



ELKE A. WERNER, ANNE EUSTERSCHULTE,
GUNNAR HEYDENREICH (HG.)

LUCAS CRANACH DER JÜNGERE

UND DIE REFORMATION DER BILDER

HIRMER

INHALT

Vorwort der Herausgeber ... 7

ELKE ANNA WERNER Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder. Zur Einleitung ... 8

Abkürzungen ... 17

CRANACH DER JÜNGERE – BIOGRAFIE, NETZWERKE UND REZEPTIONSGESCHICHTE

UTE LOTZ-HEUMANN Zwischen Reformation und Konfessionalisierung. Die Lebenswelt Lucas Cranachs des Jüngeren ... 20

MONIKA LÜCKE Lucas Cranach der Jüngere als Unternehmer ... 30

STEFAN RHEIN Lucas Cranach der Jüngere und Philipp Melanchthon. Zu den Spuren einer Wittenberger Beziehung ... 42

DIETRICH LÜCKE Die Cranach-Familie in den Grumbach'schen Händeln ... 52

INSA CHRISTIANE HENNEN Der Wittenberger Reformationsaltar im Kontext der Umgestaltung der Stadtpfarrkirche zwischen 1520 und 1580 ... 62

NADINE WILLING-STRITZKE »Verlasset euch nicht auff Fürsten; sie sind menschen, die können ja nicht helfen ...« Lucas Cranach der Jüngere und die Fürsten von Anhalt im Kontext der Quellen ... 72

SUSANNE WEGMANN Sein letztes Werk. Lucas Cranach der Jüngere und Die *Bekehrung Pauli* ... 84

DIE CRANACH-WERKSTATT ALS ORT DER KÜNSTLERISCHEN PRODUKTION

G. ULRICH GROSSMANN Cranachs Werkstatt in Wittenberg ... 96

MILA HORKÝ Von Schlangen mit ›gesenkten‹, ›liegenden‹ und ›aufstehenden‹ Flügeln. Eine Sichtung der Forschung zu den Signets der Malerfamilie Cranach mit Ausblick ... 106

GUNNAR HEYDENREICH Hans Cranach. Auf der Suche nach seinem verlorenen Œuvre ... 116

INGO SANDNER/GUNNAR HEYDENREICH/HELEN SMITH-CONTINI Veränderungen beim Unterzeichnen in Cranachs Werkstatt und die Arbeitsweise von Sohn Lucas ... 128

STEPHANIE BUCK Auf Papier. Zu Cranachs Bildnisstudien ... 142

ALICE HOPPE-HARNONCOURT Lucas Cranach der Jüngere? Überlegungen zu zwei datierten Werken aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien ... 154

ANJA WOLF Die *Taufe Christi* von 1556. Einblicke in die Arbeitsweise Lucas Cranachs des Jüngeren ... 168

JANA HERRSCHAFT Maltechnik und Materialwahl Lucas Cranachs des Jüngeren am Beispiel der Kanzelbilder in der Kapelle auf Schloss Augustusburg (Sachsen) ... 180

JØRGEN WADUM Cranach, His Sons, and Their Workshop: The Never-ending Problem of Hands (Part I) ... 192

HANNE KOLIND POULSEN Cranach, His Sons, and Their Workshop: The Never-ending Problem of Hands (Part II) ... 200

KARIN KOLB Zuschreibung im Cranach-Œuvre. Neue Überlegungen zu einem alten Problem ... 206

REFORMATORISCHE BILDER – REFORMATION DER BILDER?

RUTH SLENCZKA Augentäuschung als Bild des Glaubens. Cranach der Jüngere und seine Kunst aus Sicht der Zeitgenossen ... 218

HERMAN J. SELDERHUIS Christus am Tisch der streitenden Brüder. Zum Abendmahlsstreit, mit einem Ausblick auf die Malerei ... 228

FRANK MEINEL Zur Rezeption der Rechtfertigungslehre bei Lucas Cranach dem Jüngeren. Versuch einer theologischen Deutung des Gemäldes *Elias und die Baalspriester* von 1545 ... 236

DANIEL GÖRRES Von Fürsten und Bürgern, Theologen und Malern. Repräsentation und Memoria in Bildprogrammen Cranachs des Jüngeren ... 244

ANASTASIA NURRE Memorializing Christian Authority: Secular Leadership and Lutheran Ideology in *Epitaph for Johannes Bugenhagen* ... 256

MATTHIAS MÜLLER Wiederkehr der Mimesis. Die höfische Porträtmalerei Lucas Cranachs des Jüngeren nach 1550 als paradigmatische Neuausrichtung des ›Cranach-Stils‹ ... 266

JOSHUA P. WATERMAN The Artistic Emergence of Lucas Cranach the Younger ... 280

BONNIE NOBLE The Woman of Babylon: Seduction Reformation-Style ... 290

THOMAS PÖPPER Cranachs Bildgegenstände oder ›size matters‹. Zur Evidenz von Stitze, Schleifkanne, Schenkkrug und Spinnstab ... 298

MARTINA SITT/DÉSIRÉE MONSEES Der einsame Christus am Kreuz – ein Bildtypus von Cranach dem Jüngeren in der pro-reformatorischen, bildlichen Argumentation ... 308

ANJA GREBE Das ›sprechende‹ Retabel. Neue Überlegungen zum Colditzer Altar Lucas Cranachs des Jüngeren ... 318

Abschluss-Statement ... 330

Autoren ... 333

Impressum/Fotonachweis ... 336



VON FÜRSTEN UND BÜRGERN, THEOLOGEN UND MALERN. REPRÄSENTATION UND MEMORIA IN BILDPROGRAMMEN CRANACHS DES JÜNGEREN

Daniel Görres

Am Anfang einer langen Reihe von memorialen Bildwerken, die Cranach d. J. nach dem Tod seines Vaters schuf, steht der Epitaphaltar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar¹, datiert auf das Jahr 1555.² (Abb. 1) Die 1945 zerstörte Predella des Altars war mit einer lateinischen Inschrift versehen und konnte in Wortlaut und Schriftbild rekonstruiert und im Oktober 2014 erneuert werden. Sie vermerkt, dass »die trauernden Söhne, Johann Friedrich II., Johann Wilhelm, Johann Friedrich III. aus Dankbarkeit [diese Tafel] setzen«.³ Anlass war der Tod des ernestinischen Kurfürsten Johann Friedrich am 3. März 1554 und seiner Frau Sibylle von Cleve am 21. Februar desselben Jahres.

