

*Kunst- und kulturhistorische Studien zur
Zehn-Gebote-Tafel
von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt*

von Karin Kolb

Dresden, Oktober 2001

Inhaltsübersicht:

1) Bibelstellen	Seite 2
2) Besprechung der einzelnen Szenen	Seite 4
3) Zur Mode	Seite 19
4) Zum Regenbogen	Seite 21
5) Zur Künstlerfrage	Seite 25
6) Die Zehn-Gebote-Tafel in der Tradition und im Vergleich	Seite 26
Anlagen	Seite 33



57098 / 9480

1) Bibelstellen

Im folgenden soll die erste Bibelstelle in kurzen Auszügen zitiert werden, welche für die Darstellung der 10 Gebote in der Kunst insgesamt und im besonderen für die bildliche Umsetzung des ersten Gebotes in der Darstellungsgeschichte grundlegend wurde. Im 2. Buch Mose werden die Zehn Gebote Gottes zum ersten Mal im einzelnen genannt und geschildert, wie Gott dem Volk Israel den Dekalog übergab und durch Moses mit ihm den Bund schloss. Im 5. Buch Mose (Kap. 5, Vers 6-21) werden die Zehn Gebote noch einmal fast wörtlich wiederholt und deshalb wird hier auf das Zitat verzichtet.

Bibelauszug nach:

Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Württembergische Bibelanstalt Stuttgart 1970. 9. Aufl. 1985. Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft zu Berlin und Altenburg. Druck in Leipzig.

2. Buch Mose, Kapitel 20, Vers 1-18:

Und Gott redete alle diese Worte: Ich bin der Herr, dein Gott, der ich dich aus Ägyptenland, aus der Knechtschaft geführt habe. **Du sollst keine anderen Götter haben neben mir. Du sollst dir kein Bildnis noch irgendein Abbild machen**, weder von dem, was oben im Himmel, noch von dem, was unten auf Erden, noch von dem, was im Wasser unter der Erde ist: Bete sie nicht an und diene ihnen nicht! Denn ich, der Herr, dein Gott, bin ein eifernder Gott, der die Missetat der Väter heimsucht bis ins dritte und vierte Glied an den Kindern derer, die mich hassen, aber Barmherzigkeit erweist an vielen Tausenden, die mich lieben und meine Gebote halten. **Du sollst den Namen des Herrn, deines Gottes, nicht mißbrauchen**; denn der Herr wird den nicht ungestraft lassen, der seinen Namen mißbraucht. **Gedenke des Sabbattages, daß du ihn heiligest**. Sechs Tage sollst du arbeiten und alle deine Werke tun. Aber am siebenten Tage ist der Sabbat des Herrn, deines Gottes. Da sollst du keine Arbeit tun, auch nicht dein Sohn, deine Tochter, dein Knecht, deine Magd, dein Vieh, auch nicht dein Fremdling, der in deiner Stadt lebt. Denn in sechs Tagen hat der Herr Himmel und Erde gemacht und das Meer und alles, was darinnen ist, und ruhte am siebenten Tage. Darum segnete der Herr den Sabbattag und heiligte ihn. **Du sollst deinen Vater und deine Mutter ehren**, auf daß du lange lebest in dem Lande, das dir der Herr, dein Gott, geben wird. **Du sollst nicht töten. Du sollst nicht ehebrechen. Du sollst nicht stehlen. Du sollst nicht falsch Zeugnis reden wider deinen Nächsten. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Haus. Du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib, Knecht, Magd, Rind, Esel noch alles, was dein Nächster hat**. Und alles Volk wurde Zeuge von dem Donner und Blitz und dem Ton der Posaune und dem Rauchen des Berges. Als sie aber solches sahen, flohen sie und blieben in der Ferne stehen.

2. Buch Mose, Kap. 24, Vers 12-13:

Und der Herr sprach zu Mose: Komm herauf zu mir auf den Berg und bleib daselbst, daß ich dir gebe die steinernen Tafeln, Gesetz und Gebot, die ich geschrieben habe, um sie zu unterweisen. Da machte sich Mose auf mit seinem Diener Josua und stieg auf den Berg Gottes.

2. Buch Mose, Kap. 24, Vers 15-18:

Als nun Mose auf den Berg kam, bedeckte die Wolke den Berg, und die Herrlichkeit des Herrn ließ sich nieder auf dem Berg Sinai, und die Wolke bedeckte ihn sechs Tage; und am siebenten Tage erging der Ruf des Herrn an Mose aus der Wolke. Und

die Herrlichkeit des Herrn war anzusehen wie ein verzehrendes Feuer auf dem Gipfel des Berges vor den Kindern Israel. Und Mose ging mitten in die Wolke hinein und stieg auf den Berg und blieb auf dem Berge vierzig Tage und vierzig Nächte.

2. Buch Mose, Kap. 31, Vers 18:

Und als der Herr mit Mose zu Ende geredet hatte auf dem Berge Sinai, gab er ihm die beiden Tafeln des Gesetzes; die waren aus Stein und beschrieben von dem Finger Gottes.

2. Buch Mose, Kap. 32, Vers 1-4:

Als aber das Volk sah, daß Mose ausblieb und nicht wieder von dem Berge zurückkam, sammelte es sich gegen Aaron und sprach zu ihm: Auf, mach uns einen Gott, der vor uns hergehe! Denn wir wissen nicht, was diesem Mann Mose widerfahren ist, der uns aus Ägyptenland geführt hat. Aaron sprach zu ihnen: Reißet ab die goldenen Ohrringe an den Ohren eurer Frauen, eurer Söhne und eurer Töchter und bringt sie zu mir. Da riß alles Volk sich die goldenen Ohrringe von den Ohren und brachte sie zu Aaron. Und er nahm sie von ihren Händen und bildete das Gold in einer Form und machte ein gegossenes Kalb. Und sie sprachen: Das ist dein Gott, Israel, der dich aus Ägyptenland geführt hat.

2. Buch Mose, Kap. 32, Vers 15:

Mose wandte sich und stieg vom Berge und hatte die zwei Tafeln des Gesetzes in seiner Hand; die waren beschrieben auf beiden Seiten.

2. Buch Mose, Kap. 32, Vers 19-20:

Als Mose aber nahe zum Lager kam und das Kalb und das Tanzen sah, entbrannte sein Zorn, und er warf die Tafel aus der Hand und zerbrach sie unten am Berge und nahm das Kalb, das sie gemacht hatten, und ließ es im Feuer zerschmelzen und zermalmte es zu Pulver und streute es aufs Wasser und gab's den Kindern Israel zu trinken.

2. Buch Mose, Kap. 32, Vers 30:

Am nächsten Morgen sprach Mose zum Volk: Ihr habt eine große Sünde getan; nun will ich hinaufsteigen zu dem Herrn, ob ich vielleicht Vergebung erwirken kann für eure Sünde.

2. Buch Mose, Kap. 32, Vers 33-35:

Der Herr sprach zu Mose: Ich will den aus meinem Buch tilgen, der an mir sündigt. So geh nun hin und führe das Volk, wohin ich dir gesagt habe. Siehe, mein Engel soll vor dir hergehen. Ich werde aber ihre Sünde heimsuchen, wenn meine Zeit kommt. Und der Herr schlug das Volk, weil sie sich das Kalb gemacht hatten, das Aaron angefertigt hatte.

2) Besprechung der einzelnen Szenen

Zu Szene 1

„Du solt kei[n] frembde[n] gott an betten“

Auf der ersten Tafel werden zwei Bibelstellen geschildert – Moses empfängt von Gottvater die Gesetzestafeln und die Anbetung des goldenen Götzenbildes – welche für die Gesamtdarstellung der Zehn Gebote Grundlage und Voraussetzung bilden. Der Ursprung der Zehn Gebote Gottes wird dem Betrachter ebenso vor Augen geführt wie die Übertretung des ersten und wichtigsten Gebotes. Diese Art der gleichzeitigen Darstellung zweier oder mehrerer Ereignisse in einem Bild geht auf spätmittelalterliche Simultandarstellungen zurück. Auch die Bildlösung, die der Künstler gewählt hat, verweist klar auf spätmittelalterliche Traditionen, wie sie uns zum Beispiel in Beichtspiegeln überliefert sind (vgl. dazu Kap. 6 zur Tradition der Zehn-Gebote-Darstellung). In der linken Bildhälfte empfängt der auf einem seltsamen Plateau kniende Moses von Gottvater die Gesetzestafeln, welche in einer hebräische Schriftzeichen nachahmenden Fantasieschrift bezeichnet sind, die auch auf den Gesetzestafeln zum dritten Gebot in ähnlicher Weise verwendet wurde und den Gedanken nahe legt, dass hier ein und derselbe Künstler am Werk war. Die traditionelle Darstellung des (hier ausgesprochen grobgesichtigen) Moses mit Hörnern geht auf einen Übersetzungsfehler zurück. Die entsprechende Bibelstelle (2. Buch Mose, Kap. 34, Vers 29) beschreibt, dass von Moses Haupt Strahlen ausgingen, als er wieder vom Berg Sinai herabstieg, auf dem er die beiden Gesetzestafeln erhalten hatte. In der „Vulgata“, dem lateinischen Bibeltext, der sich seit dem 7./8. Jahrhundert durchgesetzt hatte, war – vermutlich durch einen Schreibfehler - „coronata“ (lateinisch: gekrönt) durch die Bezeichnung „cornuta“ (lateinisch: gehörnt) ersetzt worden. Dieser Schreibfehler wurde in der Folgezeit nicht korrigiert, der Fehler fand Eingang in die Übersetzung, so dass Moses – basierend auf dieser (falschen) Beschreibung – in der Kunst oft mit Hörnern dargestellt wurde. Die berühmteste Darstellung des gehörnten Moses ist Michelangelos Mosesfigur, die er für das Grabmal Papst Julius II. geschaffen hat, das sich heute in San Pietro in Vincoli in Rom befindet.

Die rechte Bildhälfte wird durch die Säule mit goldener Götzenfigur beherrscht, zu deren Füßen zwei Anbeter gezeigt werden. Die Götzenfigur selbst zeichnet sich

neben ihrem goldenen Glanz durch ihre Nacktheit und den beigefügten Stab allgemein als heidnische Gottheit aus, konkrete Attribute zur näheren Spezifizierung sind ihr jedoch nicht beigegeben.

Der Hintergrund wird durch eine Waldlandschaft sowie eine Burg auf einem Hügel gebildet. Vermutungen, bei dieser Burg handle es sich um die Wiedergabe einer konkreten Burganlage – wie auf vielen anderen Werken Cranachs – ließen sich nicht bestätigen oder erhärten. Ein wichtiges Indiz für die Annahme, dass hier kein existierender Bau als Vorbild diente, stellt die Unterzeichnung dar, welche Hintergrund und Burg nur konturiert und summarisch angedeutet zeigen.

Diese erste szenische Darstellung der Zehn-Gebote-Tafel bezieht sich als einzige auf konkretes Bibelgeschehen und zeigt daher im Gegensatz zu allen anderen Darstellungen der Zehn-Gebote-Tafel weder eine Engels- noch Teufelsgestalt, welche ansonsten die Aufgabe haben, in der gezeigten Alltagssituation die Positionen von „Gut und Böse“ zu kennzeichnen.

Zu Szene 2:

„Du solt gots name[n] nit vnnütz in dein munt nemen“

Nach der Einführung des ersten und damit gleichzeitig aller zehn Gebote durch die malerische Schilderung des biblischen Geschehens wird das zweite Gebot mit einer Szene des Alltagsgeschehens verdeutlicht. Durch die Beiordnung von Engel und Teufelsgestalt zu den beiden Hauptpersonen sind deren Positionen hierbei klar, die eigentliche Szene, die sich abspielt, dagegen weniger. In einem ausgesprochen nüchternen Innenraum mit kahlen Wänden, dem nur eine Holztür und das Fenster mit Butzenscheiben-Glas den Anschein einer Wohnstube verleihen, stehen sich „Gut und Böse“ gegenüber. Zum ersten Mal erscheint hier in der Figur des „Schlechten Menschen“ der durch seine Kleidung kenntlich gemachte Landsknecht, der dem Betrachter auch auf den Tafeln zum siebten, achten und neunten Gebot begegnet. Er trägt das für die Zeit typische Gewand (vgl. Kap. 3 zur Mode) und erscheint in seltsamer Bittstellung mit aneinandergelegten Händen, während der rechtschaffene Bürger, der sich besonders durch seine voluminöse Sendelbinde auszeichnet, zum Zeichen der Abwehr seine linke Hand ausgestreckt und den Kopf weggedreht hat.

Um was der Landsknecht hier bittet und in welcher Weise und zu welchem Zweck er den Namen Gottes offensichtlich missbraucht, bleibt unklar.

Dass der Künstler der Zehn-Gebote-Tafel wiederholt gerade einen Landsknecht in der Rolle desjenigen auftreten lässt, der die Gebote übertritt, ist sicherlich kein Zufall. Im 15. Jahrhundert waren Landsknechte Gerichtsboten und Gendarmen, die auch kriegerische Tätigkeiten übernahmen. Kaiser Maximilian I. übertrug den Namen auf seine Söldner (erste Erwähnung 1486), so dass die Bezeichnung Landsknecht im 16. Jahrhundert für einen besoldeten Berufssoldaten steht. Die Tatsache, dass sie sich gegen Geld verdingten und ungeachtet der Überzeugung oder politischen Einstellung des Arbeitgebers von jedem angeworben werden konnten, brachte sie in Verruf und stempelte sie zu Außenseitern der Gesellschaft. Zahlreiche überlieferte Dokumente sprechen von dem schlechten Ansehen, in dem die Landsknechte standen, so zum Beispiel die Beschreibung des religiösen Volksschriftstellers und Geschichtschreibers Sebastian Franck (1499 – 1543?).¹ Auch wenn der Autor hier besonders streng mit den Landsknechten ins Gericht geht, kann seine Beschreibung doch sicherlich als Ausdruck einer weiter verbreiteten Haltung den Landsknechten gegenüber gedeutet werden. Auf diesem Hintergrund wird nachvollziehbar, warum gerade die Figur des Landsknechts auf der Zehn-Gebote-Tafel mehrfach für die Rolle des Sünders verwendet wurde. Im Werk Lucas Cranachs d. Ä. kommen Landsknechte häufig in der Rolle von Henkern und Soldaten, die ähnliche Aufgaben übernehmen, vor, so z.B. agieren Landsknechte als Henker auf dem Katharinenaltar (1506, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden) sowie als kindertötende Soldaten im Bethlehemitischen Kindermord (ca. 1515, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden). Der Landsknecht war bei der Bevölkerung nur wenig beliebt und damit für eine Sünderrolle prädestiniert, darüber hinaus wurde der lehrhafte Charakter und die Lesbarkeit der Ge- und Verbotsdarstellungen durch die Verwendung dieser „Negativfigur“ unterstützt. Während der Landsknecht von einem ihm auf der Schulter hockenden Teufel – der große Ähnlichkeit mit der Teufelsfigur der neunten Darstellung hat – zu bösen Taten angetrieben wird, steht seinem gegenüber eine Engelsingestalt im liturgischen Gewand zur Seite, die auch auf dem dritten und achten

¹ Vergleiche hier Auszug aus: Sebastian Franck: Chronica. Zeytbuch und geschychtbibel von anbegyn biß inn diß gegenwertig M.D.XXXI. jar. Straßburg 1531, S. 217-218. Nach: Karl Kaulfuß-Diesch (Hg.): Das Buch der Reformation, geschrieben von Mitlebenden. Leipzig 1917 (4. Aufl.), S. 40-41. Siehe Anlage.

Gebot das Gute verkörpert. Neben der Engelsgestalt und ihrer Kleidung weisen darüber hinaus sowohl das Gesicht des Landknechts als auch die Gesichtszüge des Bürgers ebenso wie die Gesten seiner Hände große Ähnlichkeit zur achten Gebotsdarstellung auf, was sehr deutlich darauf verweist, dass die Figuren beider Szenen von demselben Mitarbeiter der Cranach-Werkstatt stammen. Ein wenig erstaunt daher, dass der Ärmel des Landknechts der zweiten Szene nicht die charakteristische Armbeugen-Falte aufweist, die ansonsten alle Figuren in ähnlicher Stellung zeigen.

Zu Tafel 3:

„Du solt den feihr tag hailigen“

Das Gebot, den siebten Tag der Woche Gott zu weihen, wird auf der dritten Tafel durch zwei parallele Szenen verdeutlicht: Links im Bild werden zwei sitzsaam gekleidete Frauen und ein Mann von einem Engel in Kindesgröße und dem schon bekannten liturgischen Gewand (wie auf Szene 2 und 8), in einen Kirchenraum geführt. Auf dem schlichten Steinaltar, über den ein weißes Tuch gebreitet ist, stehen zwei Kerzenleuchter mit brennenden Kerzen vor den zwei Gesetzestafeln, die mit ähnlich imitierten hebräischen Schriftzeichen beschrieben sind wie in der Darstellung zum ersten Gebot. Die Tatsache, dass hier die Gesetzestafeln auf dem Altar präsentiert werden, ist höchst ungewöhnlich und widerspricht gängiger Praxis. Die Begründung liegt sicherlich in der Tatsache, dass die Gemäldetafel im Ganzen die Zehn Gebote und hier speziell das dritte Gebot zum Thema hat, so dass der Künstler durch die erneute Darstellung der Gesetzestafeln deutlich macht, dass mit der Einhaltung des dritten Gebots auch die Beachtung der Zehn Gebote insgesamt gefordert ist und erreicht wird.

Auf der rechten Bildhälfte erblickt der Betrachter den wiederum von einem Teufel angetriebenen Bauern, der trotz des Sonntagsgebots sein Feld pflügt und damit das Gegenteil von Gottes Willen ausübt.

