



MUSEUM
KUNSTPALAST



LUCAS

CRANACH

DER ÄLTERE

MEISTER MARKE MODERNE

HIRMER

LUCAS
CRANACH
DER ÄLTERE

Meister Marke Moderne

Herausgegeben von
Gunnar Heydenreich, Daniel Görres und Beat Wismer



HIRMER

Inhalt

- 6 Leihgeber
8 Grußwort
11 Vorwort
- 15 Zur Einführung
DANIEL GÖRRES / GUNNAR HEYDENREICH / BEAT WISMER
- 20 Der selbstbewusste Maler
Lucas Cranach der Ältere im Selbstbildnis
SUSANNE WEGMANN
- 28 Lucas Cranachs Herz-Holzschnitt von 1505,
betrachtet im Sinne des Johannes von Staupitz
DIETER KOEPLIN
- 38 Lucas Cranach der Ältere als *Primus inter Pares* –
Competitio et aemulatio in der deutschen Aktmalerei
ANNE-MARIE BONNET
- 44 Der Mönch und der Maler – Luther und Cranach
als Vermittler eines neuen Glaubens
DANIEL GÖRRES
- 52 Friedrich der Weise als Reichsstatthalter:
Zum Nürnberger Bildnis aus der Dominikanerkirche
DANIEL HESS / OLIVER MACK
- 58 Die Farbholzschnitte von Lucas Cranach dem Älteren
ELIZABETH SAVAGE / AD STIJNMAN
- 66 Cranach der Ältere als Zeichner
GEORG JOSEF DIETZ / GUIDO MESSLING
- 72 Cranach? Fragen der Zuschreibung im Lichte
kunsttechnologischer Untersuchungen
GUNNAR HEYDENREICH
- 82 Cranach und die Moderne
Anmerkungen zur Cranach-Rezeption in der Kunst
seit der frühen Moderne
BEAT WISMER
- 92 Die Cranach-Forschung im digitalen Zeitalter –
Von Friedländer/Rosenberg zum Cranach Digital Archive
BODO BRINKMANN
- Katalog der ausgestellten Werke**
- Prolog 98
- I Cranach in Wien 100
- II Der neue Hofkünstler des Kurfürsten 110
- III Künstlerischer Austausch und Wettstreit 140
- IV Andacht und Verehrung – Christliche Motive vor
und nach der Reformation 162
- V Cranach und die Reformation – Bilder des
neuen Glaubens 188
- VI Bildnisse von Bürgern und Fürsten 214
- VII Augenweide und Belehrung – Cranach und
der Humanismus 226
- VIII Die Werkstatt des Malers 248
- IX Moderne und Cranach 294
-
- 326 Zum Leben Lucas Cranachs des Älteren
327 Glossar
328 Bibliografie
338 Bildnachweis
339 Impressum

Der Mönch und der Maler – Luther und Cranach als Vermittler eines neuen Glaubens

DANIEL GÖRRES

Als Martin Luther im Jahr 1546 starb, war aus dem Bestreben eines jungen Augustinermönchs, die Missstände in der Kirche und das Fehlverhalten ihrer Vertreter zu benennen und zu beheben, bereits eine europaweite Bewegung geworden. Eine Bewegung, die wir heute unter dem Namen Reformation kennen und die sich in Abgrenzung zu den Glaubenspraktiken und Dogmen der römischen Kirche neu positionierte. Auch wenn es zu Beginn nicht die Absicht des jungen Luther war, ein Schisma herbeizuführen, so reifte in ihm doch schon früh die Erkenntnis, dass eine Institution, die sich in seinen Augen von der Quelle – der Hl. Schrift – und damit von der Legitimation ihres Machtanspruchs immer weiter entfernt hatte, nicht mehr erneuert werden könne und jegliche Existenzberechtigung verloren habe. Luther suchte und fand einen neuen Weg, eine neue Lesart dieser Quelle, die jeden einzelnen Gläubigen dazu ermächtigen sollte, sein Seelenheil eigenverantwortlich und ohne vermittelnde kirchliche Instanzen zu erlangen. Dieser Gedanke der Ermächtigung des Einzelnen fiel in der Welt des frühen 16. Jahrhunderts, in der die Menschen in politischer wie religiöser Hinsicht vielfach fremdbestimmt waren, auf fruchtbaren Boden und war einer der Gründe dafür, dass die Reformation in allen Kreisen der frühneuzeitlichen Gesellschaft im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation eine solch schnelle und weite Verbreitung fand.

Luther kam nach Studien an der Artisten- und der Juristenfakultät der Universität Erfurt und dem Eintritt in das dortige Kloster der Augustiner-Eremiten im Jahr 1508 als geweihter Priester nach Wittenberg, wo er auf Anregung und Empfehlung seines Beichtvaters und Förderers Johannes von Staupitz an der neuen Wittenberger Universität Theologie studierte. Die Universität wurde von Kurfürst Friedrich III. von Sachsen, dem die Geschichtsschreibung den Beinamen »der Weise« verliehen hat, im Jahr 1502 gegründet. Nach einer Romreise und einem weiteren Aufenthalt in Erfurt kehrte Luther 1511 nach Wittenberg zurück, wo er ab

1512 Staupitz' Professur für Bibelauslegung übernahm. Hier traf Luther wohl zum ersten Mal auf den zehn Jahre älteren Hofkünstler des Kurfürsten, Lucas Cranach d. Ä., der bereits 1505 von Friedrich III. nach Wittenberg berufen worden war.

