

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. J.

Wittenberg 4. 10. 1515 – Wittenberg 25. 1. 1586

Nach einer Ausbildung in der väterlichen Werkstatt hat Lucas Cranach d. J. offenbar gemeinsam mit seinem älteren Bruder Hans dort mitgearbeitet. Als der letztere 1537 auf einer Italienreise stirbt, wächst der Einfluß des jüngeren Sohnes; möglicherweise hat ihn der Vater zu seiner rechten Hand oder sogar zum Teilhaber gemacht. Die Änderung des Werkstatt-Signets, das seit 1537 eine Schlange mit liegenden Flügeln zeigt, könnte symbolischer Ausdruck einer solchen Reorganisation sein. 1541 heiratet Lucas Cranach d. J. Barbara Brück (1518–1550), die Tochter des kurfürstlichen Kanzlers Georg Brück, 1551 in zweiter Ehe Magdalena Schurff (1531–1606), eine Nichte Philipp Melanchthons. Aus beiden Ehen hatte er neun Kinder. Wie der Vater bekleidete auch der Sohn politische Ämter als Ratsherr, Stadtkämmerer und Bürgermeister. Als Cranach d. Ä. 1550 im Gefolge des Kurfürsten Johann Friedrich in die Gefangenschaft nach Augsburg und Innsbruck ging, übernahm der Sohn die Leitung der Werkstatt ganz, die er drei Jahre später erbte. Nach dem Tode des jüngeren Lucas Cranach trat sein Sohn Augustin (1554–1595) an seine Stelle, dessen Schaffen jedoch im Dunkeln bleibt. Die beiden ersten Bilder, die Lucas Cranach d. J. mit ziemlicher Sicherheit selbst verantwortet haben muß, sind die 1551 entstandenen großen Querformate mit dem schlafenden bzw. dem erwachenden Herkules und den Pygmäen. Für den Riesensaal des Dresdener Schlosses gemalt und heute in der dortigen Gemäldegalerie Alte Meister zu sehen, spielen sie auf den Gewinn der Kurwürde durch Moritz von Sachsen an, der als neuer Herkules gefeiert wird. Für den Dresdener Hof arbeitet Cranach anschließend immer öfter, ohne formell in dessen Dienste zu treten. Das Patronat der ernestinischen Fürsten dünnt hingegen aus; 1555 stiften diese als letzten großen Auftrag einen Epitaphaltar mit der erzprotestantischen Allegorie von Sündenfall und Erlösung in die Wei-

marer Stadtkirche. Bezeichnend für die Suche nach neuen Formen ist der Colditzer Altar von 1584, heute im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, ein Flügelaltar in Herzform für August von Sachsen. Daneben bedient Cranach die steigende Nachfrage bürgerlicher und adliger Protestanten nach Epitaphien, bei denen die Stifter auf neuartige Weise eng in die dargestellte Bildhandlung integriert werden. Während er dabei noch weitgehend den vom Vater ererbten Fundus an Kompositionen ausschöpft, betritt er mit seinen Bildnissen künstlerisches Neuland; in ihnen ist am ehesten der genuine Beitrag des jüngeren Cranach zur europäischen Kunstgeschichte zu suchen. Seit der Mitte der 1550er Jahre entstehen zahllose Bildnisse fürstlicher Auftraggeber in Dreiviertel- oder Ganzfigur, die zu den Höhepunkten manieristischer Porträtkunst gehören, weil sie repräsentative Strenge der Komposition mit sensibler Stilisierung des Linienflusses, flächenhaftes Ausbreiten von präziöser Stofflichkeit mit monumentaler Körperlichkeit aussöhnen. Eine lichte, oft kühle Palette mit apart gebrochenen Tönen und kräftiger Schattenschlag der Figuren auf den neutralen, oft himmelblauen oder eisgrauen Fond zeichnet die weit über Sachsen hinaus beliebten Bildnisse aus. Kurfürst Joachim II. von Brandenburg in der Sammlung der Staatlichen Schlösser und Gärten in Potsdam oder die Markgräfin Elisabeth von Ansbach-Bayreuth in der Münchener Alten Pinakothek sind beredte Beispiele. Ob das Bildnis des älteren Cranach von 1550 in den Uffizien als Werk des Sohnes anzuschließen ist, bleibt umstritten. Ebenso ist die Händescheidung innerhalb der Werkstattproduktion vor 1550 trotz vielversprechender Ansätze bei Werner Schade noch nicht abgeschlossen; sie scheint bei den Holzschnitten etwas klarer als bei den Tafeln.¹ Vielleicht kann sie erst im Rahmen einer längst fälligen monographischen Bearbeitung des jüngeren Lucas Cranach präzisiert werden.

LITERATUR: Ausst. Kat. LUCAS CRANACH D. Ä. UND LUCAS CRANACH D. J., Berlin 1937; Werner SCHADE, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974; B. HINZ, in: AKL 22, 1999, S. 173f

¹ Schade hat u. a. vorgeschlagen, den Passionszyklus für Cöln an der Spree von 1538, heute in den Staatlichen Schlössern und Gärten, und den Altar für St. Wolfgang in Schneeberg Cranach d. J. zu geben, und sich für die inzwischen weitgehend akzeptierte Zuschreibung einiger Porträts, z. B. des Bildnisses einer Frau von 1539 in der Thyssen-Sammlung und der Bildnisse des kursächsischen Rates Jobst von Hayn und seiner Frau von 1541 in der Stuttgarter Staatsgalerie ausgesprochen; vgl. SCHADE (1974), S. 77–95.

