

Die Einbindung des Weimarer Cranach-Altars in Zeit und Raum

In der Cranach-Forschung ist es weithin üblich, den Altar der Kirche St. Peter und Paul (»Herderkirche«) in Weimar (Abb. 1) bei der Betrachtung auf das Retabelmittelbild von Lucas Cranach d. J. zu reduzieren und dieses isoliert zu publizieren.¹ Nicht selten dient ein thematischer Vergleich mit dem Bild *Sünde und Gnade* von Lucas Cranach d. Ä. in seinen verschiedenen Fassungen als Bewertungsgrundlage für das Weimarer Retabelmittelbild, das so vorschnell als später und in seiner inhaltlichen Komplexität reduzierter Ausläufer beurteilt wird. Oftmals schwingt auch eine negative Beurteilung von Lucas Cranach d. J. als schwächerem Epigonen mit, ohne dass dies expliziert und reflektiert wird. Manchmal wird auch angenommen, dass der alte Cranach an dem Bild mitgewirkt habe, ohne dafür stichhaltige Belege anzuführen und auch ohne zu differenzieren, ob diese These auf eine konzeptionelle oder eine konkrete malerische Mitarbeit Cranachs d. Ä. zielt. So wird das Bild in den Kontext einer sich am Ende ihrer Wirkungsmacht befindenden, schwächer werdenden Werkstatt gerückt und einer näheren Untersuchung für nicht würdig empfunden. Die Studien, die zumindest die Innenseiten der Altarflügel in ihre Deutung einbeziehen, stufen das Retabel in der Regel als Epitaph ein und weisen es damit der Privatsphäre des Fürstenhauses zu.²

- 1 Vgl. zum Beispiel das Titelbild von: Ingrid Schulze: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation. Bucha bei Jena 2004.
- 2 Der Auffassung, das Retabel sei ein Epitaph, sind Daniel Görres: Der Cranach-Altar der Stadtkirche St. Peter und Paul in 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, hier S. 27, wie auch Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte. Ein ernestinisches Denkmal der Reformation. In: Andreas Tacke (Hrsg.): Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren. Leipzig 2007, S. 277-298, hier S. 282. Beide Autoren geraten damit in Erklärungsschwierigkeiten im Hinblick auf den Gedanken der Memoria. »Die Memoria, die einen Verstorbenen bedenkt und erinnert, durchbricht die Ebenen von Zeit und Raum, indem sie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, aber genau so räumlich Getrenntes in eines bringt. Die Memoria betrachtet den Menschen in seinen verschiedenen Zeitebenen und spiegelt auf ihn die Erlösungshoffnung durch Jesu Tod am Kreuz«. Otto Gerhard Oexle: Die Gegenwart der Lebenden und der Toten. Gedenken über Memoria. In: Karl Schmidt (Hrsg.): Gedächtnis, das Gemeinschaft stiftet. Zürich 1985, S. 74-107, hier S. 74.



Abb. 1
Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
Fotografie 2014

Dieser Einschätzung des Altars möchte ich im vorliegenden Beitrag entschieden widersprechen. Das Gesamtwerk mit den Flügeln, der Predella, dem Gesprenge und schließlich den Fürstengräbern vor dem Altar ist eine höchst eigenständige, den gesamten Kirchenraum prägende, einzigartige Leistung (vgl. Frontispiz). Denn wie kein anderer Altar jemals zuvor bringt das Weimarer Kunstwerk den Anspruch zum Ausdruck, Dokument der politischen und glaubensmäßigen Grundlage eines Staates in einer äußerst bewegten und unsicheren Zeit zu sein, und dies in der Haupt- und Hofkirche der ernestinischen Herrschaft.

I.