Möglicherweise durch den Kurfürsten und seinen Sekretär und Historiografen Georg Spalatin vermittelt, müssen Luther und Cranach schon bald erkannt haben, welcher gegenseitiger Nutzen aus ihrer Zusammenarbeit erwachsen könnte. Diese wäre nicht auf Dauer möglich gewesen, wenn beide sich nicht auch persönlich eng einander verbunden gefühlt hätten.¹ Der Theologe, dessen Feder niemals stillzustehen schien, traf auf einen Künstler, dessen Werkstatt hinsichtlich der Verbindung von hoher Qualität und enormer Quantität der Werke ihresgleichen im Alten Reich suchte. Der Wortmächtigkeit Luthers stand die Bildmächtigkeit der Kompositionen Cranachs in nichts nach, sie konnte vielmehr entscheidend dazu beitragen, in kürzester Zeit die Gedanken der Reformation im Reich zu verbreiten.

Während Luther auf Cranachs Dienste nachweislich ab 1518 für Titelholzschnitte zurückgriff,² war es Luthers Professorenkollege Andreas Bodenstein, genannt Karlstadt, der Cranachs Bildfindungen erstmals für theologische Argumentationen in Anspruch nahm. Im Vorfeld der Leipziger Disputation gestaltete Cranach 1519 mit dem sogenannten *Himmel- und Höllenwagen* (Kat. 99) eine Darstellung im Holzschnitt, die bereits die Grundzüge seiner späteren, in ihrer Argumentation an klaren Gegenüberstellungen orientierten Kompositionen im Bereich der Flugblätter und Bildpublizistik in sich trug. Luther tritt in Cranachs Werk erstmals im Jahr 1520 mit einem Fanal auf. Der Kupferstich von *Luther als Augustinermönch* (Kat. 93, 94) kreiert das Image eines bescheidenen, einfachen Mönchs, der allein durch die Bedeutung seiner Gedanken »bildwürdig« geworden ist. Erstmals gibt Cranach dem Autor ein Gesicht, das er bereits im Folgejahr durch eine weitere Kupferstich-Darstellung zu manifestieren sucht (Kat. 95). Welche Bedeutung diesen beiden Kupferstichen für das gezielte Etablieren eines öffentlichen Bildes von Luther zugemessen wurde, lässt sich daran ablesen, dass beide eine Überarbeitung durch Cranach erfuhren, die sich jeweils in verschiedenen Zuständen der Druckplatte niedergeschlagen hat. Beide Dar-

Abb. 1 Lucas Cranach d. J., *Epitaphretabel für Johann Friedrich I. und seine Frau Sibylle von Cleve*, Mitteltafel (Ausschnitt), 1552, Malerei auf Lindenholz, 370 × 309 cm, Stadtkirche St. Peter und Paul Weimar

stellungen tragen aber nicht nur das Abbild des Dargestellten in die Welt, sondern gleichsam auch den Namen des Künstlers: Beide Bildinschriften lassen keinen Zweifel daran, dass es »Lucas« ist, der prominent im Schriftfeld sein Signet setzt.³ Cranach behauptet schon hier ein Darstellungsmonopol auf das Bildnis Luthers, das er auch in den folgenden Jahren mit unterschiedlichen Bildnistypen Luthers und seines Umfeldes immer weiter ausformulieren und etablieren wird (vgl. Kat. 96, 97, 108, 117, 156, 170).⁴

Doch auch jenseits des Bemühens um die Ausbildung eines kanonischen Luther-Bildes gelang es Cranach und seiner Werkstatt, den Botschaften Luthers und der Wittenberger Theologen mit neuen Bildthemen Gestalt zu geben oder vorhandene Formulierungen im lutherischen Sinne umzudeuten, zu prägen und letztlich zu besetzen. Cranach definierte maßgeblich den Kanon dessen, was wir heute mit dem Begriff der »Reformationskunst« bezeichnen. Angesichts der oft postulierten Bilderskepsis (Luther) und Bilderfeindlichkeit (Calvin, Zwingli) der Reformation mag es auf den ersten Blick überraschen, dass Cranachs Werke eine solch wichtige Rolle für die Verbreitung der Reformation spielen konnten. Wirft man aber einen genaueren Blick auf das Bildverständnis Martin Luthers, schwindet diese Überraschung schnell.

Bildbegriff und Bildgebrauch bei Luther

Für Luther spielte die Bilderfrage keine zentrale theologische Rolle, weshalb er sich erst in der Auseinandersetzung mit Karlstadt und den Bilderstürmern 1522 dazu veranlasst sah, seine Position darzulegen.⁵ Gegen die Bilderstürmer grenzte er sich ab, indem er die Herstellung und den Besitz von Bildern als für den Gläubigen unbedenklich erklärte⁶ und die Bilder den »Adiaphora«, den Mitteldingen, zuordnete, die nicht heilsnotwendig sind.⁷ Für Luther steht nicht das Wesen der Bilder zur Diskussion, sondern nur ihr Gebrauch oder Missbrauch.⁸ Sein Augenmerk liegt damit nicht auf den Bildern selbst, sondern auf dem Betrachter und darauf, wie dieser dem Bild gegenübertritt,⁹ weil die Bilder erst »boese seindt von wegen jres mißbräuchs«. ¹⁰ Diesen Missbrauch erkennt Luther in der altgläubigen Frömmigkeitshaltung, die das Bild um seiner selbst Willen anbetet, etwa aufgrund seiner erwarteten Wunderfähigkeit. Indem nicht zwischen Abbild und Abgebildetem unterschieden werde, erführen Holz und Stein statt Gott Verehrung durch die Gläubigen. Darüber hinaus versuchten diese, indem sie »ein hoelzten oder silbern bilde in der kirchen setzen [...] got eynen dienst daran zethun«, ¹¹ und machten sich damit der von Luther verurteilten Werkgerechtigkeit schuldig.