BILDNIS PHILIPP MELANCHTHONS

Wittenberg, 1559

INV. NR. SG 349

MATERIELLER BESTAND

Bildträger:

ursprünglich Holz, nach dem Zweiten Weltkrieg auf Seide übertragen, diese mit Leinwand doubliert und auf eine moderne Trägerplatte aufgezogen. Infolgedessen ist die Holzart des originalen Bildträgers nicht mehr zu bestimmen

81,6 (± 0,2) x 62,3 (± 0,1) x 2,2 cm

eine Brettfuge zeichnet sich in der Oberfläche der Malerschicht in 19 (oben) bzw. 21 cm (unten) Abstand vom linken Tafelrand ab. Im Pelzkragen auf der vom Betrachter aus gesehen rechten Seite eine schräge, unregelmäßig keilförmige Fläche mit abweichender Oberflächenstruktur, die von einer Ausflickung im originalen Bildträger herrühren könnte

Malfläche:

80,2 (± 0,1) x 60,5 (± 0,1) cm, Malgrat allseitig erhalten. Die Seide am Tafelrand olivgrün gewachst

Zustand der Malerei:

mittelmäßig. Auf stark lumineszierendem Restaurierungsfirnis großflächige Retuschen am Kontur der rechten Stirnhälfte, über der linken Braue und auf der linken Wange des Dargestellten, an Nasenwurzel und -rücken, sowie im Pelzkragen der Schauben. Eine weitere etwa 15 cm hohe und 5–7 cm breite Retusche links im Hintergrund, sowie mehrere punktuelle Retuschen rechts im Hintergrund

Rückseite des Bildträgers:
auf Kreppklebeband „SG 349“

Rahmen: modern

Bezeichnet:

in der linken oberen Ecke mit der Jahreszahl „1559“ datiert und darunter mit der Cranach-Schlange mit angelegten Flügeln signiert. Die Datierung wird zuunterst auf der Versoseite des Buches wiederholt

GEMÄLDETECHNOLOGISCHE BEFUNDE

Auf der Infrarot-Reflektographie wird in den Inkarnaten eine vielleicht mit dem Stift ausgeführte Unterzeichnung sichtbar, die sich auf Konturlinien beschränkt (*Abb. 209*). An der Nase ist sie am deutlichsten zu erkennen; die Krümmung des linken Nasenflügels fällt in der Unterzeichnung etwas stärker aus als in der Malerei.

BESCHREIBUNG

Vor einem neutralen Fond in Hellgrau sitzt der Dargestellte in großzügig bemessener Halbfigur. Sein Körper ist etwas aus der Mittelachse nach rechts gerückt und leicht in die Gegenrichtung gedreht, der Kopf noch etwas stärker nach links gewandt, so daß er im Dreiviertelprofil erscheint. Dabei bauscht sich das schwarze Tuch seiner weißen Schauben so weit, daß sein Rumpf als breit gelagerte Silhouette in Erscheinung tritt, die vom rechten Bildrand überschritten wird. Links läuft der Kontur schräg nach außen in die untere Bildecke aus, wodurch der Eindruck des Sitzens, zumindest aber eines angewinkelten rechten Oberschenkels hervorgerufen wird. Auf dem unter dem Stoff zu ahnenden Schenkel liegt die rechte Hand auf, die dem Betrachter ein aufgeschlagenes Buch entgegenhält. Mit der Linken faßt der Dargestellte die andere Seite des Buches; Daumen und Zeigefinger greifen das oberste Blatt, so als solle gleich weitergeblättert werden. Im Verhältnis zu den großen Händen und der wuchtigen Silhouette der Gestalt fallen Kopf und Brustausschnitt klein und zierlich aus, ein Eindruck, den die stark abfallenden Schultern noch verstärken. Das hagere Gesicht wird von der hohen Stirn, einer spitzen Nase mit geradem Rücken, dem schmallippigen Mund und einem vorspringenden Kinn bestimmt. Das braune, lockige Haar des Dargestellten liegt eng an und weist einige graue Strähnen auf. Grau ist auch der kurze Bartflaum auf Kinn, Wangen und Oberlippe.

Unter einer schwarzen, pelzverbräunten Schauben trägt der Dargestellte einen ebenfalls schwarzen Rock, dessen rechter Ärmel aus dem langen Schlitz des Schaubenärmels herausragt, während der linke Arm im Ärmel der Schauben steckt. Unter dem Rock scheint im Brustausschnitt ein feuerrotes Wams, unter diesem ein weißes Hemd mit Rüschenkragen hervor. Hemd und Wams stehen offen; die zwei Bänder zum Schließen des Kragens hängen lose vor der Brust herunter. Mit wachem Blick aus grau-grünen Augen fixiert der Mann einen Punkt weit links vom Betrachter; seinen Mund umspielt der Anflug eines Lächelns. Gelassen, aber konzentriert präsentiert er das Buch, das er über Kopf hält, so daß der Betrachter den Text der aufgeschlagenen Seiten ohne weiteres lesen kann:

auf der Versoseite:

„BASILIUS PAGINA . 388

Λέγει δὲ ὁ ἀπόστολος, ὁ καυχώμενος ἐν κυρίῳ καυχάσθω, λέγων, ὅτι χριστὸς ἡμῶν ἐγενήθη σοφία

ἀπὸ θεοῦ, δικαιοσύνη τε καὶ ἁγιασ-
μὸς καὶ ἀπολύτρωσις, ἵνα καθὼς
γέγραπται ὁ καυχώμενος ἐν κυ-
ρίῳ καυχάσθω, αὐτὴ γὰρ δὴ ἡ
τελεία καὶ ὀλόκληρος καύχησις
ἐν θεῷ, ὅτε μήτε ἐπὶ δικαιοσύνη
τις ἐπαίρεται τῇ ἑαυτοῦ, ἀλλὰ
ἔγνωμεν ἐνδεῆ ὄντα δικαιοσύνης
ἀληθοῦς ἑαυτ', πίστει δὲ μόνῃ τῇ
εἰς χριστὸν δεδικαώμενον.¹
ANNO 1559“

auf der Rectoseite:

„Nullius est foelix conatus et utilis unq[uam]
Consilium si non detq[ue] iuuetq[ue] Deus
Tunc iuvat ille aute[m], cum mens sibi [con]sciarecti,
Mandati officij munera iusta facit.
Et simul auxiliu[m] praesenti a numine Christi
Poscit, et expectat non dubitante fide.
Sic procedet opus faustum populisq[ue] tibiq[ue]
Diriget et cursus aura secunda tuos.²
Invictamq[ue] Dei dextram vis nulla rep[ellet]
Omnia cogentur cedere prona D[eo]
Ipsa etiam qua[m]vis Adamanti incis[a feruntur]
Cum petimus cedunt fata severa Deo.
Nec Deus est nume[n] Parcaru[m] carce^{re} clausum,
Quale putabatur Stoicus esse Deus.
Ipse potest Solis currus inhibere volantes,
Ipse velut scopulos flumina stare iubet.
Ω Λόγε gnate Dei nostris in me[n]tib[us] adsis,
Et flatu accendas pectora nostra tuo.“³

PROVENIENZ

bis 1906 im Besitz von Max Michaelis, Tandridge Court,
England

1906 von diesem der Stadt Frankfurt geschenkt, die

- 1 „Es sagt aber der Apostel: Wer sich rühmt, soll sich im Herrn rühmen, indem er sagt, daß Christus uns wurde Weisheit von Gott, Gerechtigkeit und Heiligung und Versöhnung, damit, wie geschrieben steht, wer sich rühmt, sich im Herrn rühme. Denn dies ist das vollkommene und vollständige Rühmen in Gott, wenn sich jemand nicht wegen seiner eigenen Gerechtigkeit erhebt, sondern wir erkennen, daß er der wahren Gerechtigkeit bedürftig ist, indem er allein durch den Glauben an Christus gerechtfertigt worden ist.“ URSPRUNG (1988), S. 10
- 2 Die Melanchthon-Gesamtausgabe gibt für diese Zeile die Variante „Navis et aura tuae vela secunda veliet“ an; vgl. K. G. Bretschneider (Hg.), CORPUS REFORMATORUM. Philippi Melanthonis Opera quae supersunt omnia, Bd. 10, Halle/S. 1842, Sp. 652.
- 3 Die letzten beiden Zeilen nicht in der Gesamtausgabe; Übersetzung bei URSPRUNG (1988), S. 10:
„Niemandes Versuch ist jemals glücklich und nützlich,
Wenn Gott nicht seinen Rat gibt und hilft.
Er hilft aber dann, wenn der menschliche Sinn, des Rechten bewußt,
die gerechten Aufgaben der befohlenen Pflicht erfüllt
und zugleich vom gegenwärtigen göttlichen Christus
nach Hilfe verlangt und sie mit unzweifelhaftem Glauben erwartet.
So wird ein glückliches Werk für die Völker und für dich hervorgehen
und ein günstiger Wind deinen Lauf leiten.
Keine Macht wird die unbesiegte Rechte Gottes verdrängen,

das Bild der Städtischen Galerie als Leihgabe
überlassen hat

KOPIEN UND VARIANTEN

- Kreuzlingen, Sammlung Kisters, 82,5 x 61,5 cm, um 1570/80⁴
- Östra Ryd (Schweden), Kirche, 84 x 63 cm, 1544 (Abb. 211)
- Wolfenbüttel, Stadtkirche (?)
- Stade, St. Cosmae et Damiani
- Miniatur in der Bibel für Sigismund von Brandenburg, 1560⁵
- Sacramento (Cal.), E. B. Crocker Art Gallery, 63,5 x 47 cm, 1580
- Leipzig, Historisches Museum, 1579
- Zürich, Galerie Koller, 37 x 27,5 cm u. andere mehr