Bei der Darstellung fallen einige schöne Details ins Auge: Die liebevolle Behandlung des Naturausschnitts und die sichere Wiedergabe von Bäumen und Strauchwerk mit Lichtreflexen sprechen deutlich vom Einfluss der Donauschule. Unter diesem Begriff

wird eine Gruppe von Malern zusammengefasst, welche im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts in Städten wie Regensburg, Passau, Krems und Wien tätig wurde und sich besonders durch eine innovative, idyllische und höchst stimmungsvolle Landschaftsschilderung ausgezeichnet hat. Einer der bekanntesten Vertreter der Donauschule wird Albrecht Altdorfer, aber auch Lucas Cranach d. Ä. wird in seiner Wiener Frühzeit (ca. 1500 bis 1505) zu denjenigen gezählt, welche die Donauschule entscheidend geprägt haben. Die Tatsache, dass die Zehn-Gebote-Tafel in der Naturbeobachtung und –wiedergabe – nicht nur der dritten Gebotsdarstellung sondern auch bei allen anderen Ausschnitten, auf denen Blicke in eine Landschaft gewährt werden – auf die Donauschule verweist, ist ein weiterer stilistischer Beweis für die Nähe zur Cranach-Werkstatt, in der die Tafel entstanden ist. Auch die kleine Mauer mit ihren unregelmäßigen Fugen und der steinige Weg im Vordergrund zeugen von der Liebe zum Detail und dem Bemühen des Künstlers zum möglichst sorgfältigen Erfassen von Naturphänomenen.

Die grob gemalten Gesichter im Profil der Frau im Vordergrund und des Engels, die ebenso wie die gezeigten Handformen bäuerlich und fast karikiert erscheinen, fallen besonders im Vergleich zu dem männlichen Begleiter der Gruppe auf, der eine ähnliche Kopfbedeckung trägt wie der rechtschaffene Bürger auf der zweiten Gebotsszene, feinere Gesichtszüge hat und durch seinen Blick aus dem Bild einen Dialog mit dem Betrachter der Tafel eingeht und ihn damit direkt auffordert, seinem guten Beispiel zu folgen. Es erscheint gerade hier plausibel, dass mehrere Mitarbeiter der Cranach-Werkstatt an einer Szene mitgearbeitet haben, eine Praxis, welche für die damalige Zeit und die Cranach-Werkstatt sicherlich nicht ungewöhnlich war.

Zu Szene 4:

„Du solt vatter vnd mutter eren“

Das vierte wird, wie schon das zweite Gebot mit einer Szene verdeutlicht, die sich in einem Innenraum abspielt. Noch seltsamer wirken in dieser Darstellung jedoch die völlig unklaren räumlichen Verhältnisse. Eine Andeutung von Innenraumperspektive wird durch dunkle und helle Wandpartien sowie mehrere Wandöffnungen erreicht, die jedoch nur einmal einen Blick ins „Freie“ gewähren, wenn davon überhaupt

gesprochen werden kann, denn zu sehen ist schlicht eine flächige Ausmalung der Maueröffnung in einem hellen Blau. Um einen wirklichen Blick nach draußen – der ja nur von der eigentlichen Szene ablenken würde – ging es dem Künstler offensichtlich nicht. Dagegen scheint er hier die Architektur als Instrument benutzt zu haben, um die dargestellte Szene zu verdeutlichen. Wiederum werden das gute und schlechte Beispiel dem Betrachter vor Augen geführt: Vater und Mutter sind von ihren drei Kindern umgeben. Das kleinste Kind hält die Hand seines Vaters, der mittlere Junge trägt seiner Mutter die Schleppe, während der von einem Teufel verleitete älteste Sohn sich mit Spottgesten wie sie auch aus Darstellungen der Verspottung Christi bekannt sind (vgl. dazu die Ausführungen zur achten Szene) in offensichtlicher Respektlosigkeit gegen seine Eltern wendet. Kompositorisch ist die Szene klar gegliedert: Die Eltern bilden mit ihren gehorsamen Kindern eine kreisförmig geschlossene Einheit durch Haltung und Gestik. Die in Dreiviertelwendung und frontal zum Betrachter stehenden Elternfiguren werden von den beiden ihnen zugewandten Kindern eingerahmt, während der Ungehorsam des ältesten Sohnes sich auch durch einen deutlichen Abstand zum Rest der Familie manifestiert. Verdeutlicht wird seine Rolle darüber hinaus durch die Tatsache, dass er vor einer Öffnung in der Wand steht, die nur ins „Nichts“, in die Dunkelheit und damit übertragen ins Unheil führt. Im Kontrast hierzu wird der Kopf der Mutter vom Fenster hell hinterfangen. Zusätzlich nutzte der Künstler auch die Möglichkeit, mit symbolkräftigen Farben die Aussage seiner Darstellung zu unterstützen. Dem leuchtend gelben Gewand des „sündigen“ Sohnes – die Farbe Gelb ist traditionell negativ besetzt – stehen die marianischen Farben (Blau und Rot) der Kleidung der Mutter gegenüber, die mit Mariendarstellungen Cranachs bei Kreuzigungsszenen Ähnlichkeiten aufweist. Der äußere und innere Zusammenhalt der Familie wird schließlich noch durch die Farbe Grün und ihr rhythmisches Auftreten in der Kleidung der beiden gehorsamen Kinder und den Strümpfen des Vaters betont, von dessen finanziellem Wohlstand die reich mit Pelz besetzte Kleidung zeugt. Im Vergleich mit den anderen Gebotsdarstellungen fallen besonders die Ähnlichkeit des grüngekleideten Sohnes mit der Engelsfigur der vorangehenden Szene im Gesichtsprofil und in der Haltung auf. Darüber hinaus verweisen sowohl die außerordentlich breiten Füße als auch das Gesicht des Familienvaters auf dieselbe künstlerische Quelle wie diejenige, welche für die letzte Gebotsdarstellung verantwortlich war.

Zu Szene 5:

„Du solt niemand dötten“

Das fünfte Gebot „Du sollst nicht töten“ eignet sich ebenso wie auch andere Gebote bei ihrer Verbildlichung nicht zu einer Gegenüberstellung von positivem und negativem Exempel. Dementsprechend viel Raum wird in dieser Szene der Darstellung des Lasters und der Sünde gewidmet. Der gemeine Mörder, der sich von allen auf der Zehn-Gebote-Tafel Dargestellten durch die schlichteste Kleidung (Schlitzhose und derbes weißes Hemd), auszeichnet, hat den rechten Arm weit über seinen Kopf emporgehoben und holt zum (letzten und tödlichen) Schlag aus. An seinem Schwert, das in Größe und Gestalt der Waffe gleicht, mit welcher die Figur des Landsknechts auf den anderen Darstellungen ausgestattet ist, klebt bereits das Blut des Opfers. Dieses liegt mit verzerrtem und verletztem Gesicht am Boden, auf dem ebenfalls Blutstropfen zu sehen sind, ebenso wie am Ausschnitt des Verletzten. Der Schwere des Gebotsverstoßes entspricht die Monströsität der Teufelsfigur, die alleine durch ihre Nähe zum Mörder, den sie überragt, und die gemeinsame gelbe Farbigkeit eine Einheit mit ihm bildet und ihn durch Haltung und Gestik zur Vollendung der Tat zu drängen scheint. Die Teufelsfiguren auf der Zehn-Gebote-Tafel sind stark von der spätmittelalterlichen Vorstellungswelt geprägt und vereinen – zum Zeichen ihrer Abartigkeit, ihrer Monströsität, des „Unnormalen“ und damit Bösen – in traditioneller Weise Körperformen und -teile verschiedenster Tiere, wie Vogelkrallen und –schnäbel, Fell und Federn, Fledermaus- und andere Tierohren, Reptilienschuppen, Hörner, Schnurrbarthaare, Schwänze und vieles mehr. Auch die Ausstattung der Teufelsfiguren mit weiblichen Attributen wie hier beim fünften aber auch beim neunten Gebot ist verhältnismäßig häufig anzutreffen und steht im Zusammenhang mit dem im 16. Jahrhundert weit verbreiteten Volksglauben, dass die Frau als Angehörige des weiblichen, schwächeren Geschlechts für den Einfluss des Teufels empfänglicher sei – eine Überzeugung, die dem Hexenglauben und ihrer Verfolgung zugrunde lag. Die Zusammensetzung der verschiedensten Teile zu der jeweiligen schrecklichen Verkörperung des Bösen wurde – wie auch auf der Zehn-Gebote-Tafel gut zu sehen ist – zum Teil mit viel Fantasie, Formenreichtum und Virtuosität betrieben.

Einige Ursachen und Auslöser bösen Tuns werden auf dem perspektivisch stark verzeichneten massiven und kastenartigen Tisch auf der rechten Bildhälfte gezeigt: Würfel, Spielkarten und ein Krug stehen stellvertretend für die Laster der Spiel- und Trunksucht.

Auf den ersten Blick mutet die Komposition der Darstellung und ihre Anordnung im Bildraum seltsam an. Die eigentliche Mordszene ist relativ dicht gedrängt und wird auf die linke Bildhälfte beschränkt, während dem Tisch auf der rechten Bildhälfte zunächst unverständlich viel Raum gegeben wird. Betrachtet man jedoch die Szene zum fünften Gebot im Gesamtzusammenhang, wird klar, warum der Künstler sich für diese Raumaufteilung entschieden hat. Die fünfte Darstellung hat – zusammen mit der zehnten die Aufgabe, die Tafel nach rechts visuell abzuschließen. Ein Vergleich der beiden Darstellungen zeigt, dass die Bildaufteilung ähnlich ist und die Perspektivlinien des Tisches bzw. des Gangs den Blick des Betrachters gezielt wieder nach links zu den einzelnen Szenen lenkt. Somit wird die zuerst befremdliche Bildaufteilung zu einem kompositorischen Kunstgriff des Künstlers.

Zu Szene 6:

„Du sollst nicht stehlen“

Gleich mehrfach wird in der sechsten Darstellung Diebstahl begangen. Ein anscheinend schlafendes Paar wird von Dieben beraubt, wobei nur Kopf und Oberkörper des Mannes und ein kleines Stück der Schulter der Frau zu sehen sind. Dagegen sind gleich drei Diebe und zwei verschiedene Teufelsgestalten dabei, das sechste Gebot zu übertreten.

Die Darstellung zeichnet sich besonders durch die prächtige Wiedergabe von Stoffen – Bettvorhänge, Bettdecke und Gewänder – und ihrer Faltenwürfe aus. Der Großteil der Bildkonzeption und –lösung wirkt dagegen seltsam unbeholfen und künstlerisch unausgereift wie die Haltung und Gestik der beteiligten Personen. Schadow merkte 1825 konsterniert an: *„Sehr verzeichnet sind die Füße des vornan stehenden Diebes,*

*schwerlich dürfte er mit so gestalteten Beinen den Wächtern entkommen, wenn er flüchtig werden müßte.*²

Zwar lädt die Teufelsgestalt im Bildmittelgrund den Räuber allem Anschein nach ein, sich am Eigentum des schlafenden Paares zu vergreifen und weist auf einen niedrigen, kastenartigen und mit einem Tuch bedeckten Gegenstand vor dem Bett, der einer Truhe gleicht, aber auch das übliche Podest darstellen könnte, das benutzt wurde, um in die hohen Betten zu steigen. Die Situation bleibt aber unklar: Um welches Diebesgut handelt es sich? Was trägt der Dieb im Vordergrund über dem Arm? Die rote Stoffbahn weist Öffnungen auf, es könnte sich also um die Andeutung eines Gewandes mit Armlöchern handeln. Auch was der Dieb über der Schulter trägt, ist nicht eindeutig. Der Stoff ist zum Ende hin nicht zugenäht, ein Sack, um Diebesgut abzutransportieren kann es daher nicht sein. Die anderen Diebe, welche über eine Leiter in das Haus eingedrungen sind, scheinen ebenfalls Stoffe zu stehlen, was befremdlich anmutet. Wäre nicht anderes Diebesgut wie Geld oder Geschirr leichter darzustellen und weniger missverständlich für den Betrachter gewesen? Die vielen Fragen, welche die Tafel hinsichtlich der dargestellten Szene aufwirft, zeigt ein gewisses Unvermögen des Malers zur überzeugenden Ausführung einer Bildidee. Eher schwach wirkt auch die Aufteilung in zwei Diebesszenen, denen jeweils eine Teufelsgestalt zugeordnet ist. Diese Doppelung ist weder künstlerisch noch zur Verdeutlichung der Gebotsübertretung von Nutzen. Die unklaren räumlichen Verhältnisse sowie die nicht überzeugend ausgeführte Figur des schlafenden Mannes verstärken den Eindruck der zeichnerischen und künstlerischen Unsicherheit darüber hinaus. Es scheint, dass innerhalb der Gruppe von Mitarbeitern der Cranach-Werkstatt, welche an der malerischen Ausführung der 10-Gebote-Tafel beteiligt waren, der künstlerisch Schwächste für diese sechste Szene verantwortlich war.

Zu Szene 7:

„Du solt nit vnkeusch sein“

Die Darstellung eines unkeuschen Paares folgt spätmittelalterlichen Bildkonventionen des Liebespaars und stellt innerhalb der Zehn-Gebote-Tafel – neben der ersten

² Johann Gottfried Schadow (Hg.): Wittenberger Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei. Wittenberg 1825, S. 96.

Szene – sicherlich die traditionellste Bildlösung überhaupt dar. Eine interessante Analogie in der Raumaufteilung, aber auch in der Haltung der Dargestellten ergibt sich zu einem Kupferstich Albrecht Dürers aus der Zeit um 1495 mit dem Titel „Der Liebesantrag“ (Abb. 1), der ein sog. „Ungleiches Liebespaar“ zeigt, d.h. einen alten Mann mit einer jungen Frau, die sich offensichtlich gegen Geld entgegenkommend erweist. Diese moralisierende Thematik, die sich auch im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute und im Werk Cranachs sehr häufig vorkommt, spielt jedoch in der Darstellung zum siebten Gebot keine Rolle: Das gezeigte Paar ist in etwa gleichen Alters und nichts lässt auf käufliche Liebe schließen. Auffällig gleichen sich dagegen die Sitzhaltung der beiden Paare, bis hin zur überkreuzten Fußstellung des Mannes. Ebenso scheint Lucas Cranach der Ältere die Dürersche Darstellung von Bäumen im rechten Bildmittelgrund als Anregung für seine Bildlösung genommen zu haben. Ein mächtiger Baumstamm engt das Paar ein und nimmt – zusammen mit Büschen – die gesamte rechte Bildhälfte ein, die Baumkrone schließt die Szene zusätzlich nach oben hin ab, so dass der Eindruck der Bedrängung, der die Dame in der damals typischen Hoftracht wohl ausgesetzt ist, deutlich verstärkt wird. Das verwerfliche Anliegen des „Galans“, der in der schon bekannten Landsknechts-Tracht erscheint, wird wieder durch eine Teufelsgestalt offenbar. Gezielt setzte der Maler Attribute ein, die symbolisch auf das Thema „Verführung“ und „Erotik“ hinweisen, so der angebotene Becher (mit Wein), aber auch die von ihr gehaltene Platte mit Kirschen und Hülsenfrüchten. Sein eleganteres Federbarett und ihr ausgesprochen weiter Ausschnitt, der den Ansatz der Brüste sehen lässt, sind weitere Signale, welche der Künstler absichtlich setzte, um die Zusammenhänge zu verdeutlichen.

Die Komposition besticht durch den bereits erwähnten Kunstgriff des Malers, das Paar mittels der sie umgebenden Landschaft einzuengen, aber auch durch die hellen Boden-Partien, welche sowohl die Köpfe als auch die Unterkörper gerade im Gegensatz zu der dunkel gehaltenen Landschaft hell hinterfangen und akzentuieren. Gebüsch und Blätter, die sich gegen den Himmel abzeichnen, wie die Landschaftsgestalt überhaupt verweisen wiederum wie schon in der dritten Darstellung auf den Einfluss der Donauschule. Weitere Ähnlichkeiten zur dritten Szene bestehen in den Gesichtern mit jeweils tiefer Stirn und charakteristischer Nase und den Händen, deren Finger sich verjüngen.

Zu Szene 8:

„Du solt kein falsch gezeugnus geben“

Dass diese innerhalb der Zehn-Gebote-Tafel zentral angeordnete Darstellung von besonderer Wichtigkeit und Aussagekraft für das Werk insgesamt und seine Bestimmung sein müsse, wurde in der Forschung bisher allgemein angenommen. Der Schluss liegt auch nahe: Es handelt sich offenbar um eine Gerichtsszene, die – sollte die Zehn-Gebote-Tafel für die Gerichtsstube des Rathauses in Auftrag gegeben und gemalt worden sein – naturgemäß die größte Aufmerksamkeit verdiente. Jedoch sollte nicht vergessen werden, dass sich bei einer Anordnung von 10 Darstellungen in zwei Fünferreihen übereinander diejenige zum 8. Gebot automatisch mittig ergibt und nur der Regenbogen diese Stelle zusätzlich hervorhebt.

