

9. Die Anteile von Meister und Werkstatt. Zum Fall Lucas Cranach d. Ä.

Claus Grimm

Für die Malereigeschichte besteht zunehmend die Chance einer methodischen Neuorientierung in der Frage der Autorschaft ihrer Objekte. Die Mehrzahl der Galeriekataloge steht zwar noch in der Tradition der altertümlichen Künstlerzuschreibung (mit den langen Literaturlisten früherer Autoren und Geschmacksurteile), die sich in einfachen Personalternativen ausdrückt. Die Beteiligung der Werkstatt blieb fast immer undefiniert; auch auf Anfragen bei Spezialisten erhielt man allenfalls Antworten, daß man selbstverständlich mit Werkstattanteilen rechnen müsse, daß natürlich die farbliche Anlage von Himmelspartien oder Gewändern Gehilfen übertragen worden sein dürfte, während für die Gesamterscheinung der Meister seine Verantwortlichkeit wahrgenommen habe. Einzelne Kataloge und Galeriebeschreibungen geben bei Bedenken gegenüber einer anspruchsvollen Zuweisung Gehilfenamen oder Bezeichnungen wie »Werkstatt«, »Umkreis«, »Nachfolger« an. Das ist aber ebenso problematisch wie die vereinfachte Meisterangabe, da die »Werkstatt« allein nie tätig wurde und es einen »Umkreis« selten gab¹. Der Normalfall dürfte fast immer ein Meister mit einer Werkstattbeteiligung gewesen sein. Die unterschiedli-

chen Bildqualitäten sind das Produkt der Beteiligung verschieden qualifizierter Ausführer.

Auch die Abtretung bloß unwesentlicher Präparationen bezeichnet nicht den Werkstattanteil, da ein kontinuierliches gestalterisches Vorgehen die Einfügung unbedeutenderer bis geistloser Zwischenschichten nicht vorsieht. Vielmehr beziehen sich alle Arbeitsgänge eng aufeinander; das bloße Anlegen von Farben erfordert hingegen einen so geringen Zeit- und Ausbildungsaufwand, daß es an einen Lehrling delegierbar ist, nicht aber die ausgebildeten Gesellen erfordert, von denen wir in den historischen Quellen lesen.

Für die konkrete Bezeichnung des Werkstattanteils bietet der Fall Cranach einen Einstieg. Das Hilfspersonal und die Lehrlinge nicht gerechnet, beschäftigte Cranach nach den Dokumenten viele Jahre zehn bis elf² voll ausgebildete Maler, deren Arbeit wir bis an die Oberfläche der Gemälde finden dürften und die tagein, tagaus gemalt haben, was bei der sonstigen geschäftlichen Beanspruchung des Meisters Lucas Cranach bei diesem so nicht möglich war. Das viele Tausende von Bildern umfassende Gesamtwerk aus 48 Jahren kooperativer Produktion entfällt somit zu 90 bis 95 Prozent auf die Leistung der Mitarbeiter. Dieser Prozentsatz wird nochmals höher, wenn man nur den Anteil an der reinen Malarbeit in der Werkstatt schätzt. Selbst in den ersten Jahren, in denen die Mitarbeiterzahl erst langsam anstieg, entfiel Cranachs Aktivität in der eingeschränkten Zeit seiner Anwesenheit weniger auf Malerei, als auf die zeitaufwendige Vorzeichnungsarbeit für Holzschnitte und Kupferstiche, nicht zu rechnen die Planung der vielseitigen Dekorationsaufträge für den Hof, die vom Kutschen- und Schrankbemalen bis zur Fassadengestaltung³ reichten. Allein der Farbein-

1 »Umkreis« kann nur die von einem prägenden Gestalter abhängigen, aber nicht in seiner Werkstatt arbeitenden Nachfolger meinen. Die korrekte Beschreibung müßte alternativ heißen: »Meister X und Werkstatt«, »Werkstatt«, »Werkstatt oder Umkreis« bzw. für deutlich jüngere Arbeiten: »Nachfolger«. Für die Diskussion von Zuschreibungen siehe Perrig, Alexander: *Michelangelo's Drawings. The Science of Attribution*. – London, New Haven 1991; Ernst van de Wetering: *Problems of Apprenticeship and Studio Collaboration*, in: *Stichting Foundation Rembrandt Research Projekt. A Corpus of Rembrandt Paintings*, Den Haag, Boston, London. Bd. II. 1986. – S. 76–90. Der vorgeschlagenen Terminologie entsprechend dürfte der »Mann mit dem Goldenen Helm« in der Werkstatt Rembrandts, vielleicht sogar nach dessen Vorgaben ausgeführt worden sein, da es unwahrscheinlich ist, daß dieses und mindestens sechs weitere »Genreporträts« von Malern des Umkreises nach verschiedenen

Kopfstudien immer wieder desselben Modells ausgeführt wurden (vgl. Katalog der Gemäldegalerie Berlin-Dahlem. Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz. – Berlin 1975. – S. 341). Bei Cranach gibt es einen Umkreis in Gestalt der selbständig gewordenen Mitarbeiter. Siehe dazu: Sandner, Ingo: *Spätgotische Tafelmalerei in Sachsen*. – Dresden, Basel 1993 und die Beiträge in diesem Band.

2 Nach den erhaltenen Dokumenten stieg die Zahl der voll ausgebildeten Mitarbeiter Cranachs 1510 auf sechs, 1511 auf acht, 1513 auf zehn, 1535 auf elf Gesellen (bei gleichzeitig tätigen Lehrknaben und Farbreibern). Vgl. die Dokumente bei Schuchardt, Christian: *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke, nach urkundlichen Quellen bearbeitet*. 3 Bde. – Leipzig 1851–1871. Zusammenstellung der Dokumente bei Schade, Werner: *Die Malerfamilie Cranach*. – Dresden 1974. – S. 401 ff.

3 Schade 1974 (wie Anm. 2) S. 401 ff.



9.1. Auferstehung Christi, Triptychon, Detail der Mitteltafel, um 1509, Kassel, Staatliche Museen, Gemäldesammlung Alte Meister

kauf⁴, die Werkstattorganisation und ein Minimum an zeichnerischen Vorgaben genügte, um seinen Kalender zu füllen. Was wir aus den Quellen über Cranach erfahren, erstaunt nur im Vergleich mit der Kunstpraxis der Gegenwart, weniger gegenüber den ähnlichen Nachrichten über seine Zeitgenossen.

Anhand der reichhaltigen Quellenlage zu einzelnen Werkstätten, zur Werkstatt- und Bildproduktionsgeschichte allgemein, aber auch in Form der Nachrichten über Ausbildungsgänge, Tätigkeitsverbindungen und das individuelle Aufgabenspektrum einzelner Personen, wie auch der Nachrichten über Form und Entstehung einzelner Werke muß man sich ein Bild der vielköpfigen Handwerksbetriebe älterer Zeit machen.

Diese kultur- und sozialgeschichtliche Information und die Kenntnisse zur Objektgeschichte bilden den Deutungshintergrund für die Objektuntersuchungen, die mit den technischen Untersuchungsverfahren weiter reichen als bisher, die dank Restaurierungsfortschritten und Fototechnik gerade auch in einem präziseren Oberflächenvergleich neu erschlossen werden können.