FORSCHUNGSGESCHICHTE

Das Bildnis Melanchthons im Städelschen Kunstinstitut ist von der Literatur bislang nur gestreift worden. Es fehlt in wichtigen Beiträgen zum Thema wie etwa Oskar Thulins ansonsten detailreichem Überblick über die Porträtkonographie des Gelehrten von 1961.⁶ Hingegen hat Werner Schade es in sein Buch über die Malerfamilie Cranach aufgenommen und im Kontext der reformatorischen Auseinandersetzung mit dem Kirchenvater Basilius d. Gr. († 379) gedeutet.⁷ Heinz Scheible ist 1995 noch einmal genauer auf die Texte eingegangen, die in dem Buch auf unserem Bild wiedergegeben sind.⁸ Bei dem griechischen Text auf der Versoseite handelt es sich um eine Betrachtung über 1. Korinther, 1,30 aus Basilius' Predigt über die Demut. Melanchthon hat nach Scheibles Feststellung diese Stelle häufig zitiert, weil er in ihr einen Beleg für das reformatorische „sola fide“ bei einer unanfechtbaren Autorität fand. So hat der Gelehrte sie 1545 in einer Rede

alles Vergängliche wird genötigt, Gott nachzugeben, wenn es auch in eherner Bande geschlagen werden sollte. Beten wir, so weichen die herben Geschicke vor Gott. Gott ist kein Wesen, das im Gefängnis der Parzen gefangen ist, wie der Stoiker sich Gott vorstellt. Er kann selbst den fliegenden Lauf der Sonne hindern. Er heißt Flüsse stillstehen wie Felsen.

O Logos, Gottes Verwandter, sei unseren Sinnen gegenwärtig und entzünde unsere Herzen durch deinen Hauch.“

- 4 KOEPLIN, FALK (1976), S. 718f, Nr. 647.
- 5 A. v. TROSCHE, Miniaturbildnisse von Cranach d. J. in Lutherbibeln, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 6, 1939, S. 22, Anm. 15, Abb. 6.
- 6 Oskar THULIN, Melanchthons Bildnis und Werk in zeitgenössischer Kunst, in: W. ELLIGER (Hg.), Philipp Melanchthon. Forschungsbeiträge zur vierhundertsten Wiederkehr seines Todestages, Göttingen 1961, S. 180–193.
- 7 SCHADE (1974), S. 103.
- 8 SCHEIBLE (1995), S. 104f. Weitere Belege bei E. P. MEIJERING, Melanchthon and Patristic Thought. The doctrines of Christ and Grace, the Trinity and the Creation (= Studies in the History of Christian Thought 32), Leiden 1983, S. 39f.



Abb. 208: Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1559, Frankfurt, Städel



Abb. 209: Lucas Cranach d. J., *Bildnis Philipp Melanchthons*, 1559, Infrarot-Reflektographie, Details, Frankfurt, Städel

über den Kirchenvater angeführt, und am Basilius-Tag (3. Februar) 1558 machte er sie zum Thema der Magisterprüfung an der Wittenberger Universität. Das lateinische Gedicht auf der Rectoseite stammt aus Melanchthons eigener Feder und wurde nach Scheible von ihm seit 1553 des öfteren als Buchinschrift verwendet.

Am Städel selbst wurde das Bildnis Melanchthons zu Beginn der 1930er Jahre in eine der ersten röntgenologischen Untersuchungskampagnen an Gemälden überhaupt einbezogen; die Resultate wurden im Jahrbuch des Instituts veröffentlicht.⁹ Während Kurt Wehlte den Befund relativ unspektakulär fand, las Alfred Wolters aus dem Vergleich der Röntgenaufnahme mit der Oberfläche einen entscheidenden Wandel in der Charakteristik des Dargestellten heraus: „Eine kaum zu überbrückende Kluft trennt das lebenswürdig zarte, leicht elegische und müde, sanft, fast konziliant lächelnde Antlitz des fertigen Bildes von dem trübseligen der Untermalung ...“ (Abb. 208, 210).¹⁰ Allerdings scheint es fraglich, ob dieser Unterschied als eine

absichtliche Veränderung im Verlauf der Bildentstehung interpretiert werden darf.

DISKUSSION

Philipp Schwarzerd, dessen Nachname von seinem Lehrer Reuchlin gräzisiert wurde zu Melanchthon, wurde 1497 als Sohn eines frühverstorbenen kurpfälzischen Rüstmeisters in Bretten geboren.¹¹ Nach dem Besuch der Lateinschule in Pforzheim studierte er in Heidelberg und Tübingen, wo er 1514 mit dem Magister abschloß. Vier Jahre später wurde er auf den neu eingerichteten Lehrstuhl für griechische Sprache und Literatur an der Universität Wittenberg berufen. Als enger Weggefährte Luthers begründete er einerseits die reformatorische Theologie und wirkte zugleich als Humanist von europäischem Format, der im Griechischen, Hebräischen und Lateinischen gleichermaßen bewandert war. Demgemäß schließen seine Werke

⁹ WEHLTE (1932); WOLTERS (1932).

¹⁰ Ebd., S. 238.