Formal besteht das Retabel aus einem zentralen, farbigen Bild, um das sich vier weitere Felder gruppieren: unten eine Inschrift in der Predella, bekrönend das sehr reich geschnitzte und farbig herausgehobene Gesprenge, und schließlich seitlich vor farbig ruhigem Hintergrund verschiedene Porträts (vgl. Tafel 1, S. 97 und die Beilage). Auf dem linken geöffneten Flügel sind die bereits verstorbenen und vor dem Altar beigesetzten Johann Friedrich I. der Großmütige (1503-1554) und seine Gemahlin Sibylle von Cleve (1512-1554) abgebildet, die je auf einem Betstuhl in einem textil ausgeschlagenen Gebetsraum knien. Auf der rechten Seite sieht man die drei bis 1557 gemeinsam regierenden Söhne: Johann Friedrich II. d.M. (1529-1595), Johann Wilhelm (1530-1573) und Johann Friedrich III. d.J. (1538-1565). Sie haben ihre Hände betend aneinandergelegt, genau wie der im Mittelbild vorn rechts dargestellte Lucas Cranach d. Ä. Wie bereits erwähnt, wird dieses Altarretabel immer wieder als Epitaph und der Altar somit als Epitaphaltar gedeutet. Dass er das keineswegs ist, lässt sich durch einen kontrastierenden Blick auf die Funktion und die typischen Elemente eines Epitaphs begründen.

Ein Epitaph ist das Gedenkbild für eine Familie, gestiftet beim Tod des Ehemannes oder der Ehefrau. Diese sind, meist kniend betend, zusammen mit all ihren Kindern, auch den bereits verstorbenen, dargestellt. Dabei knien die Männer stets heraldisch rechts, die Frauen links. Über ihnen oder von ihnen umgeben, befindet sich ein maßstäblich viel größeres Bildfeld mit einem biblischen Thema, das dem oder der Verstorbenen für ihren Glauben besonders wichtig war. Ferner gibt es eine Inschrift, die den Namen desjenigen oder derjenigen nennt, für den oder die das Epitaph errichtet wurde, und das genaue Todesdatum. Das Datum der Errichtung des Epitaphs wird nicht angegeben.³ Ein typischer Epitaphaltar von Lucas Cranach d. J. befindet sich etwa in der Schlosskirche der Augustusburg im Erzgebirge von 1571: Auf diesem Altarbild kniet die Familie des albertinischen Kurfürsten August, den genannten Kriterien entsprechend, zu Füßen des beherrschenden Kreuzifixus.⁴

Im Gegensatz dazu weist das Weimarer Altarretabel keine der für ein Epitaph charakteristischen Merkmale auf: Das verstorbene Ehepaar kniet neben-

3 Der Abschluss der Predella ist die Angabe des Jahres 1555, in dem das Retabel und die Gesamtanlage errichtet wurden. Diese Jahreszahl steht mit dem Fürstenpaar in keinerlei Beziehung. Vgl. zum Epitaphaltar Paul Schoenen: Epitaph. In: Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.): Reallexikon der deutschen Kunstgeschichte. 10 Bde. München 1937-2014. Bd. 5: Email – Eselsritt. Stuttgart 1967, Sp. 872-921; Kurt Pilz: Epitaphaltar. In: Ebenda, Sp. 921-932.

4 Vgl. Sächsisches Ministerium des Inneren, Königlich Sächsischer Alterthumsverein in Dresden (Hrsg.): Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. 41 Hefte. Dresden 1882-1923. H. 6: Amtshauptmannschaft Flöha. Dresden 1886, S. 33-35.

einander, von seinen Kindern sind nur drei dargestellt, und dies auf der falschen Seite. Die Inschrift in der Predella nennt kein Todesdatum. Dies liegt wohl auch darin begründet, dass die für fürstliche Denkmäler von Dichtern verfassten Inschriften eine eigene Gattung sind. Welches Auswahlprinzip liegt nun der Personenkonstellation auf den Weimarer Altarflügeln zugrunde? Dargestellt sind hier frühere oder zeitgenössisch aktuell Regierende. Die Regierungsverantwortung schließt in der damaligen Zeit nicht nur die Sicherheit und das Wohlergehen der Untertanen ein, durch Luthers Einsetzung zum Summus Episcopus trägt der Landesherr auch Sorge für ihr Seelenheil. Johann Friedrich I. realisierte diese Verantwortung unter schmerzhaften Einbußen an Land und bezahlte mit dem Verlust der Kurwürde sowie seiner Verbannung. Auf seinen hohen körperlichen Einsatz verweist die im Bild deutlich sichtbare Narbe auf der linken Wange, eine Verletzung, die der Herrscher 1547 in der Schlacht bei Mühlberg erlitten hatte. Über den Köpfen von Johann Friedrich I. und seiner Gemahlin hängt an einer Schnur ein Tuch, mit den Buchstaben VDMIAE, die sich auch an der Schmalseite der Grabplatte befinden. Es sind dies die Anfangsbuchstaben von »verbum domini manet in aeternum« (»Das Wort Gottes bleibt in Ewigkeit«) aus Jesaja 40, 8. Das war nicht nur die persönliche Devise von Johann Friedrich, sondern zugleich jene der protestantischen Stände, die sich zur Sicherung des Glaubens gegen den Kaiser zusammengeschlossen hatten.⁵ Diese wenigen Buchstaben verweisen also auf den großen politischen Zusammenhang und unterstreichen die Schutzfunktion des Herrscherhauses.