Die Veröffentlichung einzelner Befunde und Aufnahmen ist eine erweiterte Dokumentation, nicht mehr. Doch der Aufbau von Vergleichsreihen, etwa von

Infrarotreflektogrammen der Unterzeichnung oder von Detailaufnahmen der Bildoberfläche, gewinnt vor dem besonderen historischen Hintergrund eine neuartige Aussagekraft. Insofern weckt die Einprägung des kulturhistorischen und individualgeschichtlichen Hintergrunds, wie sie das Anliegen der Wissenschaftler bei der Cranach-Ausstellung von 1994 war, besonderes Interesse an der Typik der vorbereitenden Unterzeichnungen und anderer Hinweise auf den Werkprozeß. Dies galt gerade bei der Cranach-Werkstatt, weil sie hochorganisiert war, und bei ihr die unterschiedlichsten Kooperationen zu erkennen sind.

Aus der eigenen Durchsicht von rund 100 Cranach-Gemälden, vorgenommen 1984/85 durch eine kleine Seminargruppe mit der Vidiconkamera (Videokamera mit Vidiconröhre, deren Aufzeichnung auf einem Monitor erscheint), ergab sich ein erster Befund⁵, der besagte, daß auch in der Cranach-Werkstatt Unterzeichnungen verschiedener Stilistik und Motivpräzisierung vorlagen. Diese Unterzeichnungen gaben teilweise nur die wichtigsten Außenkonturen an, teilweise legten sie auch Binnenformen, gelegentlich Modellierungswerte (z. B. in Schraffuren) fest. Durch die Kenntnisnahme der Aufnahmen von Ingo Sandner, deren Vergleich anlässlich der Ausstellung 1994 und in der intensiven Vergleichung der ausgestellten Gemälde hinsichtlich Unterzeichnung und Oberfläche eröffnete sich die Möglichkeit, die bisherigen Beobachtungen zu intensivieren⁶. Die Resultate der digitalen Zusammenfügung der Aufnahmereihen von 1994 und aus den Folgejahren erreichen nun ein neues technisches Niveau: Sie sind schärfer – insbesondere für die Unterscheidung der Strichqualität –, deutlicher getrennt von den Nebeneffekten des Oberflächenbildes und durch die Anpassung der Helligkeitsstufen auch im zeichnerischen Duktus und Linienfluß großflächig erkennbar. Die Aufnahmen der Wiener Cranachgemälde durch Franz Mairinger und der Kreuzigung von 1503 durch das Doerner-Institut⁷ tragen erheblich zu diesem Einblick in die Gestaltungsebene der Unterzeichnung bei.

4 Lucas Cranach. *Ein Maler-Unternehmer aus Franken*. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach 17. Mai – 21. August 1994/Hrsg.: Claus Grimm, Johannes Erichsen, Evamaria Brockhoff. – (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 26/94). – Augsburg 1994. – S. 265–270.

5 Durchgesehen wurden Bestände der Galerien von Stuttgart, Karlsruhe, Donaueschingen, Schaffhausen, Nürnberg, Bamberg und Sammlung Thyssen, Lugano im Zusammenhang mit einer Vergleichsuntersuchung zu Gemälden der Fürstenberg-Sammlung,

Donaueschingen (vgl. Grimm, Claus; Konrad, Bernd: *Die Fürstenberg-Sammlungen Donaueschingen*. – München 1990. – S. 176 ff.).

6 Sandner, Ingo: *Unterzeichnungen auf Gemälden Lucas Cranachs und seiner Werkstatt. Abschlußbericht der Ausstellung »Lucas Cranach«*. – Augsburg 1995. – S. 52–57.

7 Schawe, Martin: Die Kreuzigung Christi von Lucas Cranach d. Ä. aus dem Jahr 1503. – In: *Jahresbericht 1995 der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen*. – München 1996. – S. 10–22.

Mit diesen neuen Einsichten verfestigte sich die Beobachtung, daß eine eindeutige und unterschiedliche Typik der Unterzeichnung in den Werken vor und nach 1505, also der Niederlassung Cranachs in Wittenberg und der Aufnahme eines Werkstattbetriebs, vorlag. Der skizzenhaften und ausdrucksbetonten Motivfestlegung in den Frühwerken, die in der Außenkontur ebenso wie in Binnenlinien angedeutet ist, stehen die späteren geklärten Umrißlinien mit sparsamen Binnenangaben gegenüber. Letztere vermeiden Ausdrucksdetails und geben nur die Plazierung und ungefähre Richtung von Motiven vor, die von den Mitarbeitern ausgeführt wurden. In den ersten Wittenberger Jahren, bis etwa 1510, findet sich eine Unterzeichnung der zart schwingenden, immer wieder unterbrochenen, doch



9.2. Das Martyrium der hl. Katharina, Detail, um 1508, Budapest, Ráday-Sammlung der Reformierten Kirche.

8 Zur Deutung und Literatur: *Kat. Kronach* 1994 (wie Anm. 4) S. 315.

motivgenauen Außenkonturen. Später wird diese summarischer, und die wenigen Binnenlinien werden kürzlicher. Für die Ausführung der Köpfe und Hände war den Mitarbeitern ein Gestaltungsspielraum im Rahmen einer allgemeinen Typik überlassen, wie der Vergleich etwa der Gesichter und Hände zeigt.

Als Beispiel einer solchen individuellen Stilistik eines ausführenden Malergehilfen wähle ich ein Kleinformat, dessen Ausführung durch die Vergrößerung der Details besonders drastisch zu demonstrieren ist. Es handelt sich um das Kasseler Triptychon, dessen Unterzeichnung stilidentisch mit den anderen als eigenhändig anzusehenden Unterzeichnungen Cranachs ist. Die Tatsache, daß der kleine Flügelaltar ein fürstlicher Auftrag war (wahrscheinlich von der Landgräfin von Hessen anlässlich des Todes ihres Mannes 1509) und damit einer der ersten fürstlichen Aufträge von außerhalb des Wittenberger Hofes⁸, läßt eine Delegation der Unterzeichnung (insbesondere, da diese nicht schematisch als Pause oder Nachzeichnung einer anderweitig vorhandenen Vorlage des Meisters zu verstehen ist) auch als unwahrscheinlich ansehen. Die Durchsicht der Partien des Mittelbildes und der beiden Flügel führt zu der Annahme, daß alle Bilddetails von derselben Gehilfendhand stammen. Die eigentümlich flachen Gewandzonen mit den schmalen Faltengraden, die knochenlosen, unproportionierten Anatomien mit den kleinen, gabelartigen Händen: dieser Duktus zieht sich einheitlich durch die drei Täfelchen und sämtliche ihrer Motive.

Dieses erste Beispiel läßt sich keinem anderen der erhaltenen Gemälde der frühen Wittenberger Zeit unmittelbar stilistisch angliedern. Doch die Detailbetrachtung bestätigt auch in den meisten anderen Fällen eine individuelle Ausführung, die von den meisterlichen (detailgenaueren, in der Kontur sichereren und einfacheren, in der Ausdruckshaltung treffenderen) Ausführungsmerkmalen abweicht. Auch die stilistische Einheitlichkeit beider Seiten der Torgauer Tafel spricht für die weitestgehende Delegation des Projekts. Hier weichen sowohl die Unterzeichnung der Binnenkonturen und Schraffuren wie die anschließende Oberflächenausführung deutlich von Cranachs Duktus ab. Es sind schematische Darstellungsformen bei einem geringeren Vermögen, Gesichter zeichnerisch in der Verkürzung zu erfassen. Die im Vergleich zu den Körpern stärker ausmodellierten, proportional zu großen Köpfen mit den herausgewölbten Unterlippen und schematischen, seitlich abgedrehten Blickwendungen finden sich mit denselben deutlichen Disproportionen in keinem anderen Werk. Cranachs Beteiligung ist anzu-



9.3. Die 14 Nothelfer, Detail der Mitteltafel, um 1505, Torgau, Marienkirche

nehmen für einen Vorentwurf, eine »Visierung«, nach der gearbeitet wurde, falls nicht, wie Sandner vermutet⁹, die erste zeichnerische Anlage in den Umrissen der Unterzeichnung noch von seiner Hand ist. Bei einem Entstehungsdatum um 1505 wäre dies der früheste Fall einer weitgehend selbständigen Durchführung innerhalb der Werkstatt.

