

Porträtzeichnungen der Cranach-Werkstatt

Claus Grimm

Jakob Rosenberg, dem zusammen mit Max J. Friedländer der 1932 publizierte erste Gesamtüberblick über die Gemälde Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt zu verdanken ist und der 1960 den ersten bebilderten Katalog der Cranach-Zeichnungen veröffentlichte, fasste in einem Aufsatz von 1969 seine Bewertung dieses so vielseitigen Malers zusammen. Er würdigte darin Cranachs reiche Produktion, allerdings mit dem einschränkenden Hinweis auf die weitgehende Beteiligung von Mitarbeitern. Uneingeschränkt rühmte er zwei Kategorien von Cranachs Kunst als »outstanding«: seine Porträts und seine Tierdarstellungen. Er hob hervor, dass diese beiden Motivbereiche die in der sonstigen Gemäldeproduktion auftauchenden Schwächen nicht zum Zuge kommen ließen: »direct contact with nature saved Cranach from undue schematization and mannerism«. Die Porträts behielten ihre Kraft Cranachs ganze Karriere hindurch, denn: »he had an innate gift for quickly grasping form and character« (Rosenberg 1969, S. 49/50). Diese auch nach vielfacher Durchsicht der Cranach-Werke noch immer aktuelle Bewertung basiert wesentlich auf zwei besonders dichten Werkkomplexen von der Hand des Meisters: den ehemals und den heute noch in Dresden bewahrten farbigen Tierstudien, allen voran jenen der Wildschweine und der hängenden Rebhühner, und den mit Deck- und Ölfarben auf Papier ausgeführten 20 Porträtaufnahmen, von denen sich genau die Hälfte in Reims befindet.

Doch Zeichnungen wurden lange nicht als »große Kunst« wahrgenommen, als welche die ausgeführten Gemälde fast ausschließlich beachtet wurden. Für Cranachs Zeichnungen gilt deshalb dasselbe wie für die seines jüngeren Kollegen Hans Holbein: »Während sich die Zeichnungen heute zu Recht als eigenständige Kunstwerke größter Wertschätzung erfreuen, lag doch ihr ursprünglicher Zweck darin, das Modell in einer Zeichnung festzuhalten, die dann als Vorlage für Ölporträts oder Miniaturen (Tempera) diente. Es überrascht heute, dass solche Porträtskizzen

überhaupt erhalten geblieben sind, denn viele ähnliche Vorstudien müssen, nachdem sie ihren Zweck erfüllt hatten, zerstört worden sein. Merkwürdigerweise haben sich nur etwa für die Hälfte der 50 Zeichnungen (der Hamburg-Basler Holbein-Ausstellung 1988) ausgeführte Porträts entweder als Gemälde oder im Druck erhalten. Umgekehrt sind sehr wenige Vorstudien zu Holbeins fertiggestellten Ölporträts erhalten geblieben« (Roberts 1988, S. 24).

Bei Lucas Cranach d. Ä. dürfte das Verhältnis von ehemals Hergestelltem und heute Erhaltenem noch drastischer ausfallen. Nach den überlieferten Gemälden und Nachrichten über seine Tätigkeit dürften es mehr als 300 Personen sein, zu denen Bildnisstudien von ihm existiert haben müssen. Überliefert sind in einer kritischen Sichtung jedoch nur ganze 20 Blätter, die sich auf wenige Jahre verteilen:

1	Wien, Albertina (Inv. 3005)	Junger Mann mit Mütze und Fellkragen	um 1510
2	Basel, Kunstmuseum (Inv. 1937.21)	Kopf eines Bauern	um 1520
3	Bautzen, Stadtmuseum (Inv. L 83)	Graf Philipp von Solms	1520
4	Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Inv. 4478)	Bildnis eines bartlosen Mannes	um 1510–1522
5	Reims (Inv. 795.1.268)	Severin von Sachsen	um 1525
6	Wien, Albertina (Inv. 2656)	Hans Luther	1527
7	Los Angeles, The Getty Center (Inv. 92-GG-91)	Bartloser Mann mit Baret	um 1530–1540
8	New York, The Pierpont Morgan Library (Inv. 2006.50)	Bartloser Herr mit Baret	um 1530–1540
9	Reims (Inv. 795.1.272)	Friedrich von Sachsen	um 1535/37
10	Reims (Inv. 795.1.273)	Ernst der Bekenner von Braunschweig-Lüneburg	um 1538
11	Reims (Inv. 795.1.275)	Johann Ernst von Sachsen-Coburg	um 1540
12	Reims (Inv. 795.1.271)	Philipp I. von Braunschweig-Grubenhagen	um 1540
13	Reims (Inv. 795.1.269)	Joachim I. von Anhalt	um 1540
14	Haarlem, ehem. Sammlung Koenigs (Inv. D.I. 221, Verbleib nach 1945 ungeklärt)	Sächsische Prinzessin	um 1541
15	Reims (Inv. 795.1.270)	Katharina von Braunschweig-Grubenhagen	um 1541
16	Reims (Inv. 795.1.267)	Johann Wilhelm I. von Sachsen	um 1541
17	Reims (Inv. 795.1.266)	Philipp I. von Pommern	um 1541
18	Reims (Inv. 795.1.274)	Ernst IV. von Braunschweig-Grubenhagen	um 1545
19	Paris, Musée du Louvre (Inv. 18870)	Junger Mann mit Mütze	um 1540–1550
20	Berlin, Staatliche Museen, Kupferstichkabinett (Inv. 2378)	Bärtiger Mann	um 1540–1550

