

DEUTSCHE GEMÄLDE
IM STÄDEL
1500–1550

KATALOGE DER GEMÄLDE IM STÄDELSCHEN KUNSTINSTITUT
FRANKFURT AM MAIN

V

HERAUSGEGEBEN VON HERBERT BECK UND JOCHEN SANDER

STÄDELSCHES KUNSTINSTITUT
STÄDELSCHER MUSEUMS-VEREIN
STÄDTISCHE GALERIE
DAUERLEIHGABEN DES HISTORISCHEN MUSEUMS,
DER DOMGEMEINDE ST. BARTHOLOMÄUS UND AUS PRIVATBESITZ

BODO BRINKMANN
STEPHAN KEMPERDICK

DEUTSCHE GEMÄLDE
IM STÄDEL
1500–1550



VERLAG PHILIPP VON ZABERN · MAINZ AM RHEIN

Umschlag: Albrecht Altdorfer, Anbetung der Könige,
Ausschnitt, Frankfurt, Städel

GEFÖRDERT DURCH DIE DEUTSCHE FORSCHUNGSGEMEINSCHAFT

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese
Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind
im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

XIII, 585 Seiten mit 81 Farb- und 428 Schwarzweißabbildungen

© 2005 by Verlag Philipp von Zabern, Mainz am Rhein
und Städelches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
ISBN 3-8053-3350-1

Gestaltungskonzept: Julia Walch, Bad Soden
Lithos: Das Reprohaus, Offenbach

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung in fremde Sprachen, vorbehalten.
Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es auch nicht gestattet, dieses Buch oder Teile daraus auf
photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen oder unter
Verwendung elektronischer Systeme zu verarbeiten und zu verbreiten.

Printed in Germany by Philipp von Zabern
Printed on fade resistant and archival quality paper (PH 7 neutral) - tcf

VENUS

Wittenberg, 1532

INV. NR. 1125

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Buche (*Fagus silvatica*)

37,7 (± 0,2) x 24,5 (± 0,1) x 0,5 (± 0,2) cm

ein Brett mit vertikal verlaufender Maserung, gedünnt, rückseitig oben und unten je zwei Kerben, seitlich je eine Kerbe von einer früheren Rahmung

Malfläche:

37,0 (± 0,1) x 23,8 (± 0,1) cm, Malkanten allseitig erhalten in ca. 0,5 cm Abstand vom Tafelrand

Zustand der Malerei:

sehr gut. Minimale punktuelle Retuschen im Hintergrund auf einem älteren Firnis, der in der Figur unregelmäßig und streifig reduziert worden ist

Rückseite des Bildträgers:

braun lasiert. Im oberen Drittel links ein alter Klebezettel mit Umrahmung aus blauem Flechtwerkband, darin mit Tinte „N. 66 Frankfurt a./M.“; mittig Klebezettel, darauf mit schwarzer Tinte „G.1125.“; darunter mit Bleistift „88“

Rahmen: modern

Bezeichnet:

rechts unten im schwarzen Hintergrund „1532“, darunter das Schlangenzeichen mit aufgestellten Flügeln

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Die sparsame Unterzeichnung ist im stellenweise leicht transparenten Inkarnat mit bloßem Auge undeutlich zu erkennen. Viel mehr von ihr zeichnet sich aber auch auf der Infrarot-Reflektographie nicht ab (*Abb. 150*). Das liegt daran, daß sich die Angaben im wesentlichen auf Konturlinien beschränken, die genau befolgt wurden und daher heute in der Grenze zwischen Inkarnat und schwarzem Grund aufgehen. Lediglich an der linken Flanke der Figur, besonders an Rücken und Oberschenkel, verläuft der Kontur um einen Millimeter ausladender als die vorbereitenden Angaben; daher ist die unterzeichnete Konturlinie dort auszumachen. Das gleiche scheint an den Umrissen der Füße der Fall zu sein. Verschattung ist am Rücken und am Gesäß mit wenigen breiten, aber kurzen Schraffen angedeutet. Den Bauchnabel markierte anscheinend schon in der Unterzeichnung ein Kringlel. Entgegen der An-

nahme Werner Schades, es handele sich um einen Stift, scheint es mir eher, daß als Zeichenmittel ein Pinsel benutzt wurde.¹ Bei der dendrochronologischen Untersuchung wurde ein jüngster Jahrring von 1529 festgestellt. Da bei Buchenholz in der Regel der gesamte Querschnitt bis zur Rinde verwendet werden konnte, ergibt sich unter Berücksichtigung der Datierung eine Lagerzeit von drei Jahren.

