

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

LUCAS CRANACH D. Ä.

Kronach 1472 – Weimar 16. 10. 1553

Lucas Cranach wird 1472 in Kronach als Sohn eines Malers geboren, bei dem er vermutlich lernt und nach den Wanderjahren einige Jahre als Geselle mitarbeitet. Als Künstler faßbar wird erst der Dreißigjährige um 1502/03 in Wien, wo er u. a. Humanisten aus dem Universitäts-Milieu als Kunden gewinnt: So porträtiert er Johannes Cuspinian und dessen Gattin (Winterthur, Sammlung Oskar Reinhart) sowie einen weiteren Gelehrten. Sein Stil ist in diesen Jahren verblüffend innovativ, expressiv und bewegt wie auf der Kreuzigung in Schrägansicht von 1503 in der Alten Pinakothek in München, dann wieder so lyrisch und atmosphärisch wie auf der Ruhe auf der Flucht von 1504 in der Berliner Gemäldegalerie, seinem frühesten signierten Bild. Auch wegen des farbensprühenden Kolorits, das er um diese Zeit pflegt, sind Parallelen zur Donauschule unverkennbar; doch ist unklar, ob und wie ein Austausch konkret stattgefunden hat. Noch im selben Jahr wird Cranach als Nachfolger von Jacopo de Barbari vom sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen in das Amt des Hofmalers berufen und zieht 1505 nach Wittenberg. Zu seinen Aufgaben gehört nicht nur die Anfertigung von Gemälden mit sakraler und profaner Thematik, sondern auch die Ausmalung von Schlössern und das Entwerfen von Wappen, Medaillen, Kostümen, Festdekorationen und Renndecken, sowie das Fassen von Möbeln, Schlitten und Wagen und das Anstreichen von Häusern und Zäunen. Als Anerkennung verleiht ihm der Kurfürst 1508 ein Wappen mit der Figur einer geflügelten, bekrönten Schlange mit Ring im Maul, die Cranach von da an als Werkstattsignet einsetzt. Im gleichen Jahr reist er im Auftrag seines Herrn in die Niederlande, wo er den späteren Kaiser Karl V. als achtjährigen Knaben porträtiert und von der Begegnung mit modernster niederländischer Malerei, insbesondere mit Werken des Quentin Massys, profitiert. 1509 sorgt er mit 123 Holzschnitten für die Illustration des Wittenberger Heiltumsbuchs. Einige Jahre später heiratet Cranach Barbara Brengbier († 1541), die Tochter eines Gothaer Ratsherrn, die gegen 1513 und 1515 die Söhne Hans und Lucas zur Welt bringt, gefolgt von den drei Töchtern Barbara, Ursula und Anna. Beide Söhne arbeiten später in der Werkstatt mit, die offenbar rasch expandiert, um die ständig wachsende Nachfrage nach den Markenartikeln mit dem Schlangenzeichen zu befriedigen. Die Rentabilität ist offenbar hoch; 1528 steuert Cranach als reichster Bürger Wittenbergs: Er besitzt Häuser und Gärten, u. a. in bester Lage am Marktplatz, und handelt mit ihnen, ebenso wie mit Büchern und Papier, betreibt eine eigene Druckerei und ab 1520 die Apotheke der Stadt mit Süß-