Diese Liste beschreibt den engst zusammengehörigen Bestand, aus dem einige der bisher zugeschriebenen Zeichnungen aufgrund ihrer abweichenden Stilistik herausgelassen wurden. Dies gilt für die beiden Bildnisköpfe von Knaben, den aus der Sammlung Flameng stammenden Männerkopf im Louvre und den Bildniskopf eines *Mannes mit Hut* im Londoner British Museum.

Die beiden Knabenköpfe und der Londoner *Mann mit Hut* zeigen eine Verwandtschaft in ihrer Modellierung und im Pinselduktus. Übereinstimmend mit der Beobachtung von Schade (2003, S. 28, 168), wonach ihr Typus der weichen, dunklen Gesichtsform der 1509 ausgeführten Venus in St. Petersburg entspricht, lassen sie sich dem Mitarbeiter Cranachs zuschreiben, der dieses Werk und den etwa gleichzeitig entstandenen rechten Flügel des Londoner Porträtdiptychons von *Johann dem Beständigen* und *Prinz Johann Friedrich* malte (Grimm 1998, S. 77).

Von dem geklärten Bestand der Arbeiten des Vaters her lässt sich die Gruppe der in Reims bewahrten Zeichnungen des Sohnes Lucas Cranach d. J. deutlich unterscheiden:

1	Reims (Inv. 795.1.278)	Moritz von Sachsen	um 1545/47
2	Reims (Inv. 795.1.277)	Johann Georg I. von Mansfeld-Eisleben	um 1545
3	Reims (Inv. 795.1.276)	Joachim Ernst von Anhalt	um 1575

Die physiognomische Übereinstimmung zwischen der als Nr. 3 aufgeführten Zeichnung aus Reims und den von Cranach d. J. und seiner Werkstatt ausgeführten Porträtgemälden des Fürsten Joachim Ernst von Anhalt, insbesondere dem 1563 datierten ganzfigurigen Bildnis in der Kulturstiftung Dessau-Wörlitz (früher Halle, Moritzburg, Inv. I, 410), bildet einen Anhaltspunkt für die Datierung dieses deutlich späteren, in einer weichen Modellierung ausgeführten Blattes. Es zeigt den Dargestellten mit kleinen Abweichungen gegenüber dem Gemälde, für das es nicht das direkte Vorbild gewesen sein kann. Die Veränderungen an der Physiognomie sowie an der Haar- und Bartfrisur deuten auf eine etwas spätere Entstehung. Damit verteilt sich auch diese Gruppe von Zeichnungen auf einen weit auseinander liegenden Entstehungszeitraum.

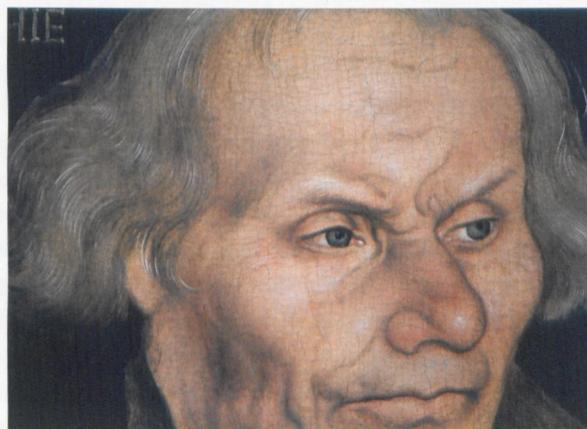
Nur von den hier als Nr. 6 und 17 aufgeführten Zeichnungen Cranachs d. Ä. sind formatgleich ausgeführte Gemälde erhalten, die einen Vergleich zwischen Vorlage und ausgeführter Malerei ermöglichen. (Abb. 1, 2) Das Gemälde des Hans Luther befindet sich heute mit seinem Gegenstück, dem Bildnis der Margaretha Luther, im Museum der Wartburg in Eisenach. Die Zeichnung des Herzogs Philipp von Pommern ist auf das in Stettin befindliche Gemälde zu beziehen. (Abb. 3, 4) Nach der Zeichnung Nr. 3 ist eine um etwa ein Drittel verkleinerte Ausführung als Kopf in einer Heiligendarstellung identifiziert worden (»Sebastian« auf dem linken Flügel des 1520 datierten Altartriptychons für den Eichstätter Bischof Gabriel von Eyb; Eichstätt, Diözesanmuseum, und Bamberg, Historisches Museum). Doch auch Nr. 10 und 17 sind indirekt durch die vom Meister IS signierte Fürstenbildserie identifizierbar, die eine etwas kantige und glatte Ausführung gemeinsam haben.