BESCHREIBUNG

Vor tiefschwarzem, völlig ungegliedertem Grund, dem neutralen Fond eines Porträts ähnlich, steht auf einem halbkreisförmigen Areal mit Steinen übersäten Sandbodens in leicht ponderiertem Stand eine nackte junge Frau. Das Standbein hat sie ganz durchgestreckt, ihr linkes Spielbein nur minimal angewinkelt, die Füße ein wenig auseinandergesetzt und nach außen gedreht. Aus einer leichten Rumpfdrehung nach links heraus fällt ihr Oberkörper ein wenig ins Kreuz; den etwas nach rechts gedrehten Kopf reckt sie vor. Insgesamt beschreibt die Figur bei vergleichsweise solidem, geradlinigem Stand eine gerade noch ablesbare S-Kurve. Die in der vertikalen Mittelachse lediglich angedeutete Kurvierung bereitet den Boden für das grazile Spiel der Arme und Hände zu beiden Seiten. Ihren rechten Arm hält die nackte Schönheit angewinkelt und hat ihn zugleich erhoben, so daß die den Schleier fassende Hand auf der Höhe ihrer Schulter liegt. Ihr linker Arm hängt nur in einem leichten Winkel herab, dafür knickt die Hand um so deutlicher nach hinten ab, zwei Finger halten den Schleier. Durch diesen wird das Gebärdenspiel überhaupt erst motiviert, so daß es nicht allzu gekünstelt wirkt: Wie bei einem Feston fällt das Mittelstück des Gazeschleiers in einer sanften Kurve zwischen den Händen ab, während seitlich beide Enden senkrecht herabhängen. Weil das Gewebe hauchdünn ist, wirkt es einerseits fast transparent und verhüllt Hüften und Scham der Frau nicht; andererseits treten Höhungen an den Faltenröhren und am Saum als zarte weiße Lichter in Erscheinung, die kalligraphisch anmutende Formen auf den dunklen Grund zeichnen. In einem gewissen Kontrast zum Fehlen jeglicher Bekleidung stehen der üppige Schmuck und der Kopfputz der Frau. Sie trägt einen goldenen Halsring mit einem Kranz von daran befestigten Perlenanhängern, so-

1 SCHADE (1974), S. 49.



Abb. 149: Lucas Cranach d. Ä., Venus, 1532, Frankfurt, Städel



Abb. 150: Lucas Cranach d. Ä., Venus, 1532, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

wie eine lange goldene Kette, die einen Anhänger mit einem Smaragd und drei Perlen hält. Ihr üppiges Haar wird von einer rötlichen Netzhaube mit rautenförmigen Goldfäden gebündelt; seitlich ist das von der Haube bedeckte Haar hinter das auffallend große, schön gezeichnete linke Ohr gekämmt. Aus schräggestellten Mandelaugen blinzelt die Schöne den Betrachter mit einem recht kühlen Gesichtsausdruck an.