Wieder stehen sich „Gut und Böse“ gegenüber. Der schon bekannte Landsknecht, im Rücken eine annähernd gleichgroße Teufelsgestalt mit erstaunlich menschlichem Gesicht, hält zum Beweis seiner Aussage ein Dokument mit zwei Siegeln in der linken Hand. Dieses Dokument spielt eine ganz besondere Rolle in dem Geschehen, aber auch in seiner Bedeutung für die Zehn-Gebote-Tafel. Deutlich ist in der rechten unteren Ecke des Schriftstücks die Jahreszahl „1516“ zu lesen, die als Hinweis auf das Entstehungsdatum der Tafel verstanden wird. Johann Gottfried Schadow, der im Rahmen seiner Besprechung der Wittenberger Denkmäler 1825 auch über die Zehn-Gebote-Tafel schrieb, will darüber hinaus folgende Worte erkannt haben: „mit meinem amtlichen Wissen“ und „Chronacherus mpr.“. Im heutigen, restaurierten Zustand der Tafel lässt sich diese vermeintliche Entdeckung Schadows nicht (mehr) nachvollziehen. Setzt man einmal voraus, dass sich Schadow nicht irrte, was die gelesenen Worte betrifft, so ergeben sich zahlreiche Fragen. Schadow selbst merkte die erstaunliche Tatsache an, dass Cranach seine Signatur gerade auf dem Dokument des „Landsknechts“ und damit des „Sünders“ angebracht habe(n soll). Aber auch die Worte an sich und ihre Form lässt die Eigenhändigkeit stark in Zweifel ziehen. Das einzige mit vollem Namen signierte Werk Cranachs d. Ä. ist der „Frankfurter Sippenaltar“ von 1509 und hier lautet die Unterschrift: „Lucas Chronus faciebat anno 1509“. Die von Cranach in seiner Frühzeit signierten Werke weisen ein ligiertes LC auf, ab der Verleihung des Wappenzeichens der geflügelten Schlange durch Kurfürst Friedrich den Weisen im Jahr 1508 verwendete Cranach dieses

Zeichen in Verbindung mit seinen Initialen und spätestens ab 1515 werden zahlreiche Werke der Cranach-Werkstatt ausschließlich mit dem Wappenzeichen signiert. Auch die Worte „meines amtlichen Wissens“ und das Kürzel „mpr.“ ergeben keinen Sinn. Lucas Cranach d. Ä. wurde erst 1519 in den Rat der Stadt gewählt, hatte also 1516 noch kein Amt inne. Das Kürzel „mpr.“ könnte mit viel Fantasie für „impressit“ (lat. „hat gedruckt“) stehen, was in Bezug auf die gemalte Zehn-Gebote-Tafel vernunftwidrig ist und auch nicht auf die Tätigkeit Cranachs als Drucker bezogen werden kann, da diese erst ab dem Jahr 1523 nachgewiesen ist. Der letzte spekulative Erklärungsversuch für die von Schadow gelesenen Worte könnte sich auf eine Amtsperson beziehen, die zu einem späteren Zeitpunkt deutlich machen wollte, welcher Künstler die Zehn-Gebote-Tafel gemalt hat und dies im Gemälde selbst tat. Abgesehen von der Tatsache, dass es aus restauratorischer Sicht keinerlei Hinweise auf ein späteres Hinzufügen dieser Schrift gibt, wäre auch der Vorgang an sich in der Kunstgeschichte einmalig, diese Möglichkeit ist also so abwegig, dass sie ausgeschlossen werden kann. Die wahrscheinlichste Lösung des Rätsels besteht darin, dass sich Schadow bei seiner Betrachtung der Tafel irrte und in Fantasie-Buchstabenfolgen (ähnlich der hebräischen Fantasieschrift) einen Sinn entdeckte, der nie da war. Mit Sicherheit war die Lesbarkeit der Schrift zu Anfang des 19. Jahrhunderts auch deutlich schlechter als heute, wenige Jahre nach der vollständigen sorgfältigen Restaurierung der Tafel, was weiterhin dafür spricht, dass sich Schadow irrte.

Die dargestellte Szene wirft jedoch weitere Fragen auf: Die Positionen der zwei sich streitenden Parteien – Landsknecht und Teufel sowie einfacher Bürger mit Engelsingestalt in der bereits durch die zweite und dritte Darstellung bekannten Kleidung – sind soweit eindeutig. Die Geldhäufchen auf dem Tisch zeigen darüber hinaus an, um welches Gut gestritten wird. Die Rolle der anderen Anwesenden ist dagegen zunächst weniger klar und in der Forschung missverstanden worden. So wurde seit Schadow angenommen, bei dem Gelbgekleideten im rechten Bildhintergrund handle es sich um einen verzweifelt die Hände ringenden Mann, „wohl weil sich die falsche Zeugenaussage auf ihn bezieht, ihn einer unrechten Tat bezichtigt“ (Elfriede Starke, 1982). Betrachtet man jedoch diese Figur etwas genauer, scheint das unwahrscheinlich. Zunächst ringt der Dargestellte keineswegs die Hände, sondern kreuzt die Zeigefinger. Auf der Suche nach der möglichen

Bedeutung dieser doch prägnanten Geste stößt man auf eine Darstellung der Verspottung Christi (Elsässisch, Colmar, Unterlinden-Museum, Ende 15. Jahrhundert, Abb. 2), in der genau dieselbe Geste neben anderen – wie z.B. einem in den Mund gesteckten Finger (vgl. die entsprechende Geste des ungehorsamen Sohnes auf der vierten Gebotsdarstellung) – zur Verhöhnung Christi benutzt wird. Damit dürfte kein Zweifel mehr daran bestehen, dass die gekreuzten Finger auf der achten Szene der Zehn-Gebote-Tafel eine ganz ähnliche Bedeutung haben. Des weiteren ist der Mann gelb gekleidet. erinnert man sich der Rolle, welche Gelbgekleidete auf den anderen Darstellungen der Zehn-Gebote-Tafel spielen und der traditionellen Assoziation der Farbe Gelb mit Neid, Hass und Missgunst, so wird schnell deutlich, dass es sich hier nicht um den unschuldig Verleumdeten sondern um einen weiteren Missetäter handelt, der durch Gestik, Kleidung UND Position als solcher ausgewiesen ist.

Als letzte Figur bleibt der vermeintliche „Richter“ (Elfriede Starke, 1982) zu betrachten, der zwischen den streitenden Parteien hinter einem Tisch sitzt und mit seinem ausgestreckten rechten Zeigefinger in ein aufgeschlagenes Buch zeigt, also offensichtlich auf Paragraphen oder Vorschriften verweist, die für die dargestellte Szene von Wichtigkeit sind. Schwierigkeiten bereitete der Forschung immer wieder die Tatsache, dass er einen kegelförmigen Hut mit einem Inschriftenband trägt, das wiederum die Imitation von hebräischen Schriftzeichen aufweist. Diese Hutform, welche an den seit dem 12. Jahrhundert gebräuchlichen und vorgeschriebenen „Judenhut“ erinnert (der jedoch spitz zulief und meistens gelb war)³, und die Schriftzeichen legen den Gedanken nahe, dass der hier Gezeigte einen Juden darstellen soll. Seit dem Mittelalter war es den Juden verboten, „normale“, „ehrbare“ Berufe auszuüben. Dieses Verbot führte dazu, dass sie überwiegend dem Geschäft des Geldverleihs und Trödelhandels nachgingen, wodurch sich ihre ohnehin schon isolierte Stellung innerhalb der Gesellschaft und ihr soziales Ansehen weiter verschlechterte. Die Darstellung des Juden hier auf der Zehn-Gebote-Tafel ist daher sicherlich nicht wertfrei sondern in einem negativen Zusammenhang zu sehen. Damit wäre aber auch die Interpretation der Szene insgesamt als ausgesprochene „Gerichtsszene“ irreführend und der besondere Bezug dieser Szene auf den

³ Allerdings muss an dieser Stelle angemerkt werden, dass im Oeuvre Cranachs d. Ä. kein ähnliches Beispiel für die Verwendung eines als solchen klar erkennbaren „Judenhutes“ oder eines Hutes mit hebräischen Schriftzeichen zu finden ist, der dem hier dargestellten gleicht.

Bestimmungsort der Tafel – die Gerichtsstube des Rathauses – weniger überzeugend bis hinfällig. Diese neue Interpretation der achten Szene bleibt freilich in vielerlei Hinsicht problematisch. Zunächst muss gefragt werden, um was für ein Geschehen es sich handeln könnte, wenn sich zwei Parteien vor einem Geldverleiher streiten und wie dies mit dem achten Gebot „Du sollst kein falsches Zeugnis ablegen“ in Einklang gebracht werden könnte. Noch viel schwerwiegender wiegt jedoch die Tatsache, dass bislang keine bildlichen Vorbilder solch einer Szene in der Tradition der Beichtspiegel aufgefunden werden konnte, dagegen wird das achte Gebot üblicherweise mit einer Gerichtsszene anschaulich gemacht. Dies alles bedenkend, muss – bis stichhaltige Gegenbeweise gefunden werden – wohl wieder von der ursprünglich vorausgesetzten Gerichtsszene ausgegangen werden, wobei die außergewöhnliche Hutform mit Inschriftenband des „Richters“ unerklärlich bleibt.

Im Vergleich mit den anderen Gebotsdarstellungen zeigt sich eine besondere Ähnlichkeit zur zehnten Szene. Für denselben ausführenden Maler sprechen die beiden Szenen gemeinsame unklare Innenraumperspektive, die Darstellung der Münzen sowie auch der Tische und Tischbeine, welche nach unten hin breiter werden und Dreiecksschatten werfen. Selbstverständlich lassen sich jedoch auch zu anderen Szenen der Tafel Gemeinsamkeiten entdecken.

Zu Szene 9:

„Du sollst keins andern gemahel begeren“

Da das bloße „Begehren“ nur schlecht im Bild darstellbar ist, geht der Künstler in der bildlichen Illustration des neunten Gebotes einen Schritt weiter: Er zeigt ein Ehepaar im Bett liegend, beide mit bloßem Oberkörper. Während der Mann zu schlafen vorgibt, wie dem aufmerksamen Betrachter die nicht ganz geschlossenen Augen verraten, hat sich die junge Ehefrau dem neben dem Bett stehenden Landsknecht zugewandt. Das „Begehren“ scheint dabei durchaus auf beiden Seiten vorhanden zu sein, denn die Frau lässt keine Abwehrhaltung erkennen. Über dem Kopf des Landsknechts zeugt wiederum eine Teufelsfigur – die Ähnlichkeit mit der Teufelsgestalt der zweiten Darstellung hat, jedoch zusätzlich mit weiblichen Attributen ausgestattet ist – von der Lasterhaftigkeit und Sünde, die sich im Tun des Landsknechts ausdrückt, der die junge Ehefrau bereits an ihren Armen berührt. Das

Bett ist diagonal in den Bildraum gestellt und nimmt den größten Teil davon ein. Ein rot-gelber Vorhang und grüner Baldachin schließen die Szene nach links und oben ab, während der Betrachter durch den Freiraum im Bildvordergrund förmlich in die Darstellung hineingeführt wird. Die vor dem Bett abgestellten Schuhe und das übliche Bettpodest an seiner Seite verstärken diesen Eindruck noch.

Ein eigentümlich zwiespältiges Gefühl wird in dem Betrachter durch die Tatsache geweckt, dass der Ehemann deutlich älter zu sein scheint als die jung und hübsch dargestellte Frau. Schon Schadow bemerkte 1825: „*Der Maler hat nicht wohl gethan, gleichsam zur Entschuldigung, neben die jugendlich-schöne Frau einen alten häßlichen Kahlkopf als Gemahl zu legen.*“ Eine Erklärung könnte die Bildtradition des „Ungleichen Liebespaars“ (vgl. die siebte Darstellung) bieten, die dem Maler mit Sicherheit bekannt und präsent war. Vielleicht beabsichtigte er mit der Anspielung auf diese Thematik darzulegen, dass große Altersunterschiede zwischen Paaren und damit unpassende Verbindungen Begehrlichkeiten wecken können, die dem neunten Gebot zuwider sprechen. Jedoch lässt sich dies heute nicht mehr mit Bestimmtheit sagen.

Wieder lassen sich manche Details in anderen Szenen wiederfinden: So weist der im Bett liegende Ehemann eine ganz ähnliche Kopfhaltung wie das Opfer der fünften Gebotsdarstellung auf, weiterhin ist beiden Szenen gemeinsam, dass die Teufelsfigur mit weiblichen Attributen charakterisiert ist. Bettvorhang und Bettdecke sind ähnlich behandelt wie in der sechsten Szene.

Zu Szene 10:

„Du solt kains andern gutt begeren“

Wiederum ist – ähnlich der achten Darstellung – eine Gruppe von Personen um einen Tisch versammelt, auf dem allem Anschein nach sehr verlockende Münzenberge liegen. Das „Begehren fremden Guts“ wird hier mehrfach vor Augen geführt und durchläuft zumindest zwei Stadien: Am offensichtlichsten ist die Rolle des stehenden Mannes, der – angestachelt von der Teufelsfigur – nach einem Häufchen Münzen greift, und da ihn die mittlere Person am Tisch mit der Hand daran zu hindern sucht, empört und ärgerlich den Kopf zurückwirft. Seine bloßen Beine und

Füße sowie sein Gewand und auch das Fehlen einer Kopfbedeckung verraten seine einfache Herkunft und lassen ärmliche Verhältnisse vermuten. Schon besser ausgestattet ist der Mann, der den Sünder am Wegnehmen der Münzen hindern will. Jedoch sind seine Beweggründe und Absichten nicht unbedingt lauter, wie auch schon die gelbe Kopfbedeckung vermuten lässt: Während er den „armen Bösewicht“ versucht vom Tisch fernzuhalten (und damit eine Verbindung zu der Person herstellt, die vom Teufel geführt und verleitet wird), greift seine rechte Hand selbst in den größten Münzenhaufen vor ihm. Damit aber nicht genug: Die zwei Beutel vor der dritten Person am Tisch haben weitere Begehrlichkeiten in ihm geweckt, wie sein neidisch schielender Blick offenbart. Die Bedeutung des dritten und kleinsten Häufchens Münzen auf dem Tisch, welches niemandem zugeordnet ist bzw. fast den Eindruck hervorruft, für den Betrachter reserviert zu sein, bleibt ebenso unklar wie die Rolle des weißbärtigen Mannes (sollte durch diese Anspielung auf sein Alter der Gedanke an ein Erbe und den Akt des Vererbens hervorgerufen werden?) am linken Bildrand, dessen Beutel gut verschlossen sind.

Wie bereits zur fünften Darstellung erwähnt, bekommt die Raumaufteilung – die eigentliche Szene spielt sich größtenteils in der linken Bildhälfte ab – durch die Funktion der Darstellung für die gesamte Tafel einen Sinn. Der Zusammenhalt der Szenen soll durch die perspektivisch nach links geführten Raumachsen und durch das Einpassen der Szene unterhalb des Regenbogens gewährleistet werden.

3) Zur Mode

Der Landsknecht, der auf den Tafeln zum zweiten, siebten, achten und neunten Gebot zu sehen ist, trägt das für die Zeit typische Gewand: Das geschlitzte rote Wams mit knielangem, faltenrockähnlichem Schoß mit schwarzen Borten, darunter ein ebenfalls reich geschlitztes gelbes Hemd mit geschlitztem Kragen, das ein grünes Untergewand erkennen lässt, breite Kuhmaulschuhe über den gestreiften Strümpfen mit Strumpfbändern und als Kopfbedeckung das übliche Barett – auf der siebten Szene als Federbarett –, das von der Kalotte, einer Lederkappe, die dicht am Kopf anschließt, an Ort und Stelle gehalten wird. Dazu trägt er am Bandelier, einer Art Gürtel, den Stoßdegen.

Dem Landsknecht wird die Erfindung der im 16. Jahrhundert so beliebten „Schlitzmode“ zugeschrieben. Der ursprüngliche Sinn – dem Körper durch das Aufschlitzen der (engen) Kleidung mehr Bewegungsfreiheit zu verleihen – geriet jedoch im Lauf der Zeit in Vergessenheit und wurde zu einer allgemeinen und standesübergreifenden Modeerscheinung. Schließlich wurden nicht nur Wams und Hose, sondern auch alle anderen Teile der Kleidung von den Kuhmaulschuhen bis zum Barett mit einer Vielzahl von Schlitzten versehen, durch die andersfarbige Stoffe hindurchschauten.⁴

Andere Figuren der Zehn-Gebote-Tafel scheinen einfache Bürger zu sein und sind durch ein einfaches, einfarbiges Obergewand gekennzeichnet, das gegürtet und in verschiedenen Längen getragen wurde. Ihre Kopfbedeckungen sind vielfältig und reichen von der voluminösen Sendelbinde des Bürgers auf der zweiten Gebotsszene – einem Stoffstreifen, der v.a. im 15. Jahrhundert an der Kopfbedeckung festgemacht war und um den Kopf herumgewickelt wurde oder frei herunterhing – über verschiedene Hutformen (vgl. das sechste und zehnte Gebot) bis hin zu der kostbaren Pelzmütze des durch die Verwendung dieses Materials als begütert ausgewiesenen Familienvaters auf der vierten Szene. Daneben ragen unter diesen Hutformen das bereits erwähnte Federbarett (siebte Szene) und der Hut des vermeintlichen „Richters“ auf der Szene zum achten Gebot heraus, der womöglich an einen Judenhut erinnern soll.

Die Rolle der Frau und ihre entsprechende Kleidung wird auf 4 Gebotsdarstellungen angesprochen: Auf den Darstellungen zum dritten und vierten Gebot ist sie sittsam, entsprechend der Würde des Ortes – der Kirche – (drittes Gebot) und gemäß ihres verheirateten Status (viertes Gebot) mit langen Gewändern, einem gegürteten langen Kleid und Übermantel, und dem typischen Kopftuch, das Haare, Stirn und Schultern bedeckt, gekleidet. Dagegen wird sie in der Rolle der untreuen und im Bett liegenden Ehefrau mit bloßen Brüsten (neuntes Gebot) und als Geliebte (siebtes Gebot) in der reich ausgestatteten Tracht eines sächsischen Hoffräuleins gezeigt, wie sie im Werk der Cranachs so häufig vorkommen.

⁴ Zur Kleidung der Landsknechte vgl.: Erika Thiel: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Berlin (Ost) 1963, S. 288-291 und Ludmila Kybalová u.a.: Das große Bilderlexikon der Mode. Vom Altertum zur Gegenwart. Prag 1966, S. 157, 164.

Neben der Farbenprächtigkeit der Darstellung insgesamt ist in der Kleidung die Dominanz der Farben Gelb, Rot und Grün zu bemerken, welche als ausgesprochene Modifarben der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts angesehen werden können.

