzeichnete Cranach d.Ä. mit dem Spitzpinsel und einem schwarzen flüssigen Zeichenmedium (Abb. 2, 4). Abhängig vom Format wählte er unterschiedliche Pinselgrößen. Auf einigen kleinformatigen Tafeln setzte er neben dem Pinsel auch den Federkiel ein (Abb. 5). Während mit dem Pinsel gezeichnete Linien auf- und abschwellige Breiten aufweisen, grenzen sich die Federzeichnungen durch vergleichsweise gleichbleibende Linienstärken ab. In einigen Fällen erscheint die Unterscheidung kaum möglich. Den Federkiel nutzte Cranach vor allem für die Darstellung von Personen auf kleineren Formaten, während er z.B. umgebende Landschaften oder Kleidung mit dem Pinsel unterzeichnete. Beispiele sind u.a.: *Der büßende Hieronymus* (1502, Abb. 5a), *Die heilige Familie (Ruhe auf der Flucht)* (1504, Abb. 5b, d), *Die Auferstehung Christi* (um 1508-10, Abb. 5c) und *Maria mit dem Kind und den Heiligen Katharina und Barbara* (um 1512-13, Abb. 17c, d). Auch auf größeren Tafeln könnten gelegentlich Details in Figurengruppen wie Hände und Füße mit der Feder präzisiert worden sein (z.B.: *Die Heilige Sippe* (1509, Abb. 16a, b, d).

¹² Schade 1974, S. 404, Nr. 64; Heydenreich 2007a, S. 410.

¹³ Schade 1974, S. 405, Nr. 78, 86. Schade erwähnt noch einen Gesellen namens Polack, der 1512 ein Hofgewand erhielt (Schade 1974, S. 45). In der Auflistung der Quellen findet sich dazu kein Eintrag. Der Name Polack lässt an den Münchner Hauptmeister um 1500, Jan Polack, denken, dessen Werkstatt Cranach auf seiner Wanderung durch Süddeutschland in Richtung Wien kennengelernt haben könnte.

¹⁴ Vgl. Schade 1974, S. 45; Koch, H., 'Unbekannte Aktennotizen zur thüringischen Kunstgeschichte', *Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und Sprachwissenschaftliche Reihe* 4 (1954/55), S. 187-188.

¹⁵ Vgl. Heydenreich 2007a, S. 280-287.



a, c

b, d

Abb. 4: Beispiele für Unterzeichnungen mit dem Pinsel: 4a *Katharinenaltar*, 1506, Dresden, DE_SKD_GG1906A; 4b *Marienretabel, sogenannter Fürstenaltar* (Mitteltafel), um 1510, Dessau, DE_AGGD_7c; 4c *Hl. Familie von Engeln umgeben*, um 1510-12, Dessau, DE_AGGD_9; 4d *Eva*, um 1508-10, Besançon, F_MBAAB_896-1-54b (Infrarot-Reflektografien, Details).

Welche Medien Cranach zum Unterzeichnen mit der Feder und dem Pinsel nutzte, ließ sich bisher nicht näher bestimmen. Alte Maltraktate beschreiben die Herstellung von Rußtinten (Rußtuschen) aus Lampen- oder Kerzenruß und Gummiwasser.¹⁶ Denkbar ist auch, dass in Abrechnungen mehrfach verzeichneter *carlof rahm* (Kaminruß) oder *kienruß* zur Herstellung der Zeichentusche diente.¹⁷ Analytisch nachgewiesen werden konnte bisher lediglich elementarer Kohlenstoff, und auch zu den verwendeten Bindemitteln können bisher nur Vermutungen angestellt werden. Sichtbar ist, dass die

¹⁶ Vgl. Siejek, A., 'Identifikation und Rekonstruktion graphischer Mittel auf dem Malgrund', in: Sandner, I. (Hrsg.) *Die Unterzeichnung auf dem Malgrund. Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut*, Bd. 11, Köln (2000), S. 96-102.

¹⁷ Heydenreich 2007a, S. 105.

Farbe abhängig vom Verdünnungsgrad auf dem weißen Grund meist graue bis tiefschwarze Töne ergab. Gelegentlich lassen bräunliche Färbungen auch die Verwendung anderer Tuschen vermuten.



a, c

b, d

Abb. 5: Beispiele für Unterzeichnungen mit dem Federkiel: 5a *Büßender Hl. Hieronymus*, 1502, Wien, AT_KHM_GG6739; 5b, d *Heilige Familie (Ruhe auf der Flucht)*, 1504, Berlin, DE_smbGG_564A; 5c *Auferstehung Christi*, um 1508-10, Kassel (Infrarot-Reflektografien, Details).

Vergleichsweise wenige Gemälde Cranachs sind mit grauen oder schwarzen Stiften unterzeichnet. Auf den Flügelgemälden des *Fürstenaltars* (1510) fand augenscheinlich schwarze Kreide Verwendung (Abb. 6). Die Umrisse von Köpfen und Händen wurden hier kühn und unverbindlich fixiert, während die Komposition auf der Mitteltafel mit dem Pinsel detailreich unterzeichnet ist (vgl. Abb. 4b, 17a, b). Ausschließliche Stiftunterzeichnungen konnten vor 1512 bisher nur auf den Flügelgemälden und dem *Bildnis einer jungen Dame*, Nürnberg (um 1500-1506), nachgewiesen werden.



a, c b, d
Abb. 6: Beispiele für Unterzeichnungen mit einem schwarzen, trockenen Zeichenmedium (Kreide?): 6a-d *Marienretabel*, sogenannter *Fürstenaltar*, um 1510, Dessau, DE_AGGD_7a, b (Infrarot-Reflektografien, Details).

Komposition auf dem Malgrund

Die Unterzeichnungen spiegeln die lebhafteste Arbeitsweise des Meisters wider: Konturen und Volumen sind auf den frühen Werken meist mit relativ kurzen, geschwungenen Linien angedeutet. Gelegentlich werden die Formen durch mehrfaches Überzeichnen präzisiert. Die Binnenzeichnung ist in der Regel sparsam. Detailgenauigkeit und anatomische Präzision erscheinen der Expressivität und Eleganz der Kontur sowie der Harmonie der Komposition untergeordnet. Die Unterzeichnung beschreibt einzelne Formen, ohne die Grenzen für den Farbauftrag zwingend festzulegen. Cranach fixiert die Kompositionen seiner Gemälde mit großer Souveränität. Dabei ging den im infraroten Strahlenbereich sichtbaren Pinselzeichnungen vermutlich häufiger eine erste Skizze auf dem Malgrund voraus. Auf mehreren Gemälden ließen sich in jüngerer Zeit mit der digitalen Infrarot-Reflektografie grobe Umrisslinien mit einem trockenen Zeichenmedium (Kohle oder Kreide?) sichtbar machen, die offenbar als Grundlage für die nachfolgende Feder- oder Pinselunterzeichnung

dienten.¹⁸ Einzelne Stiftlinien sind möglicherweise bereits auf der *Heiligen Familie (Ruhe auf der Flucht)* von 1504 erhalten (Abb. 3a). Ein entsprechendes Vorgehen ist auf mehreren von Cranachs späteren Handzeichnungen auf Papier belegt.¹⁹ Wiederholt wurden hier Umrisslinien zuerst schwach mit schwarzer Kreide angelegt, bevor eine Präzisierung von Konturen und Detailformen mit brauner Tusche und Feder erfolgte. Auf den Flügelgemälden des sogenannten Fürstenaltars (um 1510) fixierte Cranach die Position der Köpfe und Hände mit schwarzem Stift in groben Umrissen (Abb. 6, 7). Auf eine Ausarbeitung mit dem Pinsel und schwarzer Tusche wurde auf den Flügelgemälden im Gegensatz zur Mitteltafel verzichtet.

Es gibt auch Zeichnungen auf Papier, bei denen Cranach die Positionierung der Figuren zuerst mit einem stark verdünnten Zeichenmedium flächig lavierend anlegte, bevor er nachfolgend mit der Feder einzelne Figuren konturierte.²⁰ Möglicherweise kam diese Technik gelegentlich auch auf Tafelgemälden zur Anwendung. Lavierungen mit verdünntem Zeichenmedium gibt es bereits auf der *Klage unter dem Kreuz* von 1503 (Abb. 8a) und wenige Jahre später auch auf der Torgauer Nothelfertafel (um 1505-08, Abb. 8b). Bei der Kreuzigung scheinen die flächigen Farbaufträge eher der nachfolgenden Modellierung von Schatten und Volumen zu dienen, da sie sich an der Konturzeichnung orientieren. Bei der Torgauer Nothelfertafel könnten einige Lavierungen bereits aus einer ersten Formensuche mit verdünntem Medium resultieren.