Aber sie sind unverkennbar den gezeichneten Gesichtstypen der Blätter aus Reims nachgebildet. Die dort vorhandene Variante des Philipp von Pommern kommt der in Stettin befindlichen Version ganz nahe.

Diese Vorstudien haben jedoch eine noch weitergehende Bedeutung aus ihrer besonderen Qualität, die im Vergleich mit den gemalten Versionen sichtbar wird. Als die wahrscheinlich allein eigenhändigen Leistungen sind sie ausdrucksstärker und in Einzelheiten subtiler als die in der Werkstatt ausgeführten Gemälde. Otto Benesch beschrieb den Unterschied am Beispiel des Porträts von *Hans Luther* (Abb. 1, 2): »Die Pinselzeichnung ist von einer Größe und von einem innern Leben, die sie hoch über das im Vergleich damit harte und enge Gemälde stellt« (Benesch 1964, S. 339). Die Qualität des Authentischen und Frischen erhebt die mit Stift



1 Lucas Cranach d. Ä., Hans Luther, Detail, 1527, Öl- und Deckfarben auf Papier, 21,8 × 18,3 cm, Wien, Graphische Sammlung Albertina



2 Lucas Cranach d. Ä., Hans Luther, Detail, 1527, Öl auf Holz, 39 × 26 cm, Eisenach, Wartburg-Stiftung



3 Lucas Cranach d. Ä., Herzog Philipp I. von Pommern, Detail, um 1541, Deckfarben auf getöntem Papier, Reims, Musée des Beaux-Arts (Kat. 1)

4 Lucas Cranach d. Ä., Herzog Philipp I. von Pommern, Detail, datiert 1541, Öl auf Holz, 61,2 × 42,5 cm, Stettin, Nationalmuseum

und Pinsel erarbeiteten Porträtaufnahmen über die vielen akkurat ausgeführten Malereileistungen, die bei genauer Betrachtung nur solche der Werkstattmitarbeiter sein können. Der Ausführende des Luthergemäldes hielt sich an die genau übertragenen Konturen, an die er halbreliefartige Modellierungen anfügte. So erreichte er zwar eine Wiedergabe der linearen Prägung, doch entging ihm die Plastizität der Gesamterscheinung des Kopfes, abgesehen von der Wirkung der weich ineinander verschmelzenden Pinselzüge. Diese Wucht der Malerei findet man aber in der Cranach-Produktion nur bei einer Handvoll Beispielen.

Wie in dem Beitrag von Marie-Hélène Montout-Richard beschrieben, wurden die vorliegenden Zeichnungen von Jacques Philippe Ferrand (1653–1732) vermutlich 1687 in Deutschland erworben. Dessen Zeichensammlung wurde über seinen Sohn an die Stadt Reims vererbt. Wo sich die Zeichnungen zuvor befanden, ist unbekannt. Doch viele Merkmale dieser Blätter sprechen dafür, dass sie zusammengehörten, wahrscheinlich als Teil eines Konvoluts, das Stücke aus dem einst großen Vorbildvorrat der Cranach-Werkstatt vereinte. So wurde nicht einfach eine Mappe mit Zeichnungen über die Jahrhunderte weitergereicht, sondern das wenige, das aus dem Werkstattvorrat überdauert hatte, wurde wegen seiner Bildmotive beachtet und in einer neuen Präsentationsform bewahrt. Zeichnungen dieser Art wurden meist in Klebebände eingeklebt, die besondere Bildmotive und Erinnerungen an dargestellte Personen und Geschehnisse enthielten. In dieser Art können wir uns beispielsweise das Buch vorstellen, in dem Hans Holbeins Zeichnungen am englischen Königshof vereint waren: »a great booke of Pictures doone by Haunce Holbyn of certyne

Lordes, Ladyes, gentlemen and gentlewomen in King Henry the 8:his tyme, their names suscribed by Sr John Cheke Secretary to King Edward the 6 ...« (Roberts 1988, S. 21). Auf ähnlichem Weg ist auch die furiose Studie eines Bauernkopfes überkommen, die Cranach d. Ä. um 1520 als Aquarell und Federzeichnung anfertigte (heute im Kunstmuseum Basel, Inv. 1937.21). Der Überlieferung nach befand sich dieses Blatt in einem Wittenberger Stammbuch der Jahre 1590 bis 1593, in dem weitere Zeichnungen von Cranach d. Ä. und seinem Sohn sowie Hans von Kulmbach eingeklebt waren (Koepplin/Falk 1976, S. 688).