Der *Weimarer Altar* zeigt im geöffneten Zustand auf dem linken Flügel das verstorbene ernestinische Fürstenpaar kniend hinter Pulten im Gebet. In gleicher Weise ließen sich die Auftraggeber des Altars, die drei Söhne der Verstorbenen, auf dem rechten Flügel darstellen. Für diese gängige Form der Herrscherdarstellung fand Cranach d. J. innerhalb der Werke seines Vaters eine Vielzahl von Beispielen vor, an deren Entstehung er teils selbst beteiligt war.⁴ Es ist also nicht verwunderlich, dass beim Weimarer Epitaphaltar die ernestinischen Prinzen als Auftraggeber an die Darstellungstradition anknüpfen und sich selbst zusammen mit ihren verstorbenen Eltern in diese einreihen. Auf diese Weise kann mit dem Bildprogramm ein dynastischer Bezug betont und ein Machtanspruch abgeleitet werden. Diese traditionelle Lösung der Repräsentation wird beim *Weimarer Altar* mit einer innovativen Form der Memoria kombiniert, deren bildimmanente Komponenten im Folgenden untersucht⁵ und mit der Analyse eines weiteren Fallbeispiels – dem Epitaph des Michael Meyenburg (1558) – vertieft werden sollen.

DAS WEIMARER TRIPTYCHON UND DAS ›STELLVERTRETENDE GEDÄCHTNIS‹

Die Mitteltafel des Weimarer Triptychons zeigt vor einer weiten Landschaft die Darstellung Christi am Kreuz, auf der rechten Seite flankiert von Martin Luther, der dem Betrachter ein aufgeschlagenes Buch entgegenhält, Lucas Cranach d. Ä., auf dessen Haupt ein Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi niedergeht, und Johannes dem Täufer. Johannes deutet auf den Gekreuzigten und auf das Lamm Gottes, das am Fuß des Kreuzes zu sehen ist. Im Mittelgrund treiben Tod und Teufel den nackten, bärtigen Sünder in die lodernden Flammen des Höllenfeuers. Rechts des Kreuzes findet sich Moses, der auf die Gesetzestafeln in seiner Hand hinweist. Neben der Verkündigung des Engels an die Hirten zeigt der Hintergrund den Propheten Moses ein zweites Mal, diesmal mit einem weisenden Gestus, der der erhöhten ehernen Schlange gilt.

Die beschriebenen Motive weisen die Mitteltafel dem Typus der von Cranach d. Ä. maßgeblich geprägten Gesetz-und-Gnade-Komposition zu, welche die zentralen Gedanken der lutherischen Heilslehre mit Hilfe einer Zusammenstellung äußerst kompakter Bildformeln exemplifiziert. Neuartig gegenüber den gängigen Fassungen dieses Themas ist die deutliche Betonung der Kreuzigung als Kristallisationskern der Theologie Martin Luthers, was angesichts des Verwendungszusammenhangs der Tafel als Bezugspunkt einer liturgischen Handlung nahe liegt.⁶ Doch vor allem sind es die Darstellungen Luthers und Cranachs im Mittelbild, die einer Deutung bedürfen, unterscheidet deren Einfügung das Weimarer Bild doch grundlegend von den restlichen Formulierungen von Gesetz und Gnade.

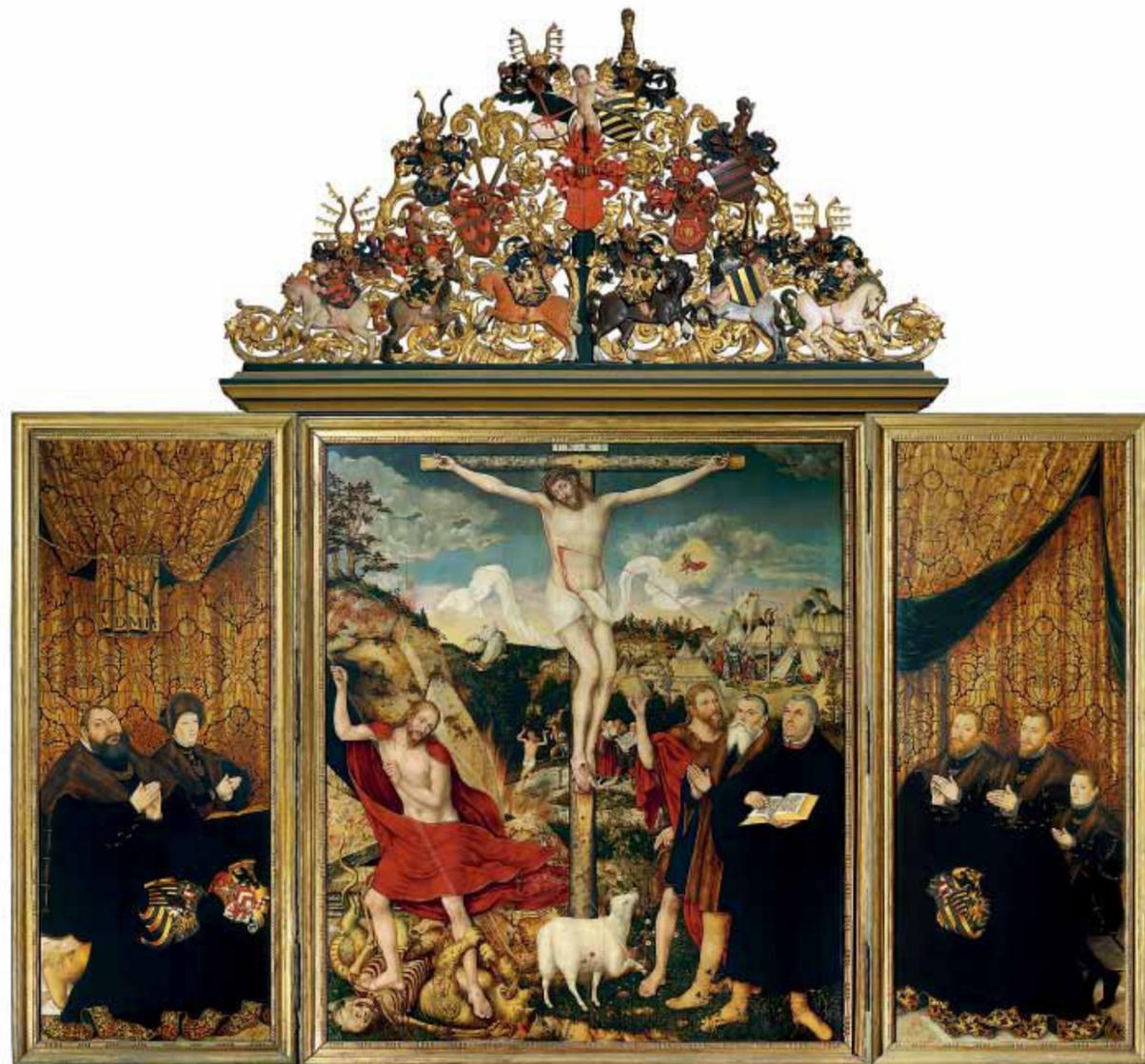


Abb. 1: Lucas Cranach d. J., Epitaphaltar für Johann Friedrich I. und Sibylle von Cleve (geöffneter Zustand), 1555, 594 x 619 cm (mit Gesprenge), Weimar, Stadtkirche St. Peter und Paul