Mit dieser Position distanziert sich Luther vollständig von der bis dahin üblichen Frömmigkeitspraxis der Verehrung von Heiligen und ihrer für wirkmächtig erachteten Surrogate wie Heiligenbildern oder Reliquien. Einer solchen Frömmigkeitspraxis fühlte sich auch sein Landesherr Friedrich III. tief verbunden, was sich in der Anhäufung eines enormen Reliquienschatzes niederschlug, den Cranach aufwendig mit dem sogenannten *Wittenberger Heilumsbuch* illustrierte (Kat. 27, 28). Darüber hinaus zeigte Cranach den Kurfürsten vielfach in Begleitung von Schutzheiligen (vgl. Kat. 15, 29).¹²

Dagegen ordnet Luther im Sinne eines »brauchen, das on sund sey«¹³ den Bildern verschiedene Funktionen zu, die wiederum

auf den Betrachter beziehungsweise das Verhältnis von Bild und Betrachter abzielen. Luther zufolge soll ein Bild »zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zeychen«¹⁴ dienen. Mit dem ersten Kriterium spricht er sich gegen den oben beschriebenen Missbrauch des Bildes als Kultobjekt aus, denn ein Bild solle nicht Gegenstand der Anbetung, sondern nur Gegenstand der Betrachtung sein.¹⁵ Die Bilder sollen Zeugnis ablegen und das Wort der Bibel verkünden, worin Luther ihre zweite Aufgabe sieht. Mit der Gedächtnisqualität als dritter Kategorie verweist er auf die Unterweisung durch die Bilder. Gemeinsam benennen die zweite und dritte Kategorie die für Luther zentralen Aufgaben des Bildes: die Verkündigung und Unterweisung.¹⁶ Wie auch die Predigt muss das Bild in erster Linie das Evangelium verbreiten und die Frohe Botschaft dauerhaft in den Herzen der Gläubigen präsent halten:

»Denn ichs nicht fur boese achte, So man solche geschichte [Geschichten der Bibel] auch ynn Stuben und ynn kamern mit den spruechen malete, damit man Gottes werck und wort an allen enden ymer fur augen hette, und daran furcht und glauben gegen Gott ubet. [...] Fur war man kann dem gemeinen man die wort und werck Gottes nicht zu viel odder zu offft furhalten, Wenn man gleich davon singet und saget, klinget und predigt, schreibt und lieset, malet und zeichent [...].«¹⁷

Für Luther steht somit eine didaktische Funktion der Bilder im Vordergrund: Sie sollen die Laien belehren und gleichzeitig deren Erinnerung an die Taten Gottes aufrechterhalten. Das Bild fungiert als »Merckbild«, ¹⁸ damit der Gläubige das Wort der Bibel »stercker fasse und behalte«. ¹⁹ Das Primat bleibt aber jederzeit beim Wort,²⁰ für dessen Verbreitung und Verständnis die Bilder lediglich ein Werkzeug sein können.²¹ Eine Unterweisung im Glauben durch die Predigt ist deshalb auch elementare Grundlage für einen richtigen Bildgebrauch und muss diesem vorausgehen.²² Damit ist Christoph Weimer zuzustimmen, der die Aufgabe der Predigt in Luthers Verständnis darin sieht, »den Hörer zum rechten Bildseher zu machen und ihn in das rechte Bildverständnis und zum selbstverantworteten Bildgebrauch zu entlassen«. ²³ Denn wo die Gläubigen durch die Predigt unterwiesen sind, »das man alleyn durch den glauben Gotte gefalle und durch bilde yhm keyn gefallen geschicht, sondern eyn verlornen dienst und kost ist, fallen die leute selbs williglich davon, verachten sie und lassen keyne machen«. ²⁴

Im Zusammenhang mit dem Wortprimat steht auch die vierte Aufgabe, die Luther dem Bild zuweist. Indem das Bild »zum zeychen« dient, soll es nicht für sich selbst stehen, sondern vielmehr über sich hinausweisen, auf das Wort Gottes verweisen.²⁵ Nur so versperrt es sich der Idolatrie, frei von jeglichem kultischem Eigenwert, als bloßer Stellvertreter für die tatsächlich heilsnotwendige Instanz, das Wort. Nicht zuletzt um seine Textgebundenheit und -abhängigkeit zu verdeutlichen, empfiehlt Luther, das Bild zusammen »mit den spruechen«, das heißt mit den entsprechenden Bibelstellen zu zeigen.²⁶ Für Luther besitzt das Bild unter gewissen Umständen aber auch eine wichtige, Erkenntnisprozesse fördernde Qualität, die es dem Wort überlegen macht.²⁷ Es steht für ihn außer Frage, dass das Verstehen des Wortes, ja sogar das menschliche Denken allgemein, in Bildern strukturiert ist, »weil wir ja muessen gedanken und bilde fassen des, das uns jnn worten fuergetragen wird, und nichts on bilde dencken noch verstehen