Diese Art der Bewahrung war häufig mit einem Beschneiden der Blätter und dem Zusammenstutzen auf das zentrale Bildmotiv verbunden. Dies widerfuhr auch dem genannten Baseler Blatt. Cranachs bekannteste, häufig abgebildete Porträtzeichnung eines bartlosen Mannes im Berliner Kupferstichkabinett (Inv. 4478) ist ein noch schwerer beschädigtes Kopffragment; ebenso besteht seine heute in Wien bewahrte Zeichnung von Luthers Vater nur noch aus einer brutal um die Schädelkontur herum beschnittenen und auf der Stirn überkritzelten Zentralpartie, was hier wie dort eine spätere Restaurierung mit dem Ansetzen neuen Papiers vorsichtig kaschierte. Desgleichen wurde das Bildnis des Philipp von Solms (Nr. 3) auf die enge Motivzone gestutzt, ebenso das Blatt Nr. 12 des Museums von Reims (Inv. 795.1.271), bei dem der Bart von unten und seitlich angeschnitten ist. Alle übrigen Blätter dieser Sammlung sind an den Rändern unregelmäßig beschnitten. In den meisten Fällen entfielen dadurch die zwischenzeitlich angebrachten Beschriftungen mit den Namen der Dargestellten; erhalten sind sie lediglich bei Philipp I. von Pommern (Nr. 17) und

Ernst IV. von Braunschweig-Grubenhagen (Nr. 18). Für die museale Präsentation wurden jedoch im 20. Jahrhundert alle Formate durch Anstückungen nachergänzt.

Diese unterschiedlichen Erhaltungsumstände und die stilistische Unterscheidung von früheren und späteren Porträtaufnahmen in diesem Bestand von Werken des älteren Cranach, aber auch ihre Begleitung durch definitiv spätere Arbeiten seines Sohnes machen es unwahrscheinlich, dass es sich hier um die direkte Überlieferung einer ursprünglich zusammengehörigen Werkgruppe aus einer bestimmten Produktionsphase handelt, auch wenn Werke der Zeit um 1540 überwiegen. Auch die Hinzufügung zweier weiterer (in Wittenberg nicht ausgestellt) Porträts aus der Hand von Zeitgenossen der Cranachs spricht gegen eine direkte Bestandsübernahme der Reimser Mappe aus dem Wittenberger Vorrat. Eher stammen die Blätter aus einem gemeinsamen Album bzw. eben einem »great booke«. Nachdem dort fürstliche Personen dominieren, könnte es sich um einen ähnlichen Zusammenhang wie beim Holbein-Band handeln, der hier eben Mitglieder der deutschen protestantischen Fürstenfamilien vorstellte, genauer die verwandtschaftlich verbundenen politischen Partner der Wettiner, wie dies Mila Horký in ihrem Beitrag zu diesem Band ausführt. David Liot vermutet eine eventuell durch den berühmten kunstsinnigen Philipp II. von Pommern (1573–1618) initiierte Bildnissammlung, vergleichbar den im Auftrag der Catharina von Medici (1519–1589) zusammengestellten Porträtzeichnungen (Liot 2002, S. 8). Die Reimser Blätter wären dann vielleicht ein Rest des »Visierungsbuches« des Herzogs, von dem man weiß, dass es Porträts der Angehörigen seiner Familie enthielt.

Dass die in Reims bewahrten Blätter nur einen Teil eines weit zahlreicheren Bestandes darstellen, lassen die erhaltenen Nummerierungen erkennen: 94, 95, 98, 104. Wann, wie und von wem sie zusammengetragen und schließlich veräußert worden sind, ist nicht nachweisbar. Die Aufbewahrung war im Fall der Porträtaufnahmen wohl manchmal ein Politikum, wenn Lucas Cranach d. J. »1574 von Dresden aus gefragt wurde, ob nicht doch noch verschiedene alte Modelle in seinem Besitz wären. Als er 1579 den Auftrag erhielt, die Bildnisse des längst verstorbenen Herzogs Alexander und des Herzogs Christian zu malen, war der Kurfürst bereit, ihm die Bildnisse (doch wohl die Kopfstudien) zu schicken, mit der Mahnung: »doch dass du sie nicht gemein machest sondern (allein für dich behaltest) uns sobald du denen nicht mehr bedarfst, wieder schickest« (Schade 1974, S. 104). Die fürstliche Kontrolle über das Urheberrecht könnte auch die Ursache für die Einbehaltung der Cranach-Vorlagen in einem »great booke« gewesen sein.

Bevor die Blätter zu Büchern oder Bildalben zusammengeheftet wurden, waren sie vermutlich bereits unterschiedlich behandelt worden – je nach Benutzung in der Werkstatt. Einige, wie die beiden Knabenbildnisse oder das der Katharina von Braunschweig-Grubenhagen, sind nur wenig berührt. Andere sind möglicherweise schon bald abgerieben gewesen und zeigen deshalb,

insbesondere in den Haarpartien, spätere Übermalungen und Nachkonturierungen. Diese sind an mehreren Blättern ähnlich zu bemerken. Fein gezeichnete Haarlocken schimmern zum Beispiel an der Kinn- und Kinnbackenpartie im Bildnis des Philipp von Pommern durch die Übermalung des breiten Wangenschattens durch; ebenso wurde dort der hochgestellte weiße Kragen und der Schulteransatz von grober Hand überpinselt. Die Außenkonturen des Gesichts sowie Augen- und Nasenlinien sind nachgezogen, sodass nur noch an der Mund-, Schnurrbart- und Bartpartie die ursprünglich feinlinige Zeichnung zu erkennen ist. Aber auch diese wirkt an mehreren Stellen abgeschabt – ein Schicksal, das diese Blätter mit Holbeins nachkonturierten Porträtzeichnungen teilen.