¹¹ Wichtige Biographien: Heinz SCHEIBLE, Philipp Melanchthon, in: M. GRESCHAT (Hg.), *Gestalten der Kirchengeschichte*, Bd. 6, Stutt-

gart 1981, S. 75–101; SCHEIBLE (1995); Robert STUPPERICH, Philipp Melanchthon. Gelehrter und Politiker, Göttingen/Zürich 1996; Heinz SCHEIBLE, Melanchthon. Eine Biographie, München 1997; SCHEIBLE (1998).

lateinische und griechische Grammatiken, Editionen und Kommentare der antiken Klassiker, Schriften zur Ethik, Logik und Rhetorik ebenso ein wie theologische Werke, Bibelkommentare und Zusammenfassungen der Glaubensartikel. Daneben stellte er sich immer wieder praktischen Aufgaben, der Bildungs- und Universitätsreform, der Organisation der Gemeinden des neuen Bekenntnisses und der Verhandlungsführung in den zahllosen politischen Auseinandersetzungen auf Reichsebene. Daß nach dem Ende des Schmalkaldischen Krieges 1547 die Gegensätze auch innerhalb der protestantischen Fraktion zunahmen und nicht mehr zu versöhnen waren, hat ihn in seinen letzten Lebensjahren zusehends resignieren lassen. 1560 ist er in Wittenberg gestorben.

Das wenig beachtete Bildnis im Städel repräsentiert den vorletzten¹² und erfolgreichsten Typus in der Porträt-Ikonographie Philipp Melanchthons. Er ist nicht nur in einer Reihe von Gemäldefassungen überliefert, sondern diente schließlich auch als Vorbild für die Gestaltung von Titelblättern, Bucheinbänden und für die serielle Herstellung von Carta-Pesta-Reliefs.¹³ Zur Popularität des Bildes trug die auf einen Brustausschnitt verknappte Holzschnitt-Fassung maßgeblich bei, die Lucas Cranach d. J. vermutlich unmittelbar nach dem Tode des Gelehrten als „Warhaftige Abconterfeigung“ in Umlauf brachte (Abb. 214).¹⁴

Bei dem Gemälde im Städel handelt es sich jedoch aller Wahrscheinlichkeit nach nicht um die Urfassung dieses Typs. Von den mit unserem Bild maßgleichen Versionen in Kreuzlingen und Östra Ryd trägt die letztere das Datum 1544 (Abb. 211). Eine kleinere und seltsamerweise spiegelbildliche Fassung im Schweizer Kunsthandel gibt das Lebensalter Melanchthons mit 59 Jahren an und müßte demnach aus dem Jahr 1556 stammen. Die Gesichtszüge passen eher zu einem Fünfzigjährigen als zu einem Mann, der im siebten Lebensjahrzehnt steht. Von daher ist es nicht ausgeschlossen, daß die Datierung auf dem Stück in Schweden auf die Entstehung der Erstfassung zutrifft.

Die bildliche Überlieferung vom Aussehen Melanchthons setzt anscheinend ein mit einer Zeichnung von Albrecht Dürer, für die der Humanist während eines Aufenthalts in Nürnberg 1525/26 Modell saß und die der Vorbereitung eines auf 1526 datierten Kupferstichs (Abb. 212) diente.¹⁵ Mit seiner Inszenierung des markanten Profilkopfes vor einem kontrastreichen Wolkenhimmel gelingt es Dürer, die Gestalt des Gelehrten zu heroisieren, ohne von seiner körperlichen Unvollkommenheit abzulenken. Dies wird besonders im Vergleich mit dem vier Jahre spä-



Abb. 210: Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1559, Röntgenaufnahme, Detail des Kopfes, Frankfurt, Städel

ter entstandenen Stich von Heinrich Aldegrever deutlich, der Melanchthons Züge glättet und idealisiert.¹⁶ Geradezu stutzerhaft wirkt Melanchthon hingegen auf einem Stich des Monogrammistens I.B., der vielleicht identisch ist mit Georg Pencz, aus dem gleichen Jahr, auf dem der Dargestellte ein keck in den Nacken geschobenes Barett trägt. Sowohl Aldegrever als auch Pencz haben ihre Stiche als Gegenstücke zu gleichformatigen Darstellungen Luthers konzipiert. Sie geben damit ein Bildprogramm wieder, das vermutlich in der Cranach-Werkstatt entstanden ist, auch wenn das früheste erhaltene Bildnispaar von der Hand Lucas Cranachs d. Ä. erst von 1532 datiert.¹⁷ Es zeigt Melanchthon in Halbfigur mit geschlossenem Kragen und gefalteten Händen und wird vielfach wiederholt. Hans Holbeins d. J. feines, um 1533/35 entstandenes Medaillon basiert wohl auf dem Dürerstich, idealisiert diesen jedoch erheblich (Abb. 377).¹⁸ Es steht merklich außerhalb der restlichen Tradition und folgt anderen ästhetischen Gesetzen: Man hat vermutet, daß es für einen englischen Auftraggeber geschaffen wurde.¹⁹

Das entscheidende Merkmal, das den Porträttyp des Städel-Bildes von seinen Vorgängern unterscheidet, ist die

12 Ihm folgt naturgemäß noch das Bildnis auf dem Totenbett; vgl. BEHRENDTS (1997), S. 133–137, 176, Nr. 84.

13 Vgl. Ausst.-Kat. PHILIPP MELANCHTHON UND LEIPZIG, Leipzig 1997, S. 61, 169, Nr. 45 für ein sehr spätes Titelkupfer von 1696; ebd., S. 151, 164, Nr. 15 für einen Plattenstempel. Die Staatlichen Museen in Schwerein besitzen ein Holzmodell zur Herstellung von Carta Pesta-Reliefs von Albert von Soest; vgl. Ausst. Kat. KUNST DER REFORMATIONZEIT, Berlin (DDR) 1983, S. 395, Nr. F25.