Abb. 2 Lucas Cranach d. Ä., *Gesetz und Gnade*, 1529, Malerei auf Holz, 82,2 × 118 cm, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv. SG 676

koennen«.28 Luther betont weiterhin, dass das Lesen und Hören des Wortes beziehungsweise der Predigt beim Gläubigen automatisch Bilder evoziere29: »[...] wenn ich [von] Christum hore, so entwirfft sich ynn meym hertzen eyn mans bilde, das am creutez hengeset, gleich als sich meyn andlitz naturlich entwirfft yns wasser, wenn ich dreyn sehe, Ists nu nicht sunde sondern gut, das ich Christus bilde ym hertzen habe, Warumb sollts sunde seyn, wenn ichs ym auge habe?«30

Der menschliche Verstand kann also Luther zufolge nie abstrakt denken, sondern muss sich immer konkreter Vorstellungen beziehungsweise Gedankenbilder bedienen, die der Erfahrungswelt entstammen. Was dies für die Bildwerke bedeutet, legt Luthers Predigt zu Ostern 1533 über den Abstieg Christi in die Hölle nahe. Darin weist er Kritik an der bildlichen Darstellung dieser Episode, die man »an die wende zu malen«31 pflege, mit dem Argument zurück, dass sie ohnehin nicht darstellbar sei, da sie »freilich nicht leiblich noch greifflich zu gangen«32 sei. Da sich etwas wie der Abstieg in die Hölle »gar weit uber und ausser diesem leben«33 abspiele, könne kein Mensch sich eine adäquate Vorstellung davon machen oder sie mit seinem Verstand ergründen. Wo die Menschen akzeptieren, dass sie »doch nicht wissen noch verstehen moegen, wie es zu gehet«,34 beginnt für Luther der Glaube.35 Um sich aber in der Vermittlung einem unergründlichen Glaubensinhalt zumindest anzunähern, müsse man die Szene trotzdem »wol

grob und leiblich malen und dencken«.36 Es sei nichts daran auszusetzen, »wenn ich nur das behalte, so durch solche bilde wird angezeigt«, denn ein Bild des Abstiegs in die Hölle transportiere trotz aller Unzulänglichkeit die theologische Kernaussage, das »heubstueck«,37 »das mich und alle, die an jn [Christus] gleuben, weder helle noch teuffel gefangen nemen noch schaden kann«.38 Da der menschliche Verstand sich Bilder macht, wenn er in der Predigt von der Höllenfahrt Christi hört, aber niemals ergründen kann, wie diese ablief, kann er sich der Bildwerke bedienen, um sie zu begreifen, denn Luther zufolge müssen wir alle Dinge, »die wir nicht kennen und wissen, durch bilde fassen, ob sie gleich nicht so eben zutreffen odder jnn der warheit also ist, wie mans malet«.39

Zu einigen Bildthemen der Reformation

Vor diesem Hintergrund muss festgehalten werden, dass Bilder für Luther zwar zum Erlangen der Erlösung irrelevant sind, dass er ihre erkenntnisfördernde Eigenschaft aber nicht nur in höchstem Maße schätzt, sondern sogar für das menschliche Verständnis als unverzichtbar erachtet. Wie auch in seiner Rechtfertigungslehre legt Luther hier die Verantwortung in die Hände des einzelnen Gläubigen selbst. Die Bilder sind nicht zu verdammen, nur ihr falscher Gebrauch durch den Betrachter muss vermieden werden. Mit diesem Paradigmenwechsel stößt Luther – und mit ihm Cranach, der



Abb. 3 Marco Marzioni, *Christus und die Ehebrecherin*, um 1505, Malerei auf Leinwand, 130 × 166 cm, Bonnefontenmuseum Maastricht, Inv. 3587

Luthers Ansatz in die Praxis der Kunst überführt – das Tor zu einer modernen Lesart des Bildes im Allgemeinen auf.⁴⁰

Unabhängig davon, ob der als *Gesetz und Gnade* bezeichnete Bildtyp von ihm selbst entwickelt wurde,⁴¹ kann Cranach zweifellos als derjenige Künstler gelten, der diese Verbildlichung der lutherischen⁴² Erlösungslehre einer weiten Verbreitung zugeführt hat. Innerhalb der Formulierungen Cranachs lassen sich zwei Grundtypen ausmachen, die nach den Standorten ihrer frühesten belegten Beispiele aus dem Jahr 1529 in der Nationalgalerie Prag (Kat. 110) und der Stiftung Schloss Friedenstein in Gotha (Abb. 2) benannt sind. In einer antithetisch aufgebauten Zusammenstellung verschiedener Personen und Episoden aus dem Alten und dem Neuen Testament umreißen beide Kompositionen die Grundzüge der Rechtfertigungslehre Luthers. Dabei steht dem durch den Sündenfall belasteten und durch die mosaischen Gebote zu Tod und Höllenfeuer verdamnten Menschen auf der linken Seite ein im Kreuzestod Christi und dessen Überwindung von Tod und Teufel geretteter Mensch gegenüber, der allein durch seinen Glauben Erlösung erfährt. Cranach zeigt im Neben- und Gegeneinander der Komposition, dass für Luther das eine nicht ohne das andere zu erlangen ist.