Aus der derben weißen Höhung der Stirn und der braungrauen Eintönung von Kopfhaar und Wangen des Herzogs Philipp ist zu folgern, dass hier eine abgenutzte – etwa in einem Papierstapel hin- und hergeschobene – Oberfläche nachbearbeitet wurde. Wie diese ursprünglich ausgesehen haben muss, ist im Vergleich der Zeichnung mit dem in Stettin befindlichen Gemälde zu erkennen. (Abb. 3, 4) Auch die heute in den Kunstsammlungen der Veste Coburg bewahrte Variante des Porträts, signiert vom Monogrammisten I.S. (Inv. M 23), zeigt übereinstimmend mit dem Stettiner Gemälde die in der Zeichnung verwischten und verschwundenen Einzelheiten. Ähnliche Glättungen und Nachkonturierungen sowie nachbessernde Höhungen mit weißer Farbe erfuhr das Bildnis des Herzogs Ernst IV. von Braunschweig-Grubenhagen (Reims, Musée des Beaux-Arts, Kat. 9). Sie finden sich aber ebenso an anderen Blättern, so auch an denjenigen von Lucas Cranach d. J. (Reims, Musée des Beaux-Arts, Kat. 11 und Kat. 12). Es ist schwer auszumachen, wann diese Retuschen des Bestandes erfolgten: entweder bereits bei der Zusammenstellung der Porträtsammlung im Auftrag eines der Fürsten in Stettin, Dresden oder Weimar oder erst bei der späteren Nutzung in der Zeichenakademie von Reims. Auffallend ist die Ähnlichkeit der für beide Cranachs untypischen braunen Schatten im gezeichneten wie im gemalten Porträt des Philipp von Pommern.

Die hier vorgestellten Zeichnungen sind präzise umrissene und in Licht und Schatten modellierte »Aufnahmen« der Gesichtspartien, an die sich andeutende Linien der weiteren Bildgestaltung anfügen. Sie entstanden vor dem Modell und meist in wasserlöslichen Farben, also einer Art Aquarelltechnik und damit in einem leicht transportablen und verfügbaren Medium. Für diese Anfertigung separater Vorlagen – statt der Malerei direkt auf die Bildtafel – gab es mehrere Gründe, die mit der Unnahbarkeit der Darzustellenden ebenso zu tun hatten wie mit dem Bedarf an Wiederholungen und Varianten. Die meisten Gemälde waren unerreichbar, nachdem sie die Werkstatt verlassen hatten. Eine langfristige Vorausplanung war deshalb für die oft eintretende spätere Nachfrage nach Wiederholungen geboten. Das galt bei Cranach d. Ä. zum Beispiel für die Anfertigung der Bildnispaare

der sächsischen Kurfürsten, von denen ein Verkauf an die Stadt Naumburg im Jahr 1532 dokumentiert ist, dem 1533 der Erwerb von 60 kleinformatigen Paaren desselben Typus durch den kurfürstlichen Hof folgte (Schade 1974, S. 435). Für die Lutherbildnisse in den Etappen der verschiedenen Altersstufen und für die Bildnisse Melanchthons gab es eine ähnlich wiederholte Nachfrage. Beim jüngeren Cranach ging es dann mehrfach um ganze Bildnisreihen und insbesondere um Fürstenbildserien, die für verschiedene Auftraggeber anfielen. So sind zwei Bildnisreihen 1571 und 1572 für Schloss Augustusburg bei Chemnitz bestellt worden, »eine Reihe von Fürstenbildern im Schloss und die Reihe der Theologen und Gelehrten der Leipziger und Wittenberger Universität in der Kirche [...] Eine Wiederholung im kleinen Format ist von der Reihe der sächsischen Fürsten 1578 für den Erzherzog Ferdinand von Österreich durch den Kurfürsten bestellt worden und im Gegensatz zu vielen der damaligen Aufträge auf Schloss Ambras in Tirol erhalten geblieben.« (Schade 1974, S. 104f.). Für diese Art von Aufträgen war die Bevorratung mit hochwertigen Bildnisstudien eine unverzichtbare Voraussetzung.

Diese Umstände prägten die Bildpraxis von Cranachs Malerkollegen wie Dürer und Holbein, aber auch von Barthel Bruyn, Barthel Beham und vielen anderen. Die heikelsten Tätigkeiten lagen in der Planung und im Entwurf der Bilder, bei Porträts in der treffenden Wiedergabe der individuellen Erscheinung, wie sie damals gewichtet wurde: stets in der Betonung des Bedeutungsvollen in Habitus und Gestus und in den begleitenden Accessoires. Diese anspruchsvolle und zugleich illusionistisch suggestive Vorstellung machte die Fähigkeit des Künstlers aus. Sie bewährte sich primär bei der Umsetzung ins zweidimensionale Erscheinungsbild, abgesehen von der Herausforderung, die im persönlichen Umgang mit den statushohen Darzustellenden lag. Die anschließende Übertragung in andere Bildflächen und Formate und die Ausführung in flächendeckender Malerei war eine handwerkliche und technische Reproduktion, die sich an ein vorliegendes Schema halten konnte und an geschulte Mitarbeiter delegierbar war. Sie konnte wie die Ausführung der Kleidung und (bei Cranach leider) der Hände ungestört im Atelier erledigt werden.

