

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

GASTMAHL DES HERODES

Wittenberg, 1533

INV. NR. 1193

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Linde (*Tilia* sp.), 79,5 (\pm 0,3) x 112,6 (\pm 0,1) x 0,7 cm, vermutlich originale Stärke, aber parkettiert. Vier Bretter, horizontal geteilt mit horizontal verlaufender Maserung, die wohl neu verleimt werden mußten und heute eine wellige Oberfläche mit besonders deutlichem Sprung zwischen III und IV bilden (Höhen von oben nach unten): Brett I: links und rechts 9,0 cm; Brett II: links 23,7; rechts 24,0 cm; Brett III: links und rechts 25,0 cm; Brett IV: links 22,1; rechts 22,5 cm

Malfläche:

79,5 (\pm 0,3) x 112,6 (\pm 0,1) cm, wegen des allseitigen geringfügigen Beschnitts keine Malkanten erhalten

Zustand der Malerei:

mittelmäßig. Auf einem besonders in den Inkarnaten und den hellen Stoffen ungleichmäßig reduzierten Restaurierungsfirnis zahlreiche punktuelle Retuschen über die gesamte Malfläche verteilt. Großflächige Retuschen entlang aller drei Brettungen, in der Schauben des Herodes und im Tischtuch rechts hinter der Salome. Der Hintergrund und einige dunkle Partien wie die schwarzen Kostüme bei den Männern rechts verputzt und vermutlich durch Regenerierungsversuche in Mitleidenschaft gezogen, die zu Schwundrissen geführt haben

Rückseite des Bildträgers:

mit braunem Schutzanstrich versehen. Auf dem Parkett ein blau umrandeter Klebezettel, darauf mit schwarzer Tinte „Inv. 1193.“; darunter mit roter Kreide „3706“; links weißes Tesaband mit der Aufschrift „Stadel 3520/5 Ra“; auf dem Parkett und auf der Tafel jeweils mit Bleistift „13,672“

Rahmen: modern

Bezeichnet:

in der rechten oberen Ecke „1533“, darunter das Schlangenzeichen mit aufgestellten Flügeln und Ring im Maul

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie (*Abb. 157*) kommt unter der pastos aufgetragenen Farbe eine einfache Pinselunterzeichnung zum Vorschein, die allerdings größtenteils recht

genau befolgt worden ist und daher entweder von der Grenze zwischen zwei Farbflächen oder von den mit Schwarz überzeichneten Konturen überlagert wird. Infolgedessen ist sie am besten an den wenigen Stellen abzulesen, an denen die Ausführung geringfügig abweicht. So ist die Tischkante freihändig mit lose, rechts sogar mehrfach ansetzendem Strich festgelegt worden. Bauch und Gürtung der Salome treten links von der ausgeführten Malerei in der weißen Fläche des Tischtuchs hervor. Die Finger an der rechten Hand des Greises hinten rechts am Tisch verlaufen ein wenig anders, als es die Unterzeichnung vorsieht, ebenso der Kontur der rechten Gesichtshälfte der Herodias neben ihm (*Abb. 158*). Bei dieser sind Stirnkontur, Nasenrücken und -spitze in einer unterzeichneten Form zusammengezogen, die gegenüber der ausgeführten Malerei ein Stück versetzt ist. Auch im Gesicht des Pagen mit der Obstschale ist Unterzeichnung an Nase, Mund und Kinn auszumachen. Sein Mantel ist die einzige Partie, bei der es noch während der Ausführung in der Malerei zu Änderungen kam. Die schräge Borte des Musters, ausgemalt in Schwarz, sollte ursprünglich anders verlaufen, wie die dunklen Schatten oberhalb des heute sichtbaren Streifens am rechten Bildrand zeigen. Auf der gegenüberliegenden Seite des Ärmelschlitzes zeichnet sich in den Falten des Mantels unterhalb des Ellenbogens ein trapezförmiger Gegenstand mit einem hellen ovalen Ring darin ab. Es ist die charakteristische Form einer Geldkatze aus Leder oder Stoff mit einem Metallrahmen um ihre runde Öffnung, die ursprünglich hier baumelte.