Somit transportieren die *Gesetz und Gnade*-Kompositionen ein äußerst komplexes theologisches Programm, das ohne eine Rückbindung an die HI. Schrift und die Erklärung etwa in der Predigt kaum lesbar wäre. Um vor allem Ersteres zu gewährleisten, ist diesem Bildtyp eine Vielzahl von Bibelzitate beigegeben, die zu den Einzelszenen in Korrespondenz stehen und deren Lesart vorgeben.⁴³ Zu diesen Einzelszenen gehört mit der *Erhöhung der ehernen Schlange* eine Episode des Alten Testaments, die zudem herangezogen werden kann, um dem Betrachter ein Beispiel für den richtigen Gebrauch des Bildes vor Augen zu führen.⁴⁴ In der Predigt zum Trinitatisfest 1526, worin Luther sich am ausführlichsten zu diesem Thema äußert,⁴⁵ bezeichnet er die Schlange aus Eisen als

»ein feine liebliche figur [...], die uns Christum auff's aller feinst abmalet, darumb sie auch yns hertz zubilden ist.«⁴⁶ Die typologische Beziehung spielt für Luther die entscheidende Rolle, denn Christus selbst zieht diese Parallele in Joh 3,14: »Vnd wie Moses ynn der wusten eyne schlangen erhohet, also mus des menschen son erhohet werden.«⁴⁷ Wie das Buch Numeri berichtet, rettet die ehernen Schlange alle, die ihren Blick an sie heften, jedoch erfolgt die Errettung nicht durch die Schlange selbst, sondern durch das Wort Gottes, für das die Schlange nur ein Stellvertreter ist, denn »dis wort klebt an der schlangen, und ynn krafft des worts halff die schlange.«⁴⁸ Das Bild wird zum Vermittler des Heils und ist nicht mehr dessen Quelle. Eine solche altgläubige Bildauffassung verurteilt Luther als Idolatrie. Die Episode von der »Erhöhung der ehernen Schlange« wird zum Leitfaden für den lutherischen Umgang mit dem Medium Bild im Allgemeinen – ein Korrektiv, das sich an den Betrachter richtet, um sicherzugehen, dass dieser das Bild richtig verwendet.

Bemerkenswert ist, dass die einzelnen Motive der *Gesetz und Gnade*-Kompositionen wie zu memorierende Loci der Rhetorik mit dem Auge abgewandert werden können, was dem Betrachter die Möglichkeit gibt, sich die Grundzüge der Rechtfertigungslehre Luthers einzuprägen und zu vergegenwärtigen.⁴⁹ Damit erfüllen diese Kompositionen mustergültig die Anforderungen, die Luther an ein »Merckbild« stellt. In ihrer synoptischen Anlage nutzen die Bilder ein Prinzip, das keineswegs neu ist, sondern vielmehr in der Tradition etwa eines Bildtypus wie der *Arma Christi* steht, der seit dem Mittelalter gebräuchlich war und auch von Cranach dargestellt wurde. Bei diesem erlaubt die erzählerische Verdichtung auf die Darstellung der einzelnen Leidenswerkzeuge im Bild eine Vergegenwärtigung aller Stationen der Passion Christi.

Der früheste von Cranach im Sinne der Reformation beziehungsweise überprägte Bildtyp scheint jedoch die Komposition *Christus und die Ehebrecherin* (vgl. Kat. 111) zu sein, die ab den frühen 1520er-Jahren im Werk belegt ist, vor allem jedoch in den beiden folgenden Jahrzehnten auftritt.⁵⁰ Diese Komposition ist keineswegs eine Erfindung Cranachs, sondern war vor allem in der Kunst Venedigs tief verwurzelt und hat sicherlich über das vermittelnde Medium der Druckgrafik ihren Weg über die Alpen gefunden (Abb. 3).⁵¹ Cranach überführt sie nun erstmals außerhalb Italiens wieder in die Malerei und erhält dabei neben dem Motiv selbst gerade in der Wahl von Bildformat und Bildausschnitt eine entscheidende Anregung.

Dieses Format wird ebenso wie die Wahl des Bildausschnitts prägend für viele seiner Kompositionen im Kontext der Reformation werden und kennzeichnet auch den ab der zweiten Hälfte der 1530er-Jahre nachweisbaren Bildtyp *Christus segnet die Kinder* (vgl. Kat. 114).⁵² Beide Formulierungen nutzen überwiegend das Querformat, um den Betrachter nah an die als Halbfigur oder Kniestück gegebenen Figuren heranzuführen zu können.⁵³ Während sich bei der *Sünderin* das Volk und die Apostel um Christus und die Ehebrecherin scharen, ist es bei der *Kindersegnung* die eng gestaffelte Gruppe der Mütter. Vor allem mit der *Kindersegnung* gibt Cranach erstmals einem zentralen Gedanken Luthers eine bildmächtige Entsprechung, die in mindestens 34 gemalten Fassungen Cranachs, seiner Werkstatt oder seines Sohnes Lucas d. J. erhalten ist. Von



Abb. 4 Lucas Cranach d. Ä., *Christus segnet die Kinder* (Ausschnitt), um 1534/40, Malerei auf Buchenholz, 83,8 × 121,5 cm, Städel Museum, Frankfurt am Main, Inv. 1723



Abb. 5 Lucas Cranach d. Ä., *Maria mit Kind*, sogenanntes »Mariahilfbild«, um 1525, Malerei auf Holz, 85 × 60 cm, Dompfarrei St. Jakob, Innsbruck