Im 16. Jahrhundert verwendeten Maler häufiger sogenannte Quadratraster mit dem sich Vorzeichnungen proportional vergrößern ließen.²¹ Auf einem Gemälde Lucas Cranachs d. Ä. konnte eine entsprechende Gliederung der Bildfläche bisher nicht nachgewiesen werden,²² obwohl mehrere Vorzeichnungen mit Rasterlinien aus der Werkstatt erhalten sind.²³ Da mit der IR-Reflektografie nicht

¹⁸ Siehe zum Beispiel *Ruhe auf der Flucht*, Berlin, (DE_smbGG_564A_FR010); Flügelgemälde des sogenannten Fürstenaltars, Dessau, (DE_AGGD_7a, b_FR020); Mitteltafel des Retabels in der Kreuzkirche, Hannover, (DE_KH_NONE-KH002_FR377E) und *Venus mit Amor als Honigdieb*, Otterlo, (NL_KMMO_KM110-841_FR396). Vgl. hierzu auch Schaefer, I. und Saint-George, C. von, ‚Zur Unterzeichnung von Gemälden Lucas Cranachs d. Ä. und seines Umkreises im Wallraf-Richartz-Museum/Fondation Corboud‘, in: *Kölner Museums-Bulletin* 2 (2003), S. 25–26.

¹⁹ *Christus und die Ehebrecherin* (um 1530/1540), Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr.: 15666. *Stehender Hirsch* (um 1520/1530), Los Angeles/USA, J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr.: 84.GC.35 (vgl. Campbell, C. (Hrsg.): *Temptation in Eden. Lucas Cranach's Adam and Eve*, Ausstellungskatalog, Courtauld Institute of Art Gallery, London (2007), S. 96–111). *Totes Reh* (um 1525/1530), Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr.: R.F.3894. *Wildschweine und Hunde* (um 1525/1530), Staatliche Museen zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr.: KdZ 386.

²⁰ Innerhalb der *Kreuzigung* (um 1530-1545), London, British Museum, Inv.Nr. 1923-1-13-14, erscheint zumindest die rechte Figurengruppe erst mit dem Pinsel und verdünnter Tusche in großen Zügen lavierend vorbereitet, bevor mit der Feder einzelne Detailformen herausgearbeitet wurden.

²¹ Burmester, A., Schawe, M., *drunter und drüber: Altdorfer, Cranach und Dürer auf der Spur*, Ausstellungskatalog München (2011), S. 108-111.

²² Eine Rötelfstift-Quadrierung konnte bisher nur auf einem Gemälde von Lucas Cranach d. J. nachgewiesen werden: *Taufe Christi*, 1556; vgl. Most, M., Wolf, A., Bartoll, J., Klein, P., Köhler, U. und Wenders de Calisse, E., ‚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*, Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg und Evangelische Kirchengemeinde St. Petri/St. Marien (Hrsg.), Ausstellungskatalog, Berlin (2009), S. 91–92.

²³ Zeichnungen mit Quadratnetz: *Hl. Antonius*, Cambridge (Mass.), Fogg Art Museum, cf. Rosenberg 1960, Nr.10; *Das Martyrium des Hl. Julian*, Weimar, Staatliche Kunstsammlungen, cf. Rosenberg 1960, No. 41; *Christus segnet die Kinder*, Leipzig, Museum der Bildenden Künste; *Schwächer am Kreuz*, Erlangen,

alle Unterzeichnungsmedien sichtbar werden, ist nicht auszuschließen, dass dieses Verfahren dennoch in einzelnen Fällen Anwendung fand.

Cranach malte Bildnisse in der Regel vor dem Modell mit Deckfarben auf Papier. Diese Porträtstudien wurden in den frühen Jahren offenbar freihändig auf die grundierten Holztafeln übertragen und nachfolgend mit dem Pinsel und schwarzem Zeichenmedium ausgearbeitet. Beispiele hierfür sind die Bildnisse eines Wiener Rechtsgelehrten und seiner Frau (1503, Abb. 19a, b) sowie die des Johannes Cuspinian und seiner Frau Johanna Putsch (um 1502/03). Während Cranach die Wiener Porträts noch ausführlich mit dem Pinsel vorbereitete, konnte auf keinem der frühen Wittenberger Bildnisse eine Unterzeichnung nachgewiesen werden. Möglicherweise erfolgte hier die Anlage mit einem stark verdünnten Zeichenmedium oder einem anderen Material, welches in der IR-Reflektografie nicht sichtbar wird. Es ist auch eine direkte Ausführung mit Farbe nicht auszuschließen. Pausverfahren sind erst in späteren Jahren nachzuweisen.



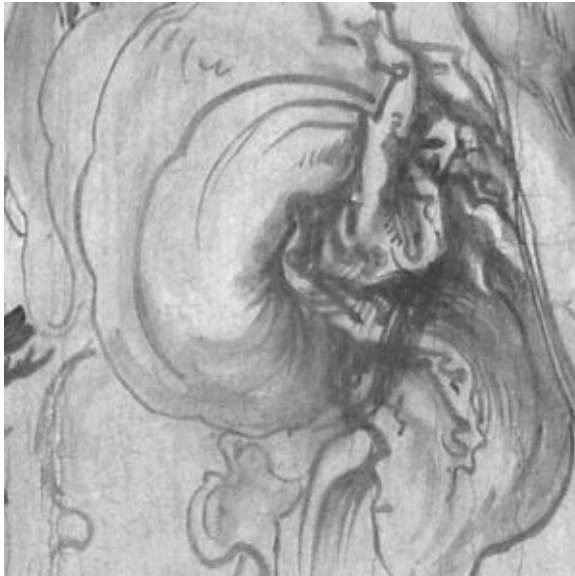
Abb. 7: Beispiel für die grobe Angabe eines Kopfes mit einem trockenen Zeichenmedium: 7a, b *Marienretabel, sogenannter Fürstenaltar*, um 1510, Dessau, DE_AGGD_7a (Infrarot-Reflektografie, Detail).

Modellierung von Licht und Schatten

Volumen und Beleuchtungssituation deutete Cranach meist nur mit wenigen Parallelschraffuren oder Lavierungen mit verdünntem Zeichenmedium an. Schraffuren bestehen meist nur aus wenigen kurzen Linienreihen. Kreuzlagen gibt es keine. Auf der *Klage unter dem Kreuz* von 1503 brechen einzelne parallele Strichlagen und Lavierungen das Liniengerüst auf (Abb. 8a). Auf der Torgauer Nothelfertafel (um 1505-08, Abb. 8b, c) geht dem Malprozess eine schwarze Unterzeichnung mit einigen Schraffuren und umfangreichen Lavierungen voraus. Da sich diese Tafel im Vergleich zu anderen durch eine besonders zügige malerische Ausführung auszeichnet, diente die Unterzeichnung offenbar auch der Abkürzung des Malprozesses. Die nachfolgend aufgetragene weiße Imprimitur

Universitätsbibliothek, cf. Tacke, A. (Hrsg.), *Cranach: Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek*, Munich (1994), S. 197.

schaftt weiche Übergänge zwischen Konturlinien, Schraffuren und Lavierungen und führt zu einer grisailleähnlichen Untermalung. In der Regel maß Cranach der modellierenden Unterzeichnung wenig Bedeutung bei. Er bevorzugte es, Licht und Schatten mit Farbe zu formen. Eine auf Umrisse konzentrierte Anlage und eine Neigung zur Vereinfachung kennzeichnet die meisten Unterzeichnungen der Wittenberger Jahre.



a, c

b, d

Abb. 8a, b Beispiele für Lavierungen in der Unterzeichnung: 8a *Klage unter dem Kreuz*, 1503, München, DE_BStGS_1416; 8b *Die Vierzehn Nothelfer*, um 1505-08, Torgau, DE_StMT. Beispiele für Parallelschraffuren in der Unterzeichnung: 8c *Die Vierzehn Nothelfer*, um 1505-08, Torgau, DE_StMT; 8d *Martyrium der heiligen Katharina*, um 1508, Budapest, HU_HCBC (Infrarot-Reflektografien, Details).

Funktionen der Unterzeichnung

Die unterschiedlichen Techniken liefern Hinweise zu den verschiedenen Funktionen der Unterzeichnung. Besonders lebhaft unterzeichnete sind oftmals ein Indiz dafür, dass mit dem linearen Gerüst die Bildidee auf dem Malgrund entwickelt oder ausgehend von einer Vorzeichnung weiter entwickelt wurde. Die Ausführung kann dabei mit unterschiedlicher Präzision und Verbindlichkeit für den Malprozess erfolgen. Nur ein orientierendes Gerüst für die Malerei bilden die

Unterzeichnungen folgender Werke: *Katharinenaltar*, Dresden (1506), die Flügelgemälde des sogenannten *Fürstenaltars*, Dessau (um 1510), und *Die Erziehung der Hl. Familie*, Dessau (um 1510-15), die Rückseiten der Flügelgemälde des Retabels mit der *Hl. Sippe*, Frankfurt (1509). Beispiele für eine weitgehend verbindliche Unterzeichnung sind u.a. *Kreuzigung Christi* (um 1501), *Hl. Hieronymus* (Wien, um 1502), *Klage unter dem Kreuz* (München, 1503), Altar mit der *Hl. Sippe*, Frankfurt (1509), *Hl. Familie*, Wien (um 1510-12) und die Mitteltafel des sogenannten *Fürstenaltars*, Dessau (um 1510). Bei Bildnissen kommt der Unterzeichnung grundsätzlich die möglichst präzise Wiedergabe der physiognomischen Formen zu. In allen Fällen ist der Entwurf auf dem Malgrund das lineare Hilfsgerüst für die Malerei. Die Modellierung von Schatten und Volumen in der Unterzeichnung kann den Übergang zur Malerei einleiten und gegebenenfalls eine rationellere Umsetzung ermöglichen.