Nähert man sich dem Altarbild in einem ersten Schritt auf einer theologisch-inhaltlichen Ebene, so fällt die Vielzahl der Zeigegesten auf der Mitteltafel ins Auge (Abb. 2): Johannes weist durch den Fingerzeig auf den Zusammenhang von Gekreuzigtem und Lamm Gottes, Moses im Mittelgrund auf die Zehn Gebote sowie ein zweites Mal im Hintergrund auf die ehernen Schlange. Mit einem weiteren Zeigegestus tritt Luther auf, der damit ebenfalls als Prophet charakterisiert wird. Durch die Parallelität der Gesten knüpft die Darstellung eine Verbindung vom Alten Testa-

ment über das Neue Testament bis in die Gegenwart des zeitgenössischen Gläubigen.⁷ Die Titulierung Luthers als Propheten oder sogar als Johannes selbst findet sich immer wieder auch innerhalb zeitgenössischer Flugschriften.⁸

Cranachs enge persönliche Beziehung zu Luther macht ihn zum Repräsentanten eines durch die Lehre des Reformators Erlösten – angezeigt durch den Blutstrahl aus der Seitenwunde – und damit zur geeigneten Projektionsfläche für den zeitgenössischen Betrachter. Die ernestinische Familie bekennt sich durch ihre Bildnisse auf den Flügeln

und mit der Einfügung Luthers demonstrativ zur ›reinen Lehre‹ der lutherischen Orthodoxie. Der Hintergrund ist ein politischer: In der Schlacht von Mühlberg 1547 unterlagen Johann Friedrich und seine protestantischen Bundesgenossen den kaiserlichen Truppen, was Johann Friedrich die Kurwürde und weite Teile seines Territoriums kostete. Im Zuge dessen fiel auch Wittenberg mitsamt seiner Universität, deren theologisches Programm Melanchthon nach dem Tod Luthers dominierte, an den albertinischen Zweig der Wettiner. Die Versuche der Ernestiner, Melanchthon für eine neu zu gründende Universität in Jena zu gewinnen, scheiterten, was zum Bruch und zur Abgrenzung führte. Der Bezug auf die lutherische Ausprägung der Reformation innerhalb des Bildprogramms ist in diesem Zusammenhang in Abgrenzung zu den konkurrierenden Albertinern als Mittel zur Konsolidierung und Legitimierung eines Machtanspruchs nach dieser verheerenden Niederlage zu deuten.

Cranach d. Ä., der zum Zeitpunkt der Fertigstellung des *Weimarer Altars* bereits seit fast fünfzig Jahren in den Diensten der Ernestiner stand, Johann Friedrich in die Gefangenschaft folgte und schließlich mit ihm zusammen triumphal in Weimar einzog, erscheint in diesem Zusammenhang in der Rolle des getreuen Untertanen, als Kontinuum in persona, dessen Beispiel der Betrachter des Bildes folgen soll.⁹

Für die Untersuchung eines Memorialkonzepts spielen Cranach und Luther eine entscheidende Rolle. Indem beide Figuren an prominenter Stelle auf der Mitteltafel auftreten, wird ihrer gedacht. Cranach und Luther sind jedoch weniger um ihrer selbst willen dort zu finden als in einer theologischen und politischen Funktion. Sie nehmen eine Rolle ein, die im Sinne dieser Aussage des Altars funktionalisiert wird. Dementsprechend gilt das Gedenken an Luther und Cranach nicht vorrangig ihnen selbst, sondern es wird im Sinne der ernestinischen Auftraggeber instrumentalisiert. Die Untersuchung legt nahe, dass die persönliche Memoria im Dienst der politischen Ansprüche der Stifter steht und daher im Sinne eines stellvertretenden Gedächtnisses verstanden werden sollte. Das Bildprogramm bezieht alle Qualitäten und Eigenschaften anderer auf die Machtlegitimation der Stifter des Altars. Lucas Cranach d. J. entwarf demnach mit dem Bildprogramm des *Weimarer Altars* ein Memorialkonzept, das die persönlichen Eigenschaften und Attribute des Künstlers und des Reformators auf der Mitteltafel als Bildargumente innerhalb einer memorialen Rückprojektion auf die Ernestiner benutzt.

Das Konzept eines stellvertretenden Gedächtnisses baut auf einer engen persönlichen Beziehung zwischen den



Abb. 2: Lucas Cranach d. J., Epitaphaltar für Johann Friedrich I. und Sibylle von Cleve (geöffneter Zustand), 1555, Detail mit Zeigegesten

Dargestellten auf und setzt diese ostentativ ein. Es erscheint als Übertragung persönlicher Qualitäten und individuellen Ansehens, das in einem ersten Schritt wechselseitigen Nutzen mit sich bringt, jedoch letztlich den dargestellten Auftraggebern bzw. den mit dem Epitaph Bedachten zukommt. Dass ein solch elaboriertes Memorialkonzept nicht etwa Einzelfall aufgrund der exponierten Stellung der fürstlichen Auftraggeber und deren persönlicher Beziehung zum ebenfalls dargestellten alten Cranach bleibt, sondern vielmehr dessen ersten Höhepunkt innerhalb der Epitaphien Cranachs d. J. darstellt, soll die Untersuchung des folgenden Beispiels zeigen.

DAS EPITAPH DES BÜRGERMEISTERS MEYENBURG

Drei Jahre nach dem *Weimarer Altar*, 1558, entstand das Epitaph des Nordhäuser Bürgermeisters Michael Meyenburg für die St.-Blasii-Kirche in Nordhausen.¹⁰ (Abb. 3) Das Gemälde wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, jedoch ist es der von April bis Juni 1937 im Deutschen Museum Berlin



Abb. 3: Lucas Cranach d. J., Epitaphgemälde für Michael Meyenburg, 1558, 223 x 200 cm, ehemals Nordhausen, Kirche St. Blasii (seit 1945 verschollen)

veranstalteten Ausstellung *Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J.* zu verdanken, dass die Tafel fotografisch dokumentiert ist.¹¹

Sie besaß eine Höhe von 223 cm und eine Breite von 200 cm und war Teil eines Epitaphs, das sich laut chronikalischer Überlieferung »zur lincken Seiten im Chore«¹² der

Kirche St. Blasii in Nordhausen befand. Es diente laut einer heute verlorenen Inschriftentafel dem Gedenken an Leben und Tod des Nordhäuser Bürgermeisters Michael Meyenburg, der bereits drei Jahre zuvor, am 13. November 1555, verstorben war und in St. Blasii begraben wurde.¹³ Heute ist in der Kirche eine 1927 von Robert Häusler angefertigte



Abb. 4: Lucas Cranach d. J., Studien von Köpfen und Händen, um 1558, 20,3 x 28,8 cm, Stuttgart, Staatsgalerie, Graphische Sammlung

Kopie des Gemäldes zu sehen¹⁴, die im März 2013 nach längerer Restaurierung in den Kirchenraum zurückkehrte.