Möglicherweise handelt es sich bei der Torgauer Tafel um das Anfangswerk eines Mitarbeiters, dessen Stil gleichartig nicht wieder auftritt, dem allenfalls in einigen Details verwandt die Ausführung der Tafel mit der »Austreibung der Wechsler« ist (Dresden, um 1510). Die Unterzeichnung der Dresdner Tafel ist noch nicht aufgenommen; es ist denkbar, daß diese vom Meister selbst angelegt worden ist. Sie müßte detailliert vorgegeben sein, insbesondere bei den sehr bewegungsreichen Figuren, für die in der Werkstatt vermutlich keine Vorbilder vorhanden waren. Wie man sich eine solche Vorzeichnung vorzustellen hätte, zeigt die Gegenüberstellung, die Werner Schade in seinem Buch »Die Malerfamilie Cranach« mit der Braunschweiger Zeich-

nung »Christus und die Ehebrecherin« unternommen hat¹⁰. Cranachs Stil der Figurenzeichnung in wenigen umreißenden Strichen und einer Untergliederung mit kurzen Rundungen und Häkchen findet sich tatsächlich in den Unterzeichnungen quer durch die Jahrzehnte seines Schaffens wieder. Auch den vom Holzschnyder komplettierten Formen – etwa der Passionsfolge von 1509 – sind entsprechende Prägungen der (bei allen Holzschnitten verlorenen) Entwurfszeichnung anzusehen.

Wir sind mit diesen frühen Beispielen bereits drei selbständigen Ausführungen durch Gesellen begegnet und müssen uns daher fragen, ob sich zugleich auch mit einiger Deutlichkeit meisterliche Anteile der Malausführung oder ganze Bildoberflächen von Cranachs eigener Hand identifizieren lassen. Dies ist durchaus der Fall, und zwar im Zusammenhang mit besonders detailliert angelegten Unterzeichnungen. Dies gilt vor allem für das anlässlich der Kronacher Ausstellung restaurierte und in vorzüglichen Infrarotreflektogrammen vorliegende Werk der Katharinen-Marter aus Budapest (wohl

um 1508). Dieses Werk zeigt Feinheiten der Durchgestaltung, in der Unterzeichnung wie in der Malerei, die bei anderen nur ausnahmsweise zu finden sind; es ist in der Malerei in auffällig dünnem Farbauftrag ausgeführt. Es zeigt einen Wechsel von flächigen und kleinteiligen Motiven, die höchste dekorative Effekte abgeben. Als Beispiele für die besondere Qualität stelle ich die Musterung der Gewänder des niederstürzenden Königs und der hl. Katharina heraus, aber auch die Kopfpartien. Gemessen an der Ausführung der Ornamentik im Kasseler Triptychon ist hier eine in der anatomischen Anlage wie in der Gliederung der einzelnen Falten durchstudierte Wiedergabe erfolgt, die sich von dem flachen, nur schematisch gegliederten Erscheinungsbild des fast gleichzeitigen Kasseler Epitaphs ebenso wie von der Torgauer Tafel abhebt. Dieser soviel struktureicheren, sowohl großzügig-sicheren wie gezielt detailzugewandten Ausführung entspricht eine sorgsame Unterzeichnung einschließlich modellierender Schraffuren von Körper- und Gesichtspartien.



9.4. Die Austreibung der Wechsler, Detail, 1510, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

Es bietet sich an, die Unterzeichnung der Bildtafel zu vergleichen mit dem in vieler Hinsicht verwandten Kompositionsmotiv auf dem Holzschnitt der »Hinrichtung Johannes des Täufers« von 1509¹¹. Die naheliegenden motivlichen Übereinstimmungen (Fingerhaltung am Kinn des Opfers, Gesichtstypus des Henkers, ungefähre Körperhaltung, Beinkleidung) lassen einen Rückgriff auf dieselben zeichnerischen Vorlagen vermuten, die der Tafel zugrunde liegen. In der Ausführung durch den Holzschneider sind immer wieder die typischen Formangaben Cranachs erkennbar, so daß die Typik bis in die Schraffuren hinein nachvollziehbar ist. Der Vergleich kann auch auf die Damendarstellungen am rechten Bildrand des Holzschnitts ausgedehnt werden, die zum Typus der Katharina auf der Tafel in nächster Beziehung stehen. Festzuhalten ist jedoch die außerordentlich elaborierte, die Gesichtszüge, Haare und Kleidung recht genau bereits vorstellende zeichnerische Präparation.

Wendet man von der Unterzeichnung der Budapester Tafel den Blick zurück auf die zwei bis drei Jahre früher entstandene Dresdner Tafel desselben Motivs, so findet sich dort eine auf die Außenkonturen beschränkte Unterzeichnung, allerdings feinlinig und anatomisch genau durchkonzipiert, so daß dieser vorausgehend eine vorbereitende Kompositionszeichnung vermutet werden kann und mit großer Wahrscheinlichkeit Einzelstudien für die individuellen Köpfe und die Handmotive zu unterstellen sind.

9.6
9.11
9.2
9.5
Geht man von der Eigenhändigkeit der beiden Katharinen-Unterzeichnungen aus, so lohnt es sich, einen Blick auf die malerische Ausführung der Details zu tun. Anspruch auf Eigenhändigkeit hat im Zweifelsfall die dünnere, da von vornherein sichere und gezieltere, sowie die anatomisch versiertere und im Linienfluß klarere Ausführung. Die Gesichter und Gewandpartien sind im Budapester Gemälde so einheitlich und sicher in der Charakteristik, wie im Dresdner Exemplar gerade nicht. Das Krakelee fällt dort ganz anders aus; die Ausführung der Augen ist dickrandig und scheibenartig; die Haare sind nicht in ihren Reflexen zusammenfassend beobachtet, sondern wie Drahtwellen aufgelegt; aber auch das Brokatmuster des Arms ist flach. Überhaupt ergibt sich quer durch das Bild ein breiiger, opak deckender Farbauftrag, der bis in die Hintergrundzonen, aber auch in die Ausführung der Pflan-