4) Zum Regenbogen

Der Regenbogen hat die kunsthistorische Forschung lange vor ein Rätsel gestellt und seine Bedeutung wird auch heute noch kontrovers diskutiert. Er stellt eine so ungewöhnliche, singuläre Erscheinung im Zusammenhang mit einer Darstellung der Zehn Gebote dar, dass 1932, im bis heute grundlegenden Cranach-Werkverzeichnis von Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg, sogar die Vermutung geäußert wurde, es handle sich um einen Schmutzstreifen, der von einer früheren Verkleidung der Tafel herrühre.⁵ Diese völlige Fehleinschätzung, die sicherlich auch zu einem Teil auf den damaligen (schlechten) Zustand der Tafel zurückzuführen ist, wurde kurioserweise noch in den späten 1980er Jahren wiederholt,⁶ zu einer Zeit also, als längst andere, näher liegende und sinnvollere Erklärungsversuche unternommen worden waren.

Die Darstellung des Regenbogens in der Kunst ist spätestens seit dem Mittelalter eng verknüpft mit der Szene des Jüngsten Gerichts, bei der Christus auf dem Thron als Weltenrichter erscheint, um die Guten von den Bösen zu scheiden. Der Regenbogen wird dabei zum Symbol der göttlichen Herrlichkeit, kann jedoch auch als Zeichen der beiden Gerichte (die Farben Blau für die Sintflut und Rot als Hinweis auf das feurige Weltgericht) verstanden werden. Neben der Darstellung des Jüngsten Gerichts im religiösen Kontext, in Kirchen und an deren Portalen, wurde es seit dem 14. Jahrhundert üblich, die Weltgerichtsszene und andere biblische Szenen wie z.B. das Urteil des Salomo oder Christus und die Ehebrecherin an Gerichtsstätten, vorwiegend in Rathäusern, wiederzugeben, als Aufforderung und Ermahnung zu einer gerechten Urteilsfindung. Besonders im 16. Jahrhundert entstanden in Deutschland umfangreiche Zyklen mit sog. „Gerechtigkeitsbildern“, so z.B. für das Baseler Rathaus, 1521-22, von Hans Holbein dem Jüngeren und für das Nürnberger

⁵ Max J. Friedländer/ Jakob Rosenberg (Hgg.): Die Gemälde von Lucas Cranach. Berlin 1932, S. 43, Nr. 69, 70.

⁶ Vgl. die Übersetzung der 2. Aufl. von o.g. Gemäldeverzeichnis, herausgegeben von Gary Schwartz, Stuttgart 1989, S. 85, Nr. 77.

Rathaus ab 1521, nach Entwürfen von Albrecht Dürer. Wenn – wie vermutet wird – die Zehn-Gebote-Tafel Cranachs für das Wittenberger Rathaus in Auftrag gegeben und ausgeführt wurde, liegt es nahe anzunehmen, dass der Regenbogen in der Tradition der Weltgerichtsbilder und die Tafel insgesamt im Kontext der Gerechtigkeitsbilder steht, auch wenn die Darstellung der Zehn Gebote ansonsten nicht zur üblichen Rathausikonographie des 16. Jahrhunderts gehört.

Dementsprechend wurde in der bisherigen kunsthistorischen Forschung der Regenbogen der Zehn-Gebote-Tafel überwiegend im Zusammenhang der Weltgerichtsdarstellung gesehen und gedeutet.

Dagegen sah Konrad Hoffmann den Regenbogen auf der Zehn-Gebote-Tafel im Rahmen von einer Untersuchung zu Dürers „Melencolia“⁷ im Zusammenhang mit Sintflut-Prophezeiungen für das Jahr 1524, welche – ausgehend von ungewöhnlichen Himmelserscheinungen - im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts für viel Aufregung nicht nur in der deutschen Bevölkerung sorgten. Davon zeugen noch die zahlreich erhaltenen Flugschriften aus der Zeit. Dabei haben neuere Forschungen gezeigt, dass nicht erst in den 1520er Jahren – wovon auch Hoffmann noch ausging – sondern bereits um 1512 Sintflutprophezeiungen breiten Teilen der Bevölkerung bekannt waren und von führenden Astrologen und Astronomen diskutiert wurden.⁸ Der erste greifbare Hinweis auf eine drastische Unglücksprophetie für 1524 als dem Jahr der 16 Planetenkonjunktionen im Zeichen der Fische findet sich 1499 in einer gemeinsam mit Jakob Pflaum publizierten Schrift des bedeutenden Tübinger Astronomen und Mathematikers Johannes Stöffler, zu dessen Schülern auch Philipp Melanchthon gehörte. Diese wurde von dem italienischen Astrologen Luca Gaurico aufgegriffen und zuerst 1501, dann 1507 und 1512 sowie wahrscheinlich noch einmal 1522 zur Vorhersage einer apokalyptischen Folge von Katastrophen wie Hunger, Erdbeben, Krankheiten und einer Sintflut für das zweite und dritte Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts konkretisiert und erweitert. Bereits um 1512 führten diese Sintflutvorhersagen Gauricos auch in Deutschland zu heftigen Auseinandersetzungen. Der bekannte Astrologe Johann Virdung von Haßfurt, Hofastrologe Pfalzgraf Ludwigs V., widersprach Gauricos Prophezeiung

⁷ Vgl. Konrad Hoffmann: Dürers „Melencolia“, in: Kunst als Bedeutungsträger. Gedenkschrift für Günter Bandmann, hg. von Werner Busch u.a., Berlin (West) 1978, S. 251-277.

⁸ Vgl. hier und im folgenden: Heike Talkenberger: Sintflut. Prophetie und Zeitgeschehen in Texten und Holzschnitten astrologischer Flugschriften 1488-1528. (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; 26) Tübingen 1990.

einer totalen Überschwemmung der Erde sehr energisch, wobei er seinen Widerspruch nicht nur mit astrologischen Argumenten sondern auch theologisch begründete: Der im ersten Buch Mose⁹ überlieferte Regenbogen, das Himmelszeichen Gottes nach der Sintflut, garantiere den Frieden zwischen ihm und den Menschen und schließe aus, dass es jemals wieder zu einer die Menschheit vernichtenden Sintflut kommen würde. Auf diesem Hintergrund könnte der Regenbogen der Zehn-Gebote-Tafel nicht nur als Reaktion auf diese allgemeinen Sintflutbefürchtungen gesehen und im Sinne eines Schutzzeichens gedeutet werden, sondern auch den (pädagogischen) Gedanken beinhalten, dass die Einhaltung der Gebote Gottes durch die Menschen, den Frieden mit Gott, verkörpert durch den Regenbogen, garantiere. In der Kunst stellt die allgemeine Szene von Noahs Dankopfer und dem Bundschluss Gottes mit ihm – neben der Darstellung des Jüngsten Gerichts – die eine weitere wichtige Traditionslinie des Regenbogens dar, welche durch viele Beispiele ausgehend von byzantinischer Kunst bis zur Kunst der Neuzeit belegt ist. Der Regenbogen findet in diesen Darstellungen Verwendung als Zeichen des Bundes Gottes mit Noah. Die Zehn-Gebote-Tafel der Cranach-Werkstatt könnte also über die Darstellung der Gebote hinaus, welche Gott zum Zeichen des zweiten Bundes mit den Menschen an Moses übergab, mit dem Regenbogen auch eine Erinnerung an den ersten Bundschluss Gottes beinhalten.

Letztendlich lässt sich heute nicht mehr mit völliger Gewissheit beurteilen, welche Bedeutung des Regenbogens Lucas Cranach der Ältere – vorausgesetzt von ihm kam die Idee dazu – auf der Zehn-Gebote-Tafel intendierte. Betrachtet man jedoch die lange Tradition des Regenbogens auf Darstellungen des Jüngsten Gerichts und

⁹ Erstes Buch Mose, Kap. 9, Verse 8-17: „Und Gott sagte zu Noah und seinen Söhnen mit ihm: Siehe, ich richte mit euch einen Bund auf und mit euren Nachkommen und mit allem lebendigen Getier bei euch, an Vögeln, an Vieh und an allen Tieren des Feldes bei euch, von allem, was aus der Arche gegangen ist, was für Tiere es sind auf Erden. Und ich richte meinen Bund so mit euch auf, daß hinfort nicht mehr alles Fleisch verderbt werden soll durch die Wasser der Sintflut und hinfort keine Sintflut mehr kommen soll, die die Erde verderbe. Und Gott sprach: Das ist das Zeichen des Bundes, den ich geschlossen habe zwischen mir und euch und allem lebendigen Getier auf ewig: Meinen Bogen habe ich in die Wolken gesetzt; der soll das Zeichen sein des Bundes zwischen mir und der Erde. Und wenn es kommt, daß ich Wetterwolken über die Erde führe, so soll man meinen Bogen sehen in den Wolken. Alsdann will ich gedenken an meinen Bund zwischen mir und euch und allem lebendigen Getier unter allem Fleisch, daß hinfort keine Sintflut mehr komme, die alles Fleisch verderbe. Darum soll mein Bogen in den Wolken sein, daß ich ihn ansehe und gedenke an den ewigen Bund zwischen Gott und allem lebendigen Getier unter allem lebendigen Fleisch, das auf Erden ist. Und Gott sagte zu Noah: Das sei das Zeichen des Bundes, den ich aufgerichtet habe zwischen mir und allem Fleisch auf Erden.“ (Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers. Württembergische Bibelanstalt Stuttgart 1970. 9. Aufl. 1985. Evangelische Haupt-Bibelgesellschaft zu Berlin und Altenburg. Druck in Leipzig.)

bedenkt man, dass solche gerade im 16. Jahrhundert vielfach an Orten der Rechtsprechung zu finden waren, erscheint es naheliegend anzunehmen, dass der Regenbogen die Darstellung der Zehn Gebote mit dem Hinweis auf das Jüngste Gericht verbinden sollte. Mit Sicherheit konnte Cranach davon ausgehen, dass seine Zeitgenossen diesen Zusammenhang des Regenbogens mit dem Weltgericht verstehen würden – und dies um so eher, wenn die Zehn-Gebote-Tafel tatsächlich für das Rathaus in Auftrag gegeben wurde und dort von Anfang an zu sehen war. Dagegen erscheint die These Hoffmanns, der Regenbogen verweise auf die Sintflutprophezeiungen, gerade auch mangels Vergleichsbeispiele in der Malerei weniger wahrscheinlich.

Seltsam an der Darstellung des Regenbogens bleibt jedoch seine undefinierte Farbe – es gibt keine Hinweise darauf, dass der Regenbogen jemals farbiger gewesen wäre und keine plausible Erklärung für seine Farblosigkeit – und die Tatsache, dass wichtige Details der Tafel wie z.B. Köpfe (der zweiten, vierten und letzten Szene) von ihm überschritten werden. Dies lässt vermuten, dass der Regenbogen erst ausgeführt wurde, nachdem die Szenen bereits konzipiert und gemalt waren. Diese Annahme bestätigt sich insofern, als dass der Regenbogen in der Unterzeichnung noch nicht angelegt wurde (im Gegensatz zu der Form der kursächsischen Wappen, welche bereits vorgezeichnet ist). Weiterhin sind auch mit bloßem Auge bereits fünf mit einem Zirkel in die Tafel eingeritzten Halbkreise erkennbar, die in die Tafel geritzt wurden um so die malerische Ausführung vorzubereiten. Betrachtet man diese Einritzungen genauer, so stellt sich heraus, dass sie auf die ausgeführte Malschicht der Szenen erfolgte, d.h. erst nachdem die Szenen malerisch umgesetzt waren, kam die Idee auf, einen Regenbogen hinzuzufügen. Auf diese Weise erklären sich auch die Überschneidungen, die – wäre der Regenbogen von vornherein angedacht gewesen – leicht hätten vermieden werden können, indem die Figuren kleiner oder an einer anderen Stelle im Bildraum ausgeführt worden wären. Die Tatsache, dass im Schriftband zur ersten und fünften Szene Raum für den Regenbogen ausgespart wurde, beweist dagegen, dass der Regenbogen vor der Vollendung der Tafel und ihrer Ausstattung mit Schrift angefertigt wurde. Die Idee, die Zehn-Gebote-Tafel mit einem Regenbogen zu überspannen, kam demzufolge innerhalb des Entstehungsprozesses der Tafel auf, und zwar nachdem die Szenen gemalt waren aber noch bevor die Schrift hinzugefügt wurde. Was der Grund oder Anlass für diese

konzeptionelle Erweiterung der Darstellung war, lässt sich leider heute nicht mehr nachvollziehen.

5) Zur Künstlerfrage

Die Frage, WER die Zehn-Gebote-Tafel gemalt hat, ist heute nicht mehr leicht zu beantworten. Sicher scheint, dass sie in der Cranach-Werkstatt entstanden ist. Dafür spricht die stilistische Nähe der Darstellungen zum Gesamtwerk Lucas Cranachs des Älteren und seiner Werkstatt. Jedoch weist die Tafel große Qualitätsunterschiede im Bereich der Perspektive, der Details wie Gesichter, Hände und Füße, aber auch der logischen Anordnung von einzelnen Szenen auf, die dem sorgfältigen Betrachter schnell deutlich machen, dass hier nicht nur ein, sondern mehrere Künstler am Werk waren. Für die Annahme, dass Idee und Vorzeichnung der Szenen auf Lucas Cranach den Älteren zurückgehen, spricht die Tatsache, dass in der Infrarot-Reflektographie – einer strahlendiagnostischen Untersuchungsmethode, bei der die Unterzeichnung sichtbar gemacht werden kann – eine ausgesprochen freie Unterzeichnung zu sehen ist. Die sehr flüchtige Skizzierung der Szenen erfolgte überwiegend mit kurzen, kräftigen und sichelförmigen Pinselstrichen wie sie für die Werke Lucas Cranachs des Älteren charakteristisch sind. Jedoch fällt die Flüchtigkeit und Eile auf, mit welcher die Unterzeichnung vorgenommen wurde. Außer den Gesichtern wurden viele Details nur grob angedeutet – so wurden Landschaftsausschnitte, wie sie z.B. auf der ersten und siebten Szene im Hintergrund zu sehen sind, nur wellenförmig konturiert und Faltenwürfe z.B. der Bettdecken der sechsten und neunten Szene durch die Verwendung von Schlingen und offenen Häkchen zur Faltenmarkierung nur sehr abstrakt entworfen.¹⁰ Dies muss der Grund dafür gewesen sein, dass zumindest eine zweite, deutlich ungeübtere Hand die Unterzeichnung weiter ausführte. Diese Überarbeitung weist perspektivische Unsicherheiten wie die grob verzeichneten Füße des ungehorsamen Sohnes der vierten Szene auf, die dann auch Eingang in die Malerei fanden. Der Entstehungsprozess der Tafel wie ihn die Infrarot-Reflektographie wahrscheinlich macht, könnte also folgendermaßen gedeutet werden: Lucas Cranach der Ältere fertigte für die gesamte Tafel eine schnelle, in manchen Details unvollständige

¹⁰ Im Kleid der Hl. Katharina auf dem Dresdener Katharinenaltar von 1506 wurde der Faltenwurf auf sehr ähnliche Art und Weise vorgezeichnet bzw. zeichnerisch angedeutet. Vgl. Ausst.kat. Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund, Cranach und seine Zeitgenossen, hg. von Ingo Sandner, Regensburg 1998, S. 109.

Unterzeichnung an. Danach scheint er die weitere Ausführung gänzlich seinen Mitarbeitern überlassen zu haben, von denen sich zumindest einer genötigt sah, die flüchtige Unterzeichnung weiter auszuführen, bevor diese malerisch umgesetzt werden konnte. Ein frühes Beispiel für eine solche Überarbeitung und Verdichtung der Unterzeichnung durch einen Mitarbeiter der Cranach-Werkstatt zur Vorbereitung und Erleichterung des Malprozesses stellt die Tafel der „Vierzehn Nothelfer“ (Torgau, Marienkirche, um 1505 entstanden) dar.¹¹ Dass schließlich auch an der malerischen Ausführung der Zehn-Gebote-Tafel mehrere Mitarbeiter der Cranach-Werkstatt beteiligt gewesen sein dürften, legt ein Vergleich der einzelnen Szenen untereinander nahe.

6) Die Zehn-Gebote-Tafel in der Tradition und im Vergleich

Die Zehn-Gebote-Tafel führt dem Betrachter anschaulich vor Augen, welche Verhaltensweisen er entsprechend dem Willen Gottes ausüben und welche er zu unterlassen hat. Dabei stehen sich – vorausgesetzt das einzelne Gebot eignet sich zu einer solchen Verbildlichung – Gut und Böse, Engel und Teufel oftmals gegenüber, zumindest wird aber klar deutlich, welche Position im Geschehen der einzelne einnimmt. Die Tradition der Gegenüberstellung von guten und bösen Taten, vorbildlichem und verachtenswertem Verhalten, Tugenden und Lastern geht bis ins Altertum zurück und fand im Mittelalter ihre Fortsetzung und häufige Verbreitung in der bildlichen Gegenüberstellung von personifizierten Grund- und Kardinaltugenden sowie der Todsünden und Laster. Dies setzte sich in der Renaissance fort. Ein Beispiel humanistischer Bildvorstellungen von Tugenden und Lastern, gerade auch im religiösen Kontext, stellt die Buchtitelseite der lateinischen Übersetzung des Neuen Testaments durch Erasmus von Rotterdam dar, die 1522 in Basel bei Froben herauskam (Abb. 3).¹² Die Gebrüder Holbein schufen hier einen Entwurf der Fortuna mit Tugenden und Lastern, Jacob Faber war für den Metallschnitt verantwortlich. Jedoch gilt es bei der Betrachtung nicht zu vergessen, dass sich die Bild- und Gedankenwelt der Humanisten als einer kleinen Schicht Gebildeter auch nur an einige wenige richtete. Der Großteil der Bevölkerung war des Schreibens und Lesens

¹¹ Vgl. Ausst.kat. Unsichtbare Meisterzeichnungen, S. 103-105.