Die programmatische Funktion dieser Fürstenporträts lässt sich mit Ruth Slenczka als »sakrale[] Legitimierung der dynastischen Herrschaft« beschreiben.⁶ »Sakralisiert wurde jedoch nicht wie bei den ernestinischen Vorgängern der Anspruch auf die Kurfürstenwürde, sondern der Status der Konfessionsvertreter«.⁷ Denn die auf dem Altar abgebildeten Landesherrn »verkörperten im Zeitalter der Konfessionalisierung [...] nicht mehr allgemein die Frömmigkeit als vornehmste Tugend der regierenden Herrscher, sondern den Bekenntnisstand der verstorbenen Landesherrn und Patrone«.⁸ Für diese »Bildnisaufgabe«, so erläutert Slenczka weiter, waren der Chorraum und der Altar

5 Dieses Motto wird auf Friedrich den Weisen zurückgeführt. Auf dem Reichstag in Augsburg 1529 trugen die Berittenen des Hessischen Landgrafen einen Aufnäher mit »VDMIAE« am Ärmel. Vgl. Annette Reimers: Die Inschriften. In: Johann Michael Fritz (Hrsg.): Die evangelischen Abendmahlsgeräte in Deutschland. Vom Mittelalter bis zum Ende des Alten Reichs. Leipzig 2004, S. 72-82, hier S. 75. Die Mitglieder des Schmalkaldischen Bundes führten es auf Wappen, Kleidung und Fahnen.

6 Ruth Slenczka: Lutherische Landesherrn am Altar. Das Schneeberger Fürstenretabel von Lucas Cranach als protestantisches Initialwerk. In: Thomas Pöpper, Susanne Wegmann (Hrsg.): Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche. Regensburg 2011, S. 119-136, hier S. 127.

7 Ruth Slenczka: Lutherische Landesherrn am Altar (Anm. 6), S. 128.

8 Ebenda, S. 135

hervorragend geeignet, »weil die Erinnerung an die Verstorbenen sich dort mit der Feier des Abendmahls verband. In der Abendmahlsfeier der Gemeinde wurde die Bekenntnisgemeinschaft der Lebenden an die Bekenntnistradition der Verstorbenen angebunden«.⁹ Davon gibt auch die Inschrift in der heute nicht mehr im Original existierenden, 2014 jedoch rekonstruierten Predella Zeugnis (vgl. Taf. 3, S. 99 und Abb. 2, S. 65). Sie besteht aus zwei Teilen, deren erster die drei Söhne als Stifter nennt und betont, dass die Fürsten den Glauben ihrer Untertanen sichern. Dann folgt, auch optisch durch Ganzzeiligkeit abgesetzt, in einem zweiten Teil¹⁰ der Verweis darauf, dass die Eltern den Glauben gesichert haben, sowie ein Gebet. Letzteres betont die Zentrierung der Altarkomposition auf die Figur Christus hin zusätzlich, insofern es besagt, dass wahren Schutz nur Christus gewähren kann, der im Gebet allein angerufen wird (vgl. Transkription und Übersetzung der Inschrift auf S. 64). Auf den Zusammenhang zwischen der Konzeption des Altars und dem Gottesdienst werde ich ausführlich zurückkommen, zunächst jedoch zurück zum Bildprogramm der dynastischen Darstellung.