9 Sandner 1995 (wie Anm. 6) S. 55.

10 Schade 1974 (wie Anm. 2) Abb. 59, 60.

11 Kat. Kronach 1994 (wie Anm. 4) Abb. 145, S. 323.



9.5. Das Martyrium der hl. Katharina, Detail, um 1508, Budapest, Ráday-Sammlung der Reformierten Kirche



9.6. Katharinenaltar, Detail des Mittelbildes, 1506, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



9.7. Katharinenaltar, Detail des Mittelbildes, 1506, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

zen im Vordergrund reicht. Ausnahmen davon machen insbesondere die Männerporträts an der linken oberen Bildecke (die physiognomisch nichts mit den sächsischen Kurfürsten zu tun haben, wie in der Literatur behauptet wird und wie sich im Vergleich mit den zeitlich nächsten Kurfürstenporträts zeigt)¹². Ihnen entspricht in der zarten Gesichtsausführung noch der Jüngling mit der federgeschmückten Kappe. Der Farbauftrag ist in diesen Partien dünn; sie sind in ihrer Charakteristik den gezeichneten Kopfstudien Cranachs außerordentlich nahe¹³. Die Gesichter der niederstürzenden Gestalten rund um die Hauptpersonen machen überdies einen Eindruck, als seien sie nach Studien herinkopiert und mit den dazugehörigen Körpern nur ungenügend verbunden worden. Sie sind charakteristische, treffend herausgearbeitete Physiognomien, die die unmittelbaren Vorstudien des Meisters voraussetzen, aber nicht die Feinheit von dessen eigenhändiger Ausführung erreichen. Als Beispiel für die meisterliche Formbeherrschung und Ausführungsroutine, gepaart mit Sinn für dekorative Effekte, kann das Detail eines

12 Siehe die Ausführungen bei: Marx, Harald: Cranach und Dürer, zur Bildnisfrage bei Cranachs Katharinenaltar von 1506. – In: *Dresdner Kunstblätter*. 41(1997)I. – S. 13 ff.

13 Vgl. Kat. Kronach 1994 (wie Anm. 4) Abb. A12, A27, 162, 163, 164, 165.

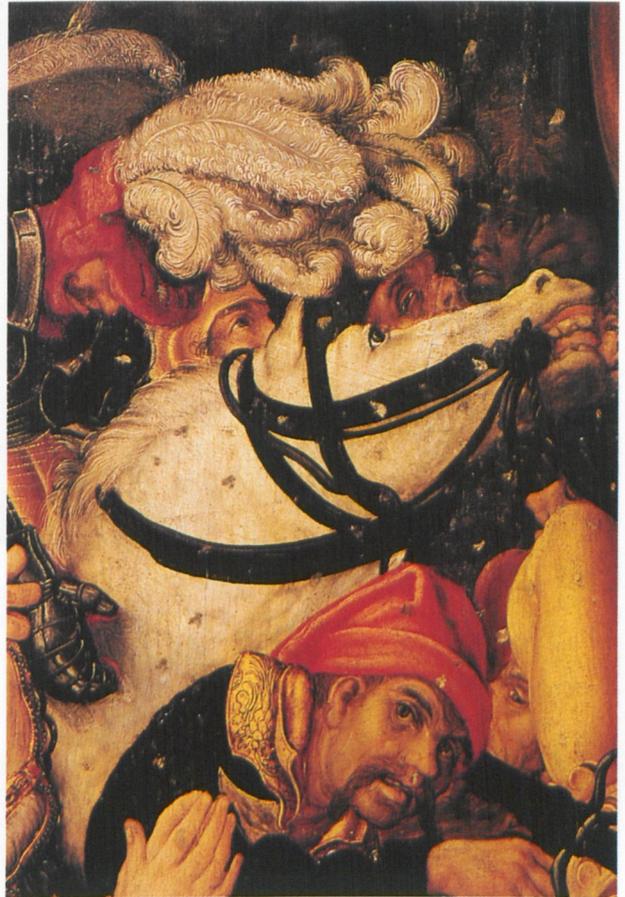
Federbuschs der Kopfbekleidung dienen, der aus der Budapester Tafel stammt. Das fast gleichartige Detail aus der Dresdner Tafel gerät zur Aufzählung einzelner Federn.

9.6
9.7
9.8

9.10 Wenig Gemeinsamkeit mit diesen Köpfen haben die Gesichter der weiblichen Heiligen in den Seitenflügeln, die ihrerseits noch einmal untereinander stilverschieden sind. Stil- und beobachtungsverschieden sind auch die Hintergründe, insbesondere das perspektivisch glaubhaft konstruierte Schloß links oben über den Männerköpfen gegenüber dem perspektivisch schwan-kenden und flachen Bild auf dem rechten Innenflügel, das als frühe Darstellung der Veste Coburg gilt. Zieht man das nahezu identische Hintergrundmotiv des 9.9 1506 datierten Holzschnitts der Erasmusmarter zum Vergleich heran, dann wird deutlich, daß bei letzterem wie in der Mitteltafel ein Gestalter mit perspektivischer Konzeption am Werke war, im Hintergrund des Seitenflügels aber ein hilfloser Umgang mit demselben Motiv sich dokumentiert. Die Unterzeichnung liegt allen Flügeln jedoch in gleichartiger Stilistik zugrunde.

Damit liegt die Folgerung nahe: Kompositionell vorbereitet und auf alle Flügel unterzeichnet wurde vom Meister selbst, der damit die Umrisse der Personen festlegte und zusätzlich für die Gesichter des Mittelbildes ausgearbeitete Einzelvorlagen lieferte. Ebenso durch ausgearbeitete, qualitätvolle Vorlagen vorbereitet wirken die Landschaftsmotive im Hintergrund der Mitteltafel, während der Hintergrund des rechten Flügels ohne perspektivische Abstimmung mit dem Mittelbild gestaltet ist. Er dürfte entsprechend selbständig von einem nicht perspektivischeren Maler ausgeführt worden sein. In den knopfartigen Augen und der Gesichtsmodellierung erscheint die Katharina der Mitteltafel 9.6 verwandt den drei Damen des rechten Innenflügels. 9.10 Hingegen zeichnet die drei Entsprechungsfiguren auf der linken Seite eine eigene, flachere Stilistik aus, die am nächsten jener auf den beiden Außenflügeln entspricht, insbesondere in der Modellierung der Gesichtszüge, den Augenschnitten und den Formen der Hände.

9.2 Geht man nun nochmals zur Budapester Tafel zurück, so kann man als Qualitätsmerkmal dort insbesondere die feine Nachlinierung der Gesichter und Hände (insbesondere beim stürzenden König) festhalten. Allerdings machen die Hände der Katharina ausgerechnet hier eine Ausnahme: Sie entsprechen detailgenau denen auf dem Dresdner Bild bzw. sind gerade nicht mit der nötigen Feinmodellierung überarbeitet. Die Schlußfolgerung daraus heißt, daß eine genaue Unterzeichnung als Grundlage für die erste Ausarbei-



9.8. Das Martyrium der heiligen Katharina, Detail, um 1508, Budapest, Ráday-Sammlung

9.25 9.26 9.27 tungsschicht durch einen Mitarbeiter bestimmt war, welcher eine zweite, nahezu alle Bilddetails erfassende Durcharbeitung durch den Meister selbst folgte. Im Dresdner Bild unterblieb diese Nacharbeit durch Konturierung, während sie sich auf anderen Werken, etwa dem Annenaltar von 1509 (Frankfurt) oder dem Desauer »Fürstenaltar« von etwa 1510, partienweise findet. Die Charakteristik dieser Retuschen entspricht aber nicht immer dem Stil des Meisters selbst, sondern auch dem von Mitarbeitern. Ein Detailvergleich des Gesichts der Dresdner Katharina mit den Hintergrundfiguren des Frankfurter Annenaltars, zeigt die maltechnische und stilistische Übereinstimmung. Die Finger sind dort nachkonturiert, aber schematisch und abweichend von der im Budapester Bild erkennbaren lockeren, feingliedrigen und anatomisch sicheren Handschrift.