weinausschank. Mit dem zunehmenden Wohlstand geht der soziale Aufstieg einher: Seit 1519 ist Cranach ständiges Ratsmitglied und wird dreimal zum Stadtkämmerer und Bürgermeister gewählt. Schon zu Beginn der Reformation zögert Cranach nicht, sich als Bildpropagandist in ihren Dienst zu stellen. Den Anfang machen Holzschnitte zur Illustration der Lutherschen Bibelübersetzung und der Kampfschrift „Passional Christi und Antichristi“, sowie gestochene Porträts des Reformators. Bald folgten gemalte Luther-Bildnisse, die der erhaltenen Anzahl nach zur Grundausrüstung eines jeden Protestanten von Rang gehörten. Daß sie keineswegs naiver Verehrung entsprangen, sondern programmatisch gemeint waren, zeigt der Umstand, daß sie in der Regel paarweise mit Pendants ausgeliefert wurden, die Katharina von Bora, Luthers Frau, oder Melanchthon zeigten. Als sich gegen 1530 eine protestantische Ikonographie mit neuen Bildthemen wie der Allegorie von Sündenfall und Erlösung herausbildet, greift Cranach auch diese in Druckgraphik und Tafelbild auf. Dennoch versiegen die Aufträge von katholischer Seite keineswegs. Kurfürst Joachim II. von Brandenburg und Kardinal Albrecht von Brandenburg bestellten bei Cranach umfangreiche Altarausstattungen für ihre Stifte in Berlin beziehungsweise Halle. Obwohl zumindest das letztere Projekt, realisiert in unmittelbarer geographischer Nähe zu Wittenberg, eine deutlich gegen die Reformation gerichtete Demonstration war, hat Luther seinem Stadtmaler die Abwicklung auch dieses Auftrags anscheinend nicht übelgenommen. Die beiden Männer verband offenbar persönliche Freundschaft: Luther war Taufpate bei Cranachs Tochter Anna, Cranach Trauzeuge Luthers und Taufpate seines ersten Sohns. Cranachs Sohn Hans stirbt 1537 auf einer Italienreise; im gleichen Jahr verändert sich das Signet der Werkstatt: Die Schlange wird von nun an nicht mehr mit aufgestellten, sondern mit angelegten Flügeln gezeichnet. Der jüngere Sohn Lucas scheint im Atelier immer mehr Arbeit übernommen zu haben. Die Bestellung des Vaters zum Hofmaler erhalten die Nachfolger Friedrichs des Weisen, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, aufrecht. Nach der Schlacht bei Mühlberg gerät Kurfürst Johann Friedrich 1547 jedoch in kaiserliche Gefangenschaft und muß den fünfundsechzigjährigen Künstler als Hofmaler beurlauben. 1550 folgt dieser seinem Herrn in die Gefangenschaft und nach der Entlassung zwei Jahre später auch nach Weimar, der neuen Residenzstadt, wo er in das Haus seines Schwiegersohns, des Kanzlers Brück, zieht. Dort ist er gestorben und auf dem St. Jakobs-Friedhof beigesetzt worden.

Von Umfang und Vielfalt ihrer Produktion her ist die Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. im deutschen 16. Jahrhundert einzigartig. Dabei generiert der Maler in Wittenberg aus seinem individuellen Stil eine Manier, die von seinen Mitarbeitern unterschiedslos umgesetzt

werden konnte: Es ist bezeichnend, daß die zwei 1534 bzw. 1537 vom Sohn Hans signierten Werke in der Madrider Sammlung Thyssen sich stilistisch kaum von den sonstigen Hervorbringungen des Ateliers in diesen Jahren abheben.¹

LITERATUR: Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932 (2. Aufl. Basel, Boston und Stuttgart 1979); Jakob ROSENBERG, Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä., Berlin 1960; Johannes JAHN, 1472–1553. Lucas Cranach d. Ä. Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt, Herrsching o. J. [1972]; Werner SCHADE, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974; Dieter KOEPLIN u. Tilman FALK, Ausst. Kat. Lukas Cranach (Kunstmuseum Basel), 2 Bde, Basel u. Stuttgart 1974/76; Andreas TACKE, Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540) (= Berliner Schriften zur Kunst 2),

Mainz 1992; Berthold HINZ, Lucas Cranach d. Ä., Reinbek b. Hamburg 1993; 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; Ingo SANDNER (Hg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund – Cranach und seine Zeitgenossen. Katalog zur Ausstellung und Tagungsband zum Kolloquium auf der Wartburg in Eisenach, Regensburg 1998; B. HINZ, in: AKL 22, 1999, S. 168–173; Werner SCHADE, Ausst. Kat. Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne. Ausstellung im Bucerius Kunst Forum, Hamburg, Ostfildern-Ruit 2003

1 Bildnis eines bärtigen Mannes (Inv. Nr. 1949.1); Herkules und Omphale (Inv. Nr. 1929.15); vgl. Isolde LÜBBEKE, The Thyssen-Bornemisza

Collection. Early German painting 1350–1550, London/Stuttgart 1991, S. 178–189, Nr. 40, 41.

