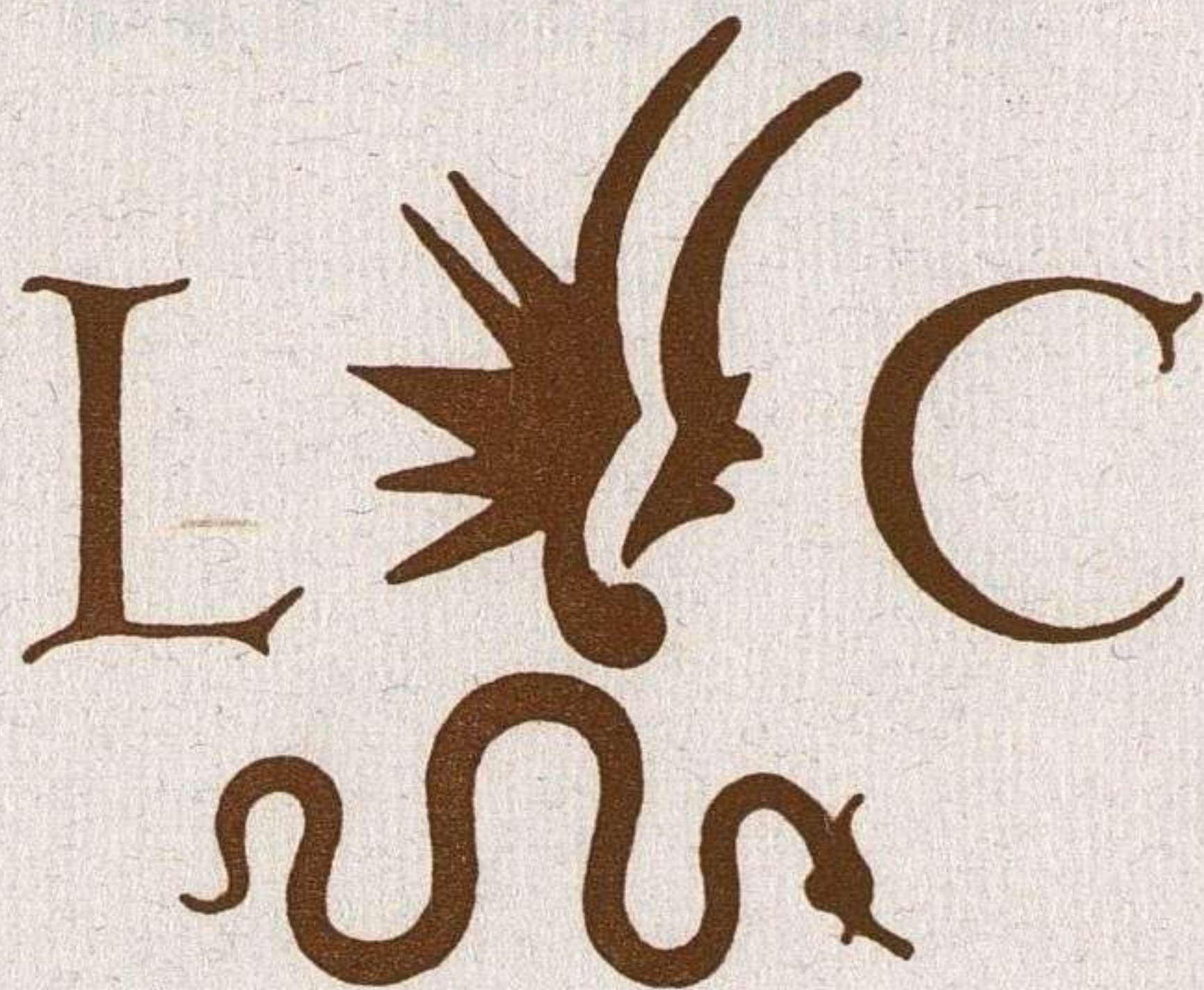


Lucas Gramach

5016

GESELLSCHAFT FÜR
ZEICHNENDE KÜNSTE



Zweiter Druck



GEHILFSCHAFT

NEUCHÂTEL



Imprimerie de la Ville

Lufas Cranach
der Ältere

München (1422)



R.: 5.652.

Antique
perkins



ES kann nicht lediglich ein Zufall sein, daß von Cranachs Hand vergleichsweise wenige Zeichnungen erhalten sind. Vergleichsweise, wenn man an den reichen Schatz Dürerscher Zeichnungen denkt, die wir besitzen, oder an die große Zahl von Studien und Entwürfen des jüngeren Holbein. Cranach stand als Künstler im Gegensatz zu den beiden Meistern, mit deren Namen zusammen der seine der Nachwelt überliefert wurde, viel mehr noch in der Tradition mittelalterlicher Handwerksübung, und sein Schaffen vollzog sich in einem Kreise, dem das Kunstwerk noch keineswegs Selbstzweck geworden war.

Um ihrer selbst willen scheint Cranach die Zeichnung nur wenig geübt zu haben. Wie er in der gleichförmigen und vollendeten Durchbildung der Malerei, die seinen kleinen Täflein fast den Charakter kunstgewerblicher Kleinodien mitteilt, sein höchstes Ziel sah, so wollten seine fürstlichen Herren und Auftraggeber das Kunstwerk nicht als freies Sammelobjekt, sondern als Schmuck und Zierat und immer gebunden an eine übergeordnete Zwecksetzung. Die sächsischen Kurfürsten bestellten bei ihrem Hofmaler Bildnisse und Altäre und viele Tafelbilder zur Ausstattung ihrer Schlösser, aber sie waren nicht Sammler im eigentlichen Sinne, und es mochte ihnen nicht der Gedanke kommen,

sich Zeichnungen Cranachs zu sichern, da sie die viel kostbarer dünkenden Gemälde ihr eigen nannten.

So kommt es, daß die Zeichnungen Cranachs, den wir — zumal auf Grund seines umfangreichen Holzschnittwerkes — das Recht haben, einen der größten deutschen Zeichner zu nennen, zu den Seltenheiten auch in den reichsten Sammlungen zählen. Es gibt nirgendwo einen Schatz, wie ihn die Albertina an Zeichnungen Dürers, das Basler Museum an Zeichnungen Holbeins besitzt. Nur das Dresdener Kupferstichkabinett nennt eine immerhin stattliche Zahl von Blättern des Meisters sein eigen. Das Berliner Museum folgt mit erst in neuerer Zeit zusammengetragenen Schätzen, und hie und da finden sich einzelne Proben in anderen Sammlungen, deren Gesamtzahl immer noch gering bleibt, wenn man strenge sichtet und manches Schulgut ausscheidet.