PROVENIENZ

laut Gerhard Malß aus der Sammlung des Herrn von Schleinitz in Dresden²

1878 erworben als Geschenk von Moritz Gontard

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Auf der Dresdener Cranach-Ausstellung von 1899 figurierte die kleine Tafel des Städel noch als „unbekleidete Frau mit Schleier“.³ Erst Heinrich Weizsäcker und Eduard Flechsig sprachen sie im darauffolgenden Jahr übereinstimmend als Darstellung der antiken Göttin Venus an. Uneins waren sich die beiden Autoren hingegen in der Zuschreibungsfrage. Während Weizsäcker das Bild als „gutes eigenhändiges Werk des Meisters“ Lucas Cranach einschätzte,⁴ glaubte Flechsig, darin die Hand von dessen Sohn Hans zu erkennen.⁵ Ihm ist Eduard Heyck noch 1908 gefolgt,⁶ obwohl Hedwig Michaelson bereits sechs Jahre zuvor Flechsigs Versuch, das Œuvre Hans Cranachs aus der Produktion der väterlichen Werkstatt herauszudestillieren, mit fundierter Kritik begegnet war.⁷ Fortan wurde die Frankfurter Tafel allgemein als Werk Lucas Cranachs akzeptiert. Curt Glaser bezeichnete sie 1923 als „das zierlichste Venusbildchen Cranachs“;⁸ Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg führen sie in ihrem *Catalogue raisonné* als Leitbild des Typus auf.⁹ Doch offenbart das zugleich einen Mangel in der Auseinandersetzung mit dem Stück, das eher als idealtypische Verkörperung einer bestimmten, auf antike Themen und Aktdarstellung zielenden Richtung von Cranachs Schaffen gesehen denn als Einzelwerk interpretiert wurde. Charles D. Cuttler exemplifizierte beispielsweise an der Venus im Städel die seiner Meinung nach typische Verfahrensweise Cranachs, durch die Silhouettierung der Form gegen einen schwarzen Hintergrund einen manieristischen Effekt zu erzielen.¹⁰ Die Ansätze zu einer Inhaltsdeutung blieben selten und widersprüchlich. Für Charles W. Talbot ist die Dargestellte eine „wispny temptress playing Venus“,¹¹ während Heinz Lüdecke die Entwürdigung der Frau konstatierte, wobei



Abb. 151: Lucas Cranach d. Ä., Venus, 1532, Röntgenaufnahme, Frankfurt, Städel

beide sich also für eine dezidiert weltliche Lesart entschieden.¹² Werner Schade, neutraler, aber auch formaler orientiert, besprach die Tafel 1974 als Zeugnis für die Entfaltung der nackten Frauengestalt,¹³ wohingegen Meinrad Maria Grewenig in dem zierlichen Figürchen eine Ausprägung des monumentalen nackten Leibes der Renaissance sah.¹⁴ Eberhard von Schenck zu Schweinsberg versuchte 1967 dem Bild mit dem Hinweis auf ein Gedicht näherzukommen, das der Melanchthon-Schüler und Lutheraner Johann Stigel (1515–1562) auf eine Venus von Lucas Cranach verfaßt hatte.¹⁵ Allerdings schweigt der Text des Renaissancehumanisten nicht nur in allgemein

2 Mitgeteilt von WEIZÄCKER (1900), S. 78.

3 WOERMANN (1899), S. 48.

4 WEIZÄCKER (1900), S. 78.

5 FLECHSIG (1900), S. 249.

6 HEYCK (1908), S. III.

7 HEDWIG MICHAELSON, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchungen über die stilistische Entwicklung seiner Kunst, Leipzig 1902, S. 1–4.

8 GLASER (1923), S. 232.

9 FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1932), Nr. 204, bzw. (1979), Nr. 246.

10 CUTTLER (1973), S. 377.

11 TALBOT (1967), S. 81.

12 LÜDECKE (1953), S. 123.

13 SCHADE (1974), S. 69.

14 GREWENIG (1987), S. 103.

15 SCHENCK ZU SCHWEINSBERG (1967); vgl. Johann Stigel, *Poemata*, 2 Bde., Jena 1577 u. ö.



Abb. 152: Lucas Cranach d. Ä., *Lukretia*, 1532, Wien, Akademie der Bildenden Künste, Gemäldegalerie