Blickt man in den beiden Frankfurter Flügeln wie auch im Mittelbild auf die Vordergrundfiguren, so stößt man auf eine eigentümliche Stilistik der Gesich-



9.9. Die Marter des hl. Erasmus, Detail, 1506, Holzschnitt



9.10. Katharinenaltar, rechter Seitenflügel, Detail, 1506, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister

ter und Figuren. Es handelt sich um auffällig rundköpfige und glatt modellierte Frauen und Kinder: die Frauen mit eigentümlich geschwungenen, häufig auseinanderstehenden Augen, die Kinder dicklippig, kurznasig und glupschäugig. Dieser Darstellungstypus lässt sich einem weiteren Individualstil eines Mitarbeiters zuordnen, der gleich mehrfach in Cranachs früher Wittenberger Produktion anzutreffen ist. Letzterer verbindet eine ganze Reihe von Bildern um 1510, einige davon in flächendeckend einheitlicher Malerei.

Das aufregendste Beispiel aus dieser Reihe ist die Darstellung von Venus und Amor in St. Petersburg, die 1509 datiert ist und als das früheste Aktgemälde Cranachs gilt. Hier die Unterzeichnung einzusehen, wäre besonders aufschlussreich, da das Motiv des Frauenkörpers in interessanter Weise aus Vorlagen entwickelt ist, über die wir durch Cranachs Holzschnitte wissen. Der Holzschnitt mit dem Urteil des Paris, datiert 1508, zeigt erstmals Cranachs weibliche Aktstudien, die in Auseinandersetzung mit Dürers Vorlagen

entwickelt sind. Diesem schließt sich an das mit zusätzlicher Tonplatte (in Clair-Obscur-Technik) gedruckte Blatt mit »Venus und Amor«, datiert 1506, aber wohl erst 1509 entstanden. Für dieses übernimmt Cranach sowohl das anatomische Gerüst wie einzelne Haltungsmotive von Dürers Vorlagen: Die Modellierung des Bauches und die Arm- und Handhaltung sind dem bereits 1497/98 entstandenen Kupferstich »Der Traum« entlehnt; die Körperhaltung und Lichtmodellierung der Venus – und ebenso der wenig späteren Adam und Eva-Darstellungen – setzen Übernahmen von Dürers 1507 datierten Adam- und Eva-Tafeln (Madrid, Prado) voraus.

9.14. Venus und Amor, Holzschnitt, 1509 (datiert 1506), Clair Obscur, Detail (rechte Seite, links unten)

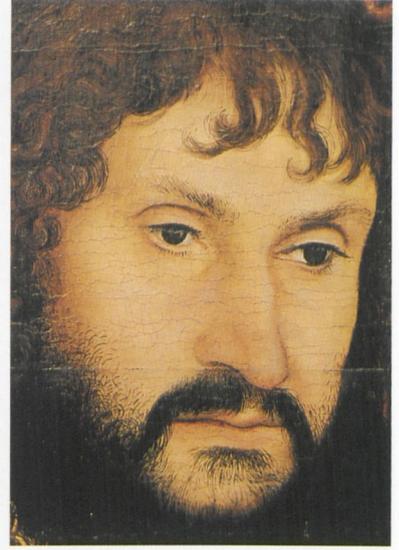
9.15. Venus und Amor, 1509, St. Petersburg, Staatliche Eremitage, Detail (rechte Seite, rechts unten)



9.11. Katharinenaltar, Mittelbild, Detail, 1506, Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister



9.12. Doppelbildnis Herzog Johann der Beständige und Prinz Johann Friedrich, linker Flügel, Detail, um 1509, London, National Gallery

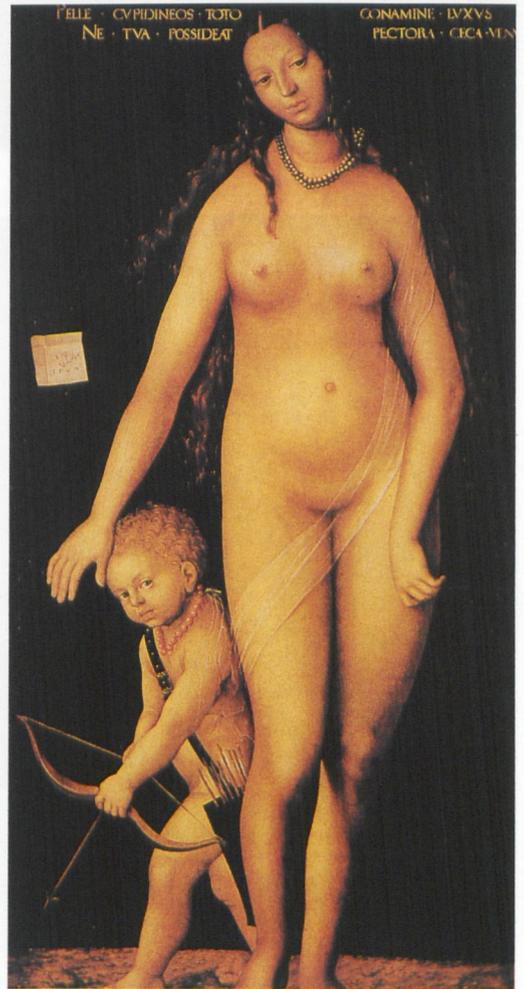


9.13. »Fürstenaltar«, rechter Innenflügel, seitenverkehrtes Detail, um 1510, Dessau, Anhaltinische Landesgalerie

9.14.



9.15.



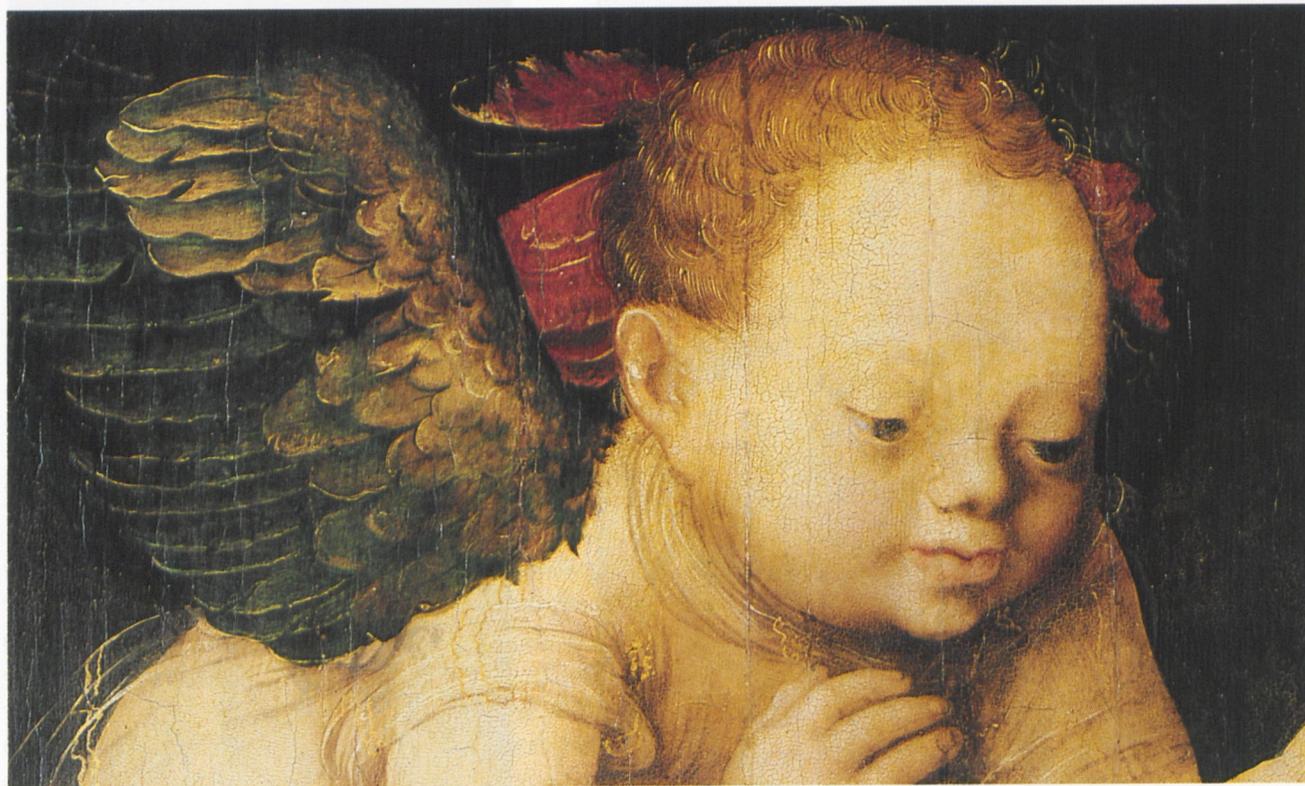
9.17.