Daß Cranach nicht im gleichen Umfange das Zeichnen übte, ist ebenso in den Absichten seiner Kunst wie in der Methode seiner Arbeit begründet. Vergleicht man Reihen von gemalten Darstellungen des gleichen Gegenstandes, wie sie aus Cranachs Werkstatt vielfach erhalten sind, so bemerkt man leicht, wie das Interesse des Künstlers nicht auf Konzentration im ganzen, sondern auf Variation im einzelnen gerichtet war. Solcher Arbeitsweise dienen nicht



Kompositionsstudien, die den Gesamtumriß einer Gruppe abwandelnd umbilden. Der „Pictor celerrimus“, den die Grabschrift rühmt, brauchte nicht so umständliche Methoden. Ihm ging die Arbeit rascher von der Hand als Dürer, der in vielen Entwürfen und sorgfältigen Einzelstudien ein Bild vorbereitete, auf dessen langsamerem Arbeitswege zahlreiche Zeichnungen als köstliche Nebenfrucht abfielen. Cranach war es gewohnt, unmittelbar auf der Tafel die Konturen aufzureißen, da das allgemeine Schema der Anordnung feststand und nur im einzelnen nach Geschmack und Gefallen eine Figur gewendet oder verschoben, eine Handhaltung geändert wurde.

Es soll damit nicht gesagt werden, daß Cranach in der Vorbereitung seiner Bild-Kompositionen ganz der gezeichneten Studien entraten habe, aber gewiß lagen nicht jeder neuen Tafel neue Reihen von Vorarbeiten zugrunde. So erklärt es sich, daß den zahlreichen erhaltenen Gemälden Cranachs nur wenige zeichnerische Entwürfe zur Seite stehen, und man versteht es überdies angesichts der Werkstattübung häufiger, durch Jahrzehnte sich hinziehender Wiederholungen alter Bildentwürfe, daß die einstmals vorhandenen Zeichnungen als Arbeitsmaterial in der Werkstatt durch ständigen Gebrauch allmählich zugrunde gingen.

Eigentliche Kompositionsstudien gehören zu den seltensten unter den erhaltenen Zeichnungen Cranachs. Das Leipziger Museum besitzt eines dieser Dokumente des künstlerischen Schaffensprozesses, die rasche Niederschrift einer Bildkomposition, die mit wenigen, scheinbar kitzelnden und doch suggestiven Strichen Form und Landschaftsmotive umreißt. So sah ein erster Entwurf des Meisters aus, und wenn auch nur wenige der Art erhalten geblieben sind, so wurde doch gewiß ein neues Motiv gewöhnlich in solcher Weise vorbereitet, um allerdings rasch zur endgültigen Bildform zu erstarren.

Es ist merkwürdig, daß gerade dieser flüchtige Entwurf das Monogramm des Meisters trägt. Man mag daraus schließen, daß er zur Verwendung außerhalb der Werkstatt bestimmt war, um etwa einem Besteller die geplante Form eines Gemäldes zu veranschaulichen. Daß manche Zeichnungen überhaupt diesem Zwecke dienten, wird man voraussetzen dürfen. Vor allem mögen die großen Risse der Flügelaltäre so zu deuten sein. Durch die Form des Monogramms wird die Leipziger Zeichnung in eine vergleichsweise frühe Zeit verwiesen. In den Holzschnitten der Jahre 1505 und 1506 hat sich Cranach einer ähnlichen Signatur bedient, und auch die Handschrift gemahnt mehr an den flotten Duktus des jugendlichen Künstlers als an die bedächtigere Manier des

alternden Meisters, wie die leicht hingeschriebene Landschaft zum Vergleich mit den Arbeiten bayerischer Maler, in deren Nähe Cranach entscheidende Jugendjahre verbracht haben muß, auffordert.

Man wird im übrigen in der Bewertung handschriftlicher Besonderheiten für die zeitliche Ordnung der Zeichnungen Vorsicht walten lassen. Es wäre falsch, den Duktus der Federzeichnung in einem graphologischen System fassen zu wollen, da das verschiedene Material, der verschiedene Zweck und das verschiedene Tempo auch eine Verschiedenheit der Linienführung bedingen. Die endgültige Werkzeichnung, der wohl schon flüchtige Studien zur Unterlage dienten, ist langsamer gezogen und ebenmäßiger durchgebildet als der erste rasche Entwurf, in dem nur Hauptlinien einer Komposition wie in einem Stenogramm notiert werden.

Nicht aus diesem Grunde allein stößt der Versuch einer zeitlichen Ordnung der seltenen Zeichnungen Cranachs auf mancherlei Widerstände. Das Material, das an sich sehr verschieden geartet ist, reicht nicht zu, den Verlauf einer Entwicklung des Zeichenstils Cranachs erkennbar zu machen. Und die Art der künstlerischen Entwicklung des Meisters selbst wie die Eigentümlichkeit seiner Arbeitsweise bringen es mit sich, daß für die späteren Jahrzehnte auch seines

malerischen Schaffens nur eine Darstellung in weiten Umrissen gegeben werden kann.

Die eigentliche Jugendzeit Cranachs liegt noch völlig im Dunkeln. Es fehlen alle Denkmäler der ersten Bildung seines Stiles wie der Entfaltung seiner Kunst in der fränkischen Heimat, oder sie entziehen sich doch noch beharrlich unseren Blicken. Erst der Dreißigjährige tritt als fertiger Meister von überraschender Eigenart aus dem Dunkel hervor mit Werken, die von der neueren Kunstforschung ihrem Urheber zurückgegeben worden sind.