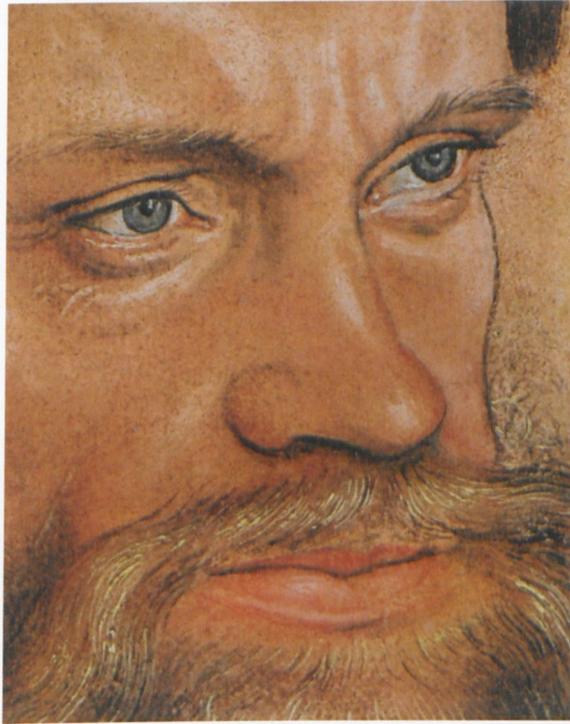
Das Individuelle des Porträts wurde bei Lucas Cranach d. Ä. – anders als bei Dürer und Holbein – allein in den Gesichtszügen gesucht, an die sich Hals, Schultern und Oberkörper nur als flacher Anhang anschlossen. Dieter Koepplin verwies auf die anatomische Erfassung der Körperhaltung und ihr Verhältnis zur Kopfbewegung bei Dürer. Die typische Achsendrehung ist ein psychologisch aussagefähiges Signal, das Cranach – sicher unbewusst – nicht erfasste (Koepplin 1974, S. 671–675). Ebenso vernachlässigte er die individuelle Prägung von Arm- und Handbewegungen, wie denn zeitbedingt auch bei ihm keine Zeichen der Interaktion mit dem Betrachter zu spüren sind. Cranachs Fokussierung auf das Gesicht und dessen konzentrierten Ausdruck kann man gerade an den Zeichnungen ablesen, die die weitere Ausführung von

Randbereichen andeuten, dies aber für eine konventionelle, eher schematische Ausführung vorsehen.

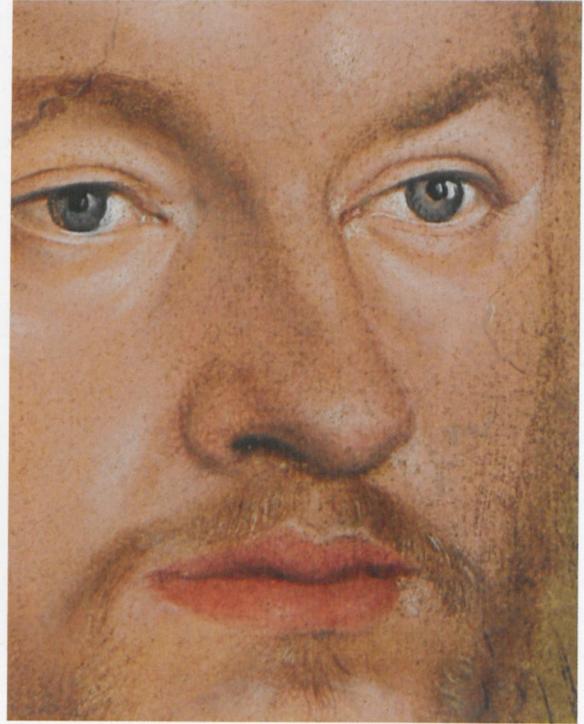
Die für Porträts nötigen Sitzungen fanden an lichtmäßig geeigneten und ungestörten Orten statt, die wohl weitgehend von den Modellen bestimmt wurden, nicht unbedingt in der Werkstatt des Malers. Dazu muss man sich klarmachen, dass die hochgestellten fürstlichen und anderen Ausnahmepersonen als Beobachtungsobjekte rar waren, sich nur ausnahmsweise in der Alltagssphäre ihrer Untertanen bewegten und nur begrenzt still hielten, um sich aus nächster Nähe beobachten und auf einem Blatt oder einer Tafel fixieren zu lassen. So etwa ist es zu verstehen, dass Kardinal Albrecht von Brandenburg, der sowohl für Grünewald als auch für Cranach ein gewichtiger Auftraggeber war und dessen Gesicht in Grünewalds Erasmus-Mauritius-Tafel (München, Alte Pinakothek) und auf zahlreichen Einzelbildnissen sowie großen und kleinen Altartafeln der Cranach-Werkstatt wiederkehrt, für keinen Maler außer Dürer Modell gesessen hat. Alle anderen Bildhersteller mussten sich an dessen Porträtstich von 1519, den sogenannten *Kleinen Kardinal*, halten.