MADONNA MIT KIND VOR EINEM VON ENGELN GEHALTENEN VORHANG

Wittenberg, um 1527/30

INV. NR. 847

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

Buche (*Fagus silvatica*)

82,2 (± 0,1) x 56,4 (± 0,4) x 1,1 (± 0,1) cm

zwei Bretter, senkrecht geteilt mit senkrecht verlaufender Maserung (Breiten von links nach rechts): Brett I: oben 23,5; unten 24,4 cm; Brett II: oben 33,2; unten 32,6 cm, seitlich an beiden Kanten ist eine rechtwinklige Nut ausgenommen

Malfläche:

81,4 (± 0,1) x 56,4 (± 0,1) cm

Malkanten allseitig erhalten

Zustand der Malerei:

sehr schlecht. In den Inkarnaten wie auch in einzelnen Gewandpartien bis zur Unkenntlichkeit verputzt und übermalt, besonders deutlich am Hals sowie an Nase und Brauen der Maria und am linken Arm des Kindes

Rückseite des Bildträgers:

originale Bearbeitung mit Hohleisen erkennbar; mit brau-

nem Schutzanstrich versehen; verschiedene Auskittungen. Blau umrahmter Klebezettel mit Aufdruck „No“, darin mit schwarzer Tinte „847.“

Rahmen: modern

Bezeichnet:

mit der geflügelten Schlange mit steil aufgerichteten Flügeln am linken Bildrand neben der Kniekehle des Puttos

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie ist keinerlei Unterzeichnung zu entdecken; mit bloßem Auge lassen sich hingegen stellenweise rotbraune Linien ausmachen, welche die ausgeführten Konturen mit unruhigem Strich mehr oder weniger präzise begleiten. Am deutlichsten tritt dieses Phänomen an der linken Hand Mariens auf (*Abb. 134*). Es läßt auf eine Unterzeichnung mit Rötel schließen, wie ihn Cranach gelegentlich für diesen Zweck benutzt hat.¹ Rötel ist im Infrarotbereich nicht sichtbar zu machen.

Die dendrochronologische Untersuchung ergab einen jüngsten Jahrring von 1513. Da beide Bretter der Tafel aus demselben Baum gearbeitet sind wie die Bretter I und II von Cranachs Gemälde „Adam und Eva“ in Berlin und dort der jüngste Jahrring aus dem Jahr 1525 stammt,² kann dieses Jahr als frühestes Fälldatum angenommen werden. Weil bei Buchenholz normalerweise der gesamte Querschnitt genutzt wurde, könnte die Tafel unter Voraussetzung einer Mindestlagerzeit von zwei Jahren ab 1527 entstanden sein.

BESCHREIBUNG

Vor einem neutralen blauen Fond breiten zwei Putten einen mittelgrünen Vorhang aus, hinter dem sie selber teilweise verborgen bleiben. Der eine von beiden befindet sich in der linken oberen Ecke und zieht das Tuch mit der hoch erhobenen linken Hand fast an den oberen Bildrand, während er es mit der rechten Hand etwa auf Brusthöhe hält. Der schräge Verlauf der zwischen seinen Händen gespannten Kante des Stoffes läßt eine dreieckige Fläche in der Ecke frei, in der Kopf, Oberkörper und Flügel des Puttos Platz finden. Zudem schiebt sich das rechte Bein des Puttos am linken Bildrand vor den Stoff; sein verdecktes linkes Knie zeichnet sich oberhalb des Christuskopfes im Vorhang ab. Wesentlich stärker verhüllt wird der zweite Putto am oberen Bildrand rechts in der Ecke. Er faßt den Vorhang von hinten, so daß nur seine Finger bis zum Knöchel oberhalb des Saumes zum Vorschein kommen, und zieht ihn bis zu seiner Nasenspitze hoch. Lediglich mit den Flügeln und der oberen Kopfhälfte überragt er die Draperie. Vor dem grünen Vorhang ist die Muttergottes mit Kind sitzend als Kniestück dargestellt. Maria sitzt beinahe frontal, ist jedoch in einer leichten Wendung des ganzen Körpers nach links begriffen: Ihr linkes Knie erscheint ganz in die vorderste Bildebene gerückt, das linke Bein hat sie schräg links aufgestellt, während ihr rechtes Bein offenbar entspannt ausgestreckt ist. Auch ragt ihr linker Ellenbogen nach vorn, wohingegen die rechte Hand zurückgenommen ist. Schließlich dreht sie auch den Kopf nach links, den sie gleichzeitig in dieselbe Richtung neigt. Mit dieser Bewegung wendet sie sich dem von ihr gehaltenen Christusknaben zu. Mit der linken Hand greift sie stützend unter seinen rechten Oberschenkel, die rechte hat sie hingegen schützend um seine dem Betrachter zuge-