Letzterem ist zudem eine Entwurfszeichnung zu diesem Motiv überliefert, die mithilfe eines Quadratnetzes auf andere Bildträger übertragen werden konnte (Kat. 180). Luther sah im Glauben eines Kindes den reinen, unverfälschten und vor allem unvermittelten Zugang zur Erlösung, denn nichts anderes meint Christus in der Auslegung des Reformators mit jenen Worten, die auf den Tafeln mit der Kindersegnung als legitimierende und an die Bibel rückbindende Bildinschrift vermerkt sind: »Lasset die Kindlein zu mir kommen und wehret ihnen nicht, denn solcher ist das Reich Gottes.«⁵⁴ Cranachs Christus erfährt zudem eine entscheidende Umdeutung, indem er mit einem meist nackten Kleinkind auf dem Arm zu sehen ist, das sich sogar oft an ihn schmiegt (Abb. 4). Ebenso wie der Betrachter durch Bildausschnitt und Format werden auch die Kinder nahe an Christus herangerückt. Cranach stellt Christus damit in einen Bezugsrahmen, der sonst der Mutter Jesu vorbehalten war und in Gestalt des Madonnentypus der »Eleusa« (der »Barmherzigkeit Schenkenden«) seit byzantinischer Zeit zum klassischen Formenrepertoire gehörte.⁵⁵ Cranach selbst nutzte diesen Typus der Madonnendarstellung vereinzelt, etwa beim in Süddeutschland und Österreich in späterer Zeit ungemein stark rezipierten »Mariahilfbild« im Innsbrucker Dom (Abb. 5).

Allein die schiere Anzahl der überlieferten Einzelwerke mit den drei bisher erwähnten reformatorischen Bildmotiven macht deutlich, dass es zu einem nicht geringen Teil der an Effizienz ausgerichteten Cranach-Werkstatt zu verdanken ist, wenn die Lehren Luthers in so kurzer Zeit eine so weite Verbreitung erfahren haben. Doch finden sich im Œuvre Cranachs auch Bildthemen, die ebenfalls

dem reformatorischen Kontext zugezählt werden können, jedoch nach heutiger Überlieferungslage als Unikate anzusehen sind.

Es erscheint nicht verfehlt, auch die Tafel *Die Speisung der Fünftausend* diesem Themenkreis zuzuordnen. Cranach gibt in seiner Komposition ein Beispiel der Wundertätigkeit Christi, der durch die Vermehrung von Brot und Fischen eine große Menschenmenge nährt. Christus steht über dem Volk, während die Jünger einen Jungen zu ihm bringen, der jedoch nicht mehr als fünf Brote und drei Fische zu verkaufen hat. Christus segnet die Speisen, die daraufhin ausreichen, um den Hunger der Fünftausend zu stillen (Kat. 113). Dies schildert Cranach in einer Darstellung, deren Kompositionsprinzip er bereits im 1516 entstandenen Holzschnitt *Predigt Johannes des Täufers* (Kat. 112) anwandte. In beiden Fällen nutzt er die Bilddiagonale, an der entlang er das lauschende und staunende Volk gruppiert. Die Gruppe um Jesus und den Jungen steht dieser Menge gegenüber, die erwartungsvoll zu Christus hinaufblickt. Sie setzt sich aus Menschen jeden Geschlechts, Alters und sozialen Standes zusammen, die anhand ihrer Kleidung eindeutig als Zeitgenossen Cranachs zu identifizieren sind. Ähnlich wie es Luther mit der Übersetzung der Bibel ins Deutsche beabsichtigte, lässt Cranach hier das Volk in seiner gesamten Bandbreite an den Wundern Christi teilhaben. Obwohl alle Evangelien von dieser Episode berichten, hat sich Cranach – sicher nicht zufällig – auf die Fassung von Joh 6,1–15 bezogen, da diese als einzige das Kind als Überbringer von Brot und Fisch erwähnt. Dem Jungen misst Cranach eine ungewöhnlich prominente Position zu, scheint es doch fast, als segnete Christus mehr ihn denn die Brote und



Abb. 6 Lucas Cranach d. J., Epitaphretabel für Johann Friedrich I. und seine Frau Sibylle von Cleve, 1555, Malerei auf Lindenholz, Mitteltafel 370 × 309 cm, Flügel jeweils 370 × 146 cm, Stadtkirche St. Peter und Paul Weimar

Fische in seinen Händen. Wie schon bei der *Kindesegnung* und der *Caritas* (vgl. Kat. 116) scheint dies dem lutherischen Ideal eines kindlichen Glaubens an Christus Rechnung zu tragen, was auch durch die auffällige Positionierung mehrerer Mütter und Kinder im rechten Vordergrund unterstrichen wird.

Neben der *Speisung der Fünftausend* wird im Nationalmuseum Stockholm ein zweites Gemälde Cranachs verwahrt, das bisher innerhalb der Forschung wenig behandelt worden ist, der *Abschied der Apostel* (Kat. 115). Cranach schildert darin einen Moment, der sich an die Himmelfahrt Christi anschließt. Christus legt die Verkündigung seiner Botschaft in die Hände seiner Jünger: »Gehet hin in alle Welt und predigt das Evangelium allen Kreaturen.«⁵⁶ Die Jünger Christi reichen sich, teilweise noch ihre Tränen trocknend, zum Abschied die Hand. Der Blick in eine weite Landschaft verweist auf ihre kommende Aufgabe. Cranach zeigt hier den Beginn der christlichen Mission, der einen neuralgischen Punkt im Selbstverständnis der Kirche markiert. Dass es sich dabei nicht um die römische Kirche handelt, macht Cranach deutlich sichtbar, wenn er dem Jünger auf der rechten Seite die Gesichtszüge des Reformators Philipp Melancthon verleiht.⁵⁷ Diese Tafel postuliert daher nichts weniger als die Legitimität der reformatorischen Botschaft, indem sie diese direkt auf die Jünger Christi zurückführt. Abgesehen von einem Titelholzschnitt⁵⁸ scheint dieses Motiv innerhalb der Cranach-Werkstatt bisher einzigartig. Cranach folgt in der querformatigen Anlage mit einem weiten Landschaftsausblick weitestgehend der Bildtradition, konzentriert sich dabei aber in

bemerkenswertem Einfühlungsvermögen auf die nahsichtige Darstellung der Gefühlsregungen.