9.16.



9.18.



Cranachs Venus-Holzschnitt zeigt den anatomisch detailliertesten Akt seines gesamten Schaffens; von dessen Vorzeichnung und Vorlagenmaterial aus ist das Gemälde in St. Petersburg entwickelt, allerdings in solcher Abweichung von dem bereits bewiesenen organischen und anatomischen Verständnis, daß Cranach als ausführender Maler nicht in Betracht kommt. Der Oberkörper erscheint als nur wenig variierte Haltungswiederholung nach dem Holzschnitt; der Unterkörper ist eine seitenverkehrte (bzw. nach der dem Schnitt zugrundeliegenden Vorzeichnung genommene) Kopie. Was im Stich nicht zu finden ist, ist die schlauchförmige Glätte der Glieder, die Starre des Gesichtsausdrucks, aber auch die langweilige Schematik der Hände und Füße. Der Amor wiederholt in Gesichtszügen und Körperformen die angesprochene physiognomische Typik, die sich auf mehreren weiteren Gemälden eklatant wiederfindet: so auf den beiden meist 1510 datierten Bildnissen in New York und Zürich¹⁴, auf dem Prinzenbild im Londoner Diptychon, auf mehreren der frühen Adam- und Eva-Darstellungen, der des Paris-Urteils (ehemals Köln), aber eben auch auf der des Frankfurter Annenaltars und des Fürstenaltars in Dessau.

9.15
auch
9.21

9.19
9.22
9.21
9.17
9.18

Der sogenannte »Fürstenaltar«, vermutlich um 1510 entstanden, mit dem Mittelbild mit Madonna und Kind, weiblichen Heiligen und Engeln, ist von zwei Stifterflügeln flankiert, auf denen der sächsische Kurfürst und sein Bruder mit heiligen Patronen abgebildet sind. Die Unterzeichnung in zarten Außenkonturen ist stilverwandt der des Dresdner Katharinenaltars. Die Ausführung von Gesichtern, Händen und Gewandpartien der männlichen Heiligen besitzt Klarheit und Formsicherheit. Die Köpfe der Fürsten sind – insbesondere das Gesicht Friedrichs des Weisen auf dem linken Flügel – schablonenhafter. Im Gegensatz zu den Gesichtern der Heiligen in den Oberhälften der Flügel dürften sie bereits delegierte Wiederholung nach Porträtvorlagen des Meisters sein.

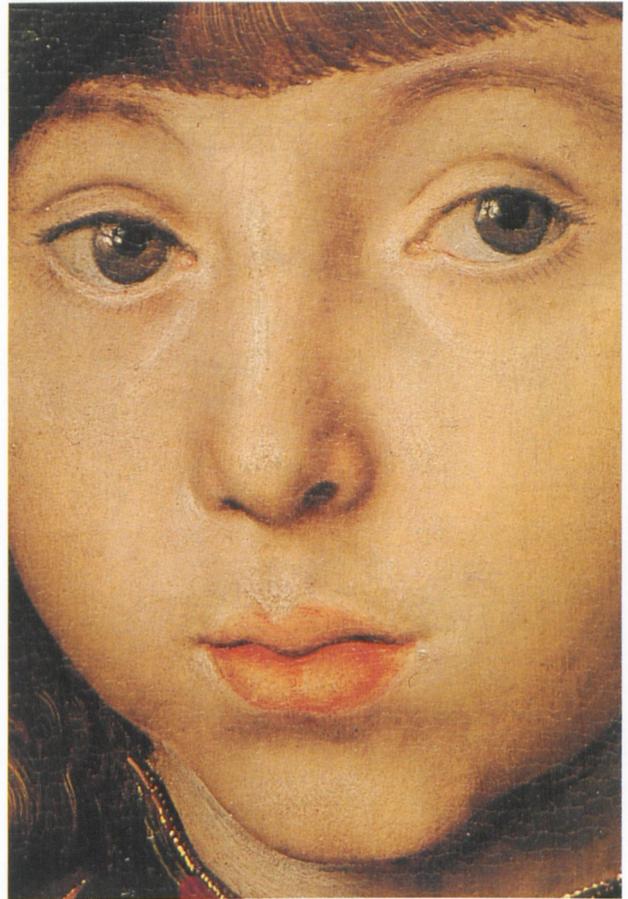
9.18
9.24

Die kleinen Putten und das Christuskind sind in Kopf und Händen von derselben weichlichen und farblich stumpfen Ausführung wie die anderen obengenannten Beispiele. Aufregend ist der Gegensatz dieser

9.16. Detail aus Abb. 9.15, (linke Seite, rechts oben)

9.17. Annenaltar, rechter Innenflügel, Detail, 1509, Frankfurt, Städelsches Kunstinstitut (linke Seite, links oben)

9.18. »Fürstenaltar«, Mitteltafel, Detail, um 1510, Dessau, Anhaltinische Landesgalerie



9.19. Doppelbildnis Herzog Johann der Beständige und Prinz Johann Friedrich, rechter Flügel, Detail, um 1509, London, National Gallery

flauen Gehilfenarbeit zu den Köpfen der beiden heiligen Patrone Bartholomäus und Jakobus und der Hand- und Fingerkonturierung des hl. Bartholomäus auf den Flügeln. Die anatomische Klarheit, die physiognomische Deutlichkeit und farbliche Variation bei einem insgesamt zarteren Farbauftrag unterscheiden die zuletzt genannten Partien als meisterlich gegenüber der Gehilfenarbeit. Die Durchsicht der Flügel führt zu der Feststellung, daß auch die Nachkonturierung der Hände der Fürsten Gesellenarbeit darstellen (und deren Köpfe und Kleidung sicherlich ebenso), so daß im selben Bild nah beieinander zwei höchst unterschiedliche Partien zu beobachten sind, die der Heiligen und die der Votanten. Doch auch die dort nur vage ausgemalten Handpartien sind klarer ausgeführt als die unsicher durchgestalteten Hände der Mitteltafel. Die Vorgaben