BESCHREIBUNG

Dargestellt ist das gewaltsame Ende Johannes' des Täufers aufgrund der Intrige zweier Frauen, der Herodias und ihrer Tochter Salome, nach dem biblischen Bericht bei zwei Synoptikern.¹ Der Vierfürst Herodes hatte seine Schwägerin Herodias zur Frau genommen und den von ihm eigentlich geschätzten Johannes einkerkern lassen, als dieser die Verbindung öffentlich kritisierte. Bei seiner Geburtstagsfeier bezaubert Salome den Fürsten mit einem Tanz so sehr, daß er schwört, ihr jeden Wunsch zu erfüllen. Auf Anweisung ihrer Mutter bittet Salome um das Haupt des Täufers auf einer Schüssel, und Herodes

1 Matth. 14,1–12; Mark. 6,21–29.



Abb. 156: Lucas Cranach d. Ä., *Gastmahl des Herodes*, 1533, Frankfurt, Städel



Abb. 157: Lucas Cranach d. Ä., *Gastmahl des Herodes*, 1533, Infrarot-Reflektographie, Frankfurt, Städel

kommt widerwillig der Bitte nach. Während die Evangelien betonen, daß Salome die Schüssel ihrer Mutter präsentiert, wird der Akzent auf der Tafel im Städel etwas verschoben: Hier betritt Salome anscheinend gerade den Raum, von der Hinrichtung kommend, und Herodes reagiert mit Entsetzen auf die grausige Folge seines Versprechens. Die schöne junge Frau im grünen Goldbrokatkleid, ausstaffiert mit perlenbestickter Haarhaube, goldenem Halsband und zwei Hobelspanketten, schreitet in der vordersten Bildebene im Profil nach links, dabei die Mittelachse der Komposition markierend. Etwa auf Kniehöhe wird sie vom untern Bildrand abgeschnitten; vollständiger als ein Kniestück ist keine Figur im Bild gegeben. Mit ausgestreckten Armen hält Salome vor der Brust einen großen Servierteller aus Zinn, auf dem der abgetrennte bärtige Lockenkopf des jugendlichen Täufers mit dem Gesicht nach oben liegt, so daß der Betrachter dem Blick der halb geschlossenen Augen ausgesetzt ist. Ein Nimbus aus dünnen konzentrischen Kreislinien mit der Umschrift „S. IOHANES“ hinterfängt den Kopf. Unmittelbar hinter der Protagonistin befindet sich der fast quadratische Block des unter einem blütenweißen Tischtuch verborgenen Tisches, der die Figurenverteilung bestimmt. An der linken Tischkante sitzt, vom linken Bildrand angeschnitten, der Fürst Herodes, dessen Silhouette von der üppig

fallenden hellroten Schaubere verbreitert wird. Seinen Kopf schmückt ein breites weinrotes Barett. Die Hände zu instinktiver Abwehr erhoben, starrt er auf das abgeschlagene Haupt. Die hintere Tischseite besetzen Herodias und ein Greis rechts neben ihr. Die Fürstin, ausgezeichnet durch Schmuck und Haarhaube, wirft mit schräg nach links geneigtem Haupt ihrem Gatten einen vielsagenden Seitenblick zu, den ein maliziöses Lächeln begleitet. Ihre Hände hat sie auf dem Tisch übereinandergelegt. Der einfach gekleidete kurzhaarige Greis mit langem Vollbart neben ihr beugt sich alarmiert nach links in Richtung des Geschehens; seine geöffnete rechte Hand liegt auf dem Tisch, während er mit der linken nach einem Zinnbecher voll Wein greift. Hinter den Figuren ist von der rechten Tischkante bis über den linken Bildrand hinaus ein grünes Ehrentuch aufgespannt, das über $\frac{2}{3}$ der Gesamtbreite den Hintergrund des Bildes einnimmt. Über dem Tisch wird es von einem Baldachin aus dem gleichen Tuch ergänzt, dessen Vorderkante am oberen Bildrand auftaucht. Im rechten Drittel bildet eine blaugraue Wandfläche den Hintergrund, vor der vier Figuren des Hofstaats erscheinen, die paarweise im Gespräch die Köpfe zusammenstecken. Links sind es zwei vollbärtige Würdenträger, rechts ein fast verdeckter Kopf mit Kardinalshut, der sich einem im Profil nach links gesehenen, bartlosen Mann in Schwarz mit