¹² Gebrüder Holbein: Buchtitel zum Neuen Testament, Metallschnitt von Jacob Faber, 1522, Staatliche Museen Greiz. Abgebildet in: Werner Becker: Von Kardinaltugenden, Todsünden und etlichen Lastern. Bilder und Plastiken zur Kultur- und Sittengeschichte des 12. bis 19. Jh. Leipzig 1975, S. 61.

nicht mächtig und daher auf einfachere bildliche Darstellungen angewiesen. Solche fanden z.B. in der sog. „Armenbibel“ (lat. *Biblia pauperum*) Verwendung, ein im 15. Jahrhundert weit verbreitetes bebildertes Unterrichtsbuch mit pädagogisch-didaktischem Anspruch, das den Priestern bei der Unterweisung des (geistig armen) Volkes helfen und die Heilsgeschichte der Bibel durch Illustrationen vermitteln sollte. Auch in literarisch-satirischer Darstellungsform wurden gedruckter Text und gedrucktes Bild miteinander verbunden. Davon zeugt das bedeutendste Volksbuch des ausgehenden Mittelalters, das „Narrenschiff“ des Humanisten und Schriftstellers Sebastian Brant von 1494, das in den Texten des Autors und über 100 Holzschnitten (davon die meisten von Albrecht Dürer) menschliche Laster und Torheiten sowie gesellschaftliche Missstände anprangert. Ebenfalls eine Verbindung von Bild und Text stellt das Emblem oder Sinnbild dar. Der Mailänder Rechtsgelehrte Andrea Alciati gab das erste, sehr bedeutende und in der Folgezeit von vielen Künstlern als Kompendium benutzte „*Emblematum Liber*“ 1531 in Augsburg heraus, in dem einem Bild (*Pictura, Icon, Imago*) ein Motto (*Inscriptio, Lemma*) und ein – oftmals moralisierendes – Epigramm (*Subscriptio*) beigegeben sind. Alle diese Beispiele wie die gerade genannten Tugend- und Lasterdarstellungen, Volksbücher sowie Embleme zeigen auf, dass es für die Verbindung von Text und Bild mit moralisierender Absicht bereits Ende des 15./Anfang des 16. Jahrhunderts eine reiche Tradition gab, die auch und gerade dem „einfachen“ Volk gegenwärtig war.

Auch die bildliche Darstellung der Zehn Gebote diente zur Belehrung und zur Durchsetzung von Moralvorstellungen. Die Dekalogmotive kamen sowohl im sakralen als auch im profanen Bereich zur Ausführung. Dabei hat sich die Reihenfolge der Gebote im Verlauf ihrer Darstellungsgeschichte mehrfach geändert. Die Anordnung der fünften, sechsten und siebten Gebote, welche sich auf soziale Beziehungen und Wünsche beziehen, erfolgte zeiten- und regionenabhängig unterschiedlich. Das zweite Gebot „Du sollst Dir kein Bildnis machen“ wurde im Mittelalter aus dem Gebotszyklus entfernt. Statt dessen teilte man das ursprüngliche zehnte Gebot in zwei Gebote, um wieder die Anzahl von Zehn zu erhalten. In der Zeit der Reformation wurde „Du sollst keines anderen Weib begehren“ als neuntes Gebot angesehen, das zehnte bezog sich auf den Besitz des anderen. Luther stellte jedoch das Gebot vom Trachten nach dem Besitz voran und bezeichnete das Gebot vom Begehren der Frau des anderen als zehntes. Über den allgemeinen religiösen

Kontext wie z.B. Bibelillustrationen oder katechetische Darstellungen in Kirchen hinausgehend, sind die Zehn-Gebote-Darstellungen vor allem in den sogenannten „Beichtspiegeln“ anzutreffen. Innerhalb dieser volkstümlichen Traktate, die bereits im 14. Jahrhundert dazu gedacht waren, in Vorbereitung auf die Beichte das Gewissen zu erforschen, dienten die zehn Gebote Gottes als zentraler Gesetzeskatalog. Holzschnitte illustrierten dabei gutes und schlechtes Verhalten, Erfüllung und Übertretung der einzelnen Gebote. Die größte Verbreitung fanden diese lehrhaften Bilder am Ende des 15. Jahrhunderts. Als Beispiele sollen hier zwei solcher Zehn-Gebote-Darstellungen vergleichend betrachtet werden, ein Einblattdruck aus der Zeit um 1460/80 (Abb. 4) sowie ein Zyklus von zehn Holzschnitten, den Anton Sorg im Jahr 1478 in Augsburg publizierte (Abb. 5).¹³ Beide zeigen deutlich, wie nah die Cranachsche Darstellung der Zehn Gebote der mittelalterlichen Beichtspiegeltradition noch ist. Wie auch in anderen Beichtspiegeln üblich verdeutlichen Teufelsgestalten das sündige Tun in den einzelnen Szenen, manches Mal werden auch das gute und schlechte Beispiel im selben Bild dargestellt wie z.B. bei der Szene zum zweiten Gebot. In der Version Anton Sorgs werden einerseits Würfelspieler gezeigt, die offensichtlich in Gottes Namen schwören, nicht betrogen zu haben (und damit natürlich den Verdacht erwecken, genau dies getan zu haben), und andererseits drei vorbildliche Bürger, welche zu Gott beten. Der Einblattdruck zeigt eine ähnliche Lösung. In der Zehn-Gebote-Tafel der Cranach-Werkstatt ist diese simultane Darstellung von zwei Begebenheiten zur Illustrierung von Gut und Böse z.B. bei der dritten Szene zu beobachten, bei der vorbildliche Bürger den Feiertag heiligen, in dem sie zur Kirche gehen, während ein Bauer die Feiertagsregel bricht und sein Feld pflügt. Neben solchen allgemeineren Übereinstimmungen sind jedoch auch in den einzelnen Szenen große Ähnlichkeiten festzustellen. Dabei zeigt sich, dass die Szenen der Cranachschen Tafel teilweise auf Darstellungen der Holzschnittgruppe Anton Sorgs, teilweise auf die des Einblattdrucks verweisen. Drei Szenen sind dagegen sowohl bei der Cranachschen Tafel als auch bei den beiden Holzschnittfassungen ähnlich, und zwar die Szenen zu den Geboten „Du sollst keinen fremden Gott anbeten“, „Du sollst nicht unkeusch sein“ sowie „Du sollst kein

¹³ Einblattdruck, um 1460/80, Holzschnitt, Graphische Sammlung München (Schr. 1846), abgebildet in: Lexikon der Christlichen Ikonographie, hg. von Engelbert Kirschbaum u.a., Bd. 4, Freiburg im Breisgau 1972, Sp. 565-566 und Anton Sorg: Der selen trost mit manige hübschen Exempeln durch die zehen gebot unt mit and' gutten lere, 1478, 10 Holzschnitte, Staatliche Museen Greiz. Abgebildet in: Werner Becker: Von Kardinaltugenden, Todsünden und etlichen Lastern. Bilder und Plastiken zur Kultur- und Sittengeschichte des 12. bis 19. Jh. Leipzig 1975, S. 69-71.

fremdes Gut begehren“. Mit Sicherheit gab es also zumindest eine andere Holzschnittfolge, welche Cranach gekannt haben muss. Diese anderen Holzschnittfolgen scheinen ähnliche Elemente und Szenen aufgewiesen zu haben, wie die beiden eben betrachteten. Jedoch ist ungewiss, ob die gemalte Tafel der Cranach-Werkstatt auf eine ganz bestimmte, bislang nicht aufgefundene Holzschnittfolge zu den Zehn Geboten zurückgreift oder ob sich Lucas Cranach der Ältere von mehreren Folgen anregen ließ und aus ihnen eine eigene Szenen-Zusammenstellung entwickelte.

Neben der Suche nach möglichen Vorbildern der Zehn-Gebote-Tafel Cranachs bieten sich auch zeitgenössische Vergleiche an. Ein besonderes Interesse verdient hier die Holzschnittfolge zu den Zehn Geboten von Hans Baldung Grien (Abb. 6).¹⁴ Da sie aus dem Entstehungsjahr der Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel (1516) stammt, könnte man einen engeren Zusammenhang mit der Cranachschen Tafel oder zumindest eine Auseinandersetzung des jeweiligen Künstlers mit dem Werk des anderen vermuten. Jedoch zeigt sich bei der genaueren Betrachtung, dass dies wohl nicht der Fall war. Zwar ergeben sich durchaus Ähnlichkeiten in der Darstellung einzelner Szenen – so zum ersten und fünften Gebot, außerdem zum Gebot „Du sollst kein fremdes Gut begehren“ (bei Cranach als zehntes, bei Grien als neuntes Gebot) – doch verraten diese Übereinstimmungen nur einen Bezug zu gemeinsamen Quellen. Auch Hans Baldung Grien kannte mit Sicherheit Zehn-Gebote-Darstellungen aus der Beichtspiegel-Tradition und verwendete diese entsprechend. Bemerkenswert an Hans Baldung Griens Holzschnittserie ist die große Bewegtheit der Darstellungen, die Lebendigkeit und Ausdrucksstärke der einzelnen Gesten. Dass dies auch schon von den Zeitgenossen so gesehen wurde und sich die Darstellungen Hans Baldung Griens großer Beliebtheit erfreuten, beweist die Tatsache, dass die Holzschnittfolge noch einige Jahrzehnte (bis 1542) in der Straßburger Buchkunst für Predigt- und Bibelpublikationen verwendet wurde.

Innerhalb des Cranachschen Werkes sind die Vergleichsmöglichkeiten rar. Entgegen der üblichen Cranach-Werkstattpraxis, einmal entwickelte Motive wiederaufzugreifen

¹⁴ Hans Baldung Grien: Die Zehn Gebote, Holzschnittfolge, 1516, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Illustrationen zu: Marcus von Lindau/ Marcus von Weida: Die zehn Gebote in diesem Buch erklärt und ausgelegt durch etliche hochberühmte Lehrer... Straßburg, Joh. Grüninger 1516. Die Holzschnitte sind abgebildet in: Ausstellungskatalog Hans Baldung Grien. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 1959, S. 355-360.

und modifiziert weiterzuverwenden, scheint die Zehn-Gebote-Tafel eine einmalige künstlerische Auftragsarbeit gewesen zu sein. Bislang ist nur eine einzige Darstellung der Zehn Gebote bekannt, die aufgrund ihrer stilistischen Merkmale auf einen Bezug zur Cranach-Werkstatt hindeutet. Es handelt sich um die Zehn-Gebote-Tafeln, die 1528/29 – also bedeutend später als die Wittenberger Tafel – für die Kreuzkirche in Dresden von „Hans dem Maler“, wie wir aus einer Rechnung erfahren, geschaffen wurden (Abb. 7).¹⁵ Als erste wichtige Ähnlichkeit zur Wittenberger Tafel muss die Tatsache bemerkt werden, dass die einzelnen Gebote (mit Ausnahme des achten Gebots) durch Alltagsszenen anschaulich gemacht werden und nicht – wie seit der Reformation üblich – biblische Szenen zur Illustration der göttlichen Gesetze dienen. Dies erklärt sich durch den Umstand, dass das albertinische Sachsen unter Herzog Georg dem Bärtigen (er regierte 1500-1539) streng katholisch geblieben war. Erst mit der Regierung Heinrichs des Frommen von 1539 bis 1541 kehrte die Reformation auch in diesem Teil der ernestinischen Lande ein. Die Reformierung der Kirche und ihrer liturgischen Abläufe könnten der Grund dafür gewesen sein, dass die Tafeln aus der Kreuzkirche entfernt wurden (vgl. die Messedarstellung zum dritten Gebot, die den Ritus noch in der altgläubigen Form zeigt), vermutlich danach in den Sitzungssaal des Rathauses kamen, dort bis zu dessen Abbruch im Jahr 1707 blieben und – über ein Jahrhundert später (1846) – auf dem Boden des neuen Rathauses „wiederentdeckt“ wurden. Dieser spannende Weg der Tafeln von der Kreuzkirche zum Rathaus und dessen mögliche Bedeutung für die Wittenberger Tafel wird an anderer Stelle (siehe das Kapitel zur Geschichte und zum Hängungsort der Cranachschen Zehn-Gebote-Tafel) näher betrachtet.

Ein interessantes Merkmal der Dresdner Tafeln, das zeigt, dass „Hans, der Maler“ nicht nur im engeren oder weiteren Umkreis der Cranach-Werkstatt geschult wurde, sondern sich wahrscheinlich mit der Cranachschen Zehn-Gebote-Tafel auseinandergesetzt haben muss, bzw. sie zumindest kannte, stellen die beiden Wappen der Stifter dar. Auf der sechsten Tafel ist das Wappen des letzten katholischen Pfarrers der Kreuzkirche, Petrus Eisenberg („Plebanus Dr. Petrus Eisenberg“), und auf der zehnten Tafel das Wappen des Bürgermeisters von Dresden, Gregor Byner (Initialen GB), zu sehen. Beide Wappen „rahmen“ – eine Hängung in zwei Fünferreihen vorausgesetzt – die Zehn-Gebote-Tafeln in ähnlicher

¹⁵ Anonymus (Hans, der Maler): Die Zehn Gebote, Öl auf Holz, 1528/29, Museum für Geschichte der Stadt Dresden.

Weise ein, wie die Wappen des Kurfürstentums die Szenen der Wittenberger Tafel – freilich ohne das Regenbogenmotiv zu verwenden.

Ein direkter Vergleich der Dresdner und der Wittenberger Szenen zeigt deutlich den zeitlichen Abstand, in dem die Tafeln entstanden. Während die Cranachsche Zehn-Gebote-Tafel noch eng an spätmittelalterliche Traditionen und Darstellungsformen anknüpft, weisen die Dresdner Tafeln eine große und für die Renaissance typische Freude an der Darstellung kostbarer Stoffe und reicher Ornamentik sowie lebhaftere und mehrfigurige Szenen auf. Auch die mittelalterliche Vorstellung vom Teufel, der den Menschen zur Sünde verführt, ist in den Hintergrund getreten. Nur in der Szene zum zweiten Gebot und bei der Liebespaardarstellung sind noch reduzierte Formen dieser Teufelsfiguren zu finden, wobei diese gerade bei der Liebespaardarstellung mehr an die Schlange des Paradieses auf Adam-und-Eva-Darstellungen erinnert. Insgesamt kann festgestellt werden, dass die einzelnen Szenen wenig Ähnlichkeiten zur Cranachschen Tafel aufweisen, am ehesten scheint sich „Hans, der Maler“ noch mit der Cranachschen Liebespaardarstellung befasst zu haben. Dafür sprechen die Haltung des Paares, aber vor allem der prominente Baum im Bild, der so vor Cranach nicht vorgekommen sein dürfte (jedoch sicherlich auf eine Dürersche Anregung zurückging), und den der Dresdner Maler in seiner dominanten Bildfunktion bereits wieder zurücknimmt. Sonstige Ähnlichkeiten – noch deutlich in der Szene zum ersten Gebot – sind weniger der Auseinandersetzung mit der Cranachschen Tafel als vielmehr der gemeinsamen Tradition geschuldet.

Als einziges Vergleichsbeispiel einer Zehn-Gebote-Darstellung, die mit Sicherheit von Lucas Cranach dem Älteren stammt, kann die Holzschnittfolge gesehen werden, welche – annähernd zeitgleich mit den Dresdner Tafeln – entstand.¹⁶ Zunächst als Illustrationen für Melanchthons „Kurze Auslegung der Zehn Gebote“ gedacht und begonnen, fanden sie schließlich in Luthers „Grossem Katechismus“ von 1529 (2. Auflage) Verwendung. In dieser Folge Cranachs d. Ä. werden alle Gebote mit Szenen aus dem Alten Testament anschaulich gemacht. Die Darstellung des ersten Gebots folgt der Tradition der Beichtspiegel, allerdings ist nun nicht irgendein Götzenbild – wie noch auf der Zehn-Gebote-Tafel –, sondern das in der Bibel überlieferte (goldene) Kalb zu sehen. Insgesamt zeigen die Darstellungsformen noch

¹⁶ Lucas Cranach der Ältere: Die zehn Gebote, Holzschnitte, 1527-29, Stiftung Luthergedenkstätten Wittenberg.

deutlich mittelalterliche Einflüsse, die theologischen Inhalte und ihre Verdeutlichung entsprechen jedoch den neuen reformatorischen Ansprüchen. Insofern lassen sich diese Holzschnittfolge und die gemalte Zehn-Gebote-Tafel nur sehr bedingt miteinander vergleichen.

*Kunst- und kulturhistorische Studien zur
Zehn-Gebote-Tafel
von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt*

Nachtrag zum Bestimmungsort und zur Geschichte der Tafel

von Karin Kolb

Dresden, November 2001

Über den oder die Auftraggeber der Zehn-Gebote-Tafel und den Ort, für den sie bestimmt war, gibt es bis heute keine letztendliche Sicherheit, da eindeutige historische Quellen, also etwa Rechnungen oder Dokumente zur Auftragsvergabe, fehlen.¹ Zwar führte der Rat der Stadt sog. Kämmereirechnungsbücher, in denen er alle Ausgaben der Stadt sorgfältig auflistete, dasjenige von 1516 ist jedoch mit anderen verlorengegangen.