Innerhalb einer vielfigurigen Komposition wird die Erweckung des Lazarus durch Christus geschildert.¹⁵ In der Bildmitte sitzt der erweckte Lazarus am Rand seines geöffneten Grabes, den linken Fuß auf die untere Schmalseite, das rechte Bein auf eine Kante des Grabes gestützt. Lazarus trägt noch immer das Leichentuch, das Schoß, Rücken und Stirn verhüllt. Die Hände wie zum Gebet zusammengeführt, blickt er andächtig zu Christus empor, der ihm an der unteren Schmalseite des Grabes gegenübersteht. Das Grab des Lazarus wurde auf Geheiß Christi geöffnet, dessen rechter Fuß auf der steinernen Grabplatte ruht.¹⁶ Die daraus resultierende Schrittstellung verleiht Christus ebenso einen Habitus der Aktivität wie der Segensgestus der linken Hand, der ebenfalls als ein Hindeuten auf den Erweckten gelesen werden kann. Die Grabplatte trägt die Jahreszahl 1558 und das Schlangensignet mit Vogelflügeln. Die Gesichtszüge Christi verraten ruhige Sanftmut, sein Haupt umgibt ein unauffälliger Strahlenkranz. Direkt hinter dem Grab finden sich fünf Frauen, die das Erweckungswunder auf die Knie hat sinken lassen; voller Ehrfurcht blicken die beiden vordersten, die wohl als die Schwestern des Lazarus, Martha und Maria, zu identifizieren sind, zu Christus hinauf. Auch die Gruppe der Jünger hinter Jesus ist angesichts des vollbrachten Wunders in Aufruhr zu sehen.

Zu dieser Gruppe hat sich eine Vorzeichnung erhalten, die heute im Bestand der Staatsgalerie Stuttgart zu finden ist und beredtes Zeugnis vom akribischen Entwurf der Komposition abgibt.¹⁷ (Abb. 4) Neben der Vorzeichnung zu den Händen von Petrus und Judas zeigt das Blatt 15 Kopfstudien in verschiedenen Graden der Ausarbeitung, von der vollständigen farbigen Ausführung des Christuskopfes bis zur skizzierten Andeutung der Züge einiger Jünger im Hintergrund, zum Teil stark angeschnitten. Den Christuskopf arbeitete Cranach d. J., ausgehend von kurzen, hektisch gesetzten Strichen, wie sie etwa bei Brauen und Stirnfalten deutlich zu beobachten sind, über den Hautton, dem versiert gesetzte Schattierungen große Lebendigkeit verleihen, bis zu den dunklen Lavuren, die den Kopf umgeben, in hoher Plastizität heraus. Alle Figuren der Zeichnung lassen sich im Epitaphgemälde wiederfinden, in der Anordnung zueinander nur leicht verändert.

Im Gemälde schließt die Gruppe der Jünger kompositorisch mit Paulus an ihrem linken Rand ab. Während sich Paulus nach rechts zu der Gruppe hinwendet, deutet er mit der rechten Hand in die entgegengesetzte Richtung. Mit dieser Geste schafft Cranach nicht nur einen Bezug zur Gruppe der knienden Frauen, sondern wiederholt in leichter Abwandlung den Gestus, den Christus vollzieht. Diese Dopplung bindet die beiden Eckpunkte dieser Figurengruppe in ein konsistentes Gefüge und grenzt sie gegenüber



Abb. 5: Lucas Cranach d. J., Epitaphgemälde für Michael Meyenburg, 1558, Detail mit Stifterfamilie

weiteren männlichen Figuren im Hintergrund ab. Diese Gruppe hat das Areal durch ein Renaissanceportal betreten, von dem sich nach beiden Seiten eine mit Weinranken bewachsene Mauer erstreckt. Jenseits der Mauer wird links ein weiter Landschaftsausblick und rechts auf einem Hügel sehr prominent eine Schlossanlage sichtbar.¹⁸ Eine Figur in der Mitte der Gruppe verhüllt Mund und Nase mit ihrem Gewand, um sich vor dem Leichengestank zu schützen, von dem das Johannesevangelium explizit berichtet.¹⁹

Den Vordergrund nimmt die kniende Stifterfamilie ein. (Abb. 5) Links der Mitte kniet mit zum Gebet gefalteten Händen das 1555 verstorbene Familienoberhaupt Michael Meyenburg. Der 1491 im hessischen Steinau geborene Meyenburg begann nach juristischem Studium seine Laufbahn als Unterstadtschreiber und wurde als Syndicus sowie ab etwa 1540 als Bürgermeister eine prägende Figur für die freie Reichsstadt Nordhausen.²⁰ Cranach schildert ihn mit ebenso ruhigen wie ernsten Gesichtszügen. An vorderster Bildkante erscheint das von Kaiser Karl V. verliehene Wappen Meyenburgs.²¹ Hinter ihm versammeln sich seine acht männlichen Nachkommen. Wie die Darstellung zeigt, starben drei von ihnen im Kindesalter. Stutzig macht die Anzahl der restlichen Söhne auf dem Gemälde, denn nicht fünf, sondern nur vier Söhne Meyenburgs lassen sich bisher nachweisen. Besonders die Figur am äußersten linken Bildrand hebt sich von dieser Gruppe ab, da sie den Betrachter anblickt und ihre Gesichtszüge mit höherer Sorgfalt geschildert scheinen. Zudem ist das Gesicht durch die dahinter liegende Bodenfläche wie ge-

rahmt und wird dadurch von den Brüdern separiert. Im Vergleich erscheint dieser als der älteste unter den Brüdern. Daher muss hier der erste Sohn Meyenburgs, Johannes, der nach dem Tod des Vaters das Familienoberhaupt wurde und möglicherweise für die Auftragsvergabe an Cranach verantwortlich zeichnete, vermutet werden.²² Den äußeren Anlass für die Stiftung des Epitaphs drei Jahre nach dem Tod des Vaters mag mit einem weiteren der Söhne zusammenhängen, denn das Jahr 1558 sah nicht nur die Fertigstellung des Gemäldes, sondern auch die Hochzeit des jüngsten urkundlich bekannten Meyenburg-Sohns, Michael d. J., mit der Enkelin Melanchthons.²³ Da der jüngste hier dargestellte Sohn schwerlich einem heiratsfähigen Alter zuzuordnen und zudem in die zweite Reihe gerückt ist, muss die Figur in erster Reihe direkt hinter dem Vater als dieser Michael d. J. identifiziert werden. Das setzt somit einen fünften, letztgeborenen Sohn voraus, über den sich die Quellen ausschweigen und der hier zwischen Vater und Michael jun. zu sehen ist. Denkbar wäre, dass dieser nicht lange nach 1558 in jugendlichem Alter verstarb und daher von der im frühen 18. Jahrhundert einsetzenden chronikalischen Überlieferung ebenso wenig berücksichtigt wurde wie die drei im Kindesalter verstorbenen Söhne auf dem Gemälde.²⁴

Die rechte Seite des Vordergrunds nimmt der weibliche Zweig der Familie Meyenburg ein. Zuvorderst und damit dem Vater gegenüber kniet die Tochter Ursula, hinter ihr die beiden Ehefrauen Meyenburgs. In den Hintergrund gerückt kniet Meyenburgs erste Frau Ursula Lachenbeck,



Abb. 6: Lucas Cranach d. J., Epitaphgemälde für Michael Meyenburg, 1558, Detail mit Theologen und Humanisten