wandte Seite gelegt. Das Kind ist vollständig nackt und wird annähernd im Profil gezeigt. Mit seinem durchgedrückten linken Bein steht der Knabe auf dem rechten Oberschenkel der Mutter; sein angewinkeltes rechtes Bein stützt er auf ihre linke Hand. Kletternd reckt sich das Kind so dem Gesicht der Mutter entgegen, das es mit der linken Hand an der Wange berührt, während seine geöffnete rechte ihren Hals betastet. Auch der Blick des Knaben geht schräg nach rechts oben zu den Augen der Mutter; treffend drückt er die mit Neugier vermischte Zärtlichkeit des Kleinkinds aus. Maria trägt über einem einfachen, langen Rock in blauer Farbe ein zinnoberrotes Manteltuch, das die linke Schulter und die Knie bedeckt, während sein grünes Innenfutter auf der linken Bildseite als Folie den erhobenen Arm und das Kind hinterfängt. Einen weiteren farblichen Akzent setzen die weiten Überärmel des Rocks, welche außen in demselben Blau wie die Unterärmel gehalten sind. Über diesen sind sie aber an beiden Armen großflächig zurückgeschlagen, so daß die leuchtende orangefarbene Farbe des Futters sichtbar wird. Das lange blonde Haar Mariens fällt in üppigen Locken herab; bis auf eine einzelne Strähne hinter das Ohr gekämmt, säumt es breitflächig die linke Schulter Mariens. An der Komposition fällt besonders das Bestreben des Malers auf, die vom Thema her naheliegende symmetrische Aufteilung der Bildfläche zu durchbrechen und Spannung und Bewegung in die statische Figurengruppe zu bringen. Symptomatisch dafür ist die geradezu kontrapunktische Behandlung der beiden vorhanghaltenden Putti in den Bildecken. Aber auch die seitwärts gewandte Sitzhaltung der Madonna, die Verschiebung des Bewegungszentrums nach links und die Asymmetrien der Farbverteilung dienen diesem Zweck. Zwar ist eine leichte Öffnung nach links festzustellen; doch betonen andererseits die herabhängenden Stoffmassen der Gewandung, der schützende Griff der Mutter und die Ausrichtung des Kindes die Geschlossenheit der Figurengruppe. Obwohl die Asymmetrie im Vergleich zu anderen Cranach-Madonnen – man betrachte nur das Erfurter Bild (*Abb. 141*) – auffällt, ist daher wohl nicht an eine Ergänzung durch eine zweite Tafel, etwa mit dem Bildnis eines betenden Stifters zu denken.³

PROVENIENZ

1833 am 2. 7. 1833 bei dem Kunsthändler Metzler in Mainz erworben

1 Mit bloßem Auge zweifelsfrei zu erkennen ist die Rötels-Unterzeichnung bei fast allen Figuren auf dem Berliner Jungbrunnen (Gemäldegalerie SMBPK, Inv. Nr. 593); vgl. Henning BOCK, Rainald GROSHANS, Jan KELCH, Wilhelm H. KÖHLER und Erich SCHLEIER, *Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke*, Berlin 1985, S. 84–87 m. Farbbabb. Sandner nennt das Werk nicht, obwohl er Rötels als Zeichenmaterial Cranachs diskutiert; vgl. Ingo SANDNER, *Zeichengeräte um 1500*, sowie: DERS., *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund*, in: DERS. (Hg.), *Ausst. Kat. UNSICHTBARE MEISTERZEICHNUNGEN AUF DEM MALGRUND. Cranach und seine Zeitgenossen*, Regensburg 1998, S. 51–64, 83–95, hier S. 58 u. 83.

2 Gemäldegalerie SMBPK, Inv. Nr. 566; signiert und datiert 1531, vgl. GEMÄLDEGALERIE BERLIN SMPK, *Katalog der ausgestellten Werke*, Berlin 1975, S. 116f.