14 Werner HOEMANN (Hg.), Ausst.-Kat. Köpfe der Lutherzeit, München 1983, S. 124f, Nr. 47.

15 Florenz, Museo Horn; vgl. Walter L. STRAUSS, The Complete Drawings

of Albrecht Dürer, Bd. 4: 1520–1528, New York 1974, S. 2306f, Nr. 1526/1.

16 HOFMANN (wie Anm. 14), S. 44f, Nr. 4.

17 Dresden, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 1918 (Luther) u. 1919 (Melanchthon). Vgl. Angelo WALTHER, Gemäldegalerie Dresden, Alte Meister. Katalog der ausgestellten Werke, Dresden/Leipzig 1992, S. 160f.

18 Vgl. Ausst.-Kat. MARTIN LUTHER UND DIE REFORMATION IN DEUTSCHLAND (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg), Frankfurt a. M. 1983, S. 325f, Nr. 431.

19 John ROWLANDS, Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition, Oxford 1985, S. 95.



Abb. 211: Lucas Cranach d. J., Bildnis Philipp Melanchthons, 1544, Östra Ryd, Schweden

Einführung des aufgeschlagenen Buches, das der Dargestellte am unteren Bildrand und in der vordersten Bildebene präsentiert. Daß Melanchthons Kopf und Büste klein ausfallen im Verhältnis zu den mächtig sich bauschenden Ärmeln und großen Händen, mag keine Ungeschicklichkeit des Malers sein, sondern der Versuch, die Tiefenräumlichkeit der schmalen Bühne zu unterstützen und die Exponiertheit des Buches im Vordergrund zu verstärken. Aber der Betrachter wird nicht nur durch die räumliche Anordnung auf das Buch gestoßen, auch die Bildlogik läßt keinen Zweifel daran, daß dieses Buch für ihn geöffnet worden ist und nicht für den Mann, der es hält. Denn der Gelehrte, dessen Blick ohnehin nicht auf die Buchseiten fällt, könnte diese nur über Kopf lesen.

Für den Betrachter des Bildes hat der Maler die Situation hingegen nahezu ideal eingerichtet: Melanchthon hält das Buch in einem sehr steilen Winkel, so daß die Schrift kaum verkürzt erscheint und sich ohne größere Schwierigkeiten lesen läßt. Die linke Seite mit dem Zitat aus den Homilien des Kirchenvaters Basilius ist mit aller wünschenswerten Ausführlichkeit in einer Capitalis rubriziert: Nicht nur der Autor, sondern sogar die Seitenangabe der Fundstelle in der von Melanchthon benutzten Ausgabe, einem Basler Druck von 1532, ist dort korrekt angegeben.²⁰

Das Druckbild gibt bis ins kleinste Detail die griechische Typographie dieser Ausgabe wieder. Am unteren Seitenrand folgt anstelle eines Reklamanten eine Wiederholung der Datierung. Auf der gegenüberliegenden Seite setzt sich der griechische Text nicht fort; dort ist vielmehr ein aus neun Distichen bestehendes lateinisches Gedicht Melanchthons abgedruckt. Mit Initialen zu den Hexametern und einem regelmäßigen Zeileneinzug bei den Pentametern entspricht die Seite auch im Druckbild einer zeitgenössischen Ausgabe von Melanchthons Dichtungen.

Zugleich entsteht damit ein seltsamer Widerspruch: Einerseits verbürgt die Gestaltung der Recto- und der Versoseite, jeweils für sich betrachtet, Authentizität. Andererseits wird gerade durch die Kombination dieser beiden Textseiten offenbar, daß das dargestellte Buch eine Fiktion ist. Auch wenn zwischen den beiden Texten, wie Scheible bemerkt hat,²¹ durchaus ein allgemeiner thematischer Zusammenhang besteht, weil sie jeweils auf ihre eigene Weise die protestantische Rechtfertigungslehre untermauern, so macht es doch wenig Sinn, sie nebeneinander abdruckend; denn sie stehen nicht im Verhältnis einer Übersetzung oder eines Kommentars zueinander. Mit dem fiktiven Buch, in dem sie erscheinen, wird also nicht etwa ein realer Gegenstand aus Melanchthons Besitz abgebildet; es soll vielmehr auf die Bandbreite seines Wissens und Könnens verwiesen werden, auf seine meisterliche Beherrschung des Griechischen wie des Lateinischen, auf die musische Begabung des Dichters wie auch auf die wissenschaftliche Autorität des Hochschullehrers.