Tochter des Fuggerschen Hüttenfaktors Matthias Lachenbeck aus Gotha.²⁵ Der wohl Ende 1525 geschlossenen Ehe war keine lange Dauer vergönnt, denn Ursula verstarb am 12. September 1529. Schon zu dieser Zeit bestand Kontakt zwischen der Familie Meyenburg und Cranach d. Ä., der selbst Gast in Meyenburgs Haus gewesen sein soll.²⁶ Meyenburg gab 1529 bei Cranach eine nahezu lebensgroße Darstellung des Schmerzensmannes für das Epitaph seiner verstorbenen Frau in St. Blasii in Auftrag.²⁷ Diese Darstellung war laut Christian Schuchardt mit dem gleichen Wappen versehen, wie es im vorliegenden Epitaphgemälde sogar doppelt auftritt, einem Schild mit einem Pfeil- bzw. Speerträger.²⁸ Dieses Wappen stellte also innerhalb des Kirchenraums von St. Blasii einen visuellen Bezug zwischen den beiden Epitaphien der Familie Meyenburg her. Das erneute Auftreten des Wappens auf Seiten der Söhne mag auch als ein Verweis des ältesten Sohnes Johannes und seiner Geschwister aus erster Ehe auf das Epitaph ihrer leiblichen Mutter gelesen werden.

Die rechte untere Ecke des Epitaphgemäldes nimmt Anna Reinicke, die Tochter von Luthers Jugendfreund, dem Eisenacher Hüttenmeister und Kupferhändler Johannes Reinicke, und zweite Ehefrau Meyenburgs, zusammen mit

ihrem Familienwappen ein.²⁹ Die gesamte Familie kniet auf einem schmalen Streifen am vorderen Bildrand, der sich durch besonderen vegetabilen Detailreichtum deutlich von dem kargen Boden der Begräbnisstätte abhebt, mit diesem aber trotzdem einen konsistenten gemeinsamen Bildraum darstellt.

Ebenfalls diesem Bildraum angehörig, wenn auch kompositorisch klar von den restlichen Figuren getrennt, schließt sich links an die biblische Handlung eine Gruppe prominenter Vertreter der Reformation und des Humanismus an. (Abb. 6) In erster Reihe treten, einander gegenübergestellt, Martin Luther und Philipp Melanchthon auf. Links von Melanchthon reihen sich die Bildnisse des Caspar Cruciger, Justus Jonas, Erasmus von Rotterdam und Johannes Bugenhagen aneinander. Diese sind anhand ihrer Bildnisse ebenso eindeutig zu identifizieren wie Johann Forster, der mit Vollbart und Pelzschaupe direkt hinter Luther zu sehen ist. Weniger eindeutig erscheint die Identifizierung der restlichen drei Männer, deren Gesichter zudem teilweise stark angeschnitten sind. Sehr wahrscheinlich kann das Bildnis, das zwischen Forster und Luther zu sehen ist, als jenes des Georg Spalatin identifiziert werden.³⁰

Der humanistisch und juristisch gebildete Meyenburg stand mit jedem der Dargestellten in einem engen freundschaftlichen Austausch, der sich sowohl in hunderten Briefen als auch in persönlichen Treffen in Nordhausen manifestierte. Meyenburg muss sich bereits früh der evangelischen Sache angeschlossen haben, die in Nordhausen frühzeitig durch den Augustiner Lorenz Süße und ab 1524 durch Johannes Spangenberg, Pfarrer zu St. Blasii, vertreten wurde.³¹ Spätestens ab 1523 besaß Meyenburg ein stattliches Haus »auf dem Hagen«, in dem in den folgenden Jahren Gelehrte und Künstler immer wieder persönlich zu Gast waren. Doch auch als bildliche Darstellung waren diese ständig präsent. Meyenburgs Haus erlangte Berühmtheit durch seine Sammlung von Gelehrtenbildnissen, die die enge Verbindung des Hausherrn mit den führenden Köpfen seiner Zeit jedem Besucher vor Augen führte.³² Diese Galerie bestand aus 17 Bildnissen, die jeweils mit dem Signum des Dargestellten und kurzen Epigrammen aus der Feder des Eobanus Hessus versehen waren, die Signum und Person in Beziehung zueinander setzen.³³ Da Gelehrtenporträts zum täglichen Leben des Verstorbenen und der Familie im Haus »auf dem Hagen« gehörten, erscheint der Wunsch nach einer ähnlichen Art der Darstellung auf dem Epitaphgemälde naheliegend.

Die engste Verbindung pflegte Meyenburg aber wohl zu Philipp Melanchthon, mit dem er von 1530 an bis zu seinem Tod in lebhaftem Austausch stand, was in nicht weniger als 132 Briefen überliefert ist.³⁴ Melanchthon stand auch den Söhnen Meyenburgs während deren Studium in Wittenberg helfend zur Seite und suchte im Haus der Familie im Sommer 1548 während des Schmalkaldischen Krieges Zuflucht. Auch in den theologischen Auseinandersetzungen dieser Jahre folgte Meyenburg ganz der Linie der Philippisten, etwa in der Frage des Interims. Aus der Ferne begleitete Melanchthon selbst die letzten Tage Meyenburgs. Im März 1555 empfahl er dem Freund noch Mittel zur Stärkung seiner Gesundheit und erteilte dem schwer Erkrankten am 24. Juni und 28. August desselben Jahres brieflich seelsorgerlichen Zuspruch. Am 13. November schließlich schied Meyenburg aus dem Leben.³⁵

Auch ein kurzer Blick auf die durch Johann Heinrich Kindervater überlieferte Inschrift des Meyenburg-Epitaphs zeigt deutlich, welche große Rolle die Freundschaft zu Melanchthon auch nach dem Tod Meyenburgs spielte.³⁶ Die von Johann Mayor in lateinischen Versen verfasste Inschrift lobt die politischen Verdienste Meyenburgs für die Stadt und das Reich, hebt Ehrlichkeit und Tugendhaftigkeit als seine wichtigsten Charaktereigenschaften hervor und

betont sein hohes Ansehen, einerseits am kaiserlichen Hof, andererseits bei seinen Freunden. Unter diesen ist es einzig Melanchthon, der ausdrücklich genannt wird.³⁷

Das Epitaphbild rückt Melanchthon in die erste Reihe. Doch es ist nicht nur diese Position innerhalb der Gruppe, durch die er ausgezeichnet wird. Auffällig ist, dass sich innerhalb dieser geschlossenen Figurengruppe keinerlei Interaktion der Männer untereinander feststellen lässt, bis auf eine Ausnahme: Melanchthon wird eine subtile, doch entscheidende Ehrung zuteil. Der 1546 verstorbene Luther legt seinem Gegenüber als Zeichen der Anerkennung die Hand auf die Schulter. Somit ist dies eine Ehrung des verstorbenen Reformators an den Lebenden. Eine Ehrung wiederum, die sich auf Michael Meyenburg und seine Familie überträgt, denn diese Familie ist ab 1558 auch jene Melanchthons: Wie bereits erwähnt, markiert dieses Jahr nicht nur die Fertigstellung des Epitaphgemäldes Meyenburgs, sondern auch die Hochzeit von dessen Sohn Michael d. J. mit der Enkeltochter Melanchthons, womit die enge persönliche Verbindung sogar in eine Verschmelzung der Familien mündete.