Abb. 9: 9a Beispiele für unterschiedlich verbindliche Unterzeichnungen: *Katharinenaltar*, 1506, Dresden, DE_SKD_GG1906A; 9b *Marienretabel, sogenannter Fürstenaltar* (Mitteltafel), um 1510, Dessau, DE_AGGD_7c; 9c *Vertreibung der Wechsler aus dem Tempel*, um 1510, Dresden, DE_SKD_GG3861 (Infrarot-Reflektografien, Details).

Der Unterzeichnung konnte auch eine eigene ästhetische Qualität und Bedeutung zukommen, wenn zum Beispiel vor der malerischen Ausführung eine Präsentation mit dem Auftraggeber verabredet wurde. Im Falle des sogenannten *Fürstenaltars* könnte die Begutachtung einen Erklärungsansatz liefern, weshalb die Mitteltafel detailliert mit Pinsel unterzeichnet ist und die Flügel nur grob angelegt wurden. Christoph Scheurl spricht 1508 in seiner Lobrede von häufigen Besuchen des Kurfürsten Friedrich III. und seines Bruders in der Malerwerkstatt. Soweit der Autor damit nicht nur eine enge Anbindung an das höfische Leben dokumentierte und eine Aufwertung der Künstlerpersönlichkeit verfolgte, wäre davon auszugehen, dass der Kurfürst einige Werke seines Hofmalers in der Entwurfsphase begutachtete.²⁴

²⁴ Vgl. Heydenreich 2007a, S. 272.



Abb. 10 a, b: *Heilige Familie (Ruhe auf der Flucht)*, 1504, Berlin, DE_smbGG_564A (Infrarot-Reflektografie, Detail).

In einzelnen Fällen integrierte Cranach die Kompositionsanlage auch in den Malprozess; sie formt zum Beispiel die Schatten eines Engelsgewandes auf der *Heiligen Familie (Ruhe auf der Flucht)* von 1504 (Abb. 10). Glaubte man hier in der Vergangenheit, ein nicht fertiggestelltes Detail zu erkennen²⁵, so verdeutlichte die mikroskopische Untersuchung, dass die Modellierung unter weitgehender Aussparung der Unterzeichnungslinien erfolgte, das heißt, die Mitwirkung der grafischen Anlage war offenbar beabsichtigt und resultiert nicht nur aus einer zunehmenden Transparenz der Farbe mit der Alterung. Cranach maß hier seiner Unterzeichnung eine eigene und innerhalb der Malerei erhaltenswerte Qualität bei und bezog sie bewusst in die Malerei ein. Die Unterzeichnung lässt sich damit nicht nur als ein vorbereitendes Hilfsmittel für die Malerei bewerten.

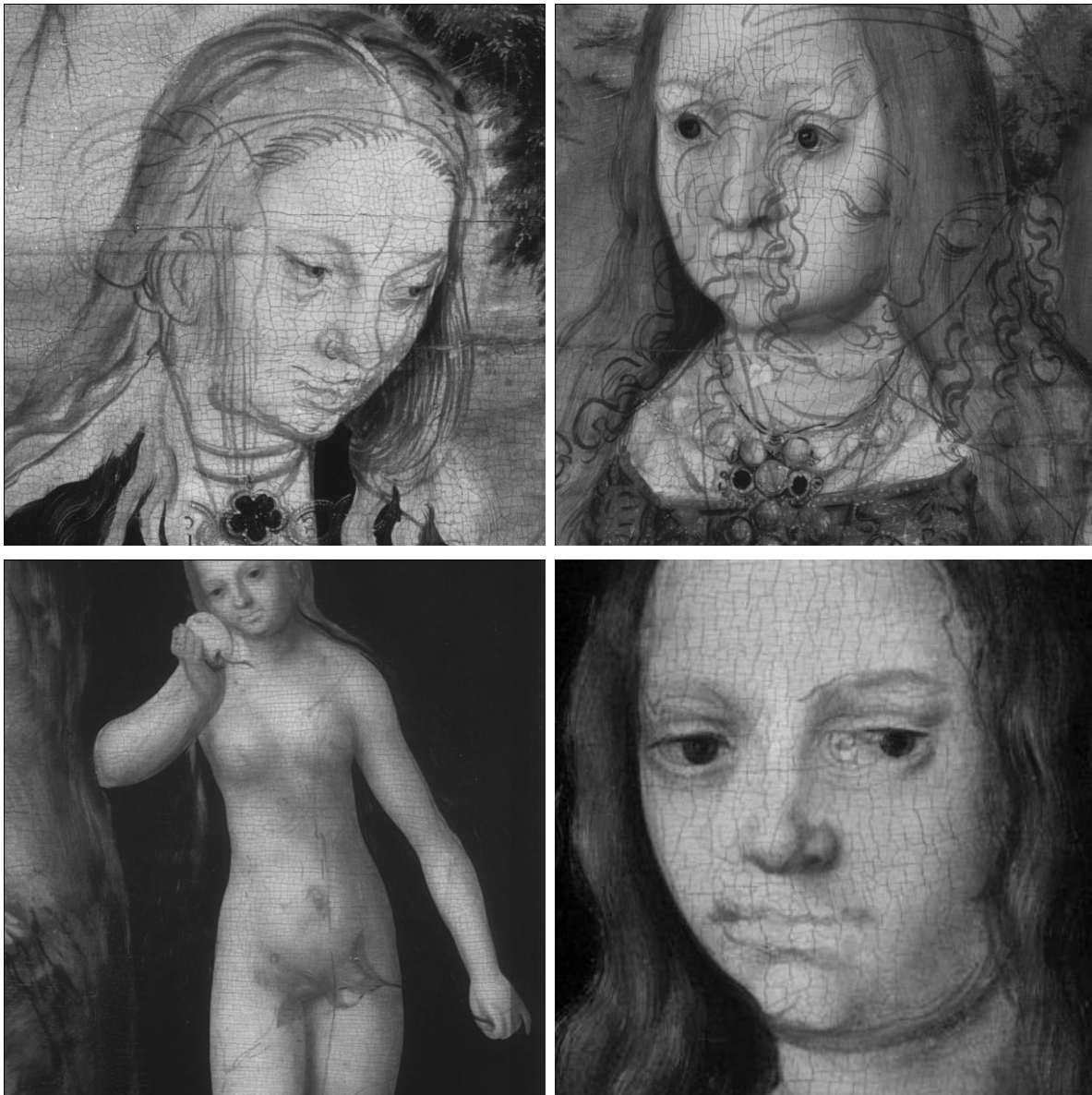
Nicht zuletzt kann die Unterzeichnung natürlich auch der Organisation von Arbeitsteilung in der Werkstatt dienen, indem der Meister mit der Unterzeichnung die Bildidee an den Mitarbeiter kommuniziert und ihm die farbige Ausgestaltung überträgt, wie dies am Beispiel der *Karlsruher Maria mit dem Kind und den Heiligen Katharina und Barbara* (um 1512-13) aufgrund der im Vergleich mit der Unterzeichnung geringen malerischen Qualität anzunehmen ist.

Abweichungen und Wandlungen

Selten lassen sich auf Cranachs Werken Korrekturen innerhalb der Unterzeichnung sichtbar machen. In der Regel präzierte er die Unterzeichnung mit dem ersten Farbauftrag. Eindrückliche Beispiele dafür sind u.a. der *Katharinenaltar*, Dresden (1506, Abb. 2, 3c, 4a, 9a, 11a, b, 13a - d), das *Martyrium der hl. Katharina*, Budapest (um 1508, Abb. 8d, 25b) und die Bildtafeln mit Adam und Eva in Warschau (um 1510, Abb. 11c) sowie im Musée des Beaux-Arts in Besançon (um 1508/10, Abb. 11d,

²⁵ Köhler, W.H., *Lucas Cranach Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik*, Ausstellungskatalog, Gemäldegalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin (1973), S. 13.