Es gibt eine ganze Reihe an Literatur über die Umstände und individuellen Situationen der Porträtmalerei im 15. und 16. Jahrhundert, in der die Unwilligkeit und die Launen der »Modelle« beschrieben werden, die mit Ausnahme ihrer Ärzte und Barbieri sowie der engsten Diener und Vertrauten niemanden nah an sich herankommen ließen (Campbell 1990, S. 176). Der Anspruch eines Fürsten von Gottes Gnaden macht die Nahbetrachtung durch einen Maler zu einer Sensation. Das wird beispielsweise deutlich an den verschiedenen Aufschriften der Fassungen von Albrecht Dürers *Bildnis des Kaisers Maximilian*, der vorbereitenden Bildniszeichnung und dem in der Werkstatt ausgeführten Gemälde (Wien, Albertina und Kunsthistorisches Museum). Ganz verschieden lauten die privaten Erinnerungszeilen des Malers auf der gezeichneten Porträtaufnahme von 1518 (Wien, Albertina) und die weihevollen Inschrift in Goldfarbe und Antiqua-Lettern auf der 1519, kurz nach dem Tod des Kaisers fertiggestellten Bildtafel: »Der allermächtigste, größte und unbesiegbare Kaiser Maximilian, der in seiner Zeit die meisten Könige und Fürsten an Gerechtigkeit, Klugheit, Großherzigkeit und Edelmut, hauptsächlich aber an Kriegeruhm und Tapferkeit übertroffen hat ...« Von dem Gemälde wurde, fast wie von einem Heiligenbild, angenommen, dass es etwas von der überwältigenden Qualität der dargestellten Person ausstrahle.

Die soziale Distanz und protokollarische Abschottung solcher Überpersonen drückt sich auch darin aus, dass etwa der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise seinem bekanntesten Landeskind, dem von ihm geschützten und zum Professor an seiner Landesuniversität ernannten Martin Luther, nie Auge in Auge gegenüber stand. Nach den erhaltenen Bildnissen zu schließen, hatte Lucas Cranach d. Ä. diesen Fürsten und seinen ganzen Familienkreis jedoch mehrfach als Modelle, wenn er auch die (nicht



5 Lucas Cranach d.Ä., Joachim I. von Anhalt, Detail, um 1540, Reims, Musée des Beaux-Arts (Kat. 4)



6 Lucas Cranach d.J., Johann Georg I. von Mansfeld-Eisleben, Detail, um 1545, Reims, Musée des Beaux-Arts (Kat. 12)

erhaltenen) jeweiligen Porträtaufnahmen über mehrere Jahre wiederholt für eine Reihe von Aufträgen zu Stifterdarstellungen und Einzelporträts auswertete. Es war ein Stück medialer Macht, das der geschickte Kommunikator Cranach d.Ä. durch seine Stiche, Flugblätter, Bildnisse und szenischen Bild Darstellungen errang. Dabei spielte seine Fähigkeit schneller und prägnanter Motiverfassung eine Rolle, die auch seine Tierstudien auszeichnet. Der 1509 gedruckte Widmungsbrief des Christoph Scheurl betonte erstmals diese Gabe, die sich in der Aussage der Grabinschrift von 1553 als »pictor celerrimus« wiederfindet. Schließlich belegt auch die Tatsache, dass der Neffe und Nach-Nachfolger Friedrichs des Weisen, Johann Friedrich »der Großmütige«, den greisen Lucas Cranach d.Ä. 1550 zu sich in sein Augsburger Exil holte, den Sonderstatus dieses Malers, der kein akademischer Pedant gewesen sein kann, sondern seine Fähigkeiten vielseitig einsetzte, nicht zuletzt um geschäftliche und persönliche Bande jenseits der Standesschranken zu knüpfen.

Die zupackende Art der Gesichtsbeobachtung und die zeichnerische Schärfe, die Cranach d.Ä. auszeichneten, finden sich nicht entsprechend in den Porträtaufnahmen seines Sohnes. Der stilistische Unterschied veranlasste bereits 1881 Charles Loriquet, von den dreizehn Bildniszeichnungen in Reims zehn dem Vater Cranach und drei dem Sohn zuzuordnen. Diese Beurteilung findet sich auch bei Jakob Rosenberg (1960; zuletzt FR 1979,