Wie dieser frühe Cranach überhaupt eine der glücklichen Entdeckungen der Kunstgeschichte ist, so entstammt die Zuschreibung einiger Zeichnungen an den noch nicht in Wittenberg sesshaft gewordenen Meister erst der jüngsten Zeit, und in der Beurteilung des Hauptblattes, der Darstellung eines Liebespaares in der Landschaft, ist noch keineswegs Einhelligkeit erzielt. Es kann aber kaum ernstlichem Zweifel unterliegen, daß diese knorrigen Stämme der gleiche Zeichner gebildet hat, der die mächtigen Bäume der Holzschnitte des Parisurteils, der Ruhe auf der Flucht, des Paradieses und des heiligen Hieronymus erfunden, und der die poetische Landschaft der Einöde des heiligen Chrysostomus in Kupfer gestochen hat, wie der Jüngling der Zeichnung

seine nächsten Verwandten im Holzschnittwerk Cranachs findet, wie der drängende Bewegungsreichtum des Blattes in allem den Geist des Meisters der Münchener Kreuzigung und der Berliner Ruhe auf der Flucht atmet.

Trägt das Berliner Liebespaar die Jahreszahl 1504, so sind die Kreidezeichnungen der zwei Schächer möglicherweise noch früher, in den ersten Jahren des neuen Jahrhunderts, zur gleichen Zeit mit dem Kreuzigungsbilde des Wiener Schottenstiftes und den zwei Holzschnitten, von denen der eine 1502 datiert ist, entstanden. Die noch ungebändigte Kraft, die alle Schöpfungen jener merkwürdigen Frühzeit charakterisiert, spricht aus diesen grausam verbogenen Gestalten, die an die burlesken Bilderfindungen des spätgotischen Barock gemahnen, dem Cranachs Kunst entstammte, die aber mit der anderen motorischen Energie der neuen Zeit geladen sind.

Ein heiliger Martin, der durch das Monogramm Cranachs für den Künstler und durch die Jahreszahl 1504 für diese Frühzeit gesichert ist, leitet in der Helldunkeltechnik wie in der krausen Linienschrift zu dem um ein Jahr später einsetzenden Holzschnittwerk des Meisters über. Man kennt keine andere Zeichnung Cranachs, die in der gedrängten Überfülle der Motive, in der barocken Bewegtheit des Striches

den Holzschnitten seiner ersten Wittenberger Jahre so eng verschwistert wäre wie das eigenartige Münchner Blatt, dessen an spätgotisch knorpelhaftes Ast- und Wurzelwerk gemahnende Formenbildung sich zeichentechnisch ebenso weit von der flüchtigen Bildskizze in Leipzig wie von der leichtgeschriebenen Federzeichnung des Liebespaares in Berlin oder den in zwei Kreiden angelegten Einzelstudien der Schächer entfernt.

Der heilige Martin ist die einzige erhaltene Zeichnung Cranachs, die in ihrer sorgfältigen Durchbildung in Schwarz und Weiß auf blaugetöntem Papier sich als endgültiges Kunstwerk ausweist, und sie ist mit ihrem frühen Datum ein Vorläufer der vielen Helldunkelblätter Altdorfers und Baldungs und anderer Meister, unter deren Händen die Zeichnung zu einer selbständigen, der Malerei gleichberechtigten Kunstgattung wurde.

Schwieriger ist die Frage zu beantworten, welchem Zweck ursprünglich die mit Feder und Pinsel zeichnerisch durchgeführten Bildkompositionen gedient haben. Ihre Form läßt daran zweifeln, daß sie als Entwürfe die Unterlage für die Weiterarbeit im Gemälde bildeten. Sie sind vollkommen in sich abgeschlossen und geben fertige Kompositionen wieder, sei es, daß sie deren Umrisse für spätere Wiederholungen

in der Werkstatt bewahrten, wie es im 15. Jahrhundert der Brauch gewesen zu sein scheint, sei es, daß sie bestimmt waren, in fremde Hände überzugehen.

Die Zahl dieser bildmäßig abgeschlossenen Zeichnungen ist nicht groß. Dresden besitzt die Darstellungen des ersten Elternpaares und der ruhenden Diana, Braunschweig einen Christus mit der Ehebrecherin, Berlin zwei Entwürfe für eine Lukretia, die sich erdolcht, Weimar die Marter des heiligen Julian, Cambridge eine Kreuzigung und endlich gibt es eine gezeichnete Variante des als Bild mehrfach bekannten Motivs der badenden Bathseba. Es sind Zeichnungen, die mit einem bald zierlicher, bald lebendiger geführten Federstrich umrissen und sorgfältig mit dem Pinsel laviert sind, Zeichnungen, die in der überall gleichförmigen Durchbildung nicht sowohl den Charakter der ersten Niederschrift als vielmehr der endgültigen Formulierung eines Motivs bedeuten.

In der drängenden Lebensfülle der Komposition, der heftigen Bewegung, die von der Bildmitte nach den Seiten auszustrahlen scheint, wie in der hastigen und energischen Führung des Striches gemahnt die Braunschweiger Zeichnung an die besten frühen Holzschnitte des Meisters. Sie teilt deren spätgotische Krausheit, die sich sehr bald zu einer geschmeidigen Glätte klären sollte, wie sie schon

aus den zierlich verlaufenden Konturen der Dresdener Aktzeichnungen spricht.

Man könnte staunen, daß die reiche Holzschnittproduktion des ersten Jahrzehntes so wenig Analogien in begleitenden Zeichnungen findet. Aber alles, was auf den Holzstock gezeichnet war, ging natürlich zugrunde, wenn das Messer die Arbeit zu Ende führte, und die einzige Zeichnung, die mit einem Holzschnitt in unmittelbarer Beziehung steht, die Heilige auf dem Drachen in der Dessauer Bibliothek, erweist sich als eine nachträgliche Wiederholung der gleichen Darstellung des Wittenberger Heiligtumsbuches schon durch die Jahreszahl 1513, die eine spätere Entstehung verbürgt. Schwer zu beantworten ist die Frage, zu welchem Zweck die Wiederholung gefertigt wurde, die das Goldschmiedegerät, als sei es eine wirkliche menschliche Gestalt, in eine Landschaft stellt. Der lebendige und charaktervolle Strich, der bei aller Treue im einzelnen viel mehr Cranachsche Eigenart verrät als das durch das Messer des Holzschneiders an Ausdruckskraft beeinträchtigte Vorbild, verbürgt die Eigenhändigkeit dieser reinen Federzeichnung, die zu den kostbarsten Hinterlassenschaften des Meisters zählt.

Unter den wenigen datierten Zeichnungen Cranachs steht das Dessauer Blatt fast am Ende. Nur die Randzeichnungen



in dem Gebetbuche des Kaisers Maximilian folgen mit dem Datum 1515. Conrad Peutinger hatte dem Meister ein paar von den Pergamentblättern zugehen lassen, und Cranach schmückte sie mit phantasievollen Darstellungen von Bäumen und Tieren, die kaum eine Beziehung ahnen lassen zu den Worten des gedruckten Textes.