Vermittler des Glaubens

Zwei Jahre nach Cranachs und neun Jahre nach Luthers Tod treten uns der ehemalige Mönch und der Maler wieder vereint auf der Mitteltafel des Retabels der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar (Abb. 1, 6) entgegen. Lucas Cranach d. J. schuf dieses Epitaphretabel 1555, das im Gedenken an den 1553 verstorbenen Johann Friedrich I. von Sachsen, Neffe Friedrichs des Weisen, und seine Gemahlin Sibylle von Cleve von deren Söhnen in Auftrag gegeben wurde.⁵⁹ Während die Fürstenfamilie auf den Innenseiten der Flügel zur Darstellung kommt, stehen Luther und Cranach Seite an Seite in einer ungleich prominenteren Position auf der Mitteltafel. Luther hält ein geöffnetes Buch in Händen, die Hl. Schrift in der von ihm selbst übersetzten deutschen Fassung, die er dem Betrachter präsentiert. Der Maler Cranach neben ihm nimmt, getroffen vom Blut der Seitenwunde Christi, den Platz des gerechten Menschen in der Art und Weise ein, wie es seine *Gesetz und Gnade*-Kompositionen so oft zuvor formuliert hatten.⁶⁰ Cranach und Luther erfahren – neben einer theologischen und politischen Einbindung in das Memorialkonzept des Retabels und seines Umfeldes – mit diesem Bildprogramm eine posthume Würdigung ihrer Verdienste um die Vermittlung des neuen Glaubens. Luther und Cranach, Wort und Bild, sind hier vereint und gewürdigt in ihrer maßgeblichen Bedeutung für die Verbreitung der Reformation.⁶¹