17). Die Unterzeichnung des Katharinenaltars hielt Cranach in der malerischen Ausführung für besonders wenig verbindlich. Während innerhalb der zeichnerischen Anlage keine wesentlichen Korrekturen erkennbar sind, weicht die Malerei insbesondere auf den Flügelgemälden mehrfach davon ab. Körperhaltungen, Blickrichtungen und Haarschmuck der Heiligen wurden geändert, ohne dass eine weitere Unterzeichnungsebene erkennbar ist. Auf den Tafeln mit Adam und Eva in Besançon wurden Köpfe und Beinen mit der Farbe neu justiert, und auf der Warschauer Darstellung des ersten Menschenpaares waren *Eva* ursprünglich eine größere Nähe zu Adam und eine spielerisch gekreuzte Beinhaltung zgedacht. Auf der Tafel mit dem Martyrium der hl. Katharina in Budapest (um 1508, Abb. 25b) versetzte Cranach den Oberkörper des Henkersknechts in der Malerei um mehrere Zentimeter nach links, so dass für den das Schwert führenden Arm mehr Raum entstand.



a, c

b, d

Abb. 11: Beispiele für Korrekturen der Unterzeichnung im Malprozess: 11a, b *Katharinenaltar*, 1506, Dresden, DE_SKD_GG1906B, BB; 11c *Adam und Eva*, um 1510, Warschau, PL_MNW_MOB588; 11d *Eva*, um 1508-10, Besançon, F_MBAAB_896-1-54b (Infrarot-Reflektografien, Details).

Religiöse Gemälde vor 1505

Die Unterzeichnung der Wiener *Kreuzigung Christi* (um 1501, Abb. 12a, c) ist in einigen Bereichen mit bloßem Auge erkennbar, einerseits aufgrund der partiell sehr dünnen Malschicht und wohl auch aufgrund ihrer durch die Alterung verstärkten Transparenz. Cranach skizzierte die Komposition recht verbindlich. Kleinere Korrekturen am Kreuzquerbalken des guten Schächers und in der Gruppe der dicht gedrängten Reiter folgten mit dem Farbauftrag. Nur das Lendentuch Christi fehlt in der Unterzeichnung, während die Bekleidung der Schächer genau vorbereitet ist. Dabei ist kaum anzunehmen, dass Cranach den Gekreuzigten ohne Lendentuch plante, aber scheinbar wurde dessen weniger verbreitete Ausformung ohne Knoten erst im Malprozess festgelegt.²⁶



a, c

b, d

Abb. 12: 12a, c *Kreuzigung Christi*, um 1501, Wien, AT_KHM_GG6905; 12b, d *Klage unter dem Kreuz*, 1503, München, DE_BStGS_1416 (Infrarot-Reflektografien, Details).

²⁶ Hoppe-Harnoncourt, A., 'Kreuzigung Christi', AT_KHM_GG6905, Unterzeichnung, in: *Cranach Digital Archive* <<http://www.lucascranach.org/digitalarchive.php>> 21.03.2010 (Zugriff: 11.01.2013).

Die Unterzeichnung der wesentlich größeren *Klage unter dem Kreuz* von 1503 entwickelte Cranach mit besonderer Sorgfalt. Längere und z.T. mehrfach übergehende Pinselstriche fixieren die Konturlinien der Figuren (Abb. 12b d). Kleinere Formen sind mit kurzen schwungvollen bis wellenförmigen Zügen umrissen. Binnenformen erscheinen sparsam linear angedeutet und in einigen Bereichen mit Parallelschraffuren präzisiert. Die Schattenmodellierung erfolgte überwiegend lavierend mit verdünnter Tusche. Kleinere Korrekturen in der Blickrichtung der Maria und der Kopfhaltung von Christus vollzog Cranach in der Unterzeichnung. Weitere Präzisierungen in Gebärden und Kopfwendungen erfolgten mit dem Farbauftrag und reflektieren Cranachs schrittweise Suche nach der intendierten Bildaussage: „...die Darstellung von Andacht und die von Christus empfohlene gegenseitige Fürsorge von Maria und Johannes“.²⁷

Retabel aus der Wittenberger Werkstatt

Auf dem *Katharinenaltar* (1506) bediente sich Cranach verschiedener Zeichenmodi.²⁸ Während einzelne Köpfe präzise und detailreich angelegt sind, erscheinen andere mit schwungvollen Pinselzügen lediglich grob umrissen. Die Köpfe des Henkers (Abb. 13a) und des Reiters am linken oberen Rand der Mitteltafel sind z.B. mit kurzen, mehrfach ansetzenden Linienzügen sorgsam unterlegt. Vermutlich bediente sich der Hofmaler hier vorhandener Porträtaufnahmen. Der Kopf des Henkers dürfte z.B. der Studie folgen, die Dürer bereits um 1502-04 für den Hl. Eustachius auf dem Paumgartneraltar seitenverkehrt verwendete.²⁹ Die meisten Figuren auf der Mitteltafel sind vergleichsweise frei gezeichnet (Abb. 13b c). Das Gewand der hl. Katharina (Abb. 13d) scheint sich partiell in formlose Schlingen aufzulösen. Erst im Malprozess wurden Detailformen präzisiert. Cranach verzichtete hier weitgehend auf eine Modellierung von Schatten mit Schraffuren oder Lavierungen. Die gesamte Figur des Henkers ist ohne erkennbare Korrekturen und Präzisierungen der Form während des Malprozesses unterzeichnet. Als Blickpunkt widmete ihr Cranach besondere Sorgfalt.³⁰ Sparsam fallen die Unterzeichnungen der abgetrennten Flügelrückseiten aus.³¹

²⁷ Burmester, A., Schawe, M., *drunter und drüber: Altdorfer, Cranach und Dürer auf der Spur*, Ausstellungskatalog München (2011), S. 80 – 82.

²⁸ Vgl. Riemann, K., *Ein Beitrag zur Maltechnik Lucas Cranachs des Älteren*, Weimar (1972), S. 151; Giebe, M., Schölzel, C., ‚Beschreibung der Maltechnik und des Erhaltungszustandes des Katharinenaltars‘, in: Kulturstiftung der Länder, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Hrsg.), *Lucas Cranach der Ältere. Der linke Flügel (Innenseite) des Katharinenaltars von 1506, Patrimonia, 115*, Berlin/Dresden (1996) S. 69-70; Schölzel, C., ‚Zeichnungen unter der Farbschicht. Zu den Unterzeichnungen von Cranachs Gemälden in der Gemäldegalerie Alte Meister und in der Rüstkammer Dresden‘, in H. Marx, I. Mössinger (Hrsg.), *Cranach. Gemälde aus Dresden*, Ausstellungskatalog, Kunstsammlungen Chemnitz, Köln (2005) 182–198, 378.

²⁹ Marx, H., ‚Der Katharinenaltar von Lucas Cranach dem Älteren‘, in Kulturstiftung der Länder, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister (Hrsg.), *Lucas Cranach der Ältere. Der linke Flügel (Innenseite) des Katharinenaltars von 1506, Patrimonia, 115*, Berlin/Dresden (1996), S. 22.

³⁰ Sandner, I., ‚Der Kompositionsentwurf auf dem Malgrund, der erste Schritt der Bildentstehung‘, in: *Ästhetik und Wissenschaft, Arbeitshefte des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen*, 8(2006), S. 16 – 30.



a, c

b, d

Abb. 13a-d: Beispiele für unterschiedliche Unterzeichnungsmodi auf einer Tafel. *Katharinenaltar*, 1506, Dresden, DE_SKD_GG1906A (Infrarot-Reflektografien, Details).

Mit der malerischen Ausführung kam es auf den Flügelninnenseiten zu gravierenden Kompositionsänderungen: Bei allen sechs Heiligen wurden entweder die Blickrichtung oder der Kopfschmuck korrigiert (vgl. Abb. 11a b).³² Möglicherweise stehen diese Wandlungen auch mit der Verwendung von Werkstattmodellen in Zusammenhang: Eine Vorlage für die Darstellung der Hl. Margareta auf dem rechten Flügel ist vermutlich mit dem Bildnis einer jungen Dame³³ in Nürnberg erhalten (Abb. 14a). Ihr hoch aufgesteckter Kopfschmuck, das breite Stirnband und der seitliche

³¹ Sandner, I., ‚Martyrium der heiligen Katharina‘, in: Sandner, I. (Hrsg.), *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, Ausstellungskatalog, Regensburg (1998), S. 106 – 117.

³² Vgl. Schölzel 2005, 184-185.

³³ Vgl. Heydenreich, G., ‚Das Bildnis einer jungen Dame. Eine Vorlage für die Darstellung der hl. Margareta auf dem Dresdner Katharinenaltar (1506) von Lucas Cranach d.Ä.?, in: Großmann, G.U., Germanisches Nationalmuseum (Hrsg.), *Monatsanzeiger. Museen und Ausstellungen in Nürnberg*, 195/6 (1997), S. 7–11.