Die Hoffnung, aus der zeitlichen Bestimmung der Gebetbuchzeichnungen eine Stütze für die chronologische Ordnung der übrigen Blätter zu gewinnen, erweist sich als trügerisch. Und ebenso ergibt die Beziehung von Blättern, wie dem Paradies und der ruhenden Diana, zu erhaltenen Gemälden und Holzschnitten keinen sicheren Anhalt. Nur soviel wird man feststellen dürfen, daß Zeichnungen dieser Art in dem ersten Jahrzehnt, an dessen Ausgang die 1509 datierte Berliner Lukretia mit den eingehend zeichnerisch durchgebildeten Gesichtszügen, den gerundeten Lippen, der plastisch vorspringenden Nase, den linear umzogenen Augen steht, keinen Platz finden können. Sie gehören dem entwickelten Feinstil des Meisters an und rücken ab von den Zeugnissen der früheren Epoche, die sich deutlich von der leicht kenntlichen Manier seiner späteren Jahre unterscheidet.

Stehen Blätter, wie das erste Elternpaar und die ruhende Diana der Dresdener Sammlung sicher wenigstens auf der

Grenze zu der zierlichen Formenbildung, die für Cranachs letzte Ausdrucksart charakteristisch ist, so gehört dieser selbst mit Gewißheit die Silberstiftzeichnung der nackten Wilden, die die Berliner Sammlung besitzt. Sie stellt sich in eine Reihe mit den Tafelbildern ähnlichen Inhalts in Weimar und Kassel, und sie ist mit diesen in den Anfang der dreißiger Jahre zu versetzen. Hier wird jene archaisierende Wendung zu dem barocken Geschmack der späten Gotik kenntlich, in der sich Cranachs Sendung erfüllte. Hier begegnen die zierlichen Schraubendrehungen der puppenhaft fein gedrechselten Gestalten, die seltsamen Verschiebungen der Glieder, die, gleichsam knochenlos, aus bildsamem Wachs gefügt zu sein scheinen. Kraft hat sich in Anmut gewandelt, Bewegung, die drängend auf ein Ziel gerichtet war, in Beweglichkeit, die in sich selbst ihre Erfüllung findet.

Werden so durch einzelne Perlen seiner zeichnerischen Kunst wenigstens Etappen des Weges kenntlich, den der Maler Cranach im Verlaufe von Jahrzehnten zurücklegte, so bleibt doch die Frage einer eigentlichen zeichnerischen Entwicklung ungelöst, und es gelingt nicht, Studienblätter, die, zu besonderem Zwecke entstanden, erst in der Umsetzung in das Malwerk ihre Erfüllung fanden, der chronologischen Reihe einzugliedern.

Es heißt in alten Nachrichten, daß Cranach seine Fürsten auf der Jagd begleitete, um ihre Taten mit dem Stift zu verewigen. Man kennt die Bilder solcher Jagden, und man kennt die Zeichnungen merkwürdiger Wildschweine und getöteter Vögel, deren farbiges Gefieder mit aller Liebe am Detail wiedergegeben ist.

Wie solche Jagdstilleben gelegentlich als Studienmaterial für Gemälde Verwendung fanden, so war es Cranachs Gewohnheit, Porträtaufgaben in farbigen Naturstudien auf Papier vorzubereiten. Die Überlieferung bezeugt diese Methode ebenso wie einzelne erhaltene Beispiele solcher Bildnisaufnahmen, die zumeist sehr viel lebendiger und unmittelbarer wirken als die nicht immer eigenhändig zu Ende geführten Staatsporträts fürstlicher Persönlichkeiten. Eine stattliche Reihe solcher „Préparations“, wie sie das 18. Jahrhundert nannte, wurde nach Reims verschlagen, vereinzelt Proben finden sich in anderen Sammlungen. Die meisten sind gewiß schon in der Werkstatt zugrunde gegangen, wo sie, als Arbeitsmaterial verblieben, bei Nachbestellungen als Vorlage Verwendung fanden.

Es ist endlich einer besonderen Gruppe von Zeichnungen zu gedenken, der Entwürfe für die Wandmalereien, die Cranach in den sächsischen Schlössern auszuführen hatte.

Leider ist die große Mehrzahl der gewiß einstmals vorhandenen Entwürfe verloren gegangen, und es entfällt damit, da die Malereien selbst längst erloschen oder übertüncht sind, die einzige Möglichkeit, eine Vorstellung von dieser besonderen Art der künstlerischen Betätigung des Meisters zu gewinnen. Nur ein paar kleine Studienblätter können mit einiger Wahrscheinlichkeit mit solchen dekorativen Aufgaben in Beziehung gebracht werden, wie die Zeichnung eines geflügelten Knäbleins in einem kreisförmig vertieften Rahmen, dessen perspektivische Anlage auf die Verwendung an der Stelle eines Scheinfensters hinweist.

Hätte ein günstigeres Schicksal über den Zeichnungen Cranachs gewaltet, so wüßten wir von seiner Tätigkeit als Dekorationsmaler soviel doch wenigstens, wie wir von Holbeins Fassaden und Wandmalereien aus erhaltenen Zeichnungen zu erschließen vermögen. Aber Wittenberg scheint nicht ein so günstiger Boden wie Basel für die Betätigung des Sammeleifers auf künstlerischem Gebiet gewesen zu sein. Wenn manche Anzeichen darauf hindeuten, daß schon ursprünglich die Zahl der Zeichnungen Cranachs zu der seiner Gemälde im umgekehrten Verhältnis gestanden haben mag wie die der Zeichnungen und Gemälde Dürers, so hat der Zufall der Erhaltung dieses Verhältnis nochmals

zuungunsten der Zeichnungen verschoben, deren spärliche
Reste nur mehr einen höchst unzureichenden
Hinweis auf das einstmals Vorhandene
zu geben vermögen.

Berlin, im Oktober 1922

CURT GLASER.