Was der ernestinische Herrscher konkret zu schützen hatte, wird durch die zwölf Wappen¹¹ im Gesprenge dargestellt, die auch auf den Grabplatten zu sehen und wie folgt aufgeteilt sind:¹² In einer Reihe am unteren Rand tragen sechs auf Pferden reitende Putten je ein Wappen, im Blattrankenwerk darüber sind auf jeder Seite drei weitere Wappen enthalten. Sie zeigen den durch die kaiserliche Bestrafung erheblich verkleinerten Landbesitz und sind, ähnlich wie zum Beispiel am 1574/1576 erbauten Roten Schloss in Weimar, um ein zusammengeschobenes Ehwappen des Herzogs von Sachsen-Weimar gruppiert. Die Darstellung ist also im Hinblick auf die Besitz- und Herrschaftsverhältnisse vollkommen korrekt, denn sie beinhaltet keine Wappen etwa der an die Albertiner zwangsweise abgetretenen Landesteile und erhebt so auch keinen Anspruch auf deren Rückgabe an die Ernestiner. Der frühere und die zeitgenössisch gegenwärtigen Herrscher knien betend um das Mittelbild, das den Kern des von ihnen gelebten und geschützten Glaubens anzeigt. Durch ihre demütige Haltung – kniend, obwohl sie regierende Fürsten sind – sind sie sowohl Vorbild als auch Verhaltensmuster für die Gemeinde.

9 Ebenda.

10 Der zweite Teil der lateinischen Inschrift wurde von Johannes Stigel, dem ersten Rektor der von Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen gegründeten Universität Jena, verfasst.

11 Zusätzlich gibt es ein leeres Regalienfeld. Zu den Wappen vgl. Bernhard Peter: Sächsische Wappen 1. Ernestinische Linie. URL: <http://www.dr-bernhard-peter.de/Heraldik/sachsen.htm>. Zugriff am 11. November 2014.

12 1555 befanden sich nur der Altar und die Gräber im beziehungsweise direkt vor dem Chorraum und mussten deshalb gemeinsam wahrgenommen werden, wie Daniel Görres: Der Cranach-Altar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar und sein Betrachter (Anm. 2), S. 28 betont. Der Kontext und Bezug waren also deutlicher als heute.

II.

Es geht also, das dürfte deutlich geworden sein, beim Weimarer Cranach-Altar nicht mehr um die Fürbitte, die etwa das Dessauer Retabel von Lucas Cranach d. Ä. aus dem Jahr 1510 prägt: Die Fürsten auf den Flügeln wenden sich hier in ewiger Anbetung der Madonna in der Mitte zu, von je einem Heiligen bei ihrer Bitte unterstützt. Diese Bitte zielt vor allem auf die Verkürzung der Zeit im Fegefeuer – ein maßgebliches Anliegen für die Gläubigen vor der Reformation, das das Programm des Dessauer Retabels entsprechend bestimmte. Gleiches galt sehr wahrscheinlich für das Bildprogramm des früheren Hauptaltars in der Weimarer Kirche St. Peter und Paul, der wohl ähnliche Maße wie das jetzige Retabel gehabt haben dürfte. Einen Eindruck von seiner Gestaltung vermag der ebenfalls spätgotische Altar zu vermitteln, der sich im Münster in Heilbronn erhalten hat, sind hier doch die beiden Heiligen dargestellt, nach denen die Weimarer Kirche benannt ist und die, so ist zu vermuten, daher auch auf dem ursprünglichen Altar zu sehen waren: In seinem Schrein stehen die beiden Patrone Petrus und Paulus, die Flügel zeigen im Relief Szenen aus ihrem Leben. Auf dem einen Flügel ist im oberen Teil dargestellt, wie Petrus aus dem Gefängnis geholt wird, im unteren Teil, wie er kopfüber gekreuzigt wird. Auf dem anderen Flügel sieht man die Bekehrung des Paulus und seine Hinrichtung. Zwei Statuen im Mittelschrein sind jedoch selten und kommen nur auf Nebentälären vor. Ein Hauptaltar zeigt in der Regel in der Mitte von Heiligen die Instanz, an die sich die Fürbitte richtet, nämlich Christus auf dem Arm der besten Fürbitterin, seiner Mutter.¹³ Ein solches Retabel, das 1520 entstanden ist, befindet sich in der Peter- und Pauls-Kirche in Stettin auf dem Hauptaltar und kann ebenfalls als Vergleich für das ursprüngliche Retabel in Weimar herangezogen werden: Es zeigt die Gottesmutter mit Christus in der Mitte und daneben Petrus und Paulus. Auf den Flügeln sind die Schlüsselübergabe an Petrus und seine Kreuzigung zu sehen sowie die Bekehrung und die Hinrichtung des Paulus. Für Weimar darf man ein ähnliches Retabel annehmen.