schwarzem Barett zuwendet. Vor dieser Gruppe tritt ein blondgelockter Page in einer orangefarbenen Livree an die unbesetzte rechte Seite des Tisches, der aus den Augenwinkeln Blickkontakt mit dem Betrachter aufnimmt. In unverkennbarer Parallele zur Aktion der Hauptfigur reicht er mit beiden Händen eine große runde Platte mit Obst an, auf der helle und dunkle Weinreben, Äpfel, Birnen und Nüsse zu erkennen sind. Der Tisch ist mit Korkbrettchen und Messern eingedeckt; ein Brötchen und ein Glas mit Weißwein sind an der vorderen Kante unterhalb des Tellers mit dem Johanneshaupt plaziert.

PROVENIENZ

- 1851 in der Sammlung des Rats Kirschbaum, Weimar (?)²
 1890 erworben im Dezember 1890 auf Vermittlung des Buchhändlers Joseph Baer, Frankfurt a. M., von dem kaiserlich russischen wirklichen Staatsrat K. von Becker



Abb. 158: Lucas Cranach d. Ä., *Gastmahl des Herodes*, 1533, Infrarot-Reflektographie, Detail: Herodias, Frankfurt, Städel

2 Christian SCHUCHARDT, *Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke*. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet, Teil 2, Leipzig 1851, S. 98, Nr. 360 verzeichnet eine 1533 datierte Fassung des Themas daselbst.