Haaransatz finden sich ganz ähnlich in der Unterzeichnung des Kopfes der Hl. Margareta (Abb. 14b). Erst im fortgeschrittenen Malprozess wurden auf dem Flügelgemälde Teile des Kopfputzes mit grünem Laubwerk abgedeckt, die Haare zu einer größeren Form zusammengefasst und eine den Kopf umspannende Perlenschnur zu dem schwarzen Bändchen korrigiert (Abb. 14c). Dabei lassen gravierende Korrekturen den Einfluss der Meisterhand vermuten, während maltechnische und formale Schwächen in der Ausführung der Kleidung zugleich Anhaltspunkte für die Beteiligung von Mitarbeitern liefern.³⁴ Offenbar waren Werkstattmitglieder an der malerischen Ausführung von Altarwerken frühzeitig beteiligt.

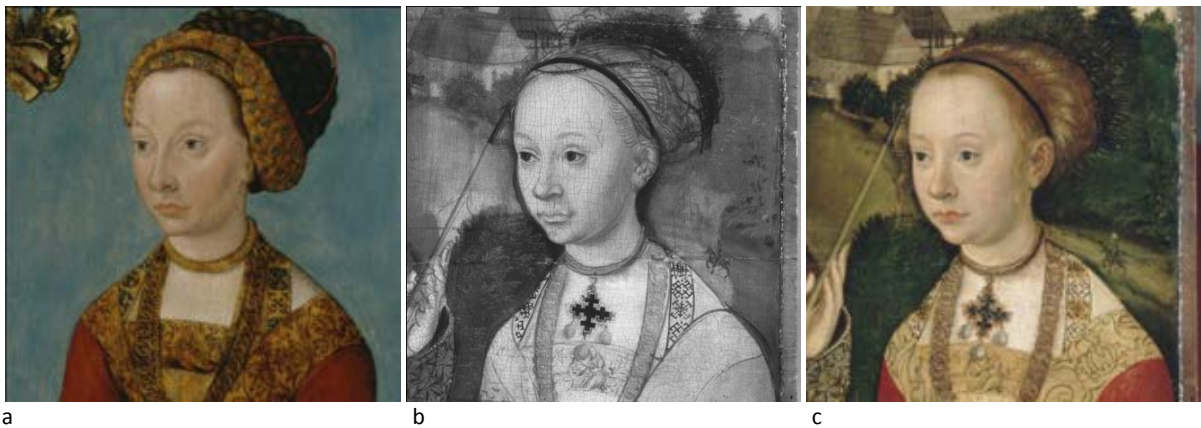


Abb. 14: 14a *Bildnis einer jungen Dame*, um 1500-06, Nürnberg, DE_GNMN_Gm614; 14b *Katharinenaltar*, 1506, Dresden, DE_SKD_GG1906B (Infrarot-Reflektografie, Detail); 14c *Katharinenaltar*, 1506, Dresden, DE_SKD_GG1906B (Detail).

Die Tafel mit den *Vierzehn Nothelfern* (um 1505-08, Abb. 15) in Torgau zeichnet sich ebenfalls durch eine freie und besonders lebhaftere Pinselunterzeichnung aus.³⁵ Möglicherweise entwarf Cranach hier die Komposition mit verdünntem Medium, der die Konkretisierung der Form mit scharfen Konturlinien und sichelförmigen Markierungen der Binnenformen folgte. Die weitere plastische Ausformung nahm er mit breiten Pinsellavierungen und wenigen parallelen Strichlagen vor. Die Modellierung von Licht und Schatten erscheint in der Infrarot-Reflektografie ausgeprägter als in der Malerei. Die Grenzen für die vergoldeten Bildbereiche sind zusätzlich durch feine Ritzungen markiert. Korrekturen im Malprozess beschränken sich auf Details.

³⁴ So wurde z.B. wurde das Gewand der Hl. Margareta im Malprozess aufgrund von Frühschwundrissen abgeschabt und neu ausgeführt. Die Darstellung des Gewandes der Hl. Margareta weist im Vergleich mit dem des Nürnberger Damenbildnisses einige Diskrepanzen auf.

³⁵ Vgl. Riemann 1972, S. 118; Sandner 1998, S. 103-105.



Abb. 15a, b: *Die Vierzehn Nothelfer*, um 1505-08, Torgau, DE_StMT (Infrarot-Reflektografien, Details).

Das *Retabel mit der Hl. Sippe* (1509, Abb. 16) in Frankfurt bereite Cranach auf allen Tafeln mit Pinseln unterschiedlicher Breite und schwarzem Medium vor.³⁶ Partiiell ist die Unterzeichnung bereits mit bloßem Auge sichtbar. Die zahlreichen Figuren sind primär mit schwungvoll gezeichneten Konturlinien fixiert und partiell durch Binnenzeichnung und die Andeutung von Faltenverläufen präzisiert. Ob hier teilweise auch der Federkiel zum Einsatz kam, muss wohl offen bleiben. Es gibt vereinzelt Schraffuren, doch im Gegensatz zur Torgauer Nothelfertafel bereite Cranach die plastische Modellierung nur in wenigen Bereichen mit subtilen Lavierungen vor. Die Konstruktion der Architektur erfolgte mit Reißnadel und Zirkel. Grenzlinien sind mit feinen Ritzungen markiert. Unter den grisailleartigen Malereien der Flügelrückseiten liegt eine vergleichsweise großzügige freie Anlage mit breiten Pinsellinien, die mit einem feineren Pinsel konkretisiert sowie mit Schraffuren und Lavierungen überarbeitet wurde (Abb. 16c). Womöglich folgte die Unterzeichnung auf der Mitteltafel und den Flügelinnenseiten einem präziseren Kompositionsentwurf als auf den Flügelrückseiten. Im Malprozess gab es mehrere Korrekturen, u.a. wurde die Farbigkeit von Kleidungsstücken auf der Mitteltafel abgeändert. Eine leuchtend rote Kopfbedeckung des rechten Mannes hinter der Brüstung wurde in eine schwarze gewandelt, und das dunkelviolette Gewand der mittleren Figur deckt ein grünes Gewand ab. Möglicherweise gewannen die drei Gatten hinter der Brüstung in ihrer ersten farbigen Ausführung zu starke Bedeutung und störten die tiefenräumliche Wirkung der Komposition. Erhebliche Schädigungen der Malerei auf der Mitteltafel sind nicht zuletzt durch abweichende Grautöne in der Infrarot-Reflektografie deutlicher ablesbar.

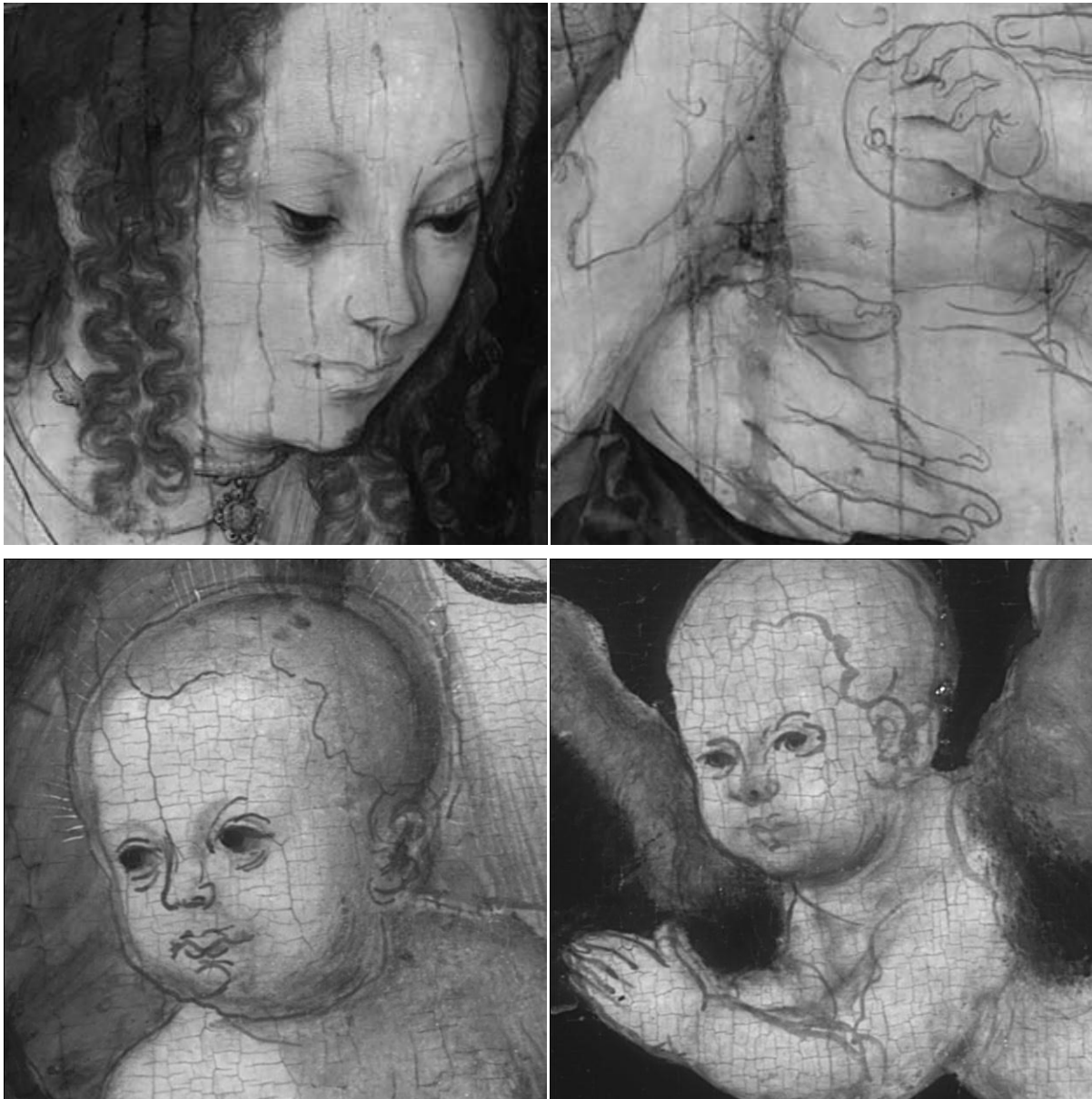
³⁶ Brinkmann, B., Kemperdick, S., *Deutsche Gemälde im Stadel 1500–1550*, Mainz (2005), S. 206-208.