Abb. 153: Lucas Cranach d. Ä., *Lukretia*, 1533, Berlin, Gemäldegalerie SMBPK

verbreiteten Topoi wie etwa dem Apelles-Vergleich anhand der Lebendigkeit des Bildgegenstands; er beschreibt auch viel zu vage, als daß man ihn auf einen bestimmten Typus des Venus-Themas im Cranach-Ceuvre, geschweige denn, auf ein einzelnes Gemälde beziehen könnte. Das Spezifische des Einzelwerks berühren vor allem zwei Beiträge jüngerer Zeit, nämlich zum einen die Randbemerkung im Basler Ausstellungskatalog von 1974, daß Format und Typus des Städel-Bildes übereinstimmten mit der dort ausgestellten *Lukretia* (Abb. 152) aus der Wiener Akademie,¹⁶ zum anderen die Beobachtung Talbots, daß eine bemerkenswerte Ähnlichkeit besteht zwischen der Körperhaltung der Frankfurter Venus und derjenigen der weiblichen

Personifikation auf Dürers Kupferstich ‚Der Traum des Doktors‘ (Abb. 154).¹⁷ Talbot zufolge würde die Pose, das grazile Hantieren mit dem Schleier, geradezu zum Attribut, das die Figur als Venus identifiziert.

Große Anziehungskraft, die vermutlich noch gesteigert wurde durch einen exponierten Platz in Wilhelm Worringers Cranach-Monographie von 1908,¹⁸ übte die Frankfurter Venus auf die Künstlerschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts aus. Ernst Ludwig Kirchner hat des öfteren betont, daß ihn das kleine Altmeister-Gemälde zu seinem in Dresden entstandenen ‚Akt mit Hut‘ angeregt habe, der sich heute gleichfalls im Frankfurter Städel befindet.¹⁹ Auch überliefert Kirchner, Otto Müller habe damals ein

16 KOEPLIN, FALK (1976), S. 666.

17 B. 76; vgl. Walter L. STRAUSS, *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York 1972, S. 44f, Nr. 22.

18 WÖRRINGER (1908), ganzseitige Abb. 51. Der einschlägige Textabschnitt auf S. 53 übt allerdings eine allgemeine, nicht auf das Frankfurter Bild beschränkte Kritik an der „köstlichen Unwirklichkeit dieser über-schlanken und überzierlichen Püppchen“. Weiter heißt es bei Worringer, S. 122: „Seine Venusfigürchen haben die vollendete Lieblichkeit und präziöse Grazie Meissner Nippfigürchen.“

19 Inv. Nr. SG 1168; vgl. GRISEBACH (1980), S. 41; H. DELFS, M.-A. von LÜTTICHAU u. R. SCOTTI (Hgg.), *Kirchner, Schmidt-Rottluff, Nolde,*

Nay... Briefe an den Sammler und Mäzen Carl Hagemann 1906-1940, Ostfildern-Ruit 2004, S. 390, Nr. 509 (Brief von Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann vom 20.6.1933): „Sie haben in Frankfurt ja Gelegenheit das Bild mit der Cranachschen Venus zu vergleichen, die mir seinerzeit den Anstoss gab.“ S. 486, Nr. 623 (Brief von Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann vom 22.7.1935): „Die Venus mit schwarzem Hut gefiel ihm [dem Sammler Arnold Budczies, Anm. d. Verf.] ganz besonders gut. Er verglich die Arbeiten mit den alten Meistern im Städel und würde sie gerne neben einander sehen und das wäre ein guter Gedanke. Das sollte man mal tun.“

großes Photo des Cranach-Bildes in seinem Atelier aufgehängt.²⁰ In französischem Privatbesitz befinden sich mindestens drei vielleicht um die Wende zum 20. Jahrhundert entstandene Paraphrasen, auf die Dieter Koeplin aufmerksam geworden ist.²¹ Schließlich hat Alberto Giacometti die Frankfurter Venus im Jahre 1943 oder später kopiert: Auf einer Zeichnung in Privatbesitz kombiniert er sie mit den drei nackten Göttinnen des heute in Karlsruhe befindlichen Cranachschen Parisurteils.²²