VERZEICHNIS DER BLÄTTER

I

EIN SCHÄCHER AM KREUZ

Kohle, weiß gehöht, auf rot getöntem Papier / 226×121 / Ehemals in der Sammlung v. Lanna, Prag.
Berliner Kupferstichkabinett Nr. 4450

II

EIN SCHÄCHER AM KREUZ

Gegenstück der vorigen Zeichnung / 215×130 / Berliner Kupferstichkabinett Nr. 4451

III

DER HEILIGE MARTIN

Datiert 1504, weiß gehöhte Tuschzeichnung auf graublau getöntem Papier / 187×127
Münchener Graphische Sammlung

IV

LANDSCHAFT MIT EINEM LIEBESPAAR

Datiert 1504, Tuschefeder / Die linke obere Ecke abgeschnitten / 282×206
Berliner Kupferstichkabinett Nr. 2671

V

GESCHICHTE VOM KANAÄISCHEN WEIBE

Tuschefeder / 131×282 / Leipziger Städtisches Museum

VI

LUKRETIA

Datiert 1509, Feder mit Lavierung / 131×95 / Berliner Kupferstichkabinett Nr. 504

VII

CHRISTUS UND DIE EHEBRECHERIN

Datiert 1509, Feder mit Lavierung / 299×186
Braunschweigisches Landesmuseum

HANDZEICHNUNGEN DES LUKAS CRANACH

VERZEICHNIS DER BLÄTTER

VIII

DIE HEILIGE MARGARETHE

Datiert 1513. Tuschfeder / Dessauer Behördenbibliothek

IX

KNIENDER FLÜGELKNABE

Auf der Rückseite eigenhändig bezeichnet: „Lucas Cranach, Maler und Bürger zu Wittenberg“
Feder mit Lavierung / 184×180 / Dresdener Kupferstichkabinett

X

WILDSCHWEIN

Pinselzeichnung mit Wasserfarben / 140×239
Dresdener Kupferstichkabinett

XI

TOTER VOGEL

Wasser- und Deckfarbenmalerei / Dresdener Kupferstichkabinett

XII

ADAM UND EVA

Feder mit Lavierung / 208×158 / Dresdener Kupferstichkabinett

XIII

RUHENDE DIANA

Feder mit Lavierung / 116×206 / Dresdener Kupferstichkabinett

XIV

BILDNIS EINER JUNGEN FRAU

Kreide mit Weißhöhung und Röteln auf hellbraun getöntem Papier / 295×195

XV


SATYREN UND NYMPHEN

Silberstift / 194×144 / Berliner Kupferstichkabinett Nr. 385

HANDZEICHNUNGEN DES LUKAS CRANACH

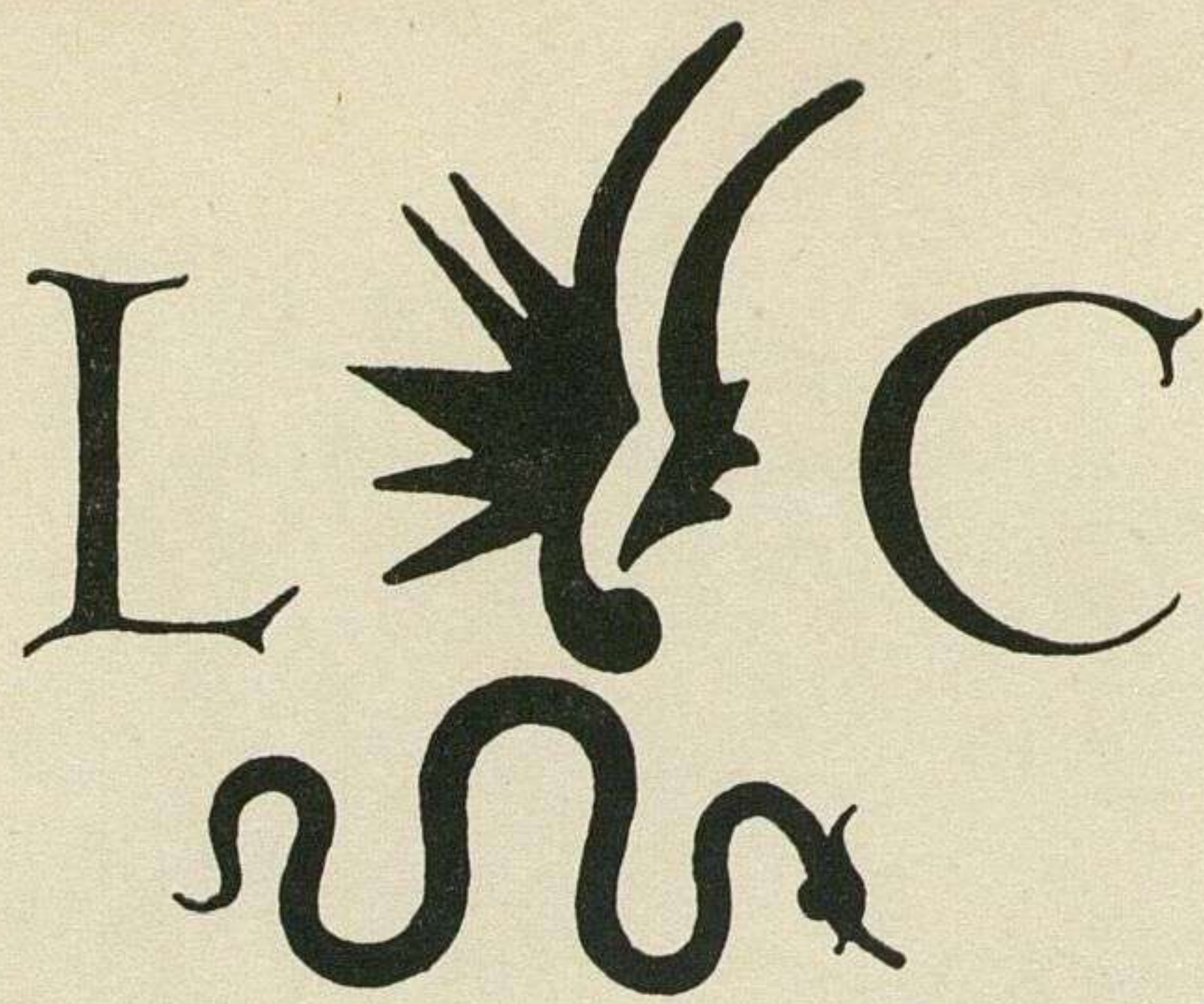
DIESE MAPPE WURDE 1922 ALS ZWEITER
DRUCK DER GESELLSCHAFT FÜR ZEICH-
NENDE KÜNSTE HERAUSGEGEBEN. DER
DRUCK DER BLÄTTER WURDE IN DEN
FOLGENDEN OFFIZINEN AUSGEFÜHRT:
I, II, IV, VI, VII, XV BEI FRISCH / BERLIN,
III, XIV BEI BRÜCKMANN / MÜNCHEN.
V, VIII—XIII BEI MARKERT, DRESDEN.
DER DRUCK DES VORWORTS ERFOLGTE
IN DER UNIVERSITÄTS-BUCHDRUCKEREI
VON DR. C. WOLF & SOHN IN MÜNCHEN.