Es erscheint als ein Charakteristikum der Komposition, dass die einzelnen Gruppen sich zwar einen kohärenten Bildraum teilen, innerhalb desselben aber in sich geschlossen und voneinander separiert wirken. Bemerkenswert ist allerdings, auf welche Weise Cranach d. J. trotzdem Korrespondenzen zwischen den einzelnen Gruppen schafft. Wandert etwa der Blick des Betrachters von den gefalteten Händen Meyenburgs nach oben, so findet er dort in identischer Haltung den auferweckten Lazarus. Gleichzeitig können die Reformatoren und Humanisten allein anhand ihrer Kleidung als Zeitgenossen der Meyenburgs erkannt und somit diesen zugeordnet werden. Schnittpunkt der Korrespondenzen ist die Figur des Michael Meyenburg. Diesem wird durch die gestische Gleichsetzung mit Lazarus ein Leben nach dem Tod in Aussicht gestellt. Die Bildkomposition erlaubt es, die singuläre Situation des Lazarus auf den verstorbenen Meyenburg zu übertragen und ihr damit als Verheißung für die Gläubigen vor dem Gemälde Universalität zu verleihen. Durch die Komposition werden biblische Realitätsebene und Bildaussage semantisch miteinander verknüpft und in die Gegenwart des Betrachters projiziert.

Wie schon beim Weimarer Epitaphaltar entwarf Cranach d. J. für Nordhausen ein Bildprogramm, in welchem dem Verstorbenen zusammen mit seiner Familie gedacht wird. Letztere nimmt darüber hinaus die Rolle des Auftraggebers ein. In dieses Memorialkonzept werden zur Untermauerung und Verstärkung der Verdienste des Toten

und zu dessen sozialer Positionierung herausragende Persönlichkeiten eingebunden. Ihnen gilt ebenfalls ein persönliches Gedächtnis, indem die Erinnerung an ihre individuellen Verdienste und Bekenntnisse im Betrachter wachgerufen wird.

FAZIT

Wie die Untersuchung der beiden Beispiele zeigt, zeugen die Bildprogramme des *Weimarer Altars* und der Nordhäuser Tafel von einem Memorialkonzept, das nicht nur den Verstorbenen – auf der einen Seite das ernestinische Fürstenpaar, auf der anderen Seite Bürgermeister Meyenburg – gedenkt, sondern auch deren persönlichem intellektuellen Umfeld. Das Gedenken um die Verdienste der an prominenter Stelle gezeigten Theologen und des Malers Cranach wird jedoch immer zu einem nicht unerheblichen Teil auf den Verstorbenen und seine Familie als Auftraggeber transferiert und kann daher als ›stellvertretendes‹ Gedächtnis bezeichnet werden. Gerade diese Stellvertreterschaft verbietet es, im *Weimarer Altar* ein Epitaph Cranachs d. Ä. zu sehen – wie dies in der älteren Forschung geschah³⁸ –, ebenso wie es verfehlt wäre, die

Nordhäuser Tafel als reformatorisches Bekenntnisbild anzusprechen.³⁹ Die prominente Position der Dargestellten und das Gedenken ihrer Erfolge stehen immer im Dienst der Memoria der Verstorbenen und erhalten allein durch diese ihre Legitimierung. Wurden in Weimar dazu zwei prominente Vertreter herangezogen, so erweitert sich beim Meyenburg-Epitaph dieser Kreis entscheidend. Die genannten Beispiele machen außerdem deutlich, dass Cranach d. J. sich eines deckungsgleichen Memorialkonzepts bediente, unabhängig davon, ob die Auftraggeber einem fürstlichen oder bürgerlichen Umfeld entstammten. Während das Bildprogramm des ersten Beispiels im Sinne der Auftraggeber eine dezidierte Position der lutherischen Orthodoxie bezieht, hebt das Epitaph des Philippisten Meyenburg mit Melanchthon eben jenen aus der Gruppe der Reformatoren und Humanisten hervor, gegen dessen theologisches Programm sich die Ernestiner in Weimar stemmten. Was Cranach d. J. im Sinne eines stellvertretenden Gedächtnisses zu einer elaborierten und komplexen Form bringt, ist unabhängig vom sozialen oder konfessionellen Status des Auftraggebers gleichermaßen funktional.