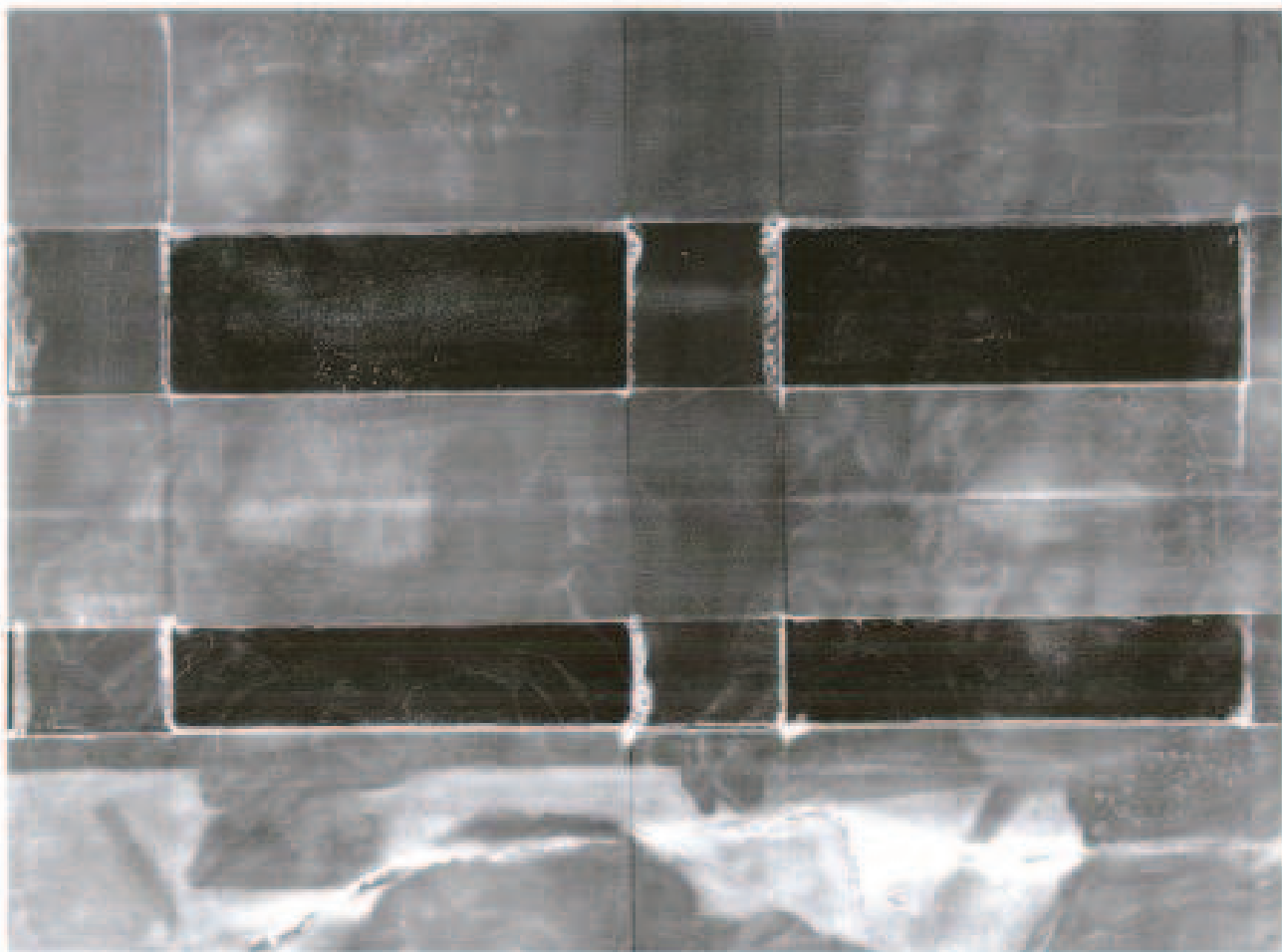


Abb. 159: Lucas Cranach d. Ä., *Gastmahl des Herodes*, 1533, Röntgenaufnahme, Detail: Herodias, Frankfurt, Städel



Abb. 160: Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 1531, Hartford (Connecticut), Wadsworth Atheneum



Abb. 161: Lucas Cranach d. Ä., Gastmahl des Herodes, 1537, Weimar, Kunstsammlungen (Leihgabe der Dresdener Gemäldegalerie)



Abb. 162: Lucas Cranach d. Ä., *Gastmahl des Herodes*, 1539, Wien, Kunsthistorisches Museum

VARIANTEN

- a) Signiert und datiert auf 1531, Buchenholz, 81,3 x 119,7 cm, Hartford (Connecticut), Wadsworth Athenaeum, Sumner Collection, Inv. Nr. 1936.339 (Abb. 160).³ Bis auf geringe Abweichungen in der Physiognomie und im Kostüm identische Komposition.
- b) Signiert und gleichfalls auf 1531 datiert, 81 x 118 cm, ehem. Sammlung F. J. Gsell, später Sammlung Artaria, beide Wien, danach bei Colnaghi in London.

- c) Datiert 1534, ehem. Sammlung Graf Wilczek, Wien.⁴
- d) Signiert und datiert auf 1537, Buchen- oder Lindenholz, 83 x 121 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1923, seit 1972 als Dauerleihgabe in den Kunstsammlungen zu Weimar (Abb. 161).⁵ Führt den mit rundbogigen Zaddeln geschmückten Baldachin ein.
- e) Signiert und datiert auf 1539, Buchenholz, 83,5 x 82 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Inv. Nr. 3567 (Abb. 162).

3 Vgl. WADSWORTH ATHENEUM PAINTINGS (1978), S. 126, Nr. 28, Tf. 19.
4 FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1932), S. 63.

5 Vgl. Helga HOFFMANN, Die deutschen Gemälde des XVI. Jahrhun-



Abb. 163: Lucas van Leyden, *Gastmahl des Herodes*, Holzschnitt

162).⁶ Hauptunterschiede sind die stärker bildeinwärts gewandte Salome, sowie der Baldachin mit rundbogigen Zaddeln.