3 Zum Bildtyp vgl. Angelica DÜLBERG, *Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert*, Berlin 1990, S. 66–69. Daß ein hypothetischer Stifter sich auf der linken (also heraldisch rechten und damit wichtigeren) Seite befunden hätte, ist allerdings nicht ausgeschlossen, da es hierfür einige Beispiele gibt.



Abb. 133: Lucas Cranach d. Ä., *Madonna mit Kind*, Frankfurt, Städel



Abb. 134: Lucas Cranach d. Ä., *Madonna mit Kind*, Detail: Hand Mariens, Frankfurt, Stadel



Abb. 135: Lucas Cranach d. Ä., *Madonna mit Kind*, Röntgenaufnahme, Detail, Frankfurt, Stadel

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Schon Christian Schuchardt beanstandete 1851 sowohl die mangelhafte Qualität als auch die schlechte Erhaltung des Werkes.⁴ Hubert Janitschek nennt es ein Werkstattbild, während sich der Katalog der Dresdener Cranach-Ausstellung eines Qualitätsurteils enthält.⁵ Eduard Flechsig bezeichnete es hingegen in seinen Cranach-Studien aus dem Jahr 1900 als echtes Bild Lucas Cranachs d. Ä., das etwa 1525–1530 entstanden sei.⁶ Auch er bedauert natürlich den schlechten Erhaltungszustand und die Übermalungen. Im selben Jahr benannte Heinrich Weizsäcker ein wichtiges Vergleichsstück mit dem Mariahilfbild Cranachs in der Pfarrkirche St. Jakob zu Innsbruck, das annähernd die gleiche Komposition zeigt (Abb. 136).⁷ Hedwig Michaelson gelangte durch ihre Analysen von Figurentypik und Farbigkeit zu einer Ansetzung zwischen 1518 und 1532.⁸ Präziser ordneten Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg in ihrem *Catalogue raisonné* von 1932 die Stadel-

Madonna in eine um 1525 entstandene Bildgruppe ein, eine Meinung, die unverändert in die 1979 publizierte Neuauflage ihrer Monographie übernommen wurde.⁹

DISKUSSION

Unter den zahlreichen Madonnendarstellungen Lucas Cranachs bieten zwei Bildergruppen spezifische Anknüpfungspunkte zur Einordnung der Frankfurter Tafel. Wie schon Weizsäcker erkannte, erweist sich die Figurenkomposition des Stadel-Bildes als Variation einer Cranach-Madonna, die als Geschenk des Kurfürsten Johann Georg von Sachsen nach Österreich gelangte und sich seit dem 17. Jahrhundert in der Stadtpfarrkirche St. Jakob zu Innsbruck, dem heutigen Dom, befindet (Abb. 136).¹⁰ Dort genießt sie seit der Barockzeit eine außergewöhnliche Verehrung als Mariahilfbild.¹¹ Sitzhaltung und Figurenanordnung stimmen im wesentlichen überein, und auf bei-

4 SCHUCHARDT (1851), S. 59.

5 JANITSCHKE (1890), S. 492; WOERMANN (1899), S. 60.

6 FLECHSIG (1900).

7 WEIZSÄCKER (1900), S. 74f.

8 MICHAELSON (1902).

9 FRIEDLÄNDER u. ROSENBERG (1932) und (1979).

10 FRIEDLÄNDER u. ROSENBERG (1979), S. 150, Nr. 393. Von den weiteren

dort aufgelisteten Varianten ist die späte Fassung von Nr. 393 D trotz abweichendem Standmotiv des Kindes noch am nächsten verwandt; vgl. den Aukt. Kat. CATALOGUE OF IMPORTANT OLD MASTER PAINTINGS AND DRAWINGS, London, Sotheby's, 10. 12. 1975, S. 64, lot 71.