-
- 1 Vgl. zuletzt Spira 2015.
- 2 Vgl. Ausst.-Kat. Basel 1974/76, Bd. 1, Nr. 207.
- 3 Während der Kupferstich von 1520 noch Luther als Dargestellten an erster Stelle nennt, nutzt Cranach die Darstellung von 1521, um sich auch selbst (und damit die Bedeutung seines Werks) schon am Beginn der Inschrift zu nennen.
- 4 Vgl. zu den Luther-Bildnissen zuletzt Ausst.-Kat. Eisenach 2015.
- 5 Trotzdem bestand diese Position in ihren Grundzügen schon vorher. Die frühesten Äußerungen Luthers zu den Bildern finden sich schon in der Römerbrief-Vorlesung 1515/16. Vgl. Stirm 1977, S. 30, 61; ferner Weimer 1999, S. 30.
- 6 »Darumb muß ichs zugeben: die bilder seindt weder sonst noch so, sie seindt weder gut noch boesse, man mag sie han oder nit haben.« WA 10 III, S. 35, Z. 7–9.
- 7 Vgl. Stirm 1977, S. 41, sowie Weimer 1999, S. 31. Stirm weist zu Recht explizit darauf hin, dass diese Gegenposition Luthers zu den Bilderstürmern polemisch bestimmt ist, was bei der Bewertung der Aussagen aus dieser Zeit immer bedacht werden muss. Vgl. Stirm 1977, S. 23.
- 8 »Non est disputatio de substantia, sed usu et abusu rerum.« WA 28, S. 554, Z. 5–6.
- 9 Vgl. Stirm 1977, S. 43, 117.
- 10 WA 10 III, S. 33, Z. 5–6.
- 11 Ebd., S. 31, Z. 10–11.
- 12 Zur Frömmigkeit am Wittenberger Hof vgl. Kühne 2015.
- 13 WA 10 II, S. 34, Z. 17.
- 14 WA 18, S. 80, Z. 7.
- 15 Vgl. Weimer 1999, S. 32; Stirm 1977, S. 120.
- 16 Vgl. Stirm 1977, S. 71–72.
- 17 WA 10 II, S. 458, Z. 24–27, 30–32.
- 18 WA 28, S. 677, Z. 10.
- 19 WA 37, S. 65, Z. 39–40.
- 20 Vgl. Stirm 1977, S. 120–121.
- 21 Nur Bildthemen, die durch die Hl. Schrift autorisiert sind, sich an dieser orientieren und gleichzeitig die Gnade Gottes sichtbar werden lassen, können diese Aufgabe erfüllen. Vgl. Weimer 1999, S. 32.
- 22 Vgl. WA 18, S. 74, Z. 3–10; ebd., S. 75, Z. 3–10; WA 15, S. 219, Z. 5–11; WA 27, S. 386, Z. 25–31, bzw. Stirm 1977, S. 34, 57, 118; Weimer 1999, S. 33.
- 23 Weimer 1999, S. 33.
- 24 WA 18, S. 67, Z. 18–21.
- 25 Vgl. Stirm 1977, S. 103.
- 26 Vgl. ebd., S. 117–118.
- 27 Vgl. Weimer 1999, S. 34–42, der erstmals das von der älteren Literatur immer besonders betonte Wortprimat Luthers hinsichtlich der Verdeutlichung von Glaubensinhalten relativiert. Vgl. dazu auch Berns 1992, S. 12.
- 28 WA 37, S. 63, Z. 25–26.
- 29 Vgl. Kaufmann 2002, S. 416, 450.
- 30 WA 18, S. 83, Z. 6–13; vgl. außerdem WA 37, S. 63, Z. 25–29.
- 31 WA 37, S. 63, Z. 5.
- 32 Ebd., S. 65, Z. 15.
- 33 Ebd., S. 63, Z. 20.
- 34 Ebd., S. 70, Z. 22–23.
- 35 Vgl. ebd., S. 66, Z. 1–9.
- 36 Ebd., S. 65, Z. 16.
- 37 Ebd., S. 66, Z. 8.
- 38 Ebd., S. 66, Z. 13–15.
- 39 Ebd., S. 66, Z. 2–4. Für weitere Beispiele dieses »Mehr« der Bilder gegenüber dem Wort vgl. Weimer 1999, S. 34–37.
- 40 Vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 1983 sowie den Beitrag von Beat Wismer im vorliegenden Band, S. 82–91.
- 41 Der Ursprung dieses Bildtyps wird kontrovers diskutiert. Grundlegend dazu sind Weniger 2004; Reinitzer 2006; Koepplin 2006; Fleck 2010; zuletzt Erichsen 2015.
- 42 Da er von einer Entstehung des Bildtyps außerhalb der Cranach-Werkstatt ausgeht, sieht Koepplin hier vielmehr die paulinische Rechtfertigungslehre verbildlicht, die sich wiederum mit derjenigen Luthers in vielen Punkten deckt. Vgl. Koepplin 2006.
- 43 Diese Inschriften wurden nachträglich von der Tafel der Prager Nationalgalerie entfernt, ihr Wortlaut ist aber in einer detailgetreuen Kopie aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts überliefert. Vgl. Ausst.-Kat. Prag 2016, Nr. 3, 22.
- 44 Vgl. Ehrensmann 1966/67 und zum Folgenden Görres 2007.
- 45 WA 20, S. 429, Z. 37–S. 431, Z. 41.
- 46 Ebd., S. 429, Z. 37–38.
- 47 WA Bibel 6, S. 334, Z. 14.
- 48 WA 20, S. 430, Z. 26–27.
- 49 Frank Büttner untersucht den argumentativen Aufbau des Bildtyps anhand Melanchthons 1521 veröffentlichter Schrift *Loci communes rerum theologicarum* und dessen Handbüchern zur antiken Rhetorik. Vgl. Büttner 1994.
- 50 Schenk zu Schweinsberg 1966 datiert eine Tafel dieses Themas aus dem Dommuseum Fulda auf um 1517, was vor allem mit dem Vorhandensein einer lateinischen Inschrift begründet wird, die laut Schweinsberg nach dem Auftreten Luthers nicht mehr denkbar gewesen wäre. Angesichts zahlloser lateinischer Bildinschriften auf Bildnissen und Epitaphen des reformatorischen Kontextes überzeugt diese Argumentation jedoch nicht. Die frühe Datierung wurde im Ausst.-Kat. Gotha/Kassel 2015, Nr. 53 jüngst noch einmal zur Diskussion gestellt.
- 51 Vgl. Engel 2012. Dieter Koepplin konnte das Motiv etwa schon um 1480/85 in einem Kupferstich von Veit Stoss nachweisen. Vgl. Ausst.-Kat. Basel 1974/76, Bd. 2, Nr. 365.
- 52 Eine Aufstellung der meisten bisher nachweisbaren Tafeln dieses Motivs liefert Wilkojć 2012.
- 53 Ausnahmen bilden neben Arbeiten von Werkstattmitarbeitern Cranachs in Budapest, Köln und Aschaffenburg nur die auf 1537 inschriftlich datierte Tafel *Christus und die Ehebrecherin* mit einer hochrechteckigen Kompositionsanlage sowie eine ganzfigurige Komposition Cranachs d. J. von 1549; vgl. Ausst.-Kat. Hamburg 2003, Nr. 41, sowie <lucascranach.org/PRIVATE_NONE-Po18> (zuletzt aufgerufen: 12.12.2016); außerdem vereinzelt auftretende ganzfigurige Darstellungen der *Kindersegnung*, vgl. etwa <lucascranach.org/DE_AME_7414> (zuletzt aufgerufen: 12.12.2016) und <lucascranach.org/DE_SKD_GG_1927> (zuletzt aufgerufen: 12.12.2016).
- 54 Mk 10,14. Kibish 1955 interpretierte diesen Bildtyp als lutherische Reaktion auf die Gruppe der Wiedertäufer, welche die Kindstaufe ablehnten und damit auf Luthers heftigste Kritik stießen. Zuletzt stellte Seyderhelm 2015 diesen in der kunsthistorischen Forschung vielfach aufgegriffenen Ansatz zu Recht in Frage.
- 55 Vgl. dazu Bonnet/Görres 2015, S. 72.
- 56 Mk 16,15–19.
- 57 Zu Melanchthons Einfluss auf die Bildfindung Cranachs vgl. zuletzt Spira 2015, S. 53–55.
- 58 Vgl. Ausst.-Kat. Basel 1974/76, Bd. 1, Nr. 241.
- 59 Vgl. hierzu Görres 2007, Böhlitz 2007, sowie zuletzt Bomski/Seemann/Valk 2015.
- 60 Auch die Mitteltafel des Weimarer Retabels gehört diesem Bildtyp an, variiert ihn aber, indem an die Stelle des zentralen Baumstamms der Gekreuzigte gerückt wird und die einzelnen Bildmotive stärker in der Tiefe des Bildraums angeordnet sind.
- 61 Vgl. dazu Görres 2007.