Verhältnismäßig spät, mehr als 200 Jahre nach ihrer Entstehung, findet sich erstmals eine etwas ausführlichere und eindeutige Erwähnung der Zehn-Gebote-Tafel und ihres Aufstellungsortes. Der Antiquar Paul Gottlieb Kettner erinnert sich 1734 in seinem Buch über die Geschichte des Wittenberger Stadtrates an einen Besuch des Rathauses und erwähnt, *„auf dasigem Rath-Hause, in der Raths-Session-Stube, 3 schöne Stück Cranachischer Mahler-Arbeit gesehen zu haben, nemlich die Bildnisse Lutheri, Melanctonis, ingleichen die 10. Gebote Gottes, bey welchen Gemälden die besondere Kunst von jedermann admiriret wird.“*² Im Jahr 1825, ein knappes Jahrhundert später, beschäftigt sich der bekannte Bildhauer Johann Gottfried Schadow bei seiner Besprechung der Wittenberger Denkmäler der Bildnerie, Baukunst und Malerei eingehender mit der Tafel. Dadurch wissen wir, dass sich das Gemälde zu diesem Zeitpunkt noch am gleichen Ort, *„in dem Sitzungssaale der Ratsherren und des Stadtgerichts“*,³ befand. Ausgehend von der Schadowschen Beschreibung wurde seither in der kunsthistorischen Forschung davon ausgegangen, dass die Zehn-Gebote-Tafel im Auftrag des Rates der Stadt und für das Rathaus geschaffen wurde. Diese Annahme soll – obwohl durchaus naheliegend – im folgenden noch ein wenig näher auf ihre Wahrscheinlichkeit hin überprüft werden.

Mit der Planung und dem Bau des heutigen Wittenberger Rathauses, in dem 1734 sowohl Kettner als auch dann 1825 Schadow die Zehn-Gebote-Tafel sahen, wurde erst im Jahr 1521 bzw. 1523 begonnen. Die Zehn-Gebote-Tafel wurde damit – vorausgesetzt sie entstand wirklich im Jahr 1516 für das Rathaus – für den Vorgänger-

¹ Dem freundlichen Hinweis von Herrn Wurda, Leiter des Stadtgeschichtlichen Zentrums Wittenberg, ist es zu verdanken, dass ich vor kurzem von zwei Stellen in einem Urbarium Kenntnis erhielt, die sich möglicherweise auf die Zehn-Gebote-Tafel beziehen. Beide Notizen – die eine von 1543, die andere vermutlich von 1571 – erwähnen eine Zehn-Gebote-Tafel und beziehen sich konkret auf Hängevorrichtungen für diese. Die genauere Auswertung dieser Quellen steht jedoch noch aus.

² Paul Gottlieb Kettner: Historische Nachricht von dem Raths-Collegio der Chur-stadt Wittenberg. Wolfenbüttel 1734, S. 20.

³ Johann Gottfried Schadow (Hg.): Wittenbergs Denkmäler der Bildnerie, Baukunst und Malerei. Wittenberg 1825, S. 94.

bau in Auftrag gegeben. Über dieses erstmals 1317 erwähnte und Anfang des 16. Jahrhunderts abgerissene Rathaus ist leider nur sehr wenig bekannt. Seine Entstehung ist im Zusammenhang mit der Verleihung des Stadtrechts 1293 zu vermuten, während angenommen wird, dass sein Abriss nicht nur durch Baufälligkeit sondern auch durch die Notwendigkeit eines größeren Baus bedingt war und daher mit der Erweiterung des Marktes und der Ausgliederung der Fleischerstände einherging. Stimmt die Vermutung von Armin Kunz, dass der Holzschnitt „Das Turnier mit Lanzen“ von Lucas Cranach d. Ä. aus dem Jahr 1506 den Wittenberger Marktplatz und im Hintergrund das erste Wittenberger Rathaus zeigt,⁴ hätten wir zumindest einen Eindruck von Aussehen und Größe dieses Baus. Über die verschiedenen Funktionen des Rathauses im Mittelalter ist dagegen mehr bekannt. So diente es sowohl als Kaufhaus, indem es Verkaufsräumlichkeiten für Handwerker, vor allem Tuchmacher, -händler und Kürschner, aber auch Lebensmittelhändler wie Fleischer und Bäcker bot, als auch als Fest-, Tanz- und Gesellschaftshaus, in dem z.B. reiche Bürger ihre Hochzeit feierten oder die Innungen Sitzungen abhielten. Neben dieser Vielzahl an Funktionen, welche das Rathaus erfüllte, verdient das Rathaus aber vor allem als Ort der städtischen Rechtsprechung und Ausübung besondere Beachtung. Der Rat der Stadt tagte in ihm, das Stadtgericht sprach Recht, in den Kellern des Rathauses existierten Gefängnisräume und der Platz vor dem Rathaus diente zur Vollstreckung von Urteilen.

Natürlich war und blieb der Kurfürst als Landesherr auch oberster Gerichtsherr der Städte. Bereits 1441 erhielt Wittenberg von diesem jedoch eines der wichtigsten Rechte, das der „oberen Gerichtsbarkeit“. Damit wurden der Rat der Stadt und das Stadtgericht ermächtigt, bei schweren Straftaten selbst Urteile zu fällen und im gegebenen Fall die Entscheidung über Leben und Tod zu treffen. Diese Todesstrafen wurden dann auch vor dem Rathaus vollstreckt, wobei Lucas Cranach der Ältere selbst einmal in seiner Funktion als Bürgermeister der Stadt im Jahr 1540 eine solche mit zu verantworten hatte.⁵

⁴ Vgl. Armin Kunz: Der Hofkünstler als Graphiker. Holzschnitte und Kupferstiche Lucas Cranachs d. Ä. in den Sammlungen der Lutherhalle, in: Ausst.kat. Im Dienst von Macht und Glauben. Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä., von Jutta Strehle u. Armin Kunz, Wittenberg 1998, S. 41-155, S. 44-45.

⁵ Vgl. Monika u. Dietrich Lücke: Lucas Cranach in Wittenberg. In: Ausst.kat. Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Kronach/ Leipzig 1994, S. 59-65, S. 64.

Im 16. Jahrhundert wurde aber gerade in Wittenberg als Residenz- und Universitätsstadt über das Stadtgericht hinaus an mehreren Stellen Recht gesprochen.⁶ Von übergeordneter Bedeutung war hierbei das kurfürstliche Hofgericht, das ebenfalls von Wittenberger Bürgermeistern geleitet und aus kurfürstlichen Lehnsleuten, sowohl ansässigen Adligen als auch Bürgern der Stadt, später auch aus Gelehrten der Universität, gebildet wurde. Der Rückgriff auf Beamte der Stadt bot den großen Vorteil, dass diese erfahrenen Amtsleute mit der Rechtsprechung und den örtlichen Gegebenheiten bestens vertraut waren. In der Kompetenz des Hofgerichts lagen Streitigkeiten aller Art unter den kurfürstlichen Vasallen, vor allem Lehns- und Schuldsachen. Daneben fungierte das Hofgericht auch als Rechtsmittelinstanz gegenüber den Untergerichten und als Rechtsauskunftsstelle.

Weiterhin wurde durch Universitätsmitglieder, v. a. der Juristenfakultät, auf die Rechtsprechung Einfluss ausgeübt, d.h. dortige Gelehrte bildeten ein Spruchkollegium, das sowohl als Gelehrtenausschuss für das Hofgericht (Schöffenstuhl) aber auch wie überliefert ab 1530 als eigenständige Spruchbehörde Recht sprach. Nach der Aufhebung der bischöflichen Jurisdiktionsgewalt und dem dadurch entstehenden Rechtsvakuum in Kirchenangelegenheiten wie z.B. in Eherechtsfragen wurde nach Genehmigung durch den Kurfürsten aus Mitgliedern der theologischen und juristischen Fakultät ein sog. „Konsistorium“ im evangelischen Sinne gebildet, welches ab 1539 als erste solche Behörde nach der Reformation die kirchliche Verwaltung und geistliche Gerichtsbarkeit ausübte.

Nimmt man nun an, die Zehn-Gebote-Tafel der Cranach-Werkstatt sei für das Rathaus in Auftrag gegeben worden, so erscheint es lohnenswert, sich ein wenig mit der üblichen Ausstattung von Rathäusern als einem Ort der Rechtsprechung in der Zeit zu beschäftigen. Wie schon an anderer Stelle erwähnt (vgl. das Kapitel zum Regenbogen) steht hier vor allem die Darstellung des Jüngsten Gerichts bereits zur Entstehungszeit der Cranachschen Tafel in einer längeren Tradition der Rathausausstattung. Wie die sog. „Gerechtigkeitsbilder“ – bildliche Historien, die von gerechten

⁶ Zur Rechtsprechung in Kursachsen vgl. Heiner Lück: Wittenberg als Zentrum kursächsischer Rechtspflege. Hofgericht, Juristenfakultät, Schöffenstuhl, Konsistorium. In: Stefan Oehmig (Hg.): 700 Jahre Wittenberg. Stadt, Universität, Reformation. Weimar 1995, S. 231-248 sowie ders.: Die landesherrliche Gerichtsorganisation Kursachsens in der Mitte des 16. Jahrhunderts. In: Heinz Mohnhaupt (Hg.): Rechtsgeschichte in den beiden deutschen Staaten 1988-1990. Beispiele, Parallelen, Positionen. (Studien zur Europäischen Rechtsgeschichte; 53) Frankfurt/ Main 1991, S. 287-322.

Richtern wie z.B. Salomo handeln – hatte gerade auch das „Jüngste Gericht“ die Aufgabe, die zeitgenössischen Richter mit Blick auf das Weltgericht Gottes zu einer gerechten Urteilsfindung zu ermahnen. Darüber hinaus hatte die Darstellung des Jüngsten Gerichts in Rathäusern eine besonders wichtige Stellung, wie auch eine Glosse des Sächsischen Weichbildrechts zeigt. In diesem mittelalterlichen Rechtstext aus dem 14. Jahrhundert, an dem sich auch das Wittenberger Stadtrecht orientierte, wurde bereits ausdrücklich empfohlen, in jedem Rathaus eine solche Weltgerichtsdarstellung anbringen zu lassen. Es heißt:

„Wen[n] wo der richter (mit urteil) richtet/ an der selben stat/ un[d] in der selben stunde/ so sitzt Gott in seim Göttlichen gericht/ uber den richter und uber die schöp- pen/ Und darumb soll ein jeder richter in dem rathaus lassen malen/ das streng ge- richt unsers Herren Jhesu Christi. Das ist darumb/ das er gedencken soll an das gericht/ das es unsers herren sey/ und das er auch gedencken soll/ das er ein richter sey des volckes/ das Gott erlöst hat mit seim teuren blut.“ (Sächsisches Weichbild- recht, Art. 16, Glosse.)⁷

Bereits im 14. Jahrhundert scheint diese Empfehlung umgesetzt worden zu sein, wie einige (heute noch erhaltene) Beispiele belegen, spätestens im 15. Jahrhundert je- doch treten Weltgerichtsbilder sowohl in Deutschland als auch in den Niederlanden in reicher Fülle auf. Es kann weiterhin davon ausgegangen werden, dass in den meis- ten deutschen Rathäusern im 16. Jahrhundert eine solche Darstellung des Jüngsten Gerichts gefunden werden konnte und die Verbindung von weltlichem und göttlichem Gericht den Menschen mit Sicherheit geläufig war. Ausgesprochen unüblich war es zu jener Zeit jedoch, eine Darstellung der Zehn Gebote in Gerichtsräumen anzubrin- gen (vgl. das Kapitel zur Tradition der Zehn-Gebote-Darstellung), auch wenn uns dies heute als durchaus sinnvoll erscheinen mag und die Bedeutung der Gebote Gottes für die Rechtsprechung offensichtlich ist. Die Vermutung, die Cranachsche Tafel sei vielleicht zunächst für einen anderen Ort gedacht gewesen und wäre erst nachträglich ins Rathaus gekommen, liegt daher nahe. Doch was für ein Ort könnte das sein? Zunächst scheint am wahrscheinlichsten, dass die Darstellung der Zehn

⁷ Zitiert nach einer Ausgabe des Jahres 1537, die früheste, zu welcher ich Zugang hatte und die der Herausgeber Christoph Zobel Kardinal Albrecht von Brandenburg widmet. Christoph Zobel (Hg.): Sechsisch Weychbild und Lehenrecht/ Itzt auff's naw/ nach den warhafften alden exemplarn vnd texten mit vleis corrigirt/ vbersehen vn[d] restituirt... Leipzig: Michael Blum 1537, Art. XIV, Blatt 27r.

Gebote für einen Kircheninnenraum geplant war. Doch um welche Wittenberger Kirche könnte es sich handeln? Vielleicht die Stadtkirche? In gerade dieser hielt Martin Luther von Juni 1516 bis Februar 1517 eine Predigtreihe zu den Zehn Geboten. Diese Gleichzeitigkeit zur Entstehung der Cranach-Tafel verblüfft und lässt einen Zusammenhang vermuten. Vergleicht man jedoch die Auslegung der Gebote durch Luther mit den bildlichen Darstellungen der Cranach-Werkstatt lassen sich keine besonderen Übereinstimmungen feststellen.⁸ Der fehlende offensichtliche Bezug aufeinander macht es unwahrscheinlich, dass Luther die Cranach-Tafel vor Augen gehabt haben könnte, zudem erscheint es zumindest ungewöhnlich, dass sich Luther von einer bildlichen Darstellung zu einer langen Predigtreihe hätte anregen lassen sollen. Auf der anderen Seite würde man auch vermuten, dass Cranach, wenn er die Predigten Luthers gehört hätte (was ihm bis zur Fertigstellung der Tafel ja nur teilweise möglich gewesen wäre), Anregungen in seine bildliche Darstellung der Zehn Gebote übernommen hätte, was, wie schon erwähnt, nicht der Fall war. Ein direkter Zusammenhang von Luthers Predigten zur Darstellung der Cranach-Werkstatt bzw. umgekehrt scheint also nicht vorzuliegen. Dies macht dann aber auch die Stadtkirche als möglichen Bestimmungsort der Cranachschen Tafel nicht wahrscheinlich(er), weiterhin konnten auch keine Anhaltspunkte gefunden werden, welche für eine andere Kirche (wie z.B. die Schlosskirche) sprechen würden. Dass die generelle Vorstellung, die Cranach-Tafel sei zunächst für eine Kirche geplant, dort vielleicht auch zu sehen gewesen und erst nachträglich ins Rathaus gelangt, nicht grundsätzlich abwegig und auszuschließen ist, zeigt das Beispiel der Zehn-Gebote-Darstellungen, welche 1528/29 für die Kreuzkirche in Dresden geschaffen wurden und später in das Dresdener Rathaus kamen (vgl. das Kapitel zur Tradition der Tafel). Der Anlass für die Entfernung dieser Tafeln aus der Kreuzkirche und ihre Umhängung in den Sitzungssaal des Rathauses könnte die Darstellung zum dritten Gebot gewesen sein, welche die Messe in der altgläubigen Form zeigt, die mit dem Tod Herzog Georgs des Bärtigen 1539 und der Einführung der Reformation durch Herzog Heinrich den Frommen überholt war. Wenn die Wittenberger Tafel in ähnlicher Weise aus einer Kirche zum Rathaus gelangt sein sollte, stellt sich natürlich die Frage, was der äußere Anstoß für den Ortswechsel gewesen sein könnte. Überlegungen hierzu füh-

⁸ Vgl. hierzu Christoph Weimer: Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium, Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch. (Arbeiten zur Theologie; 89) Stuttgart 1999, S. 71-73. Der Autor vergleicht exemplarisch einzelne bildliche Darstellungen mit der jeweiligen Luther-Auslegung, wobei von den von ihm erwähnten „Übereinstimmungen und Differenzen“ nur letztere nachvollziehbar sind.

ren jedoch in den Bereich der freien Assoziationen und nicht zu einem befriedigenden und plausiblen Ergebnis.

Das Naheliegendste bleibt daher, das Wittenberger Rathaus als ersten und ursprünglichen Bestimmungsort für die Zehn-Gebote-Tafel anzunehmen.⁹ Bei genauerer Betrachtung scheint die Tatsache, dass hier eine Darstellung, die traditionell im religiösen Kontext stand, in den weltlich-politischen Raum übernommen wurde, auch weniger erstaunlich als auf den ersten Blick. Die lange Tradition der Weltgerichtsdarstellungen in Rathäusern wurde schon angesprochen. Ruft man sich weiterhin in Erinnerung, dass solche Weltgerichtsdarstellungen sehr oft das Motiv des Regenbogens verwenden, liegt der Gedanke nahe, dass dieses bei einer Zehn-Gebote-Darstellung einmalige und irritierende Motiv in bewusster Anknüpfung an die Weltgerichtsdarstellungstradition und ihre Verwendung innerhalb der Rathausikonographie verwendet wurde. Darüber hinaus darf man nicht vergessen, dass zu Beginn des 16. Jahrhunderts nach wie vor weltliche und geistliche Macht eine Einheit bildeten, wie wir sie heute so nicht mehr kennen. Die städtische Politik beruhte in ihren Grundlagen auf den kirchlichen Geboten und wurde von ihnen mitbestimmt, die kirchen- und politische Gemeinde waren in jener Zeit weitgehend deckungsgleich. Einen klaren Hinweis auf diese Zusammengehörigkeit von weltlicher und geistlicher Macht liefern die kursächsischen Wappen, auf denen der Regenbogen fußt. In ihnen war der Kurfürst als oberster Landes- und Gerichtsherr präsent, dem natürlich auch das Stadtgericht unterstand bzw. dem das Stadtgericht die Befugnis Recht zu sprechen überhaupt erst verdankte (siehe oben zur „oberen Gerichtsbarkeit“). Neben diesen eher allgemeinen und grundsätzlichen Voraussetzungen für die Übertragbarkeit der religiösen Zehn-Gebote-Tafel in einen politisch geprägten Raum, könnte auch aktuelles Geschehen der Anlass für die (soweit wir heute wissen) erstmalige Verwendung der Zehn-Gebote-Darstellung innerhalb einer Rathaus-Ausstattung gewesen sein. Zur Zeit der Entstehung der Cranachschen Tafel scheint gerade in Reformatoren-Kreisen die Bedeutung der Zehn Gebote für das alltägliche Leben und ihre Übertragbarkeit auf das angewandte Rechtssystem von neuem diskutiert worden

⁹ Überlegungen, die Tafel könnte für einen anderen Ort der Rechtsprechung in Wittenberg, z.B. das Hofgericht geplant worden sein, führen ebenso wenig weiter, wie die oben ausgeführte Idee, eine Kirche sei erster Bestimmungsort gewesen. So lange keine eindeutigen Hinweise für eine solche andere Möglichkeit gefunden werden, muss vom Naheliegendsten ausgegangen werden.

zu sein.¹⁰ Das Interesse und die Wertschätzung, welche der Auslegung der Zehn Gebote durch Luther entgegengebracht wurde, lässt sich an der Tatsache ermessen, dass seine Predigtreihe nicht nur im Jahr 1518 in lateinischer Sprache publiziert, sondern kurze Zeit später auch in verschiedenen deutschen Versionen veröffentlicht wurde. Auch für die Programme der Bauernkriege 1525 gewann der Dekalog an Bedeutung. Thomas Müntzer und Andreas Bodenstein (Karlstadt) sehen die mosaischen Gebote als Grundlage des Lebens und als Norm des Rechts. Der grundlegende Vorschlag Melanchthons im Jahr 1521, das in Sachsen bestehende Recht durch das mosaische zu ersetzen, wird von Herzog Johann dem Beständigen zunächst sogar positiv aufgenommen. Gegen diesen Vorschlag bezog jedoch Martin Luther 1523 dann deutlich Stellung. Diese Beispiele zeigen, dass die Relevanz der Zehn Gebote für den Alltag und die Rechtsprechung der Zeit gerade im zweiten und dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts thematisiert wurden. Eine Entstehung der Zehn-Gebote-Tafel in diesem Kontext wäre demnach durchaus vorstellbar.