a, c
b, d
Abb. 16: *Die Heilige Sippe*, 1509, Frankfurt a.M., DE_SMF_1398A, B, C (Infrarot-Reflektografien, Details).

Mitteltafel und Flügelgemälde des sogenannten *Fürstenaltars* (um 1510, Abb. 6, 17a b) in Dessau unterscheiden sich in der Unterzeichnung deutlich. Während Cranach die Kompositionen auf den Flügeln mit einem Stift nur grob fixierte, sind auf der Mitteltafel zahlreiche Details der Komposition mit Spitzpinsel und schwarzem Medium ausgearbeitet. Dabei scheinen partiell auch Stiftlinien der ersten Anlage erhalten zu sein. Licht und Schatten fanden keine Berücksichtigung. Die Präzision der Vorbereitung steigert sich von den Engeln zur Mittelgruppe. Die Unterzeichnung formuliert hier erneut die weitgehend verbindliche Vorgabe für die Malerei: Nur wenige Details, wie z.B. die den Apfel greifende Hand des Christusknaben (Abb. 17b), lassen mit dem Farbauftrag noch eine Modifikation erkennen. Der Duktus der Kreidestiftunterzeichnung auf den Flügelgemälden unterscheidet sich deutlich vom Duktus aller Feder- und Pinselunterzeichnungen. Die Stiftlinien erscheinen in unterschiedlich langen Bögen und schlingenförmigen Verläufen. Kurze, sichelförmige oder Zick-zack-Linien fehlen. Auf den Flügelgemälden beschränkt sich die Unterzeichnung weitgehend auf die grobe Positionierung der Umrissformen innerhalb vorgegebener Grenzen des Bildträgers. Diese Vorbereitung dürfte uns vermitteln, wie Cranach mit einer ersten Anlage die

Positionierung der Figuren auslotete, bevor er in einem zweiten Stadium Details mit Pinsel oder Feder ausarbeitete. Zudem belegen die Kreidezeichnungen deutlich die Abhängigkeit Cranachs stilistischer Ausdrucksmittel vom jeweiligen Zeicheninstrument.



a, c

b, d

Abb. 17: 17a, b *Marienretabel, sogenannter Fürstenaltar* (Mitteltafel), um 1510, Dessau, DE_AGGD_7c; 17c, d *Maria mit dem Kind und den Heiligen Katharina und Barbara*, um 1512-13, Karlsruhe, DE_SKK_0107 (Infrarot-Reflektografien, Details).

Für *Maria mit dem Kind und den Heiligen Katharina und Barbara* (um 1512-13) in Karlsruhe wählte Cranach dem kleinen Format entsprechend neben einem feinen Pinsel erneut auch den Federkiel (Abb. 17c d). Die freie, flüssige Zeichnung mit häufigen Richtungswechseln gleicht anderen Werken Cranachs und lässt wenig Zweifel, dass auch hier der Meister selbst den Entwurf übernahm. Die Malerei hingegen weist zahlreiche formale und technische Schwächen auf, so dass die Tafel bisher allgemein als Werkstattkopie beurteilt wurde.³⁷ Da sehr wahrscheinlich Cranach die Unterzeichnung

³⁷ Friedländer, M.J., and Rosenberg, J., *The Paintings of Lucas Cranach*, New York (1978), Nr. 36A.

mit einer eigenständigen Variation des Themas übernahm und den Malprozess in größeren Teilen delegierte, erscheint vielmehr die Zuschreibung „Lucas Cranach der Ältere und Werkstatt“ angemessen. Abweichend davon lassen z.B. eine *Madonna mit den Kirschen* (um 1512-13?)³⁸ oder eine *Madonna mit Kind und Johannesknaben* (um 1512-13)³⁹ deutlich abweichende Merkmale auch in der Pinselunterzeichnung erkennen, so dass davon auszugehen ist, dass Cranach mit dem Beginn des zweiten Jahrzehnts und der Vergrößerung seiner Mitarbeiterzahl häufiger Unterzeichnung und malerische Ausführung delegierte.

Das im September 1511 bei Cranach beauftragte Retabel für die St. Johanniskirche in Neustadt an der Orla ist eines der ersten größeren und an seinem ursprünglichen Standort erhaltenen Altarwerke. Im Juni 1513 wurde es unter Beteiligung von Cranachs Bruder Matthes aufgestellt. Die Predella weist ebenfalls eine freie Pinselunterzeichnung auf, die Cranach zuzuordnen ist (Abb. 18b c).⁴⁰ Mit der malerischen Umsetzung erfolgten hier einige Präzisierungen in der Positionierung der Figuren. Die gezeichneten Wolken sind nicht mit Farbe umgesetzt. Vergleichsweise zeichnen sich die Flügelgemälde (Abb. 18a) durch einen festeren Zeichenstil und eine verbindlichere Vorbereitung aus. Delegierte Cranach hier die Übertragung einer Vorzeichnung an einen Mitarbeiter, oder war eine Abnahme der Entwurfszeichnung vor Malbeginn mit dem Auftraggeber vereinbart?

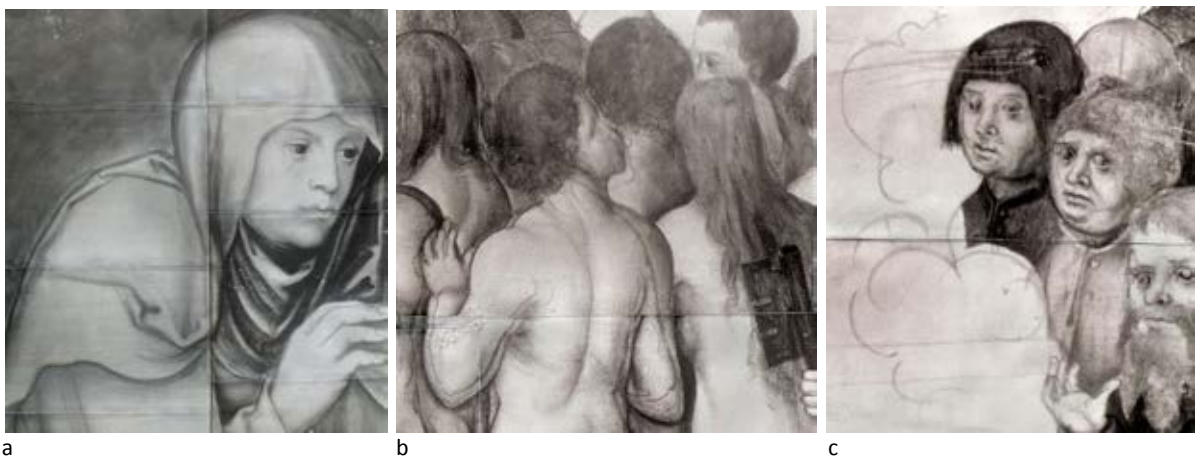


Abb. 18a-c: *Neustädter Retabel*, 1511-13, Neustadt / Orla, Evangelische Stadtkirche (Infrarot-Reflektografien, Details).