Auf dem Mittelbild des bis heute erhaltenen Cranach-Altars hingegen ist der in größerem Maßstab dargestellte Gekreuzigte inhaltlich wie optisch von zentraler Bedeutung. Hierin gleicht er dem Wittenberger Cranach-Altar, auf dessen Predella der predigende Martin Luther auf den in der Bildmitte befindlichen gekreuzigten Jesus Christus zeigt. Die Christus-Figur beherrscht dabei nicht nur das Bild, sondern auch den gesamten Kirchenraum. Die übrigen Bildteile in der Altarmitte sind nicht, wie beim Sünde-und-Gnade-Motiv sonst üblich, nach dem Schema rechts-links aufgebaut, sondern sie staffeln sich aus der Bildtiefe nach vorn, wobei die Dinge im Vordergrund ein höheres Gewicht, in den alt-

13 Ein Kruzifix kann kaum die Mitte eingenommen haben, denn es wird in der Regel mit Passionsszenen umgeben und nur sehr selten mit Heiligen, die jedoch für die Kirche St. Peter und Paul ein sehr wahrscheinliches Motiv sind.

testamentlichen Typologien aber gewichtige Vorläufer und Hinweise haben, die im hinteren Bildteil dargestellt sind. Die Gesamtanlage des Mittelbildes ist die eines Guckkastens, in dem sich die Abfolge von hinten nach vorn und noch darüber hinaus in den Raum entwickelt. Dabei bestehen auch Beziehungen zwischen der linken und der rechten Bildseite. So wird im linken Mittelgrund des Bildes, genau hinter dem Kreuz, der Mensch schlechthin von Tod und Teufel ins ewige Verderben getrieben und zugleich, rechts neben dem Kreuz, von Moses, um den Propheten stehen, auf die Gebote Gottes im geöffneten Buch verwiesen.¹⁴ Im mittleren Vordergrund besiegt der auferstandene Christus eben diese im Hintergrund antreibenden Tod und Teufel, entsprechend wird mit dem vorn rechts dargestellten Lucas Cranach d. Ä. ein den damaligen Menschen bekannter, eben gestorbener Mensch von Christus endgültig erlöst. Als konkreter Mensch steht er im Kontrast zum erwähnten Menschen schlechthin, der von Tod und Teufel gejagt wird; dadurch unterscheidet sich das Altarbild auch von anderen Darstellungen des Sünde-und-Gnade-Motivs. Zudem ist die im Blutstrahl symbolisierte endgültige Gnade, die dem porträtierten Cranach vorn im Bild von Christus zukommt, eine Steigerung der im rechten Hintergrund dargestellten Szene, in der das Zeltlager des Volkes Israel mit der ehernen Schlange davor zu sehen ist, die diejenigen, die sie anschauen, vor den tödlichen Bissen der von Gott als Strafe gesandten feurigen Schlangen rettet (4 Mos 21, 4-9). Vor ihr kniet betend ein Mann im selben Gestus wie alle Betenden auf diesem Bild. Der Sinn dieser Darstellung wird durch einen Teil jenes Bibeltextes verdeutlicht, den der im Vordergrund stehende Luther dem Betrachter des Bildes vor Augen hält, und zwar so, dass er ihn lesen kann: »Gleich wie Moses in der Wüste eine Schlange erholet hat, also muss auch des Menschen Sohn erholet werden, auf das alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben. Johannes 3, 14. 15«. Zudem sind die Stange im Hintergrund, an der die ehernen Schlange befestigt ist, und das Kruzifix nicht nur typologisch, sondern als vertikale, t-förmige Elemente auch formal aufeinander bezogen. Gleiches gilt für die aufgeschlagene Bibel, die Luther vorn in der Hand hält: Sie verweist darauf, dass das Heilswirken Gottes sich bereits im Alten Testament findet. Als bildliche Entsprechung hält Moses dahinter dem Menschen das Gesetz so vor Augen, wie Luther dem Bildbetrachter vorn das Evangelium. Insgesamt wird der Betrachter durch dargestellte Zeigegesten sehr deutlich auf wesentliche Bildelemente und deren Bedeutung hingewiesen: Johannes der Täufer in der rechten vorderen Personengruppe zeigt auf den Gekreuzigten und auf das Lamm, das die Sünden aller, also auch seine, trägt;

14 Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte (Anm. 2), S. 280, Anm. 2 weist darauf hin, dass sich auf den Gesetzestafeln des Moses »eine originale hebräische Inschrift« findet, »die in verkürzter und philologisch nicht immer ganz einwandfreier Form das mosaische Gesetz in der Version des Exodus wiedergibt: Ex (2. Mos) 20, 1-21«.