Neben der Suche nach dem Bestimmungsort der Tafel und nach Erklärungsmöglichkeiten für die ungewöhnliche Übernahme der Zehn-Gebote-Thematik in die Rathausikonographie bleiben aber weitere Fragen zu klären. Die offensichtlichste betrifft den sehr augenfälligen Qualitätsunterschied der Zehn-Gebote-Tafel zu anderen Werken Lucas Cranachs des Älteren nicht nur der gleichen sondern auch früherer Zeit. Die auf den ersten Blick irritierenden zeichnerischen Grobheiten und perspektivischen Unsicherheiten verweisen darauf, dass zwar Teile der Unterzeichnung, jedoch keinesfalls die malerische Ausführung von der Hand des Meisters der Cranach-Werkstatt stammen können (vgl. das Kapitel zur Künstlerfrage). Es verwundert, dass Lucas Cranach der Ältere, der 1516 bereits ein angesehener und durchaus wohlhabender Bürger der Stadt Wittenberg war, aber noch keine offiziellen Ämter innehatte (er wird erst 1519 Mitglied des Rates der Stadt und Ratskämmerer), sich bei der Ausführung der Tafel für den Rat der Stadt, der ja Auftraggeber gewesen sein soll, so völlig auf die offensichtlich aus heutiger Sicht geringeren künstlerischen Fähigkeiten seiner Mitarbeiter verließ. Was mag der Grund hierfür gewesen sein? Zum einen gilt es sicherlich zu bedenken, dass Lucas Cranach der Ältere als Hofmaler von Kurfürst Friedrich dem Weisen eine Fülle von Aufgaben zu erfüllen hatte, die ihn zum Teil länger an andere Orte führte. Besonders gut ist dies im Falle der Ausstat-

¹⁰ Vergleiche hier und im folgenden: Adalbert Erler: Art. „Bibel“. In: Handwörterbuch zur Deutschen Rechtsgeschichte, Bd. 1. Berlin (West) 1971, Sp. 411-416.

tung von Schloss Hartenfels in Torgau nachzuvollziehen, für welche er besonders in den Jahren 1513 bis 1515 monatelang in Torgau arbeitete. Bislang sind keine Dokumente bekannt, welche belegen würden, dass Cranach auch 1516 für längere Zeit außerhalb Wittenbergs arbeitete und ihm zur Ausführung der Ratstafel schlicht die zeitliche Möglichkeit fehlte. Auf eine zunehmende Auftragsfülle verweist allerdings die zu jener Zeit bereits beträchtliche Größe der Cranach-Werkstatt. Mit Sicherheit hätte Lucas Cranach auch im Falle eines Engpasses, was die Erledigung von Aufgaben betrifft, seinem kurfürstlichen Arbeitgeber oberste Priorität einräumen müssen. Vorstellbar wäre deshalb, dass Cranach den Auftrag der Stadt nicht ablehnen wollte, jedoch nur Zeit zu einer groben Skizzierung der einzelnen Szenen fand und die Ausführung selbst seinen Mitarbeitern überlassen musste. Ob das Ergebnis den Meister zufrieden stellte, kann bezweifelt werden. Die fehlende Signatur könnte ein Hinweis darauf sein, dass dem nicht so war. Von der Achtung und Wertschätzung der fertigen Zehn-Gebote-Tafel durch die Stadt und ihren Bürgern zeugen dagegen sowohl die Tatsache, dass die Cranachsche Darstellung Jahrhunderte lang das Rathaus schmückte als auch die bewundernden Worte, welche in der Folgezeit immer wieder für sie gefunden wurden.

Kunst- und kulturhistorische Studien zur
Zehn-Gebote-Tafel
von Lucas Cranach d. Ä. und seiner Werkstatt

von Karin Kolb

Anlagen

Die Landsknechte.

Zu dieses Kaisers Zeit sind auch die Landsknechte, das niemand nütze Volk, aufgetommen, das ungefordert und ungesucht herumläuft, Krieg und Unglück sucht und ihm nachgeht. Denn die Untertanen, die aus Not des Gehorsams von ihren Herren zum Krieg aufgefordert werden, und so sie den vollenden, wieder niedersitzen an ihre Arbeit, heißen nicht Landsknechte, sondern Soldaten und gehorsame Kriegsleute. Dieses unchristliche, verlorene Volk aber, dessen Handwerk ist Hauen, Stechen, Rauben, Brennen, Morden, Spielen, Saufen, Huren, Gotteslästern, freiwillig Witwen und Waisen machen, das sich über nichts denn anderer Leute Unglück freut, sich mit jedermanns Schaden nährt, im Krieg und Frieden auf den Bauern liegt mit Betteln, Schinden und Brandschätzen und niemanden, auch sich selbst nichts nütze ist: das kann ich mit keinem Schein entschuldigen, daß sie nicht aller Welt Plag und Pestilenz seien. Vorzeiten, so jemand in den Krieg ziehen mußte, wie bei den Römern, so standen sie von ihrer ehrlichen Arbeit gefordert auf und begnügten sich mit ihrem Solde. Nach vollendetem Krieg saßen sie wieder an ihre ehrliche Hantierung nieder und arbeiteten wieder mit ihren Händen. Jetzt ist die Sache in diesen letzten Zeiten leider dahin gekommen, daß ein jeder Landsknecht sich stellt, als habe er einen Eid geschworen: sobald er einmal einen Spieß auf die Achsel genommen habe, wolle er sein Lebtag nimmer eine Arbeit tun. Also muß man nun diese forthin als Herren nicht allein müßig nähren, sondern auch in Krieg und Frieden mit jedermanns Schaden in aller Pracht erhalten, also daß billig jedermann weinen sollte, wenn ein Handwerksmann von seinem Stuhl oder Acker zum Krieg aufsteht, weil die Welt nun für und für einen unnützen Müßiggänger an ihm haben muß. Die Fürsten und Herren sollten dieses unendliche Volk zur Arbeit treiben oder des Landes verweisen, damit sie, zur Arbeit gehalten, ihres Kriegstreibens aufhörten und ihr eigenes Brot essen müßten. Denn es ist durch die Bank hindurch allerwegen ein böß unnütz Volk, nicht weniger denn Mönche und Pfaffen. Im Kriege ist unter tausenden kaum einer mit seinem Sold zufrieden, sondern, wie gesagt, Stechen, Hauen, Gotteslästern, Huren, Spielen, Morden, Brennen, Rauben, Witwen und Waisen machen, ist ihr gemein Handwerk und höchste Kurzweil. Wer hierin kühn und fed ist, der ist der beste und ein freier Landsknecht, der muß vorn dran und ist würdig, daß er ein Doppelsöldner sei. Also ist der böseste unter ihnen der beste. Wer nicht zugreifen und martern kann, der taugt nicht. Kommen sie nach dem Kriege mit dem Blutgeld und Schweiß der

Armen heim, so verführen sie andere Leute mit sich zum Müßiggang und spazieren müßig in der Stadt kreuzweis herum zu jedermanns Ärgernis, und sind niemand nichts nütze denn den Wirten (wenn anders es denen überhaupt ein Nutzen ist). Denen die Beute nicht geraten ist, die laufen draußen auf der Gart herum, was zu deutsch Betteln heißt. Ein frommer Heide, will geschweigen ein Christ, würde sich in sein Herz hinein schämen, einen so starken Balg auf sich zu haben, selber wohl arbeiten zu können und ein gutes Handwerk zu verstehen und sich also auf den armen, gemeinen, arbeitsamen Mann zu legen und seinen blutsauren Schweiß abzufressen. Den Mönchen rechnen sie es übel an und haben sich doch an ihre Statt gesetzt. Es ist dieses Volk also verrotzt in der Gemeinde, daß es sich keiner Bosheit schämt, sondern noch gerühmt will sein; und wiewohl man bei ihnen durchaus das Gegenteil eines Christen findet, so will man jetzt noch gute Christen aus ihnen machen, und sie selbst haben sich den Namen gegeben, daß man sie fromme Landsknechte nennen muß. Die andern, denen die Beute geraten ist, sitzen in den Wirtshäusern, schlemmen und dämmen, bis sie keinen Pfennig mehr haben, laden Gäste ein, reden von großen Streichen und was sie unter den Bauern erlebt haben und bringen also die andern auch von ihrer Arbeit zum Müßiggang. Und wie vorzeiten ein jedes Geschlecht einen Pfaffen haben wollte, muß jetzt jedes nicht nur einen Landsknecht, sondern viele haben. Darnach, so die Beute hindurch ist, so hüten sich die armen Bauern, denn sie müssen leiden und hergeben. Da fangen sie an zu garten, zu terminieren, deutsch gesagt, zu Betteln, und sich auf die armen Leute zu strecken, bis wieder ein gutes Geschrei kommt, darob jedermann erschrickt, nur sie allein nicht. Darum ist nach ihrer Meinung anderer Leute Unglück ihr höchstes Glück. Sie fragen auch nach gar keiner Gerechtigkeit. Wenn der Teufel Sold ausschreibt, so fliegt und schneit es zu wie die Fliegen im Sommer, so daß man sich verwundern möchte, wo der Schwarm nur aller herkäme und sich den Winter über erhalten hätte.

Darum ist das Volk allerwegen kein Nutz, weder Gott noch der Welt, auch sich selber nicht. Gott wolle, daß sie es erkennen und davon abstecken, oder daß es doch Fürsten und Herren zu ihrem großen Schaden sehen und empfinden, und also das Übel abstellen oder doch in bessere Ordnung bringen. Denn man bedarf des Volks ebensowohl als der Stifte und Klöster. Aber ich besorge, mein Wunsch sei vergebens: die Finsternis muß solche Leute haben. Ein solch Nest, solche Vögel. Denn die Welt, die kein Licht leiden kann, muß durchaus solche Leute haben. Gott helfe uns. Amen.



Abb. 1 Albrecht Dürer: Der Liebesantrag, um 1495,
Kupferstich



Abb. 2 Elsässisch, Ende 15. Jh., Unterlinden
Museum Colmar

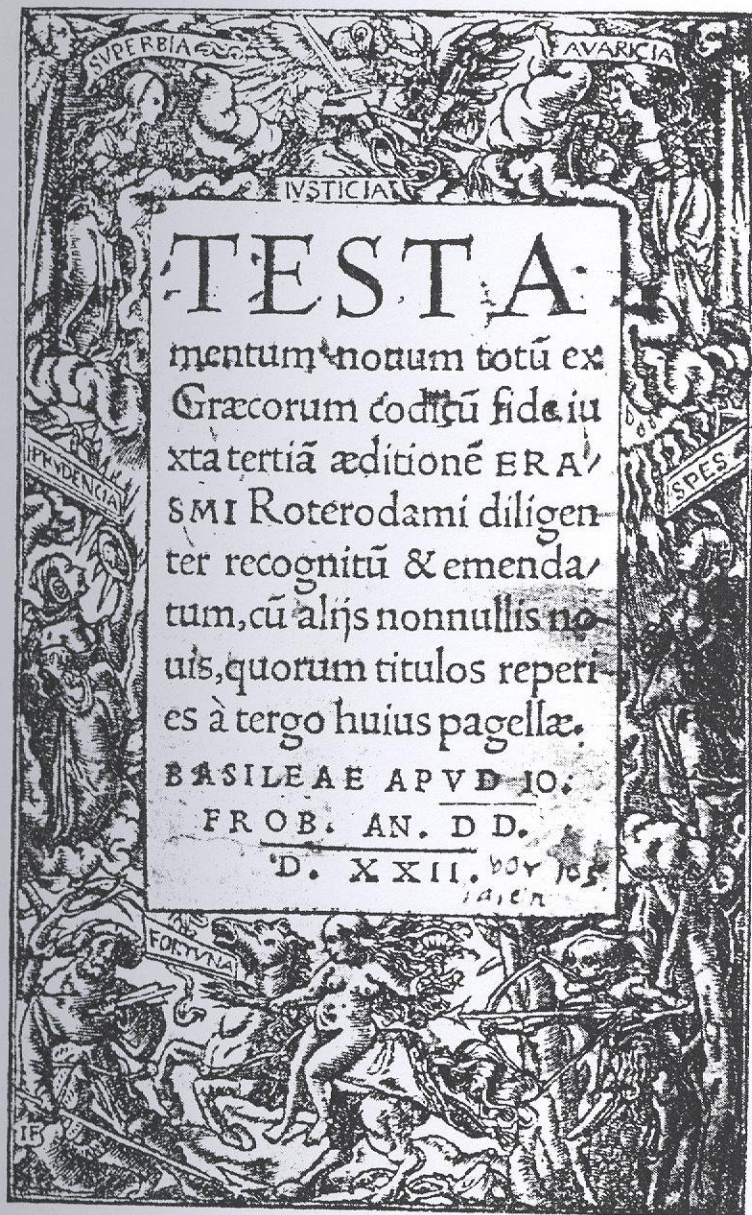


Abb. 3 Gebrüder Holbein: Fortuna mit
 Tugenden und Lasten, Metallschnitt
 von Jacob Faber, publ. 1522

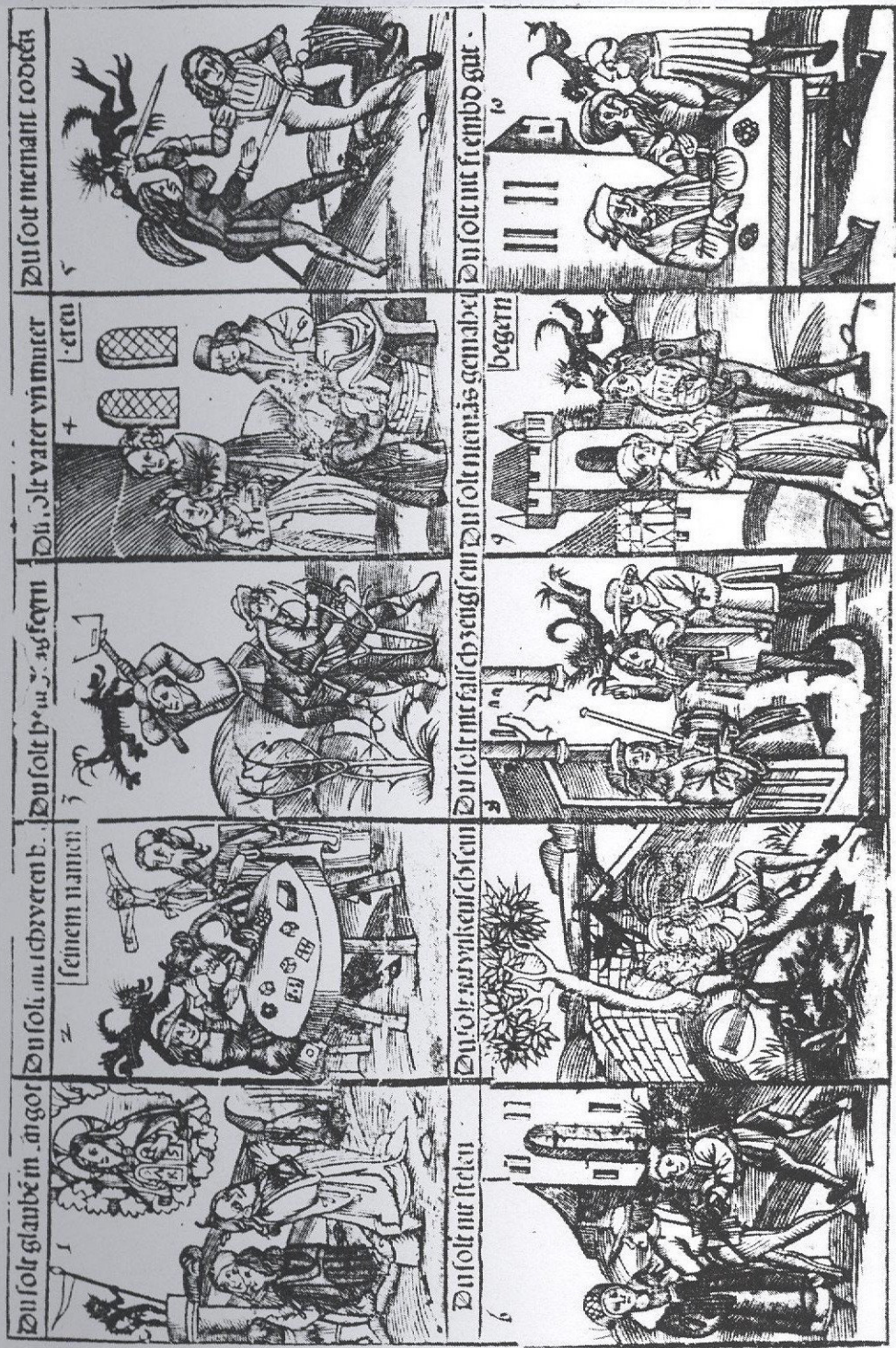


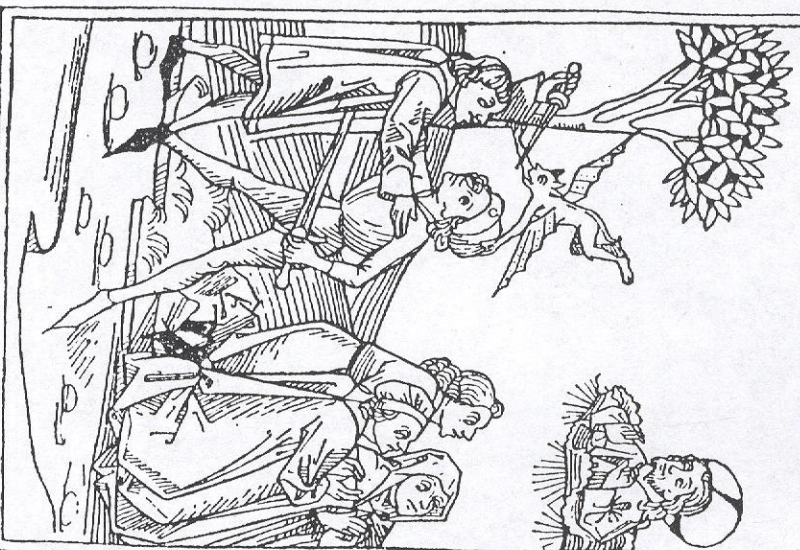
Abb. 4 Einblattdrucke, um 1460/80, Holzschnitt, Graph. Slg. Nürnberg