9.26

9.23
9.24
9.25
9.27

9.25
9.23
9.24

14 Schade 1974 (wie Anm. 2) Abb. 61, 62.



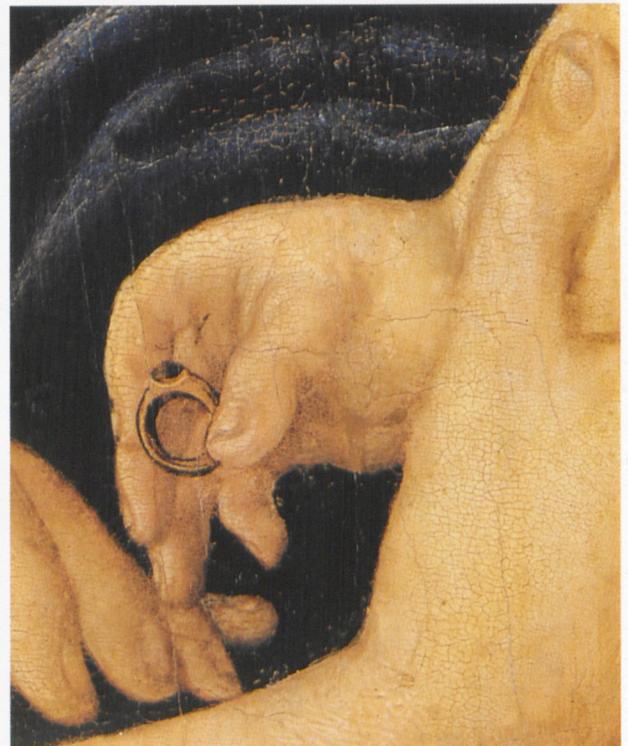
9.20.



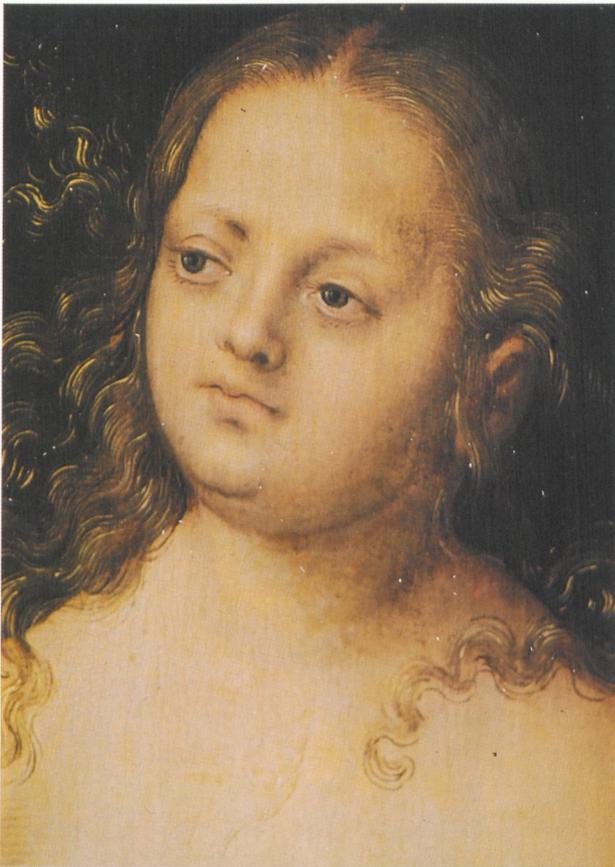
9.21.



9.23.



9.24.



9.20. Salome, Detail, um 1510, München, Bayerisches Nationalmuseum

9.21. Urteil des Paris, Detail, um 1512, Privatbesitz

9.22. Adam und Eva, Detail, um 1512, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen

9.23. »Fürstenaltar«, Mitteltafel, Detail, um 1510, Dessau, Anhaltinische Landesgalerie

9.24. »Fürstenaltar«, Mitteltafel, Detail, um 1510, Dessau, Anhaltinische Landesgalerie

9.25. »Fürstenaltar«, linker Innenflügel, Detail, um 1510, Dessau, Anhaltinische Landesgalerie

9.26. »Fürstenaltar«, rechter Innenflügel, Detail um 1510, Dessau, Anhaltinische Landesgalerie

9.27. »Fürstenaltar«, rechter Innenflügel, Detail, um 1510, Dessau, Anhaltinische Landesgalerie

9.22.



9.26.



9.27.



9.25.

9.25 der Unterzeichnung erscheinen genauer beachtet. Vermutlich wurden diese Partien nur zart angelegt, da der Meister Cranach sich offensichtlich die angrenzenden Partien nach oben hin selbst vorbehalten hatte.

Der im Dessauer Altar auffallende Frauentypus mit den eigentümlich geschnittenen Lidern und der etwas schnabelartigen Nase wiederholt sich in anderen Bildern, so in der verschollenen frühen Madonna vor Baumlandschaft (ehemals Breslau, Dom¹⁵), aber auch in dem Salome-Bild in Lissabon¹⁶. Auch die »Salome«



9.28. Apostel Jakobus d. Ä. und Andreas (Fragment), Detail, um 1515, Coburg, Herzogliche Hauptverwaltung

des Bayerischen Nationalmuseums fügt sich in diese Gruppe ein¹⁷.

Hat man mit den Delegationsmöglichkeiten bald an einen, bald an mehrere Gehilfen, mit mehr oder weniger Beteiligung an der Durchführung durch den Meister, zu rechnen gelernt, so kann man auch in dem Bild der Heiligen Sippe (Wien, Akademie, um 1510) die Kooperation zweier Hände sehr leicht trennen: Auf der Grundlage von Cranachs Unterzeichnung dürfte die in den meisten Figuren stilistisch einheitliche Darstellung entstanden sein, die den Physiognomien und der Modellierung nach hier von einem einzigen Mitarbeiter stammen muß. Die Figuren mit den eng zusammengeschobenen Gesichtsf lächen, mit den hohen Stirnen und den Sitzriesen-Figuren bilden eine eigene Stilgruppe. Zwischen diese perspektivisch nur wenig gegliederte, in die Raumtiefe nur ungleichmäßig verkleinerte Versammlung eingefügt begegnet Cranachs Selbstporträt. Dieses ist in seiner dekorativen Anlage

und klaren zeichnerischen Behandlung des Gesichtsfelds als eigenhändig zu betrachten. Im Größenverhältnis erscheint es etwas deplaziert zwischen den übermächtigen Gestalten, insbesondere der Anna und der Maria, die in einem noch tieferen Bildplan sich befinden (aber auch angesichts der Tatsache, daß die davor gezeigten Figuren deutlich proportionsgrößer sind). Versucht man sich vorzustellen, daß die einzelnen Figürchen und Grüppchen wie aus einem Ausschneidebogen separat entwickelt und nicht ganz perspektivengerecht in den Bildraum gefügt worden sind, dann bleibt der Eindruck dieses Zusammenspiels recht nachhaltig. So dürfte denn auch Cranachs Selbstporträt in diesen Bildzusammenhang geraten sein: übertragen nach Vorstudie des Meisters, in Gesicht und Brustpartie von diesem selbst ausgemalt. Das Verfahren des nur partienweisen Eingriffs in die Ausmalung verbindet den Dessauer Altar mit der Wiener Tafel.