DISKUSSION

Als äußerst qualitativolles Gemälde aus Lucas Cranachs Reifezeit ist die Frankfurter Venus nach Abschluß der Diskussion um den Sohn Hans zu Beginn des 20. Jahrhunderts allgemein akzeptiert und gern abgebildet worden, ohne daß es der Forschung letztlich gelungen wäre, ihrer Besonderheit auf den Grund zu gehen. Mit der Signatur, der Datierung in das Jahr 1532 und dem zu dieser Zeit in der Cranach-Werkstatt längst etablierten Rahmenthema ‚Venus‘ schienen die wesentlichen Fragen beantwortet.²³ Jedoch stellt Cranach die Göttin sehr selten so wie hier als Einzelfigur dar, ohne Begleitung durch den Amorknaben oder gar Einbettung in einen anekdotischen Zusammenhang wie in den verschiedenen Fassungen des ‚Amor als Honigdieb‘.²⁴ Außerhalb eines mythologischen Kontextes und ohne Attribut, überdies mit zeitgenössischem Schmuck und Kopfputz ausgestattet, weist die dargestellte Figur so deutlich weltlich-profane Züge auf, daß man sie auf den ersten Blick tatsächlich mit dem Dresdener Ausstellungskatalog von 1899 für eine Sterbliche halten könnte. Lediglich der Umstand, daß sie vor neutralem Grund auf kahlem Boden, also außerhalb eines für den Betrachter empirisch nachvollziehbaren Raumes, in Szene gesetzt wird, verweist auf ihre göttliche Natur.

Fragt man nun nach dem Grund, die Göttin als isolierte Einzelfigur zu zeigen, so könnte ein zweites zugehöriges Gemälde die angestrebte Aussage komplettiert haben. Bei der Suche nach einem solchen Gegenstück hilft der Hin-



Abb. 154: Albrecht Dürer, *Der Traum des Doktors*, Kupferstich, Frankfurt, Städél, Graphische Sammlung

weis des Basler Ausstellungskatalogs auf die Wiener Lukretia weiter (Abb. 152), die in der Tat identische Abmessungen aufweist wie unser Bild und auf das gleiche Jahr datiert ist.²⁵ Das allein würde zur Stützung einer solchen Vermutung nicht ausreichen; denn das gemeinsame Format ist ein in der Cranach-Werkstatt vielfach benutz-

20 Ebd., S. 258, Nr. 353 (Brief von Ernst Ludwig Kirchner an Carl Hagemann vom 15. 10. 1930): „Er [Otto Müller, Anm. d. Verf.] liebte die Pompejanischen Wandmalereien und darin trafen wir uns und es freute mich sehr, als ich in seinem Atelier die Cranachsche Venus in grossem Photo aufgehängt fand, die in Frankfurt im Städél hängt. Dies Bild war auch mir damals Ideal eines Frauenaktes. Mein Bild nackte Frau mit schwarzem Hut von 1907 zeigt es gut. Wir trafen uns auch in der sinnlichen Verehrung der Frau und der Schätzung der Eleganz. Nur in der menschlichen Stellung zur Frau hing er mehr an den bürgerlichen Formen, während ich die freie Kameradschaft vorzog.“

21 Briefliche Mitteilung vom 12. 2. 1991 in der Bildakte im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a. M.

22 Ehem. Paris, Sammlung Louis Broder; vgl. Luigi CARLUCCIO, Alberto Giacometti: Begegnungen mit der Vergangenheit, Zürich o. J. [1968], S. 190, Abb. 77; KOEPLIN, FALK (1976), S. 788, Anm. 5; Heinz SPIELMANN, Cranach als Parameter, in: SCHADE (2003), S. 6–11, hier S. 10 u. Abb. 5–7. Die Zeichnung ist nach Carluccio 1943 datiert; Dieter Koeplin verweist jedoch auf Giacomettis Praxis nachträglicher Signierung und erwägt eine Entstehung in den 1950er Jahren. Ich danke ihm für ausführliche Hinweise zu dem Blatt. Das Parisurteil ist Inv.

Nr. 109 der Staatlichen Kunsthalle, Karlsruhe; vgl. FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1932), Nr. 210, bzw. (1979), Nr. 255; RÜHMER (1963), S. 25f, Farbtf. 37.