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Heinrich Weizsäcker enthielt sich in seinem knappen Eintrag von 1900 einer Wertung und beschränkte sich darauf, die ihm bekannten übrigen Fassungen aufzulisten.⁷ Hedwig Michaelson hob am Beispiel der Tafel im Strädel die besondere Vorliebe Cranachs für langbärtige Männer- und Greisenköpfe in dieser Phase hervor.⁸ Wilhelm Worringer sah dagegen gerade in den weiblichen Figuren den eigentlichen Anlaß für die Themenwahl: Biblische Heldinnen à la mode gekleidet hätten die Zeitgenossen als noch eroti-

scher empfunden als Aktbilder.⁹ Friedländer und Rosenberg schätzten 1932 das Frankfurter Bild „etwas geringer“ als die Fassung in Hartford, Connecticut ein.¹⁰ Diese Meinung gibt auch der 1978 erschienene Katalog der zuletzt genannten Sammlung wieder.¹¹

DISKUSSION

Helga Hoffmann hat in bezug auf die Weimarer Fassung die ansprechende Vermutung geäußert, daß Cranach seine Komposition von einem frühen Holzschnitt des Lucas van Leyden abgeleitet habe (Abb. 163).¹² In der Tat scheint das Blatt des Niederländers nicht nur Motive wie die markanten Tischbrettchen, sondern vor allem das räumliche Grundgerüst geliefert zu haben mit dem dominanten Block des stoffbedeckten Tisches, der davor plazierten Salome, sowie dem die Szene hinterfangenden Ehrentuch mit Baldachin und der Gruppe der Höflinge am rechten Bildrand. Cranach redigiert die holländische Komposition insofern, als er den Herodes an die linke Tischflanke umsetzt. Damit intensiviert er die Konfrontation zwischen den Hauptakteuren; zugleich verunklart er aber die Zuordnung zwischen dem Herrscher und dem ihm zukommenden Ehrentuch im Hintergrund: Alle Fassungen kämpfen mit diesem Problem (Abb. 156, 160–162). Auf der Hartforder Tafel ist die ursprüngliche axiale Ausrichtung des Vorhangs auf den Tisch noch präsent, zur Linken wird Wand oder Textil in derselben dunkelgrünen Farbe hinzugefügt, um die Figur des Herodes optisch miteinzubeziehen.¹³ In Frankfurt wird dann erstmals das Tuch nach links in die Breite gedehnt, ohne daß die Vorderkante des Baldachins die Verbreiterung mitmachte. Dies geschieht erst auf den beiden späteren Fassungen.

Zugleich ist eine zunehmende Verhärtung der Malweise festzustellen. Gesichter sind in Hartford weich, Haare und Bärte flauschig ausgeführt. Auf dem Frankfurter Bild ist die Durchführung zeichnerischer, das Volumen der Köpfe etwas weniger deutlich. Auf den beiden späteren Fassungen nimmt dann eine gewisse Formelhaftigkeit überhand; man betrachte etwa die ziselierten Korkenzieherlocken im Bart des Greises neben Herodias. Ein weiteres Indiz liefert die Geometrie des Tisches. Hartford und Frankfurt teilen sich in die übertriebene Aufsicht der Fläche, die auf den späteren Fassungen gemildert erscheint.

Die wichtigste Neuerung, welche die Frankfurter Fassung gegenüber ihrem Vorläufer einführt, betrifft die Johannesschüssel, auf die verstärkt die Aufmerksamkeit

ders. Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar o. J., S. 55f, Nr. 17. Nicht bei FRIEDLÄNDER u. ROSENBERG.

6 Die Tafel ist allseitig beschnitten, rechts beträchtlich. Laut Schütz entsprach das Format ursprünglich demjenigen der übrigen Fassungen, weil ein Inventar von 1737 die Maße vor der Beschneidung nennt; vgl. Karl SCHÜTZ, *Ausst. Kat. Lucas Cranach der Ältere und seine Werkstatt. Jubiläumsausstellung museumseigener Werke 1472–1972*, Wien 1972, S. 27f, Nr. 19, Abb. 17; Sylvia FERINO-PAGDEN, Wolfgang PROHASKA u. Karl SCHÜTZ, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991, S. 47, Tf. 597.

7 WEIZSÄCKER (1900), S. 77, erwähnt Fassung a) und b).

8 MICHAELSON (1902), S. 101.

9 WÖRRINGER (1908), S. 125f.

10 FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1932), S. 63, (1979), S. 114.

11 WADSWORTH ATHENEUM PAINTINGS (1978), S. 126.

12 B. 12, allgemein um 1512 datiert. Vgl. HOFFMANN (wie Anm. 5), S. 55. Ellen S. JACOBOWITZ u. Stephanie Loeb STEPANER, *Ausst. Kat. The Prints of Lucas van Leyden & His Contemporaries*, Washington 1983, S. 115f, Nr. 36.