ANMERKUNGEN

- 1 Literatur in Auswahl: Heinrich Meyer, Ueber die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar, Weimar 1813; Christian Schuchardt, Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Erster Theil, Leipzig 1851, S. 211–235; Ludwig Justi, Das große dreiteilige Gemälde aus der Herderkirche zu Weimar, Berlin 1951; Hanna Jursch, Die Cranach-Altäre in der Stadtkirche zu Weimar, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 3 (1954), S. 69–80; Oskar Thulin, Cranach-Altäre der Reformation, Berlin 1955, S. 54–74; Frank Büttner, ›Argumentatio‹ in Bildern der Reformationszeit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 (1994), S. 23–44; Ingrid Schulze, Lucas Cranach der Jüngere und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen, Bucha bei Jena 2004, S. 104–111; Daniel Görres, Der Cranach-Altar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar und die Mediation des Glaubens, unveröffentl. Magisterarb. Bonn 2006; Michael Böhlitz, Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte: ein ernestinisches Denkmal der Reformation, in: Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren, hg. von Andreas Tacke, Leipzig 2007, S. 277–298; Daniel Görres, Der Cranach-Altar der Stadtkirche St. Peter und Paul Weimar und sein Betrachter. Eine Studie zum Medium »Bild« im Kontext der Reformation, in: Deubner-Preis 2006. Sonderdruck aus den Kunsthistorischen Arbeitsblättern (KAB), Köln 2007, S. 19–34; Bonnie Noble, Lucas Cranach the Elder. Art and Devotion of the German Reformation, Lanham 2009, S. 138–162 (zugleich Diss. phil. Evanston, Illinois 1998); Anne-Marie Bonnet und Gabriele Kopp-Schmidt, Die Malerei der deutschen Renaissance, München 2010, S. 186–189; Stefanie Ertz, Heike Schlie und Daniel Weidner, Sakramentale Repräsentation. Substanz, Zeichen und Präsenz in der Frühen Neuzeit, München 2012, S. 66–72; Daniel Görres, Cranach, Luther und die Ernestiner. Der Epitaphaltar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar, in: Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar, hg. von Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann und Thorsten Valk, Göttingen 2015, S. 37–53.
- 2 Auf die in der älteren Forschung viel diskutierte Frage, ob Cranach d. Ä. an der Entstehung des Weimarer Epitaphaltars beteiligt war, lässt sich inzwischen eine recht eindeutige Antwort geben. Michael Böhlitz konnte die 1554/55 in Thüringen durchgeführten Visitationen für die Werkgenese des Weimarer Altars gewinnbringend auswerten. Aus diesen geht hervor, dass
1. die Bildprogramme der Kirche St. Peter und Paul als nicht konfessionskonform angesehen wurden, wie Hofprediger Johann Stolz in einem Brief vom 3. Mai 1554 schreibt, und 2. eine freistehende Altarmensa, die es ermöglicht, die Messe zum Volk hin zu feiern, gefordert wurde. Diese Quellen legen nahe, dass erst ab Mitte 1554 eine Neukonzeption des Altarraums durchgeführt wurde, die zu einem neuen Retabel und zu dessen Aufstellung auf einem eigenen Sockel hinter der Altarmensa führte. Dies wiederum lässt allein Cranach d. J. als Urheber des Bildprogramms in Frage kommen. Eine solche Einschätzung deckt sich mit dem Befund aus der Untersuchung der Unterzeichnung, die Gunnar Heydenreich durchgeführt hat. Vgl. Böhlitz 2007 (wie Anm. 1), S. 282–286, sowie Gunnar Heydenreich, in: Bomski u. a. 2015 (wie Anm. 1).
- 3 Zit. nach der deutschen Übersetzung in: Bomski u. a. 2015 (wie Anm. 1).
- 4 Letzteres ist etwa bei dem 1539 fertiggestellten Retabel der Kirche St. Wolfgang in Schneeberg anzunehmen, das Johann Friedrich und Johann Ernst von Coburg-Sachsen in der typischen Gebetshaltung vor einem Samtvorhang kniend zeigt.
- 5 Die Untersuchung muss sich an dieser Stelle auf die bildimmanenten Aspekte beschränken. Zur Einbindung des Weimarer Altars in die Raumsituation im Chor der Stadtkirche St. Peter und Paul sowie dessen Bezügen zu den Grabmälern des Fürstenpaars an gleicher Stelle vgl. Görres 2007 (wie Anm. 1), S. 23–28.
- 6 Vgl. zum eucharistischen Aspekt Heike Schlie, in: Ertz u. a. 2012 (wie Anm. 1), S. 66–72.
- 7 Vgl. Görres 2007 (wie Anm. 1), S. 21–23.
- 8 Für eine Auswahl einiger Beispiele vgl. Ernst Walter Zeeden, Martin Luther und die Reformation im Urteil des deutschen Luthertums. Bd. 2: Dokumente, Freiburg 1952, S. 12, 13, 15, 20. Vgl. ferner zu Luthers Selbstbild als Propheten Ingrid Kasten, »Was ist Luther? ist doch die lere nitt meyn«. Die Anfänge des Luther-Mythos im 16. Jahrhundert, in: Magister et amicus. Festschrift für Kurt Gärtner zum 65. Geburtstag, hg. von Václav Bok und Frank Shaw, Wien 2003, S. 899–931, hier S. 911–918.
- 9 Vgl. Görres 2007 (wie Anm. 1), S. 23–28.
- 10 Literatur in Auswahl: Johann Heinrich Kindervater, Nordhvs a illvstris, oder Historische Beschreibung Freyerer Leute, Welche in der Kaesyserl. Freyen Reichs-Stadt Nordhausen gebohren ..., Wolfenbüttel 1715, S. 164/65, 167; ders., Gloria Templi Blasiani, Oder: Ehren-Gedaechtniß Der Kirche S. Blasii in der Reichs-Stadt Nordhausen, Nordhausen 1724, S. 116–118; Ernst Günther Förstemann, Kleine Schriften zur Geschichte der Stadt Nordhausen, Nordhausen 1855, S. 55/56; Richard Rackwitz, Nachrichten über die St. Blasii-Bibliothek in Nordhausen und das Kloster Himmelgarten bei Nordhausen, dem die Bibliothek entstammt, Nordhausen 1883, S. 41–44; R. H. Walther Müller, Das Cranachgemälde in der Blasiikirche und die Familie Meyenburg, in: Der Nordhäuser Roland (1954), S. 176–178; Thulin 1955 (wie Anm. 1), S. 75–95; Heidelore Kneffel, Cranachgemälde »Die Auferstehung des Lazarus« in der St.-Blasii-Kirche in Nordhausen, in: Jahrbuch des Landkreises Nordhausen (1994), S. 37–40; Schulze 2004 (wie Anm. 1), S. 135–148; Otto Gerhard Oexle, Die Memoria der Reformation. Das Dessauer Altarbild Lucas Cranachs des Jüngeren, in: Studien zur mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Kunstgeschichte und Geschichte, hg. von Hans-Joachim Krause und Andreas Ranft, Stuttgart 2009, S. 53–79, hier S. 71/72.
- 11 Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. Gemälde – Zeichnungen – Graphik, Ausst.-Kat. Deutsches Museum Berlin, Berlin 1937, Nr. 139. Danken möchte ich dem Zentralarchiv der Staatlichen Museen zu Berlin, das das Bildmaterial zur Verfügung gestellt hat.
- 12 Kindervater 1715 (wie Anm. 10), S. 164.
- 13 Ebd.
- 14 Vgl. Thulin 1955 (wie Anm. 1), S. 75.
- 15 Joh 11.