11 Vgl. Dieter KOEPLIN u. Tilman FALK, Ausst. Kat. Lukas Cranach, Kunstmuseum Basel, Bd. 2, Basel u. Stuttgart 1976, S. 536, Nr. 389.

den Bildern kommt das ‚Klettermotiv‘, das über den Arm Mariens geschwungene Bein des Knaben vor. Auch trägt Maria auf beiden Bildern das gleiche Kostüm mit Überärmeln und Mantel. Lediglich ihr Schleiertuch und ihre Halskette sind in Frankfurt fortgelassen. Schwerer wiegen die Unterschiede in der Charakterisierung des zärtlichen Tête-à-tête der beiden Figuren. Auf dem Innsbrucker Bild richtet Maria ihren Blick auf den Betrachter, und ihre Hände stützen das Kind weniger, als daß sie es zärtlich berühren. In Frankfurt blinzelt die Muttergottes unter fast ganz geschlossenen Lidern ihrem Kind zu. Während der Knabe in Innsbruck sein Gesicht an die rechte Wange der Mutter schmiegt, berührt er diese auf der Tafel im Städel mit der linken Hand. Beide Bildformeln haben ihre Wurzeln letztlich in zwei eng miteinander verwandten Madonnentypen der byzantinischen Kunst, der *Eleusa* oder *Glykophilusa* einerseits und der *Pelagonitissa* andererseits.¹² Lehnt sich Cranach bei beiden Schöpfungen an ein gemeinsames Vorbild in Gestalt eines älteren Gnadenbildes an? Vom Motivischen her käme eine Madonnentafel vom Typus der Cambraiser ‚Notre-Dame-de-Grâce‘ in Frage (Abb. 137),¹³ auf der sich wesentliche Züge vorgebildet finden: Das Kind greift zärtlich und mit beiden Händen nach der Mutter, es hebt in angedeutetem Klettern das Bein, und die Mutter greift stützend unter das Hinterteil des Knaben. Bei genauerer Betrachtung macht die Annahme eines Vorbilds sogar die Bewegung verständlich, die das Kind bei Cranach mit dem rechten Arm ausführt und die dort merkwürdig vage und unbestimmt bleibt. Auf dem trecentesken Gnadenbild hat der ausgestreckte Kinderarm hingegen sehr wohl eine Funktion, faßt das Kind doch nach dem Kopftuch der Maria. Mit dem Wegfall des Tuches wäre das Motiv dann seines eigentlichen Sinnes beraubt und in ein zögerliches Tasten am Hals verwandelt worden. Festzuhalten ist außerdem, daß jedenfalls der Bezug zu dem von Friedländer und Rosenberg angeführten Vorbild für das Innsbrucker Mariahilfbild, Raffaels ‚Madonna Tempi‘ (Abb. 138), so vage ausfällt, daß man allenfalls an eine dritte Quelle glauben möchte, die dem italienischen Bild ebenso wie den nördlichen Werken zugrundeliegt. Mit der Innsbrucker Madonna verbindet Raffaels Münchener Bild das auf die *Eleusa* zurückweisende Motiv der aneinandergeschmiegteten Wangen, mit der Tafel im Städel hingegen die kräftig zupackende Handhaltung Mariens mit der horizontalen rechten Hand im



Abb. 136: Lucas Cranach d. Ä., Mariahilfbild, Innsbruck, St. Jakob



Abb. 137: Gnadenbild ‚Notre-Dame-de-Grâce‘, Cambrai, Kathedrale

12 Vgl. H. HALLENSLEBEN, Art. „Maria, Marienbild“, Abschn. II B, Typ 7, in: LCI, Bd. 3, 1971, Sp. 170–173.

13 Zu der Tafel, die der Cambraiser Domherr Fursy de Bruille 1440 aus Italien mitbrachte und von der anderthalb Jahrzehnte später die flämischen Maler Petrus Christus und Hayne de Bruxelles im Auftrag des Domkapitels fünfzehn Kopien anfertigen sollten, vgl. Jochen SANDER, Ausst. Kat. „Die Entdeckung der Kunst“. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt, Mainz 1995, S. 73f, Abb. 55–56. Zu der Innsbrucker Tafel Cranachs setzen Ines DRESEL, Dietmar LÜDKE u. Horst VEX, Ausst. Kat. Christus und Maria. Auslegungen christlicher Gemälde der Spätgotik und Frührenaissance aus der Karlsruher Kunsthalle, Karlsruhe 1992, S. 66 die Cambraiser Madonna in Bezug.