13 Eine Farabbildung bei FRIEDLÄNDER, ROSENBERG (1979), Tf. 22.

des Betrachters gelenkt wird.¹⁴ Das abgeschlagene Haupt wird nicht nur formal durch einen Nimbus mit Namensumschrift ausgezeichnet; auch die Messer auf dem Tisch sind so angeordnet, daß sie radial auf die Schüssel weisen. Daß Brot und Wein unmittelbar unter der Johannschüssel erscheinen, kann ebenfalls kaum zufällig sein: Mittels der eucharistischen Symbolik soll vermutlich eine Analogie zwischen dem Ende des Täufers und dem Opfertod Christi hergestellt werden.

Auffällig ist die Standardisierung des allen Fassungen zugrundeliegenden Formats. Das offenbar vielfach nachgefragte Sujet scheint in einen bestimmten Kontext, etwa in eine Bilderfolge gehört zu haben, die der Einfachheit halber in einem festgelegten Format produziert oder aus vorhandenen Tafeln zusammengestellt werden konnte. Hoffmann weist darauf hin, daß die Weimarer Fassung anscheinend ursprünglich zusammen mit den noch erhaltenen Tafeln ‚David und Bathseba‘, ‚Simson und Dalila‘, ‚Salomos Götzendienst‘, und eventuell einer Darstellung von ‚Drei Liebespaaren‘ eine solche Serie bildete, deren übergreifende Thematik man als moralisierend-pikante Darstellungen von ‚Weiberlist‘ beschreiben kann.¹⁵ Derlei Stoffe spielten im Selbstverständnis des kurfürstlich-sächsischen Hofes eine Rolle; die Anfänge lassen sich bereits 1507 in der Dekoration des Wittenberger Schlosses

nachweisen.¹⁶ Es ist wahrscheinlich, daß auch die heute in Frankfurt befindliche Tafel einst einem solchen Bilderzyklus angehörte.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1907, S. 16, Nr. 87a; 1910, S. 21, Nr. 87a; 1914, S. 22, Nr. 87a; 1919, S. 28; 1924, S. 55

- 1900 WEIZSÄCKER, S. 76f, Nr. 87A
 1902 Hedwig MICHAELSON, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchungen über die stilistische Entwicklung seiner Kunst, Leipzig 1902, S. 101, 136
 1908 Wilhelm WÖRRINGER, Lukas Cranach, München u. Leipzig 1908, S. 126, Abb. 62
 1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 63, Nr. 182A
 1978 WADSWORTH ATHENEUM PAINTINGS, Catalogue I: The Netherlands and the German-speaking Countries, Fifteenth – Nineteenth Centuries, Hartford 1978, S. 126
 1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston u. Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 114, Nr. 220 A
 1990 Kerstin MERKEL, Salome. Ikonographie im Wandel (= Europäische Hochschulschriften XXVIII,106), Frankfurt a. M. u. a. 1990 (= Diss. phil. Mainz 1989), S. 316, Nr. 104
 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29, Tf. 20

14 Die Johannschüssel wird seit dem 14. Jahrhundert aus dem szenischen Zusammenhang isoliert und als eigenständiges Andachtsbild gestaltet; vgl. Erwin PANOFKY, *Studies in Iconology*, New York 1939, S. 12–14; Isabel Combs STUEBE, *The Johannschüssel: From Narrative to Reliquary to Andachtsbild*, in: *Marsyas* 14, 1968/69, S. 1–16; Hella ARNDT u. Renate KROOS, *Zur Ikonographie der Johannes-Schüssel*, in:

Aachener Kunstblätter 38, 1969, S. 243–328; E. WEIS, *Art. „Johannes der Täufer“*, in: *LCI*, Bd. 7, 1974, Sp. 164–190, hier Sp. 187–189.

15 HOFMANN (wie Anm. 5), S. 55.

16 G. BAUCH, *Zur Cranachforschung. 3. Der Bilderschmuck des kurfürstlichen Schlosses in Wittenberg*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft* 17, 1894, S. 425–432.