Das

frünfte

gebot

Su solt man and töwen i:



Diu solt vater und mitter seer i:



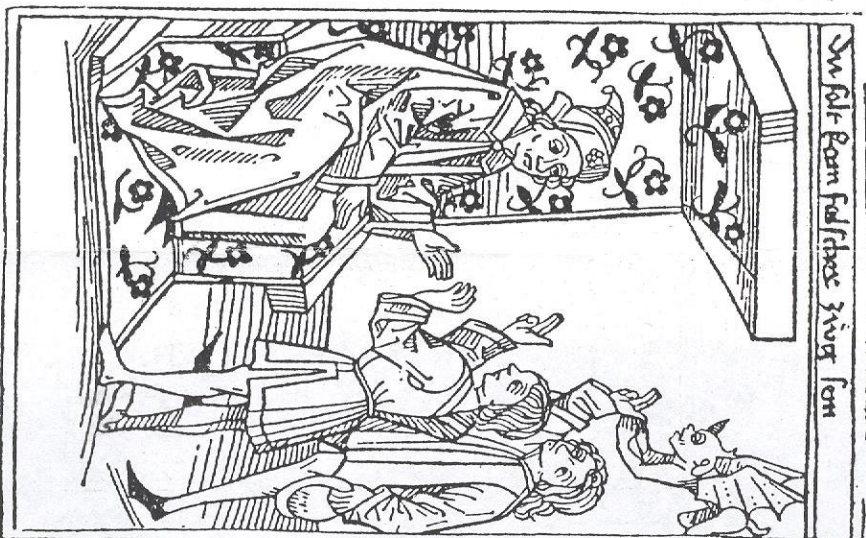
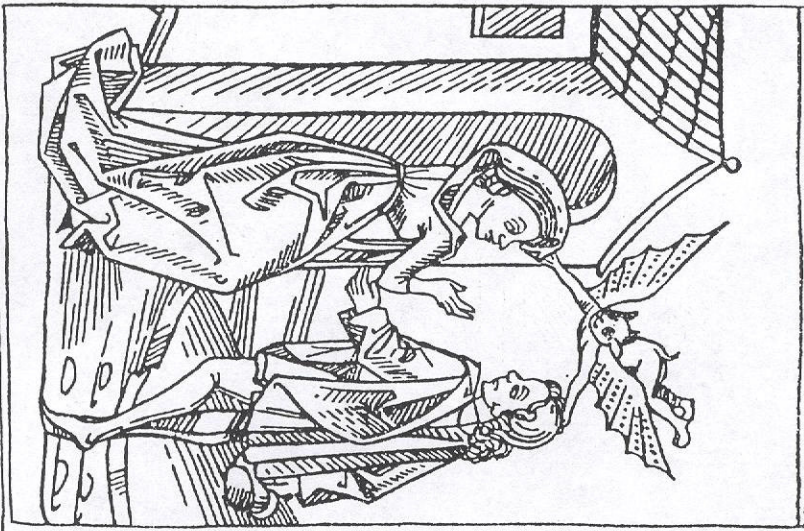


Abb. 5 Anton Sorg: Der selten tröst... , 10 Holzschnitte, 1478, Stadt. Museum Greiz

Du folc mit fremdas gut begreuen?



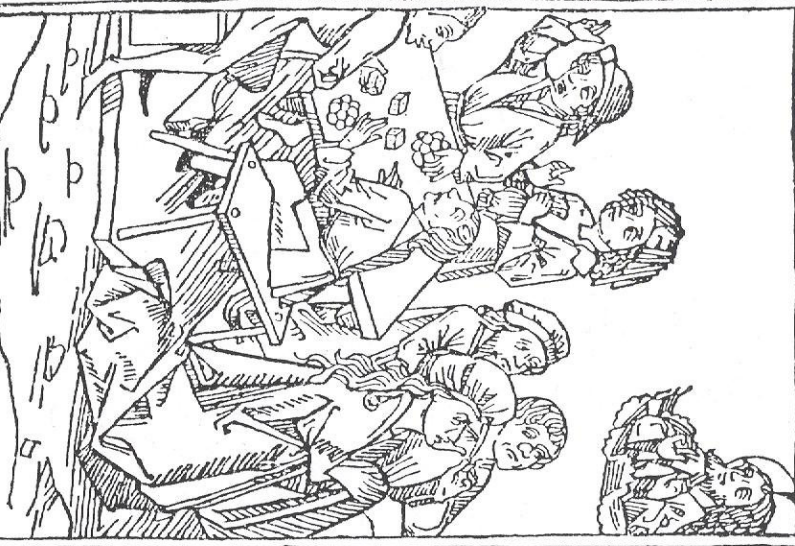
Du folc kñine Furtroeter ee reib begreuen



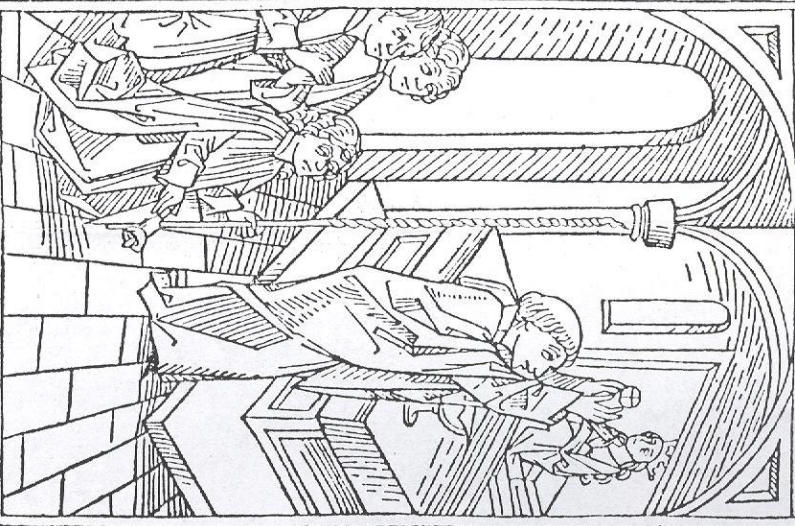
Zuolt omien got an beiron t

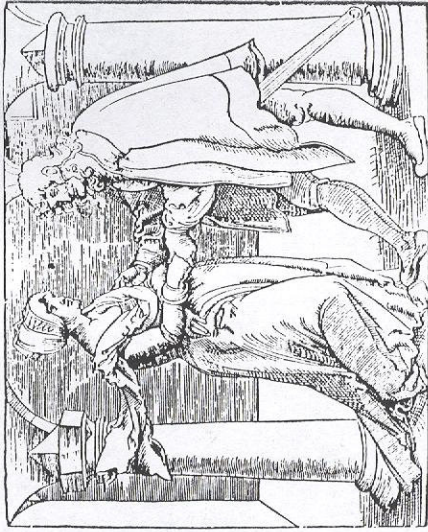
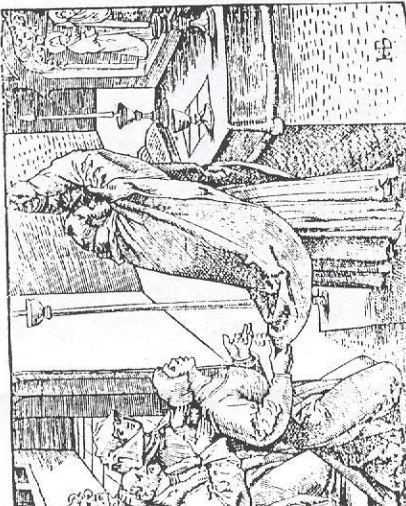
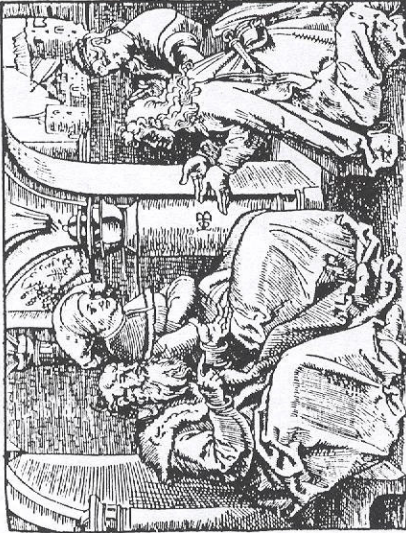
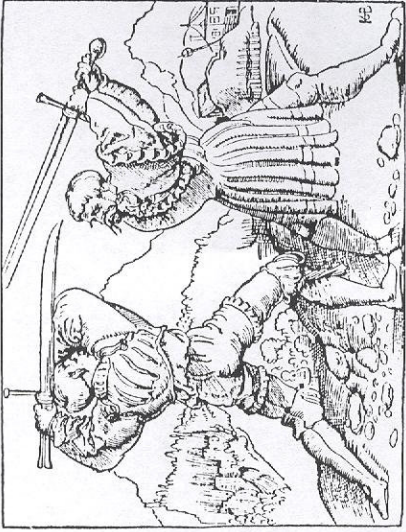


Zuolt mit schwoeren bey / tinn name



Zuolt die gep amie feyruog halten





Reschritte, 1516, Staatl. Kunsthalle Karlsruhe

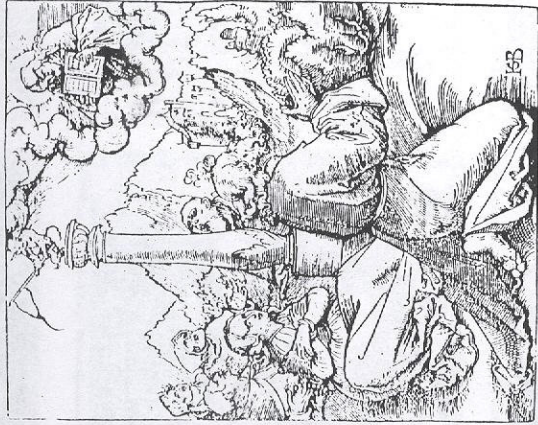


Abb.6 Haus Baldung Grien : Die zehn Gebote , 10 Holzschnitte

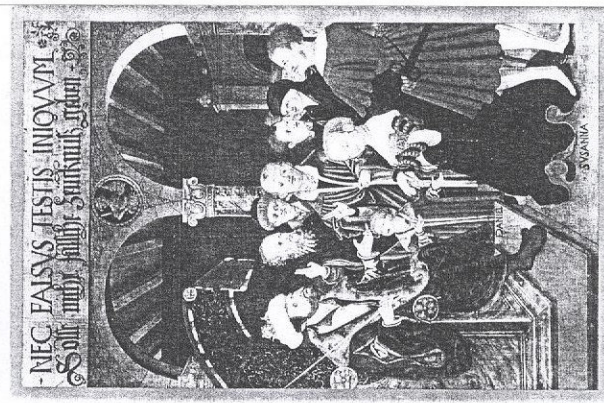
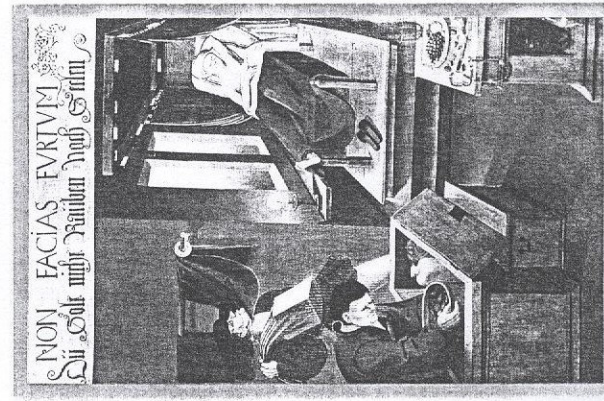
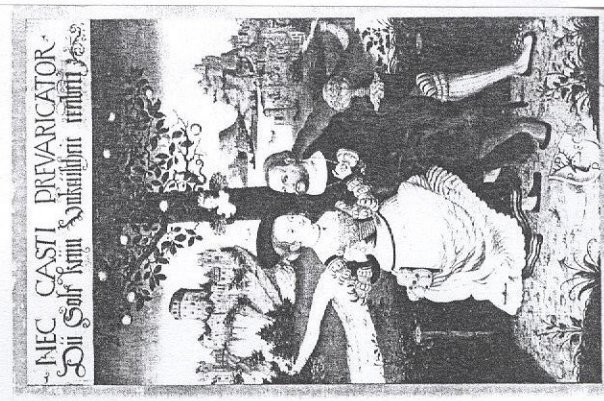
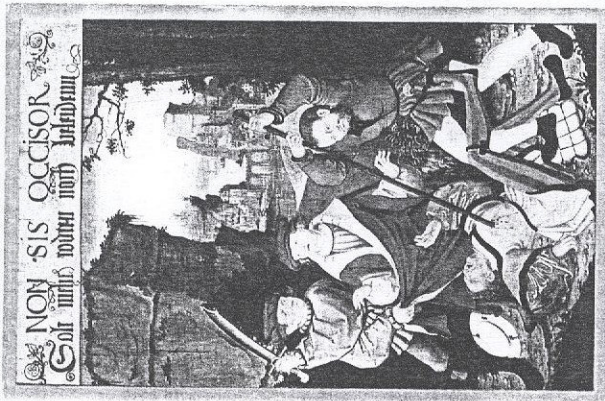
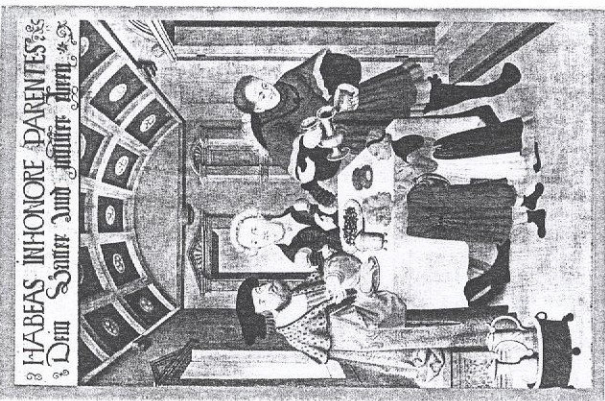
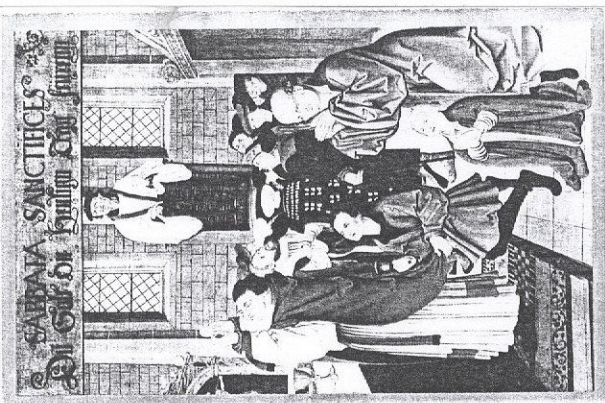
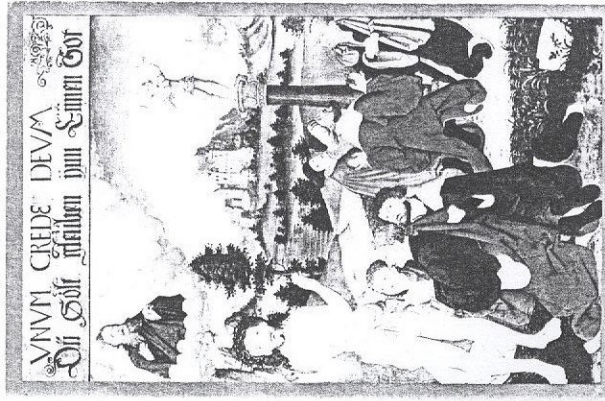


Abb. 7 Anonymes Meister (Haus, des Maler): Die zehn Gebote, Öl auf Holz, 1528/29, Museum f. Geschichte der Stadt Dresden