Abb. 138: Raffael, *Madonna Tempi*, München, Alte Pinakothek



Abb. 139: Lucas Cranach d. Ä., *Madonna mit Kind*, Bremen, Roseliushaus

Rücken des Kindes. Insgesamt betrachtet, wirkt die Innsbrucker Madonna durch ihre flüssigere Linienführung eleganter und anmutiger, die Frankfurter Tafel hingegen mit ihren kantigen Bewegungen kraftvoller und teilweise lebensnäher. Man vergleiche beispielsweise das Klettern des Jesuskindes: In Innsbruck hat der Knabe sein Bein so über den Arm Mariens geschwungen, daß ihn dies allenfalls aus der Balance bringen würde. Bei dem Kind auf dem Frankfurter Bild kann man sich dagegen durchaus vorstellen, daß er sich mit dem stärker angewinkelten und perspektivisch verkürzten Oberschenkel emporstemmen wird. Den zweiten Anhaltspunkt für eine Einordnung bietet der Vorhang, der von den Putten nicht nur gehalten, sondern gewissermaßen vor den Augen des Betrachters erst aufgespannt wird. Dieses Motiv kommt auf einer ganzen Reihe von Gemälden Cranachs vor, auf Darstellungen der Madonna, aber auch der Hl. Familie oder der Hl. Anna selbst. Dieter Koeplin hat das Motiv verfolgt und kommt zu dem Ergebnis, daß Cranach es im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entwickelt haben muß.¹⁴ Zwischen 1520

und 1525 tritt es dann gehäuft auf bei einigen Madonnenbildern, die auch ansonsten Gemeinsamkeiten mit der Städel-Tafel aufweisen (Abb. 139–141). Auf der Madonnen-tafel im Roseliushaus in Bremen bemühen sich ebenso wie auf unserem Bild zwei Putti energisch um die Anbringung des Vorhangs.¹⁵ Der linke von beiden nimmt sogar die Zähne zu Hilfe, und bei dem rechten zeichnen sich auch die hinter dem Vorhang verborgenen Körperteile im Stoff ab. Die Ärmel des Mariengewands brechen in ausgesprochen harte und eckige Falten. Das Christkind bewegt sich ebenso munter wie in Frankfurt, wobei der Maler gleichfalls mit der Verkürzung eines Beins experimentiert. Die Gesichtstypen stimmen bei Maria und beim Kind weitgehend überein; man vergleiche das breite, etwas feist wirkende Madonnengesicht, den überscharf geschnittenen Mund oder die Art, wie das Kinn in dem zum Doppelkinn sich weitenden Halsansatz versinkt. Auffallend ähnlich sind auch Größe und Gestalt der Ohren. Etwas feiner fallen die Gesichtszüge der von Friedländer und Rosenberg zeitgleich datierten Madonna im Bischöflichen Schloß in

14 KOEPLIN u. FALK (wie Anm. 11), S. 531f.

15 FRIEDLÄNDER u. ROSENBERG (1979), S. 103, Nr. 160.



Abb. 140: Lucas Cranach d. Ä., *Madonna mit Kind*, Częstochowa, Bischöfliches Schloß



Abb. 141: Lucas Cranach d. Ä., *Madonna mit Kind und den Hll. Katharina und Barbara*, Erfurt, Dom

Częstochowa (Tschenstochau) aus (Abb. 140).¹⁶ Sie bietet vor allem motivische Parallelen zur Strädel-Tafel. Der sanfte Griff des Knaben nach dem Hals der Mutter findet sich auf dem Bild ebenso wieder wie der Putto am Bildrand (seitenverkehrt), der sein Bein seitlich um den Vorhang herumschiebt.

In einem wesentlichen Punkt unterscheidet sich jedoch die Tafel im Städel von den bislang herangezogenen Vergleichsbeispielen. Diese zeigen die Figuren grundsätzlich vor einem mehr oder weniger ausgedehnten Landschaftshintergrund und gewinnen dem Motiv des gerade aufgespannten Vorhangs dadurch noch einen besonderen Reiz ab: Daß die Figuren sich im Freien befinden, läßt die Eile und den Eifer doppelt plausibel erscheinen, mit dem sich ihre kleinen himmlischen Begleiter um Schutz und ehrende Hervorhebung durch die herbeigeschaffte Draperie bemühen. Diese Bedeutungsebene geht durch den aufs äußerste verknappten Bildausschnitt der Frankfurter Tafel zwangsläufig verloren. Konsequenterweise verwen-