- 16 Eine Darstellung der Lazarus-Erweckung findet sich bei Cranach und seinem Umfeld äußerst selten. Zu nennen sind eine zuletzt der Werkstatt Cranachs d. Ä. zugeschriebene Formulierung dieses Themas aus Dresden (FR 366B; Cranach Digital Archive, URL: www.lucascranach.org, ID: DE_SKD_GG1934) und ferner zwei Versionen eines Mitarbeiters der Cranach-Werkstatt (Abb. im Bildarchiv Max J. Friedländer, Den Haag, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie, ID 340879/340881). Zur Zuschreibung der Dresdener Tafel vgl. Karin Kolb, Bestandskatalog der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden – Cranach-Werke in der Gemäldegalerie Alte Meister und der Rüstkammer, in: Cranach, hg. von Harald Marx und Ingrid Mössinger, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen Chemnitz, Köln 2005, S. 199–522, hier S. 312–317.
- 17 Feder in Braun, stellenweise grau, braun und rot aquarelliert, auf bräunlichem Bütten aufgezogen, 20,3 x 28,8 cm, Inv. C 1974/2414; vgl. Hans-Martin Kaulbach, Deutsche Zeichnungen vom Mittelalter bis zum Barock. Bestandskatalog, Ostfildern 2007, Nr. 147.
- 18 Thulin glaubt in dieser die Veste Coburg zu erkennen; Thulin 1955 (wie Anm. 1), S. 81.
- 19 Vgl. Joh 11,39.
- 20 Zur Biografie Meyenburgs vgl. Kindervater 1715 (wie Anm. 10), S. 163–166; Emil Kawer-
- au, Meienburg, Michael, in: Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 52, Leipzig 1906, S. 286–288; Karl Meyer, Michael Meyenburg, der Stadtschreiber, Ratsherr und Bürgermeister der Reichsstadt Nordhausen in der Reformationszeit, Nordhausen 1910; Müller 1954 (wie Anm. 10).
- 21 In Rot, ein weißer Schräglinksbalken belegt mit drei schwarzen Auerhähnen, begleitet von zwei goldenen Sternen. Auf dem Stechhelm eine Ceresfigur in Rot mit Ährenkrone und Ährenbündeln in Händen, Helmdecke rot-weiß. Zur Identifizierung der weiblichen Figur als Ceres vgl. Rackwitz 1883 (wie Anm. 10), S. 41. Da die Schwarzweißaufnahmen des Originals keine Angaben zur Trunkierung der Wappen zulassen, muss diese hier und im Folgenden nach der Kopie des Gemäldes beschrieben werden.
- 22 Johannes Meyenburg begann ein Jurastudium in Wittenberg, jedoch »bequemte er sich frühzeitig zur Oeconomie« und heiratete am 22. Mai 1554 Agnes Meinhard, die Tochter des Alexander Meinhard aus Eisleben; vgl. Kindervater 1715 (wie Anm. 10), S. 172.
- 23 Michael Meyenburg d. J., stellenweise auch als »Michael Aeneas Meyenburg« benannt, studierte in Jena und Wittenberg Jura und wohnte in dieser Zeit im Haus des Paul Eber; vgl. ebd., S. 175–179.
- 24 Neben den genannten sind die Söhne Caspar und Christoph bekannt. Beide studierten in Wittenberg; letzterer bekleidete später das Amt eines kurfürstlich-brandenburgischen Rats; vgl. Kindervater 1715 (wie Anm. 10), S. 172–175; ders. 1724 (wie Anm. 10), S. 320; Müller 1954 (wie Anm. 10), S. 177.
- 25 Vgl. Müller 1954 (wie Anm. 10), S. 176.
- 26 Vgl. Förstemann 1855 (wie Anm. 10), S. 54.
- 27 Dieses beschreibt Schuchardt wie folgt: »Etwa 6 Fuß hoch, 3 Fuß breit, mit dem Zeichen des jüngeren Cranach. Ganze fast lebensgroße Figur, mit goldenem Strahlenschein um den Kopf, zu den Füßen Geißel und Ruthe. Schönes Bild mit kräftigen, aber
- noch weichen klaren Schatten und schön in Farbe. Ausdruck, Zeichnung, Bewegung und Malerei zeugen entschieden für Cranach den Aelteren. Der Grund ist einfarbig dunkel. Rechts unten befindet sich ein Wappen ähnlich demjenigen, daß sich auf dem Denkmal des Bürgermeisters Maiburg in der selben Kirche befindet. Ein Mann mit Pfeil oder Lanze auf dem Helm über dem Wappenschild, und unter demselben das sorgfältig gemalte Zeichen des jüngeren Cranach, wie auch das Wappen selbst entschieden die Weise des jüngeren Cranach zeigt, ohne daß man das Bild durchweg als eigenhändig nehmen kann.«; Christian Schuchardt, Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Dritter Theil, Leipzig 1871, S. 174. Kindervater, der 1724 ebenfalls eine Beschreibung des Gemäldes abgibt, dabei aber ein Wappen unerwähnt lässt und das Werk aufgrund der Signatur Cranach d. Ä. zuschreibt (»wie das Zeichen weiset«), gibt darüber hinaus Angaben zur Position des Epitaphs (»mitten in der Kirchen am Pfeiler, an welchen ehedessen die Canßel gestanden«) und zur Inschrift (»Vrsulae, vxori charissimae, Michael Meienburg monumentum posuit. Obiit Anno 1529. Mensis Septembris die 12.«); vgl. Kindervater 1724 (wie Anm. 10), S. 120.
- 28 In Blau (?), eine männliche Figur in Gold mit rotem Speer. Auf dem Stechhelm die gleiche Figur, Helmdecke blau(?)-gold.
- 29 In Blau (?), ein goldener Schrägrechtsbalken mit einem rotbezugten schwarzen Löwen. Auf dem Stechhelm der gleiche Löwe, beringte Haken und Gabel haltend, Helmdecke blau(?)-gold.
- 30 Der Abgleich mit anderen Bildnissen Spalatins, die ihn im fortgeschrittenen Alter zeigen, hinterlässt ein widersprüchliches Bild. Während das 1537 datierte Bildnis der Staatlichen Kunsthalle Karlsruhe (FR 351A; Cranach Digital Archive, ID: DE_SKK_0941) wenige Übereinstimmungen erkennen lässt, so erlaubt doch das 1543 entstandene ganzfigurige Porträt Spalatins im sogenannten Stammbuch Cranachs
- eine solche Vermutung. Schon 1715 zählt Kindervater Spalatin zu jenen, die auf dem Gemälde »ad vivum gemahlet« seien; vgl. Kindervater 1715 (wie Anm. 10), S. 164, sowie ders. 1724 (wie Anm. 10), S. 116. Diese Vermutung auch bei Thulin 1955 (wie Anm. 1), S. 81; Schulze 2004 (wie Anm. 1), S. 138.
- 31 Vgl. Thomas Kaufmann, Spangenberg, Johann, in: Neue Deutsche Biographie, Bd. 24, Berlin 2010, S. 622/23. Laut Kindervater 1715 (wie Anm. 10), S. 164, bzw. ders. 1724 (wie Anm. 10), S. 116, sei auch Spangenberg im Bildnis auf der Tafel zu finden.
- 32 Vgl. Förstemann 1855 (wie Anm. 10), S. 54.
- 33 Die Dargestellten sind in der Reihenfolge der Aufzählung bei Juncker: Johannes Reuchlin, Erasmus von Rotterdam, Eobanus Hessus, Martin Luther, Philipp Melancthon, Conrad Mutian, Crotus Rubeanus, Justus Jonas, Ulrich Hutten, Georg Spalatin, Petrus Mosellanus, Petreius Aperbacchus, Konrad Nesen, Georg Helt, Johannes Dracornites, Joachim Camerarius, Euricius Cordus; vgl. Christian Juncker, Vita D. Martini Lutheri Et Successuum Evangelicae Reformationis Iubilaeorumque Evangelicorum Historia Nummis CXLV ..., Frankfurt a. M./Leipzig 1699, S. 119–123.
- 34 Vgl. Förstemann 1855 (wie Anm. 10), S. 54.
- 35 Vgl. Kawerau 1906 (wie Anm. 20).
- 36 Vgl. Kindervater 1715 (wie Anm. 10), S. 167/68.
- 37 Die Inschrift nennt zwar eine weitere Person, jedoch nur deren Vornamen »Joa-chim«, was mit Joachim Camerarius aufzulösen ist. Die von Kindervater 1724 selbst besorgte und an verschiedenen Stellen wiederholte deutsche Übersetzung der Inschrift gibt diesen Qualitätsunterschied nicht wieder; vgl. Kindervater 1724 (wie Anm. 10), S. 117/18.
- 38 Vgl. etwa Thulin 1955 (wie Anm. 1), S. 54.
- 39 Wie Oexle zutreffend vermerkt, steht allein schon das Auftreten des Erasmus innerhalb der Gruppe dieser Deutung entgegen; vgl. Oexle 2009 (wie Anm. 10), S. 71/72.