Moses ganz hinten weist die Menschen auf die rettende eherne Schlange, Luther im Vordergrund und Moses hinter dem Kruzifix weisen auf die von ihnen gehaltenen Texte. Durch diese klärenden Verweise sind wiederum typologisch Altes und Neues Testament und auf der Darstellungsebene entsprechend Bildvorder- und -hintergrund miteinander in Beziehung gesetzt.

III.

Die Beziehungen und Entsprechungen zwischen Vorder- und Hintergrund des Mittelbildes werden nun noch in den Kirchenraum fortgesetzt, zum einen durch den während des Gottesdienstes agierenden Pfarrer, zum anderen durch jeweils zwei aufeinander verweisende Elemente in Mittelbild und Abendmahl. Einmal ist dies das Lamm. Als Johannes Jesus am Tag nach seiner Taufe wiederkommen sieht, sagt er, was lateinisch auf der roten Fahne steht, die das Lamm im Mittelbild des Altars trägt: »Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt!« (Joh 1, 29) Zudem ist das Agnus-Dei-Gebet einer der fünf klassischen Teile der Messe, die unverändert im evangelischen Gottesdienst weitergeführt werden. Bis heute wird es unmittelbar vor der Austeilung des Abendmahls dreimal von der Gemeinde gesungen. Eine zum Abendmahl versammelte Gemeinde kann dieses Lamm also nicht als eine Art Attribut des Täufers missverstehen, sondern wird es mit der Feier unmittelbar in Verbindung setzen. Zudem spielt das Lamm unter dem Kreuz eine herausragende Rolle in der Beschreibung des himmlischen Gottesdienstes (Apk 3 f.). Das aber heißt, dass durch das dargestellte Lamm der Blick auf das Ende der Welt und damit in die Zukunft gelenkt wird. Das Jetzt und Hier der Gottesdienst feiernden Gemeinde ist also sowohl mit allem, was früher geschah, verbunden als auch mit dem, was vor ihr liegt.

Der zweite, noch viel eindeutiger Hinweis auf das Abendmahl ist der Blutstrahl aus der Seitenwunde Jesu, der den Kopf Lucas Cranachs d. Ä. trifft. In der mittelalterlichen Kunst wird dieser Blutstrahl von einem Engel in einem Kelch aufgefangen und so bildhaft-eindeutig mit dem Abendmahl in Verbindung gebracht. Es kommt aber, wenn auch seltener, vor, dass der Blutstrahl direkt eine Person trifft, und zwar eine Heilige oder einen Heiligen.¹⁵ Trifft er jedoch, wie auf dem Weimarer Altarbild, eine normale, weltliche Person, so wird herausgestellt, dass die rettende Kraft des Blutes Christi nicht nur einem ausgewählten Personenkreis zugute kommt, sondern gleichermaßen allen Getauften. Die Bedeutung des Blutes ist in der von Luther auf dem Bild gehaltenen Bibel zu lesen, auf deren Text er mit seiner Rechten verweist: »CLI. | Das Blut Jesu Ch | [r]isti reiniget vnns | [von a]llen sunnden. | in [der er]sten Epis: Joan: |

15 Vgl. Friedrich Ohly: Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst. Münster 1985, S. 60.

am 1. Ca: | Darumb so last vns | hin zu treten mit | Freidigkeit zu dem Gna | denstul auff das wir | Barmhertzigkeit entpfah | [...] || CLII. | en, vnd Genade finden | auf die zeit wann vns | hülfß nott sein wirdt«.