Nach der Schematik der Physiognomien fügt sich ein weiteres Werk dem Wiener Sippenbild an: die vier Altarflügel der Sammlung Thyssen mit den Stifterflügeln mit Herzog Georg und Herzogin Barbara von Sachsen¹⁸. Dieser frühe fürstliche Auftrag aus der albertinischen Linie der Wettiner dürfte um 1508 entstanden sein. Wie die spätere Verwendung des Herzoginnenporträts belegt (1534 im Meißener Epitaph) gab es eine größerformatige Porträtaufnahme Cranachs, die hierfür ihre Verwendung fand.

Die Verwendung von Porträtvorlagen und Motivaufnahmen (wie den Tierstudien Cranachs) zieht sich durch die gesamte Bildproduktion. Es erweist sich als außerordentlich schwierig, diese Umsetzungen nach Vorlage Malerindividuen stilistisch zuzuordnen. Gleichwohl bleibt die Verschiedenheit der nach Vorlagen arbeitenden Hände sichtbar auch bei den Porträts, die in sehr verschiedener Auftragstechnik und Farbgebung ausgeprägt sind: von den zartfarbig, wie lasiert gearbeiteten Bildnissen des Markgrafen Casimir von Brandenburg-Kulmbach (1522) und des Johannes Bugenhagen (1532)¹⁹, zu den opaken Bildnissen wie

15 Schade 1974 (wie Anm. 2) Abb. 55.

16 Schade 1974 (wie Anm. 2) Abb. 54.

17 Friedländer, Max J.; Rosenberg, Jakob: *Die Gemälde von Lucas Cranach*/Hrsg.: Gary Schwartz. – Stuttgart 1989. – S. 75, Abb. 32.

18 Friedländer/Rosenberg 1989 (wie Anm. 17) S. 74, Nr. 28.

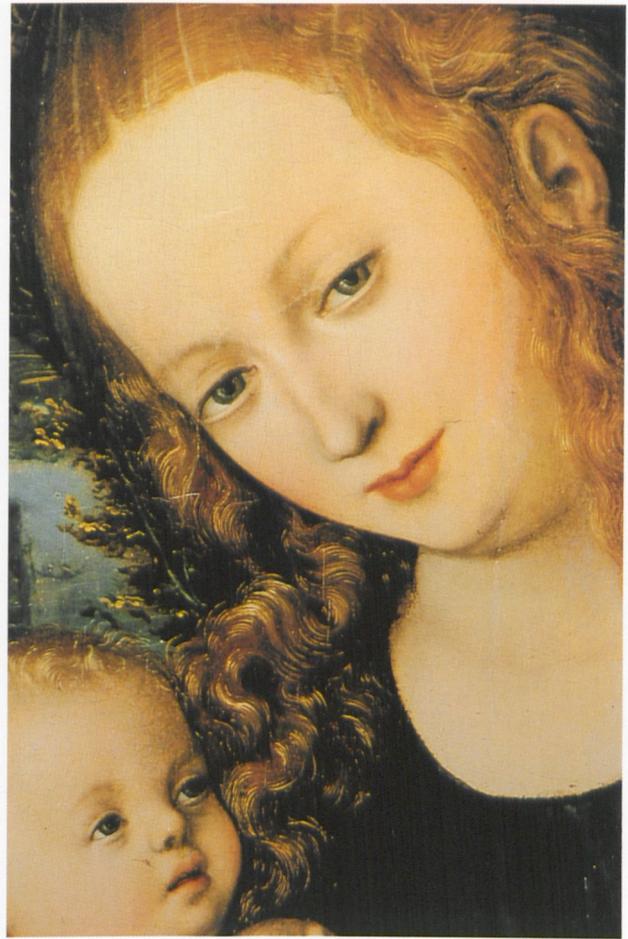
19 Friedländer/Rosenberg 1989 (wie Anm. 17); Kat. Kronach 1994 (wie Anm. 4) Abb. 159.

20 Schade 1974 (wie Anm. 2) Abb. 135.

21 Schade 1974 (wie Anm. 2) Abb. 52, 53.



9.29. Madonna mit Heiligen, Detail, um 1515, Budapest, Museum der schönen Künste



9.30. Madonna mit Kind, Detail, 1518, Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Johannes Carion (1530)²⁰ oder den zahlreichen Bildnissen der sächsischen Kurfürsten.

Im zweiten Jahrzehnt sind immer noch Individualstile bei der Ausführung der Malerei erkennbar; als Beispiel nenne ich zwei Köpfe aus den Coburger Altarfragmenten, die sich durch ihre grautonige Modellierung und ihre physiognomischen Betonungen dem Werk des »Pflock-Meisters« zuordnen lassen. Auf der ursprünglichen Außenseite der Bildflügel befanden sich die – heute abgetrennten – Bildnisse der sächsischen Kurfürsten. Obwohl diese Bildnisaufnahme mehrfach in gleichzeitigen anderen Altarflügeln Verwendung fand, ist eine stilistische Zuordnung an keinem zeichnerischen Merkmal festzumachen, nicht einmal an der Farbigkeit, die sich von den zahlreichen anderen Bildnissen nach ähnlichen Vorlagen wenig unterscheidet²¹.

Was im ersten Jahrzehnt nicht nachweisbar ist, ist die Verwendung von Schablonen bzw. standardisierten

Gesichtstypen für die religiösen, allegorischen und Genredarstellungen. Der Nachweis eines Madonnentypus in verschiedenen Formaten und über 15 Jahre zeigt das Anwachsen des Werkstattvorrats und die Einebnung selbständiger Beiträge zugunsten der Ausrichtung an einem Vorlagenvorrat. Die Entwurfstätigkeit für die Unterzeichnung nimmt ebenfalls mit dem Wachsen der Werkstatt schablonenhafte Züge an, so daß das Auftauchen von Unterzeichnungen nicht verwundert, die nicht von Cranachs Hand stammen. Die infrarotreflektografischen Aufnahmen werden in Zukunft mit der Frage nach diesen Regiespuren des Meisters bzw. der alternativen Vermutung schablonenhafter Repetition verbunden werden müssen.

Es ist beim Stand der jetzigen Übersicht durchaus festzustellen, daß sich Cranach schrittweise aus den zeitaufwendigen Gestaltungstätigkeiten zurückzog und zum Organisator wurde. Dies ist zuerst an den Gemälden sichtbar: nach 1504 gibt es keine ausschließlich

9.29
9.30
9.31



von ihm gemalte szenische Bildtafel mehr, nach 1510 keine größere Bildpartie mehr in den größerformatigen Aufträgen. Ebenso ist die Ausführung von Porträts mit ganz wenigen Ausnahmen delegiert. Die aufwendigen Holzschnitt- und Kupferstichentwürfe fallen in die ersten Wittenberger Jahre; das »Passional Christi und Antichristi« 1521 und die Illustrationen zu Luthers Bibelübersetzung bis 1524 sind die letzten bedeutenderen grafischen Arbeiten. Demgegenüber bleibt der Entwerfer und motivbeobachtende Zeichner Cranach durchgehend präsent, wie seine hervorragenden bildszenischen Entwurfszeichnungen, Bildnisaufnahmen und Tierstudien beweisen und auch die heute einseh- baren Unterzeichnungen.

9.31. Madonna mit Kind, Detail, 1529, Basel, Kunstmuseum