dete der Maler einen neutralen Fond, dessen einheitlich blaue Farbe höchstens entfernt die Assoziation von Himmel hervorzurufen vermag. Zu dieser Abwandlung des ursprünglichen Bildgedankens findet sich jedoch ebenfalls eine Parallele unter den Werken der zwanziger Jahre in dem um 1522 datierten Gemälde der Madonna mit Kind zwischen den hl. Jungfrauen Katharina und Barbara im Erfurter Dom (Abb. 141).¹⁷ Und auch die Physiognomien der Muttergottes und des Kindes lassen sich zwanglos an die Gesichter auf den Bildern in Bremen, Częstochowa und Frankfurt anschließen. Eine Datierung in die zweite Hälfte der 1520er Jahre scheint daher am wahrscheinlichsten. Dies hat Konsequenzen für die Bewertung der Innsbrucker Madonna: Wenn Friedländer und Rosenberg mit ihrer Datierung in die Spätzeit nach 1537 richtig liegen, dann ginge das berühmte Bild auf eine Komposition zurück, die Cranach mehr als ein Jahrzehnt früher, vielleicht angeregt durch ein älteres Gnadenbild, entwickelt hätte. An dieser Vorstellung wäre nichts Ungewöhnliches;

16 Ebd., S. 103, Nr. 161. Jan BIALOSTOCKI u. Michał WALICKI, *Europäische Malerei in polnischen Sammlungen 1300-1800*, Warschau 1956, S. 493, Nr. 113.

17 FRIEDLÄNDER u. ROSENBERG (1979), S. 115f, Nr. 227.

es handelte sich lediglich um ein weiteres Beispiel für das von Friedländer treffend beschriebene Phänomen der beständigen Weiterverwendung einmal gefundener Bildlösungen in der Cranach-Werkstatt, die aber nie als schlichte Wiederholungen auftreten, sondern stets abgewandelt und umgeformt werden.¹⁸ Die Tafel im Städel stünde dann als freie Umsetzung eines älteren Vorbilds gleichberechtigt neben dem berühmten Gnadenbild in Innsbruck.

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1835, S. 60, Nr. 140; 1844, S. 79, Nr. 112; 1855, S. 16f; 1858, S. 76, Nr. 111; 1866, S. 78, Nr. 111; 1879, S. 96, Nr. 86; 1883, S. 98, Nr. 86; 1888, S. 105, Nr. 86; 1892, S. 27, Nr. 86; 1907, S. 16, Nr. 86; 1910, S. 21, Nr. 86; 1914, S. 22, Nr. 86; 1919, S. 28; 1924, S. 54; 1966, S. 30; 1971, S. 18; 1987, S. 39

18 Vgl. Berthold HINZ, „Sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate“? Zur Varianten-Praxis der Cranach-Werkstatt, in: Ausst. Kat. LUCAS CRANACH. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landes-

- 1851 Christian SCHUCHARDT, Lucas Cranach des Ältern Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet, Theil 2, Leipzig 1851, S. 59, Nr. 298
- 1890 Hubert JANITSCHKE, Geschichte der deutschen Malerei (= Geschichte der deutschen Kunst 3), Berlin 1890, S. 492
- 1899 Karl WOERMANN, Ausst. Kat. Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung, Dresden 1899, S. 60, Nr. 83
- 1900 Eduard FLECHSIG, Cranachstudien I [mehr nicht erschienen], Leipzig 1900, S. 253, 278
- 1900 WEIZSÄCKER, S. 74f, Nr. 86
- 1902 Hedwig MICHAELSON, Lukas Cranach der Ältere. Untersuchungen über die stilistische Entwicklung seiner Kunst, Leipzig 1902, S. 63, 67, 86
- 1932 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, S. 56, Nr. 138b
- 1979 Max J. FRIEDLÄNDER u. Jakob ROSENBERG, Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel, Boston u. Stuttgart 2. Aufl. 1979, S. 103, Nr. 162 A
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 29, Tf. 15

ausstellung in der Feste Rosenberg (= Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 26/94), Augsburg 1994, S. 174–179.