Das Abendmahl als Mahl der Gemeinschaft mit Christus und der Christen untereinander wird hier also neben dem Hauptinhalt der Predigt, dem Gekreuzigten, besonders betont. Die erstmalige öffentliche Feier des Abendmahls mit dem Fürstenhaus war damals der Rechtsakt, mit dem das Bekenntnis zu Luthers Lehre vollzogen wurde. Ideell waren die im Bild dargestellten Fürsten nun auch weiterhin an der Mahlfeier beteiligt, ebenso wie die Verstorbenen, deren Gräber auf den Altar ausgerichtet vor diesem liegen. Wie zahlreiche Bilder aus der damaligen Zeit zeigen,¹⁶ feierte die Gemeinde das Abendmahl, indem man auf den Stufen an den Schmalseiten kniete, und zwar zunächst links an der Nordseite, um die Hostie zu empfangen, um dann rechts den Kelch zu empfangen. Die Kommunikanten knieten also vor dem Weimarer Retabel unter den Bildern der ebenfalls knienden Fürsten und waren so auf die Bildmitte ausgerichtet, die zugleich das ideelle Zentrum der Bildthemen darstellt.

Auch die Verkündigung an die Hirten, die ganz klein im Hintergrund rechts neben dem Kruzifix dargestellt ist, gliedert sich nicht nur in die Komposition des Altars ein, sondern hat auch einen Bezug zum Gottesdienst. Innerhalb des Altars verweist die Verkündigung an die Hirten auf die Geburt Christi, den Beginn seines irdischen Lebens, das mit dem Tod am Kreuz endet. So sind im Hauptbild also Anfang und Ende des irdischen Lebens Jesu zu sehen, wie auf den Flügeln Anfang und Ende seines öffentlichen Wirkens auf Erden. Zugleich deutet die Szene auf die Predigt hin, denn die Hirten waren die Ersten, die das, was sie gehört hatten, weiter verkündigten, also predigten; sogar die Reaktion der Hörer ist in der Bibel vermerkt (vgl. Lk 2, 17f.).

Mit dem Geschehen im Gottesdienst ist das Retabel somit auf mehrfache Weise verbunden: mit den Hinweisen auf die Predigt, Abendmahl und Gebet. Auf Letzteres verweisen eine zweite Darstellung Cranachs d. Ä. im Bildhintergrund, in dem er vor der ehernen Schlange kniet, und vor allem die ebenfalls knienden betenden Fürsten auf den Altarflügeln, deren Gebet der Gemeinde als vorbildliches Verhalten vorgestellt wird, an dem sie sich orientieren soll. Es gibt also, so lassen sich die vorgestellten Deutungsaspekte resümieren, eine Bewegung aus der Tiefe des Retabelbildes auf die ihm gegenüber stehende Gemeinde.

Dem Vorschlag Luthers in seiner Deutschen Messe von 1526 folgend,¹⁷ stand der Pfarrer in den ernestinischen Landen, hinter dem Altar,¹⁸ der sich in

16 Zum Beispiel die Predella des Altarretabels von Heinrich Göding d. Ä. in Mühlberg/Elbe.

17 Vgl. Martin Luther: Deutsche Messe. 1526. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 124 Bde. Weimar 1883-2009. I. Abt., Bd. 19, Weimar 1897, S. 80.

18 Auf die liturgische Einbindung des Retabels verweist auch Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte (Anm. 2), S. 290.

der Mitte des Raumes befand, anstatt wie sonst üblich den über sich hinausweisenden Fluchtpunkt zu bilden. Er ist der Tisch des Herrn, der so selbst inmitten der Gemeinde präsent ist. Die Gemeinde ist auf ihn ausgerichtet. Sie wird ideell angeführt von dem vor dem Altar liegenden Fürstenpaar, das zu ihr gehört und ihr Vorbild über den Tod hinaus ist. Ebenso sind die auf dem Friedhof um die Kirche Bestatteten mit der Gemeinde der Lebenden verbunden und auf die Wiederkunft Christi ausgerichtet. Johann Friedrich I. war am 3. März 1554 nur zwei Wochen nach seiner Frau gestorben. Sie wurden vor dem Chor bestattet, ehe das Retabel im folgenden Jahr errichtet wurde. Die Kirche St. Peter und Paul war die Begräbniskirche der Herrscher.¹⁹ Die Anordnung des verstorbenen Fürsten vor dem Altar ist insbesondere für Johann Friedrich I. nicht neu, liegt doch seine Mutter in der Stadtkirche in Torgau in derselben Weise vor einem von ihrem Mann Johann Friedrich dem Beständigen und seinem Bruder Friedrich dem Weisen 1505 gestifteten Altar.²⁰ Allerdings gibt es hier auch einen grundsätzlichen Unterschied: Das Grab der Mutter ist auf einen Annenaltar mit den vierzehn Nothelfern in der Predella ausgerichtet.²¹ Gemäß der mittelalterlichen Frömmigkeit ist also die Fürbitte, vor allem um die Verkürzung der Zeit im Fegefeuer, das wesentliche Anliegen.