DIE MUSEUMSAUSGABE MIT DEN NUM-
MERN I BIS X BEZEICHNET / WURDE IN
GANZLEDER HERGESTELLT. FÜR DIE
DEUTSCHE AUSGABE WURDEN 250 EXEM-
PLARE ABGEZOGEN, 50 EXEMPLARE WURDEN
ALS AUSLANDSAUSGABE HERGESTELLT.

DIESE MAPPE TRÄGT DIE NUMMER 

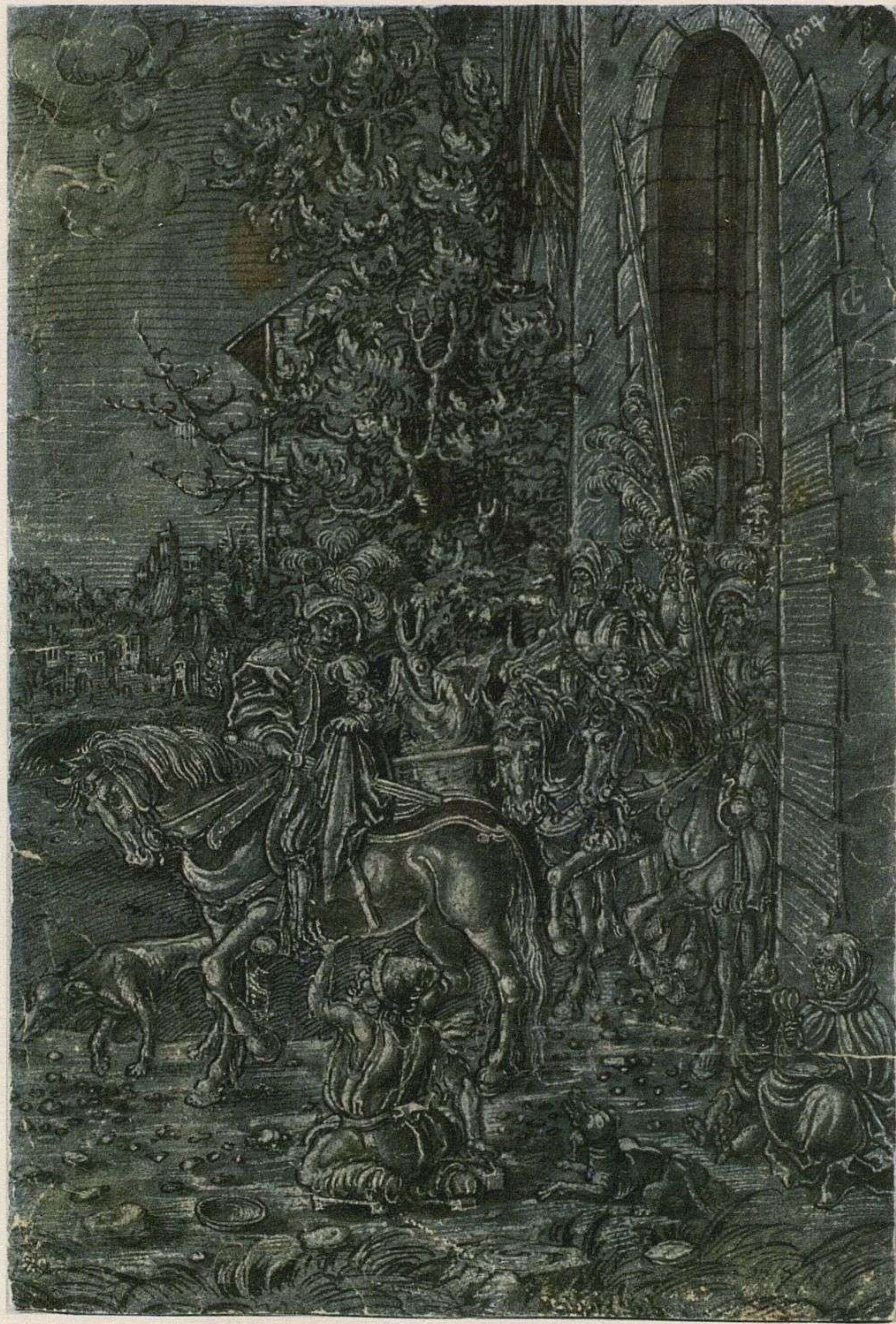
DIESE MAPPE WURDE HERAUSGEGEBEN VON CURT GLASER ALS
ZWEITER DRUCK DER GESELLSCHAFT FÜR ZEICHNENDE KÜNSTE
O.C. RECHT VERLAG / MÜNCHEN