23 Zu den mit weiblichen Aktdarstellungen verknüpften Themenkreisen vgl. KOEPLIN, FALK (1976), S. 631–670; Anne-Marie BONNET, Der Akt im Werk Lucas Cranachs. Bedeutung und Spezifität der „nacketen Bilder“ innerhalb der deutschen Renaissance-Malerei, in: Ausst. Kat. LUCAS CRANACH. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Feste Rosenberg (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 26/94), Augsburg 1994, S. 139–149. Das früheste datierte Gemälde mit Venus und Amor ist die Fassung in der Eremitage in St. Petersburg (Inv. Nr. 680); vgl. FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1979), S. 72, Nr. 22; SCHADE (2003), S. 178, Nr. 61 m. Farbabb.

24 FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1979), S. 204f listen 8 Versionen einer einzelnen Venus auf, davon 3 irreführenderweise (Nr. 246 Q, R, S), weil sie Amor allein zeigen. Hingegen verzeichnen sie Venus und Amor insgesamt 30 mal, davon 11 Fassungen des „Honigdiebs“.

25 Inv. Nr. 21, 37,5 x 24,5 cm, signiert und datiert 1532; vgl. FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1979), S. 118, Nr. 238.



Abb. 155: Hans Baldung Grien, *Allegorie*, Wien, Kunsthistorisches Museum

tes Standardmaß. Doch wird die Korrespondenz beider Stücke wahrscheinlich, wenn man eine andere Fassung der Lukretia in der Berliner Gemäldegalerie in den Vergleich miteinbezieht (Abb. 153).²⁶ Allein von den Maßen her könnte auch diese noch als Gegenstück in Betracht gezogen werden; doch erkennt man sofort, daß die Wiener Tafel ungleich besser paßt. Sie weist denselben ovalen Verlauf des kargen Bodenstreifens auf, der in Berlin nur ganz schwach gekrümmt ist. Auch erscheint die Signatur in Wien spiegelsymmetrisch an derselben Stelle wie in Frankfurt auf dem Hintergrund, in Berlin sitzt sie hingegen auf dem Boden. Wenn die Hypothese von zwei Pendants zutrifft, dann interpretieren die beiden Tafeln in Frankfurt und Wien die in der Anlage sehr ähnlichen Aktfiguren bewusst auf die gegensätzlichste Weise. In Frankfurt steht Venus fest und selbstbewußt auf der Erde; die Wiener Lukretia scheint sich unter der Last ihrer Entscheidung zu winden. In Frankfurt fällt das Schleiertuch glatt und ele-

gant, in Wien kräuseln sich seine Enden in unruhigem Zickzack. Venus lüftet den Schleier selbst mit einer bewußten Bewegung; Lukretia hält ihn gedankenverloren in der linken Hand und über den rechten Arm gehängt, vor allem aber – als eindeutigen Hinweis auf ihre Keuschheit – zwischen den geschlossenen Schenkeln eingeklemmt. Venus ist mit Schmuck und Netzhaube ausgestattet; Lukretia verzichtet auf jeglichen Schmuck – eine Besonderheit unter Cranachs Behandlungen dieses Themas²⁷ – und sogar die Netzhaube bedeckt nur ihren Hinterkopf. Vor allem aber ist sie zweifellos die beseelteste unter den Lukretien des Malers, deren Leidensmiene mit halbgeöffnetem Mund und entrücktem Blick den Betrachter ergreift, der sich andererseits doch nicht der Verführung durch die kühle, berechnende Erotik der Venus entziehen kann. Damit würden die beiden Gestalten zwei unterschiedliche Formen der Liebe personifizieren, die flatterhafte vagabundierende Leidenschaft der Venus und die sich aufopfernde eheliche Treue der Lukretia. Tatsächlich sahen die Zeitgenossen genau diese kontrapunktische Gegenüberstellung von lasterhafter und tugendhafter Liebe in den beiden Personen Venus und Lukretia idealtypisch verkörpert. So dichtete etwa Hans Sachs:²⁸

„Bringt Venus uns gar manche not
Ist lieb auch stärker als der tod
Wie uns dies zeigt Lucretia
Die treu in lieb ergeben war“