Die auf Umriss konzentrierte Anlage und eine Neigung zur Vereinfachung kennzeichnen die meisten Unterzeichnungen auf Cranachs Altarwerken der frühen Wittenberger Jahre. Seiner vorbereitenden Funktion entsprechend beschränkt sich der Entwurf auf dem Malgrund zunehmend auf die wesentlichen Formen und wird das Hilfsgerüst für die Malerei. Nur gelegentlich und meist bei besonderen Aufträgen schenkte Cranach dem zeichnerischen Entwurf größere Aufmerksamkeit und modellierte Binnenformen. Die fein schraffierende Modellierung der Katharina auf der Budapester Tafel (um 1508, Abb. 8d) könnte dabei von einem neuen Impuls zeugen. Es drängt sich der Vergleich mit Dürers Arbeitsweise auf, und tatsächlich machte Cranach auf seiner Reise nach Antwerpen 1508

³⁸ Buderer, H.-J., Hofbauer, M., ‚Madonna mit den Kirschen‘ in: Wieczorek, A., Buderer, H.-J. (Hrsg.), *Meisterhaft von Cranach d. Ä. bis Kobell*, Ausstellungskatalog, Mannheim (2011), S. 30-33, Abb. 4.

³⁹ Buderer, H.-J., Hofbauer, M., 2011, S. 32-33, Abb. 5.

⁴⁰ Vgl. Sandner 1998, S. 240; Maier, S., ‚Infrarotreflektographie an einem frühen Cranach-Altar. Unterzeichnung auf der Predella des Altarwerkes in Neustadt an der Orla‘, in: *Zeitschrift für Thüringische Geschichte* 65(2011) S. 71-78.

in Nürnberg Station. Die unterschiedliche Sorgfalt in der Unterzeichnung gilt es, in der Beurteilung der Malerei in Hinblick auf Fragen der Arbeitsteilung und des künstlerischen Austausches künftig stärker zu berücksichtigen.

Bildnisgemälde

Die zwei in Wien entstandenen Bildnisdyptichen sind mit Pinsel und schwarzem Zeichenmedium sorgfältig vorbereitet. Partuell ist die Unterzeichnung bereits im Normallicht erkennbar. Physiognomien sind präzise registriert und Schatten partiell mit kurzen Parallelschraffuren angedeutet. Lediglich in der Landschaft und der Kleidung erscheint die Vorgabe flüssiger mit Farbe präzisiert. Ob Cranach die Porträts direkt auf die Holztafel zeichnete oder wie in späteren Jahren belegt, die Bildnisse vor den Modellen mit Deckfarben auf Papier vorbereitete und diese Porträtstudien dann auf grundierte Holzbildträger übertrug, lässt sich an diesen Porträts nicht nachvollziehen. Auffällig ist der Unterschied in der Vorbereitung der frühen Wittenberger Porträtgemälde. Auf dem Londoner Doppelbildnis Johann der Beständige und Johann Friedrich (1509), dem Bildnis des Christoph Scheurl, Nürnberg (1509, Abb. 20b), und dem Bildnis eines Mannes in braunem Pelzbarett, Berlin (um 1510, Abb. 20a), war mittels Infrarot-Reflektografie keine Unterzeichnung sichtbar zu machen. Das Nichtsichtbarsein von Unterzeichnungslinien muss aber nicht ihr Nichtvorhandensein beweisen. Auf dem Bildnis einer Frau, Basel (um 1508), sind am Kopftuch Korrekturen erkennbar. Vielleicht erfolgte hier die erste Anlage mit stark verdünntem Medium oder mit einem anderem Zeichenmedium. Die Stiftunterzeichnung des Nürnberger Bildnisses einer Dame (um 1500-1506) bildet eine Ausnahme. Nicht auszuschließen ist, dass Cranach einige Porträtgemälde wie auch die Porträtstudien direkt mit Farbe ausführte. Tatsächlich zeichnen sich im Vergleich mit den Wiener Bildnispaaren die meisten frühen Wittenberger Porträts auch durch einen weniger deckenden Farbauftrag aus. Vielleicht konnte der zunehmend routinierte Porträtmaler schon bald auf die detailliert ausgearbeitete Komposition mit graphischen Mitteln verzichten (Abb. 20a, b).



a
Abb. 19: 19a *Bildnis eines Rechtsgelehrten*, 1503, Nürnberg, DE_GNMN_Gm207; 19b *Bildnis der Frau eines Rechtsgelehrten*, 1503, Berlin, DE_smbGG_1907 (Infrarot-Reflektografien, Details).

Der Wegfall gut ausgearbeiteter Unterzeichnungen könnte ein Grund sein, weshalb Imprimituren in unterschiedlichen Stärken aufgetragen wurden und die pigmentierte Zwischenschicht in einigen Fällen gänzlich fehlt. Cranachs Art, mit kräftigen und lockeren Pinselzügen zu unterzeichnen, widersprach wohl seinem Bedürfnis nach schneller malerischer Ausführung, denn die nötigen Stärken von Imprimitur und Malschichten zur Abdeckung der Unterzeichnung erforderten längere Trockenzeiten. Das heißt in anderen Worten, die sparsam ausgeführte Unterzeichnung erlaubte einen dünneren Farbauftrag und eine schnellere Fertigstellung.



a b
Abb. 20: 20a *Bildnis eines Mannes in braunem Pelzbarett*, um 1510, Berlin, DE_smbGG_1736; 20b *Bildnis des Christoph Scheurl*, 1509, Nürnberg, DE_GNMN_Gm2332 (Infrarot-Reflektografien, Details).

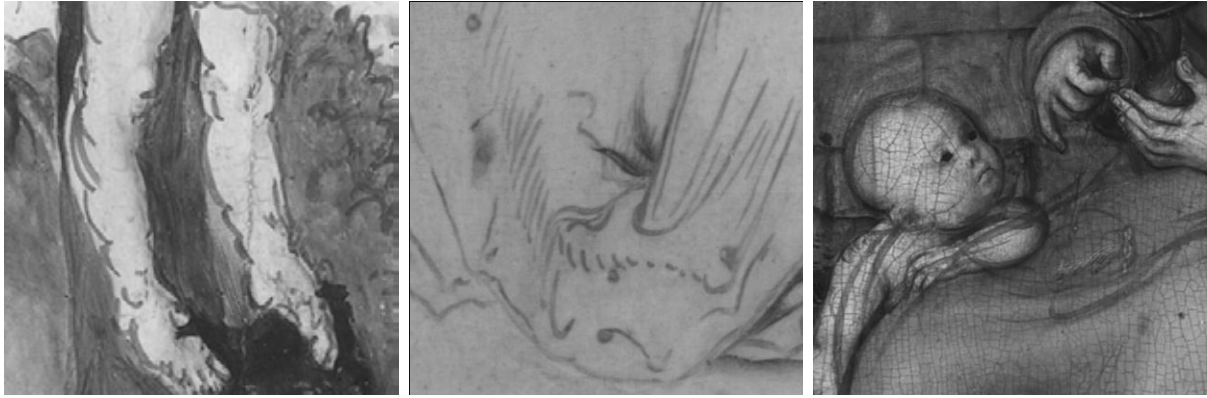
Stilistische Besonderheiten

Für Cranachs Pinsel- und Federunterzeichnungen der frühen Jahre als typisch erkannte Besonderheiten im Detail sind: bogen- und sichelförmige Striche, unruhige schlingernde Linienzüge, Wellenkettens, Girlanden, zackenförmige Richtungswechsel, hakenförmige Faltenmarkierungen und Kringellocken. Primär werden in der Unterzeichnung Konturlinien fixiert, teilweise durch mehrfaches Überzeichnen. Die Binnenzeichnung bleibt sparsam. Kurze Parallelschraffuren und Lavierungen dienen selten zur Modellierung von Volumen oder der Beleuchtungssituation. Fingernägel und Zehennägel wurden selbst bei kleineren Formaten gezeichnet. Typisch ist auch das Abspreizen der großen Zehe, Füße haben gelegentlich eine leichte Untersicht, das plastische Umgreifen von Gegenständen und charakteristische Markieren der Knie und Knöchel wiederholen sich (Abb. 21 – 25).



Abb. 21: 21a *Kreuzigung Christi*, um 1501, Wien, AT_KHM_GG6905; 21b *Heilige Familie (Ruhe auf der Flucht)*, 1504, Berlin, DE_smbGG_564A (Infrarot-Reflektografien, Details).