G. 64 S. 6016













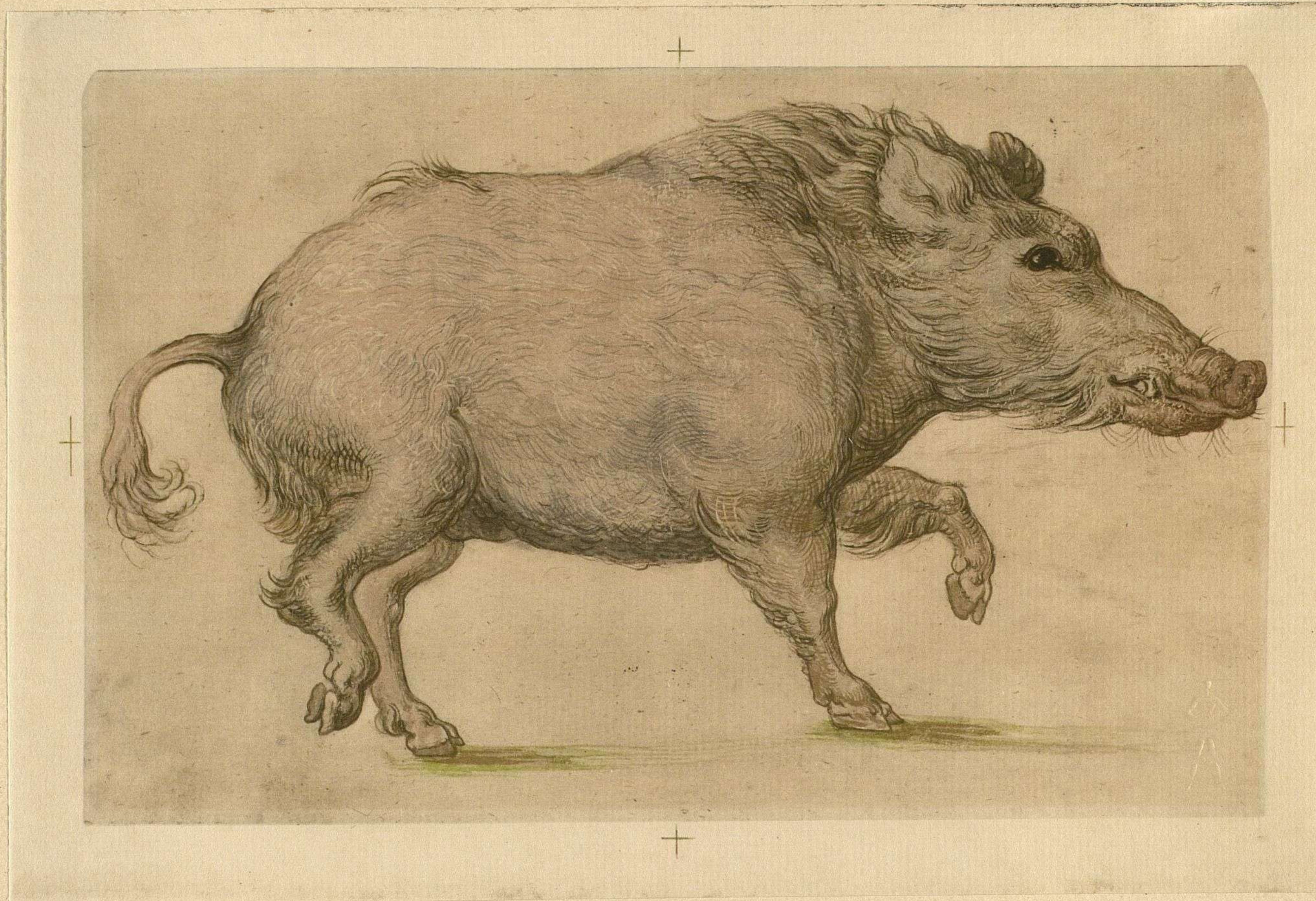


II

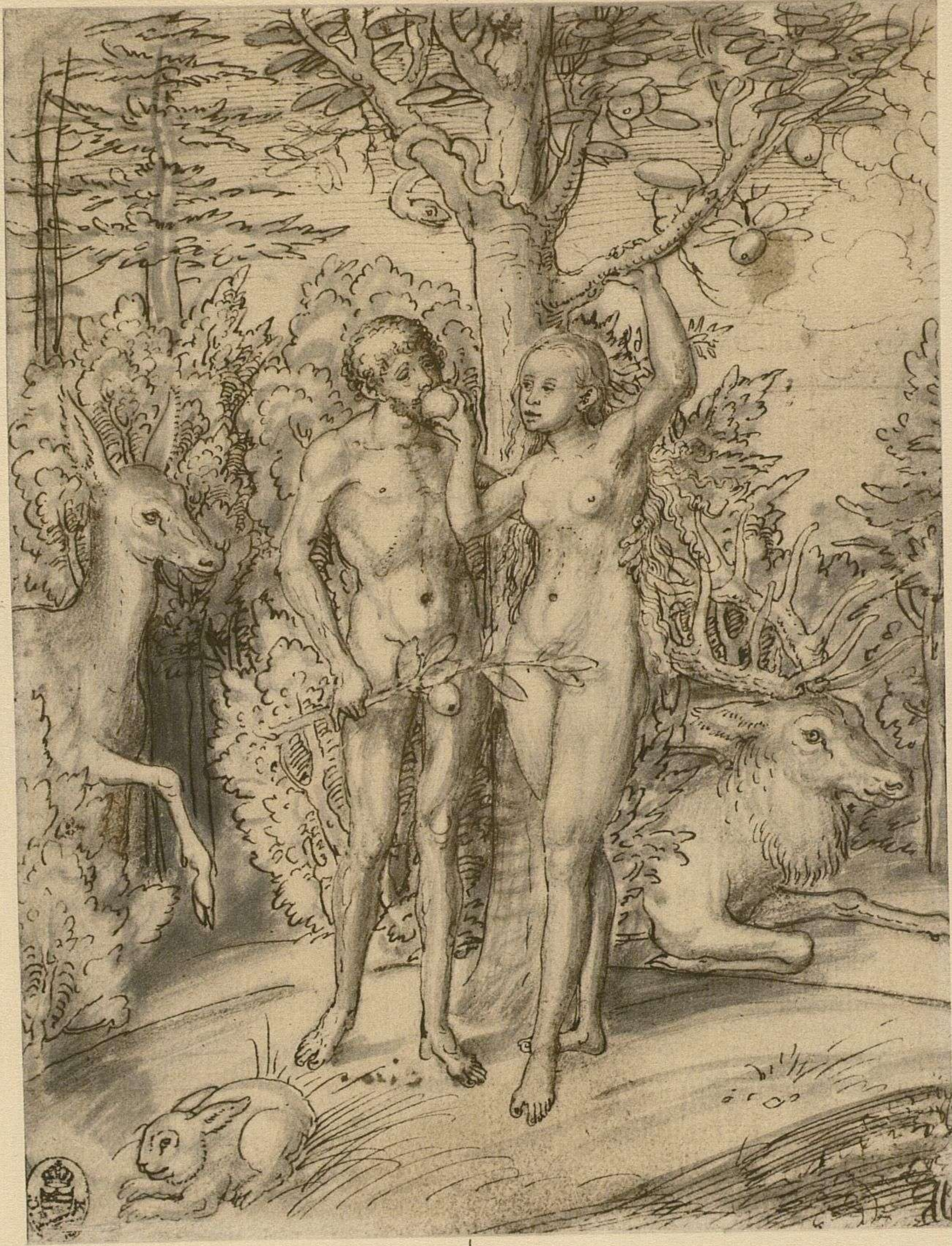


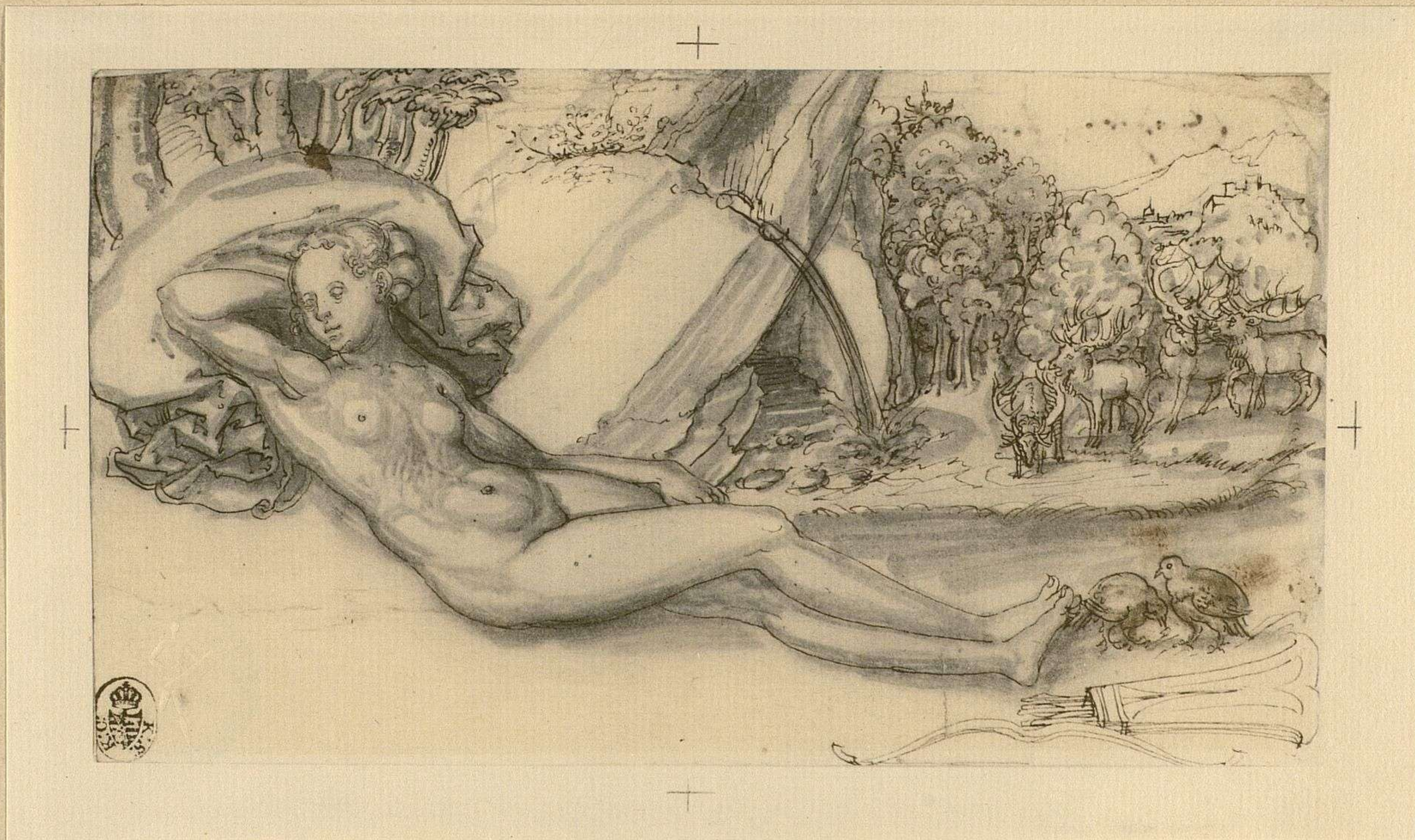


















Eigentliche Kompositionsstudien unter den erhaltenen Zeichnungen. Das Museum besitzt eines dieser Dokumente, das den Schaffensprozess, die rasche Notiz, die mit wenigen, scheinbar suggestiven Strichen Form und Inhalt festhält. So sah ein erster Entwurf des Meisters, der wenige der Art erhalten geblieben sind, ein neues Motiv gewöhnlich in der Natur, um allerdings rasch zur endgültigen Zeichnung zu kommen.

Es ist merkwürdig, daß gerade in dieser Zeichnung das Monogramm des Meisters trägt, was darauf hindeutet, daß er zur Verwendung außerhandelt war, um etwa einem Besteller ein Gemälde zu veranschaulichen. Überhaupt diesem Zwecke dienen die Zeichnungen dienen dürfen. Vor allem mögen die großen Zeichnungen so zu deuten sein. Durch die Forderung, die die Leipziger Zeichnung in eine Holzschneiderei verwiesen. In den Holzschnitten sieht man sich Cranach einer ähnlichen Schrift, die die Handschrift gemahnt mehr als an die eines jugendlichen Künstlers als an die eines Meisters.

8



leicht hingeschriebene Landkarten sind unter den Arbeiten bayerischer Maler, die in seinen jugendlichen Jahren verbracht wurden, zu finden. Bei der Bewertung handschriftlicher Zeichnungen ist die Ordnung der Zeichnungen nicht die Ordnung der Federstriche falsch, den Duktus der Federstriche im bayerischen System fassen zu wollen, ist ein Versuch, der verschiedene Zwecke und Zwecke hat. Eine Verschiedenheit der Zeichnungen, die endgültige Werkzeichnung, die als Unterlage dient, ist nicht so regelmäßig durchgebildet als die Zeichnung, die nur Hauptlinien einer Komposition notiert werden.

Allein stößt der Versuch einer systematischen Anordnung der Zeichnungen Cranachs auf Schwierigkeiten. Das Material, das an sich sehr verschieden ist, macht es nicht leicht, den Verlauf einer Entwicklung Cranachs erkennbar zu machen. Die Zeichnungen zeigen die Entwicklung des Meisters und bringen die Entwicklung seiner Arbeitsweise bringen. In den letzten Jahrzehnten auch seines Lebens.

9