Der besonders kokette Ausdruck der Frankfurter Venus, der Forscher immer wieder fasziniert hat, war also möglicherweise ursprünglich als Antwort auf den besonders ausdrucksvollen Leidensgestus der Wiener Lukretia konzipiert. Das durchsichtige Tuch, das zwar da ist, aber nichts verhüllt, stellt der Maler in den Dienst solcher Koketterie. Es scheint mit dem Liebesthema inhaltlich verknüpft gewesen zu sein, und zwar nicht nur bei Cranach und nicht nur als Bekleidung der Göttin: Vier Jahre nach der Entstehung unseres Bildes sollte Conrad Faber von Creuznach auf seinem Doppelbildnis des Justinian von Holzhausen und seiner Gemahlin Anna im Städel den Amorknaben mittels einer Binde aus ebenso dünner Gaze zwar der ikonographischen Tradition entsprechend mit verbundenen Augen darstellen, ihn aber gleichzeitig durch das transparente Tuch hindurchsehen lassen (Abb. 258).²⁹ Und durch einen solchen Gazeschleier hindurch betrachtet das Kind auf Baldungs nicht restlos erklärter, aber sicher auch mit erotischen Implikationen befrachteter Wiener Allegorie die sich spiegelnde Hauptfigur einer jungen Schönheit (Abb. 155).³⁰ Natürlich war die Darstellung solcher Stofflichkeit zugleich eine große malerische Herausforderung. Auf der Suche nach einer Pose, die zu dem

26 Inv. Nr. 1832, 37,3 x 23,9 cm, signiert und datiert 1533; vgl. ebd., S. 118, Nr. 239.

27 Auf jeder anderen der ebd., S. 117f, Nr. 235–240 nachgewiesenen Varianten des Themas trägt Lukretia zumindest eine Halskette.

28 A. von KELLER u. E. GOETZE (Hgg.), Hans Sachs, Bd. 20, Stuttgart 1892 (ND Hildesheim 1964), S. 298.

29 S. unten S. 310–320.

30 Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 2636; vgl. Gert von DER OSTEN, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente, Berlin 1983, S. 58–62, Nr. 10.

frivolen Spiel mit der Draperie passen würde, wurde Cranach, wie Talbot bemerkt hat, bei Dürer fündig (*Abb. 154*). Insbesondere die nonchalante Geste mit der abgepreizten linken Hand scheint von der weiblichen Personifikation auf dessen Kupferstich „Der Traum des Doktors“ übernommen zu sein.³¹ Jedoch geht Talbot vielleicht zu weit, wenn er daraus ableitet, die Körperhaltung der Dürerschen Verführerin sei für Cranach zur erotischen Chiffre schlechthin, zum Attribut der Venus geworden. Dazu greift Cranach zu oft auf diese Vorlage zurück: Ihre Beinstellung etwa wird man eher bei der Wiener Lukretia (*Abb. 152*) wiederfinden als bei der Frankfurter Venus; dort kehrt auch das über den rechten Arm hängende Schleierende wieder. Und die elegante Haltung des linken Armes benutzt der Künstler auch für eine Lukretia im Nationalmuseum Stockholm.³² Wahrscheinlicher als eine besondere Art zugleich formaler und inhaltlicher Übertragung scheint es daher, daß Cranach den Stich für seine Akte einfach gründlich ausgeschlachtet hat, eine Verfahrensweise, die Berthold Hinz als typisch für den Wittenberger Maler herausgearbeitet hat, der ihm zufolge beileibe „kein Fälscher des Aktstudiums“ war.³³