Mit dem aufgeschlagenen Buch im Vordergrund nimmt das Melanchthon-Porträt des Städel auf zwei verschiedene Bildtraditionen Bezug. Zum einen knüpft es ganz offensichtlich an die weitverbreitete Darstellungskonvention des Bildnisses mit Accessoire an, bei der ein bedeutungsvoller Gegenstand gewissermaßen mitporträtiert wird, der zur Person des Dargestellten paßt und über sie Auskunft gibt, also etwa ihren Berufsstand kennzeichnet.²² Gewiß soll das Buch in diesem Sinne Melanchthon als Gelehrten ausweisen. In der auffälligen Art seiner Präsentation bekommt es jedoch ein Gewicht, das es über den Rang eines solchen Accessoires hinaushebt. Die Aufmerksamkeit des Betrachters wird dermaßen stark auf das Buch gelenkt, daß ihm der fiktive Charakter dieses Objekts kaum entgehen kann. Damit entfällt aber der gewisse voyeuristische Reiz des Porträts mit Accessoire, den Dargestellten anhand einer zufällig ins Bild geratenen Kleinigkeit einordnen zu können; er wird ersetzt durch eine offensichtliche und deswegen programmatisch zu verstehende Aussage. Diese führt zu einem zweiten Leitmotiv der Bildnismalerei, für dessen Verfolgung das Bild eines Gelehrten vom Range Melanchthons nun ebenfalls prädestiniert war.

Schon Albrecht Dürer griff auf diesen antiken Topos zurück, als er unter sein gestochenes Melanchthon-Porträt

20 BASILIUS magni opera Graeca, Basel (Froben) 1532, p. 388.

21 SCHEIBLE (1995), S. 104.

22 Grundlegend zum Thema Petra KATHKE, Porträt und Accessoire. Eine Bildnisform im 16. Jahrhundert (= Diss. phil. Berlin 1995), Berlin 1997.

von 1526 die monumentalisierte, nämlich als in eine Stein-
tafel gemeißelt vorzustellende, und stilisierte, nämlich in
die Sprachform des Epigramms gebrachte, lateinische In-
schrift setzte „Das Antlitz des lebenden Philipp vermochte
Dürer, nicht seinen Geist die gelehrte Hand zu malen.“²³
Rudolf Preimesberger zufolge „handelt das Epigramm das
seit der Antike vielbedachte Dilemma des Porträts, nur das
Äußere, nicht aber die Geistseele des Dargestellten zeigen
zu können, kunstvoll und spielerisch ab.“²⁴ In einem zwei-
ten Gelehrtenbildnis, das Dürer im gleichen Jahr stach,
kommt dieses Thema noch stärker zum Tragen (Abb. 213).
Am Schreibpult mit der Abfassung eines Briefes beschäf-
tigt, erscheint Erasmus von Rotterdam vor einer als Bild
im Bild inszenierten gerahmten Inschrifttafel, die fast ein
Drittel der Bildfläche einnimmt und in reinem Weiß von
dem schwarzen Hintergrund absticht. „Das Bild des Eras-
mus von Rotterdam von Albrecht Dürer als lebensstreu-
es Bildnis gezeichnet. Das bessere werden die Schriften zei-
gen.“ steht auf ihr zu lesen, wobei der griechische Nach-
satz „ten kreitto ta syngammata deixei“ ein Motto des
Erasmus darstellt, das Dürer von dessen Medaille über-
nehmen konnte.²⁵ Aber nicht nur die Inschrifttafel nimmt
als ein der Halbfigur des Dargestellten nahezu gleichwertiges
Bildelement die Aufmerksamkeit des Betrachters in
Anspruch, sondern auch das sorgsam arrangierte Bücher-
stilleben, das den gesamten Vordergrund füllt. Neben ein-
em aufgeschlagenen Folianten zur Linken sind auf der
rechten Seite vier Bücher unterschiedlicher Größe und
Dicke kunstvoll aneinandergelehnt. Die Bücher liegen für
den Dargestellten griffbereit und sind zugleich durch die
subtile Schilderung von Holz- und Ledereinbänden, von
welliger Papieroberfläche und geriefeltem Schnitt ein
Blickfang für den Betrachter. Ohne Zweifel sollen sie die
„Schriften“ verkörpern, aus denen das bessere, bedeuten-
dere Bild des Dargestellten entsteht. Dabei spielt es keine
Rolle, ob mit ihnen schon verfaßte Werke des Humanisten
gemeint sind – Dürer läßt dies offen; der Text in dem auf-
geschlagenen Buch ist nicht lesbar – oder ob es sich um
Bücher handelt, die ihm als Quellen dienen. Denn das
griechische Motto spricht ja im Futur, weil es das Lebens-
werk des Gelehrten in seiner Gesamtheit meint.

Das Lebenswerk des dargestellten Autors soll auch das
synthetische Buch verkörpern, das Melanchthon auf dem
Bildnis im Städel dem Betrachter entgegenhält. Sein Ver-
weischarakter wird gerade daraus ersichtlich, daß es zwei
Facetten von Melanchthons Schaffen zeigt, die so nicht ne-
beneinander im Druck erscheinen würden, daß es mithin
als Abbildung eines pars pro toto zu verstehen ist, eines

23 „1526 // VIVENTIS · POTVIT · DVRERIVS · ORA · PHILIPPI /
MENTEM · NON · POTVIT · PINGERE · DOCTA / MANVS //
AD“.

24 Rudolf PREIMESBERGER, Hannah BAADER u. Nicola SUTHOR (Hgg.),
Porträt (= Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten
und Kommentaren 2), Berlin 1999, S. 220.

25 „IMAGO · ERASMI · ROTERODA / MI · AB · ALBERT · DVRERO ·
AD / VIVAM · EFFIGIEM · DELINIATA // THN · KPEITTO · TA ·
SYTTPAM / MATA · ΔΕΙΞΕΙ // MDXXVI · // AD“. Vgl.
ebd., S. 228–238.