Die stilistischen Merkmale variieren in Abhängigkeit vom Zeichenmaterial und der Darstellungsgröße. Die Stiftunterzeichnungen unterscheiden sich zum Beispiel im Vergleich mit den Federzeichnungen durch längere Linienzüge in meist größeren Bögen. Häufigere zackenförmige Richtungswechsel und besondere Detailgenauigkeit bleiben der Feder vorbehalten, da sie mit dem Pinsel schwerer auszuführen sind. Auch die Verwendung von Vorlagenmaterial, die weitere Entwicklung der Bildidee und die Funktion einzelner Elemente innerhalb der gesamten Bildkomposition spiegeln sich in der Unterzeichnung. Freie Pinselzeichnungen weisen oftmals längere wellen- und schlingenförmige Linienzüge auf, während die formverbindliche Wiedergabe mit kürzeren Strichen und gelegentlich zittrigen Linienverläufen einhergeht (vgl. *Katharinenaltar*, Dresden, Abb. 4a, 13). Zentrale Bildbereiche sind oftmals konzentrierter vorbereitet. Flügelgemälde und Predellentafeln unterzeichnete Cranach spontaner, freier und reduzierter. Nicht zuletzt dürfte sich auch die Bedeutung des Auftrages, ein eventueller Zwischenbesuch der Auftraggeber und der Wettstreit mit anderen Künstlern in den Unterzeichnungen spiegeln. All diese Einflussfaktoren erschweren eine Bestimmung der charakteristischen Merkmale der Unterzeichnungen Lucas Cranachs. Im Vergleich erscheinen die erhaltenen Handzeichnungen auf Papier überwiegend fester und mit größerer Konzentration auf die Eleganz der gesamten Linienführung und Komposition. Das Wissen um die Abdeckung der Unterzeichnung mit Farbe und das meist größere Format erlaubten Cranach womöglich die spontanere Zeichenweise.



a b c
Abb. 22: 22a *Kreuzigung Christi*, um 1501, Wien, AT_KHM_GG6905; 22b *Heilige Familie (Ruhe auf der Flucht)*, 1504, Berlin, DE_smbGG_564A; 22c *Erziehung der Jungfrau Maria*, um 1510-15, Dessau, DE_AGGD_8 (Infrarot-Reflektografien, Details).



a b c
Abb. 23: 23a *Klage unter dem Kreuz*, 1503, München, DE_BStGS_1416; 23b, c *Heilige Familie (Ruhe auf der Flucht)*, 1504, Berlin, DE_smbGG_564A (Infrarot-Reflektografien, Details)



a b c
Abb. 24: 24a, b *Marienaltarretabel, sogenannter Fürstenaltar (Mitteltafel)*, um 1510, Dessau, DE_AGGD_7c; 24c *Die Heilige Sippe*, 1509, Frankfurt a. M., DE_SMF_1398C, (Infrarot-Reflektografien, Details).



a, b c, d
Abb. 25: 25a, b: *Klage unter dem Kreuz*, 1503, München, DE_BStGS_1416; 25c *Katharinenaltar*, 1506, Dresden, DE_SKD_GG1906A; 25d *Martyrium der heiligen Katharina*, um 1508, Budapest, HU_HCBC (Infrarot-Reflektografien, Details).

Charakteristisch sind auch die Unterzeichnungen der Landschaften. Neben unverbindlichen Angaben zu Bergen und Bäumen (oft in der Malerei anders ausgeführt), wiederholt sich der Linienduktus für Häuser und Burgen. Trotz einer lockeren, im Detail fast nervösen Strichführung und einer großzügigen Unverbindlichkeit der Unterzeichnungen von Landschaften versäumte Cranach nicht, feinere Details anzugeben. So werden noch Zinnen, Türmchen und Fenster markiert, während für Baumgruppen summarische Schwünge genügten (Abb. 26). Das entspricht etwa der Vorliebe, bei Figuren, selbst bei unverbindlichen freien Unterzeichnungen die Finger- und Zehennägel anzugeben. Landschaften sind auch auf kleineren Formaten immer mit dem Pinsel unterzeichnet, auch wenn für Figurengruppen der Federkiel als Zeichengerät genutzt wurde.

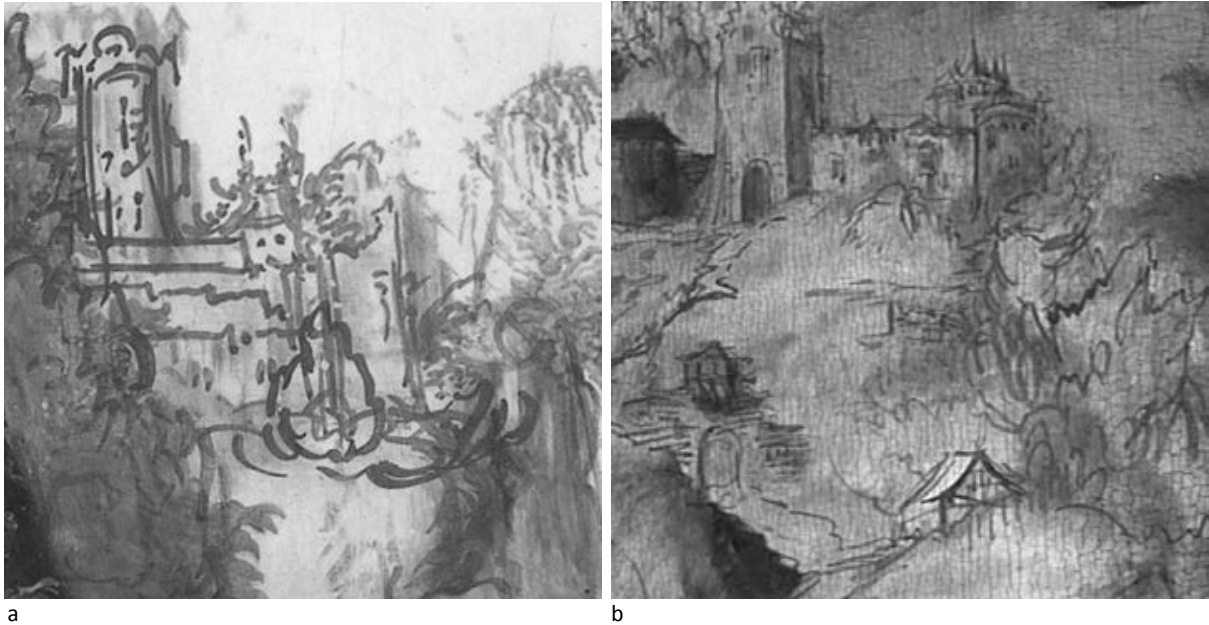


Abb. 26: 26a *Kreuzigung Christi*, um 1501, Wien, AT_KHM_GG6905; 26b *Martyrium der heiligen Katharina*, um 1508, Budapest, HU_HCBC (Infrarot-Reflektografien, Details).

Resümee

Im Vergleich mit Albrecht Dürer maß Lucas Cranach der Unterzeichnung seiner frühen Gemälde offenbar eine geringere Bedeutung zu. Er zeichnete weniger verbindlich und verzichtet auf aufwendige Ausdifferenzierungen von Licht und Schatten durch zahlreiche Parallel- und Kreuzschraffuren, wie diese an einigen Werken Albrecht Dürers nachzuweisen sind. Bei Cranach ist die Unterzeichnung in der Regel ein linearer Kompositionsentwurf, der mit mehr oder weniger bewegten Linienkaskaden einer besonderen Eleganz der Kontur und unverzichtbaren Binnenformen nachspürt und diese in der Regel mit dem Farbauftrag weiter präzisiert. Nur gelegentlich wird die Unterzeichnung plastisch mit Lavierungen und wenigen Schraffuren ausdifferenziert.

Ähnliche Qualitätsmerkmale und Stilmodi der dokumentierten Feder- und Pinselunterzeichnungen suggerieren, dass Cranach in den Jahren bis 1512 fast ausnahmslos selbst die Komposition auf dem Malgrund übernahm. Folglich legen die auf Qualitätsunterschieden basierenden Zuschreibungen von Gemälden an Werkstattmitarbeiter nahe, dass er vor allem die Malarbeit delegierte. Gehilfenanteil ist dabei vor allem in untergeordneten Arbeiten wie der Anlage oder Ausführung von Gewändern und Hintergründen anzunehmen. Für die Übertragung der Unterzeichnung an Mitarbeiter gibt es vor 1512 keine eindeutigen Belege. Das änderte sich offenbar mit dem Umzug vom Schloss in eigene Werkstatträume am Markt. Mit der umfangreichen Dokumentation der frühen Unterzeichnungen wird Lucas Cranach der Ältere als besonders souveräner Zeichner erlebbar. Diese Dokumentation sollte nicht zuletzt auch eine Grundlage für eine vergleichende Studie und gegebenenfalls einer Neubewertung der Handzeichnungen bilden.



Abb. 28: *Törichte Jungfrau mit Öllampe*, um 1502-03. Federzeichnung mit grauen Pinsellavierungen und weißen Höhungen auf getöntem Papier, Nürnberg, GNM Hz. 56.

Bildnachweis

Kunsthistorisches Museum, Wien: Abb. 1, 5a, 12a, 12c, 21a, 22a, 26a

Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister: Abb. 2, 3c, 4a, 9a, 9c, 11a, 11b, 13, 14b, 25b c

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Doerner Institut München: Abb. 3b, 8a, 12b, 12c, 23a, 25a c

Städel Museum, Frankfurt/M.: Abb. 16, 24c

Andere Abbildungen: G. Heydenreich, I. Sandner, Cranach Digital Archive 2010-2012

Dank

Für die großzügige Unterstützung bei der Anfertigung der Infrarot-Reflektografien und die Bereitstellung zahlreicher Aufnahmen danken wir allen beteiligten Kolleginnen, Kollegen und Institutionen.