B. B.

LITERATUR

- VERZ. 1879, S. 96, Nr. 88; 1883, S. 98, Nr. 88; 1888, S. 105, Nr. 88; 1892, S. 27, Nr. 88; 1907, S. 16, Nr. 86; 1910, S. 21, Nr. 88; 1914, S. 22, Nr. 88; 1919, S. 28; 1924, S. 54; 1932, S. 71; 1963, S. 10; 1966, S. 30; 1971, S. 18; 1987, S. 39
- 1899 Karl WOERMANN, *Ausst. Kat. Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung, Dresden 1899*, S. 48, Nr. 57
- 1900 Eduard FLECHSIG, *Cranachstudien I* [mehr nicht erschienen], Leipzig 1900, S. 249, 274
- 1900 WEIZSÄCKER, S. 77f, Nr. 88
- 1908 Eduard HEYCK, *Lukas Cranach (= Künstler-Monographien 95)*, Bielefeld u. Leipzig 1908, S. 111
- 1908 Wilhelm WÖRRINGER, *Lukas Cranach, München u. Leipzig 1908*, S. 53
- 1923 Curt GLASER, *Lukas Cranach, Leipzig 1923*, S. 232
- 1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, S. 67, Nr. 204
- 1942 Hans POSSE, *Lucas Cranach der Ältere*, Wien 1942, S. 32, 61
- 1953 Heinz LÜDECKE (Hg.), *Lucas Cranach. Der Künstler und seine Zeit*, Berlin 1953, S. 123
- 1959 Pierre DESCARGUES, *Lucas Cranach le Vieux*, Paris 1959, S. 55, 71
- 1963 Eberhard RUHMER, *Cranach*, Köln 1963, S. 11, 90
- 1965 Friedrich THÖNE, *Lucas Cranach der Ältere*, Königstein i. T. 1965, S. 6
- 1967 Eberhard von SCHENCK ZU SCHWEINSBERG, *Cranachs Venus – zweimal gesehen*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 30. 11. 1967, wiederabgedruckt in: Klaus Gallwitz (Hg.), *Besuche im Stadel. Betrachtungen zu Bildern*, Frankfurt a. M. 1986, S. 56–60
- 1967 Charles W. TALBOT, *An Interpretation of Two Paintings by Cranach in the Artist's Late Style*, in: *National Gallery of Art, Washington. Reports and Studies in the History of Art 1*, 1967, S. 67–85, hier S. 81
- 1973 Charles D. CUTTLER, *Northern Painting from Pucelle to Bruegel*, New York 1973, S. 377
- 1974 Werner SCHADE, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, S. 49, 69
- 1976 Dieter KOEPLIN u. Tilman FALK, *Ausst. Kat. Lukas Cranach (Kunstmuseum Basel)*, Bd. 2, Basel u. Stuttgart 1976, S. 666
- 1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basel, Boston und Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 119f, Nr. 246
- 1980 Lothar GRISEBACH, *Kirchner und Cranach*, in: *Ausst. Kat. Ernst Ludwig Kirchner*, Frankfurt a. M. 1980, S. 36–41, hier S. 36f
- 1981 Charles W. TALBOT, *Baldung and the Female Nude*, in: James H. Marrow u. Alan Shestack (Hgg.), *Ausst. Kat. Hans Baldung Grien. Prints and Drawings*, New Haven 1981, S. 19–37, hier S. 24
- 1982 Lothar GRISEBACH, *Kirchner und Cranach*, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 36, 1982, S. 78–86, hier S. 80f
- 1983 Leo STEINBERG, *The Sexuality of Christ in the Art of the Renaissance*, Chicago, 2. Aufl. 1996
- 1987 Meinrad Maria GREWENIG, *Der Akt in der deutschen Renaissance: Die Einheit von Nacktheit und Leib in der bildenden Kunst (= Wissenschaft und Forschung 1)*, Freren 1987, S. 103
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29, Tf. 19
- 2003 Werner SCHADE, *Ausst. Kat. Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne*, Bucerius Kunst Forum, Hamburg, Ostfildern-Ruit 2003, S. 171f, Nr. 28
- 31 B. 76; vgl. Walter L. STRAUSS, *The Complete Engravings, Etchings and Drypoints of Albrecht Dürer*, New York 1972, S. 44f, Nr. 22.
- 32 Inv. Nr. NM 1080, signiert und datiert 1528. Vgl. *Ausst. Kat. CRANACH OCH DEN TYSKA RENÄSSANSEN*, Nationalmuseum, Stockholm 1980, S. 68f, Nr. 52.
- 33 Berthold HINZ, „Sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate“? Zur Varianten-Praxis der Cranach-Werkstatt, in: *Ausst. Kat. LUCAS CRANACH (wie Anm. 23)*, S. 174–179, das Zitat S. 178.