Abb. 212: Albrecht Dürer, Bildnis Philipp Melanchthons,
Kupferstich, 1526, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung



Abb. 213: Albrecht Dürer, Bildnis des Erasmus von Rotterdam,
Kupferstich, 1526, Frankfurt, Städel, Graphische Sammlung

nen Lebzeiten ausbreitete und der es in seinem individuellen Fall besonders angemessen erscheinen ließ, die Zweibilderlehre zu thematisieren und auf der Überlegenheit des inneren, des geistigen Abbilds zu beharren. Gemeint ist die von allen Biographen bemerkte Diskrepanz zwischen Melanchthons schwächerer, unscheinbarer physischer Erscheinung und seinem gewaltigen darin wohnenden Geist. Der Student Johannes Kessler beschreibt ihn als „ain claine, magere unachtbare person, vermeintest, er war ein knab nit über 18 jahren, nach verstand aber, gelehrte und kunst, ain grosser, starker ris und held, das ainen verwunderen möchte, in einem so clainen lib so ainen grossen und unübersehlichen berg kunst und wishait verschlossen liegen.“²⁶

Das geöffnete Buch als unmißverständlicher Hinweis auf das Lebenswerk erschien also gerade bei diesem Porträtierten äußerst angemessen. Dies erklärt die Beliebtheit des Bildtypus, nicht jedoch die Auswahl der Texte auf den dargestellten aufgeschlagenen Doppelseiten. Die Lösung des Frankfurter Bildnisses bleibt nämlich einzigartig. Die meisten Fassungen des Melanchthon-Porträts deuten eine griechische,²⁷ lateinische²⁸ oder deutsche²⁹ Ausgabe des Neuen Testaments an, zumeist aufgeschlagen im 8. Kapitel des Römerbriefes,³⁰ wollen mithin ein reales Buch vor-täuschen. Das bewußt fiktive Druckerzeugnis des Frankfurter Bildes hat, soweit ich sehe, in der Melanchthon-Ikonographie weder Vorgänger noch Nachfolge. Wenn es mit den oben beschriebenen kunsttheoretischen Implikationen befrachtet war, so müßte das Bild für einen ungewöhnlich kenntnisreichen und in besonderer Weise an der Persönlichkeit des Wittenberger Gelehrten interessierten Auftraggeber entstanden sein. Das relativ große Format und die hohe Qualität der malerischen Ausführung, die

sich mit den besten Fürstenbildnissen des jüngeren Cranach durchaus messen kann, stützen diese Vermutung.³¹

B.B.

LITERATUR

VERZ. 1924, S. 56; 1966, S. 31; 1971, S. 19; 1987, S. 40

- 1932 Kurt WEHLTE, Röntgenologische Gemäldeuntersuchungen im Städelschen Kunstinstitut; in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 220-227, hier S. 224-226
- 1932 Alfred WOLTERS, Anmerkungen zu einigen Röntgenaufnahmen nach Gemälden des Städelschen Kunstinstituts; in: Städel-Jahrbuch 7/8, 1932, S. 228-240, hier S. 237-240
- 1974 Werner SCHADE, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 103f
- 1976 Dieter KOEPLIN u. Tilman FALK, Ausst. Kat. Lukas Cranach (Kunstmuseum Basel), Bd. 2, Basel und Stuttgart 1976, S. 719
- 1988 Michael-Rene URSPRUNG, In der Betrachtung. Schulbegleitbuch über Gemälde, Zeichnungen und Druckgraphik des Städelschen Kunstinstitutes und der Städtischen Galerie, Bd. 2, Frankfurt a. M. 1988, S. 9-15
- 1995 Heinz SCHEIBLE, Philipp Melanchthon. Eine Gestalt der Reformationszeit. Begleitbuch zur Lichtbildreihe, hg. v. d. Landesbildstelle Baden, Karlsruhe, u. d. Melanchthonhaus Bretten, Karlsruhe 1995, S. 103-105
- 1997 Rainer BEHREND, „VIVITUR . INGENIO . CAETERA . MORTIS ERVNT“. Philipp Melanchthon in Bildnissen des 16. Jahrhunderts, in: Ausst. Kat. Philipp Melanchthon und Leipzig, Leipzig 1997, S. 115-140, hier S. 131.
- 1998 Heinz SCHEIBLE, Philipp Melanchthon. Leben und Werk in Bildern, Karlsruhe 1998, S. 93
- 1999 BRINKMANN, SANDER, S. 30, Tf. 23
- 2002 Ausst. Kat. EMPORIUM. 500 Jahre Universität Halle-Wittenberg. Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2002, Halle 2002, S. 160f, Nr. II 1/37

26 Das Zitat ebd., S. 225.

27 Östra Ryd (Schweden), Kirche.

28 Kreuzlingen, Sammlung Kisters.

29 Leipzig, Historisches Museum.

30 Ich habe dies nicht systematisch untersuchen können; aber der Text scheint bevorzugt mit der programmatischen Evokation von Vers 31 einzusetzen: „Ist Gott für uns, wer mag wider uns sein?“

31 Vgl. SCHADE (1974), Abb. 234-239.