S. 157). Abweichend hiervon schlug Heinrich Zimmermann (1962) Cranach d.J. als Urheber aller Zeichnungen in Reims vor. Werner Schade schloss sich dessen Urteil an (1974/1983, S. 99 und Anm. 738). Dieter Koeplin hielt die Zuschreibung der von Rosenberg dem Vater Cranach zugewiesenen Werke offen. Während in der umfassenden Baseler Cranach-Ausstellung von 1974 eines der drei traditionell dem Jüngeren zugewiesenen Blätter (Kat. 636) auch hier als »Lucas Cranach d.J.« ausgewiesen war, firmierten die fünf anderen ausstellten Blätter aus Reims als »Lukas Cranach d.J. (oder d.Ä.)« (Kat. 631–635; Koeplin/Falk 1976, S. 711 f.). Michael Hofbauer gab so 2010 diese Tradition wieder, nahm aber zwei Zeichnungen des Reimser Bestandes als definitive Werke Cranachs d.Ä. aus (Inv. 795.1.267/-271; Hofbauer 2010, S. 262–265).

Unter den in den letzten Jahrzehnten erreichten Bedingungen verbesserter und erleichterter fotografischer Dokumentation und Bildkommunikation sind heute präzisere Vergleichsmöglichkeiten und Informationszugriffe eröffnet, insbesondere durch die beiden großen Internetauftritte *Cranach.net* und das *Cranach Digital Archive*. Erschließt das Erstgenannte den Überblick über die heute bekannte Gesamtüberlieferung der Cranach-Produktion, so vertieft Letzteres die Information über viele Einzelwerke, vor allem durch die Einbeziehung naturwissenschaftlich-technischer Untersuchungen und Restaurierungsprotokolle. Beide zusammen



7 Lucas Cranach d. J., Joachim Ernst von Anhalt, Detail, um 1575, Reims, Musée des Beaux-Arts (Kat. 11)

erlauben einen kritisch geschulten Blick auf die überlieferte historische Substanz, die nun neu geordnet werden kann, nicht zuletzt in der ernüchterten Kenntnis der historischen Arbeitsdelegation. Durch die Dokumentpublikationen von Walther Scheidig, Werner Schade, Rainer Hambrecht, Monika und Dietrich Lücke kennen wir Zahl und Namen der ausgebildeten Mitarbeiter, die 1510 bereits als »vier«, 1511 als »acht«, 1512 als »neun«, 1513 als »zehn« und 1535 als »elf« Gesellen erwähnt werden. Die insgesamt mehr als 30 Namen und Notnamen dieser Mitarbeiter sind in der Literatur aufgeführt.

Wir müssen mit diesen Malern genauso rechnen wie mit dem breiten Tätigkeitsspektrum der beiden Unternehmer und Organisatoren Lucas Cranach d. Ä. und d. J., die auf hohem Niveau Bilder in großer Zahl produzierten. Ihre Fähigkeiten als Maler sind jedoch durch die weitgehende Beteiligung der Werkstatt im Wortsinne verdeckt. Einzige Ausnahme machen hier die Zeichnungen, die als Entwürfe ihrer Regie zugerechnet werden können, aber die längste Zeit nur wenig beachtet waren. Unzugänglich waren lange die Unterzeichnungen auf dem Malgrund, die erst durch die Technik der Infrarotfotografie und großflächig durch die Infrarotreflektografie von 1960 an sichtbar gemacht werden konnten (Sandner 1998). Besonders schwer zu fassen sind die Fähigkeiten Cranachs d. J., der von Anfang an in die gemeinsame Produktion der Werkstatt einbezogen war und eine Entwicklung im Rahmen des vorgebahnten Cranach-Stils durchmachte. Seine Eigenart erscheint dennoch unverwechselbar in den gesicherten Zeichnungen, die einen übereinstimmenden Charakter aufweisen. Die zwei

früheren hier vorgestellten Studien aus Reims zeigen ihn noch im Schatten seines Vaters. (Abb. 5, 6)

In der Gegenüberstellung der Zeichnungen von Vater und Sohn treten die Ausdrucksspannung und der wache Blick in den Gesichtern in Kat. 4 auffällig gegenüber dem unbestimmten Gemütszustand in Kat. 12 hervor. Bei Erstgenanntem ist die Erscheinung in prägnante Konturlinien von kalligrafischer Qualität gefasst, während im letzteren Blatt kein signifikantes Liniengerüst ausgebildet ist. Anstelle der pointierten Modellierung der Charaktere von Augenpartie, Nase und Mund liefert Kat. 12 nur eine verschwommene Kennzeichnung. Typisch ist die pastellartig-unscharfe und flache Erscheinung der angeleuchteten Gesichtszone. Von dieser trennt sich die Schattenzone ab, ohne dass eine Rundum-Modellierung des Kopfes entsteht. Wachheit und Präsenz der packenden Gravur des Vaters Cranach stehen einer schimmernden Andeutung bei seinem Sohn gegenüber. Die späteren Zeichnungen Cranachs d. J. kultivieren diesen flächigen und zarten Eindruck, wie es etwa an der Porträtaufnahme des Joachim Ernst von Anhalt aus der Zeit um 1570 und danach abzulesen ist. (Abb. 7) Der Maler hat hier zu seiner eigenen, aufgelockerten und dekorativen Bildniskonvention gefunden.