Ganz anders bei den Grabstätten in der Weimarer Kirche St. Peter und Paul, insbesondere beim Grab Johann Friedrichs: Sie sind auf den zentralen Punkt des Glaubens, bildlich dargestellt im Gekreuzigten, ausgerichtet. Die Schutzfunktion des Glaubens bringen zusätzlich die an der Schmalseite der Grabplatte wiederholten Buchstaben VDMIAE noch einmal zum Ausdruck. Dabei ist zum Beispiel das Grabmal des 1573 verstorbenen Johann Wilhelm an der Nordseite des Chores in die Gesamtkonzeption von Raum und Altar eingebunden: Das Grabmal zeigt ihn im gleichen Gebetsgestus wie auf dem rechten Retabelflügel, wo er als mittlere der drei Gestalten porträtiert ist. Die Darstellung auf dem Grabmal ist zudem in Körperhaltung und Blickrichtung auf das Retabelbild ausgerichtet.

Der Blick auf den Altar mit geschlossenen Flügeln zeigt, dass sich dessen Bildprogramm und Aussage grundlegend vom geöffneten Zustand unterschei-

19 Erste Grabmäler in Form von Grabplatten liegen in der Kirche schon seit 1535. Im Chorraum befinden sich sieben große Grabmäler, fünf kleinere Platten, 11 Grabplatten im Boden (einschließlich Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen und seiner Frau Sibylle), im östlichen Joch des Nordschiffes sind noch sieben Grabmäler, so dass es insgesamt dreißig Fürstengräber sind.

20 Den Hinweis auf Torgau verdanke ich Bettina Seyderhelm. Es ist also sehr fraglich, ob wirklich das Grabensemble von 1525/1534 in der Wittenberger Schlosskirche das prägende Vorbild war, wie Michael Böhlitz: *Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte* (Anm. 2), S. 291 annimmt.

21 Die Predella ist noch in Torgau und vor dem Grab aufgestellt. Das Retabel ist schon wegen der Maße und der Farbigkeit nicht, wie oft angenommen, jenes mit der Darstellung der Heiligen Familie im Städel in Frankfurt a. M.

den, sich aber nahezu nahtlos in die übliche lutherische Retabelikonographie einfügen.²² Mit den Themen der Taufe Jesu und seiner Himmelfahrt bezeichnen die geschlossenen Flügel Anfang und Ende des Wirkens Jesu und schließen damit gleichsam sein gesamtes irdisches Dasein und Wirken ein, das der damals regelmäßig am Gottesdienst teilnehmenden Gemeinde präsent war.

Auf beiden Flügelrückseiten ist Christus die zentrale Figur. Beim Taufbild links weist Gottvater mit der Hand auf Jesus, den er so legitimiert und über dem die Taube des Heiligen Geistes zu sehen ist, so dass hier zugleich ein Hinweis auf die Trinität gegeben ist. Beim Himmelfahrtsbild rechts befindet sich Jesus in der Himmelsglorie, mit der Rechten nach obenweisend, über den Köpfen einer großen, ihn umgebenden Jüngerschar. An diese Jünger schließt sich gleichsam die das Bild sehende Gemeinde im Kirchenraum an und wird hier also auch direkt mit in das Bild hineingenommen. Die Bilder auf den Flügeln sind also keine Dokumentation längst vergangener Vorgänge, sondern von spiritueller Bedeutung für die aktuelle Gemeinde. Anders als beim geöffneten Retabel spielen hier Glaubens- oder Staatsideologie keine Rolle. Deshalb wäre es sehr wichtig zu wissen, wann das Retabel geöffnet und wann es geschlossen war. Üblicherweise blieben die Flügel geschlossen und wurden nur an den hohen Festtagen geöffnet.

Betrachtet man die Gesamtanlage, dann kann man nicht sagen, dass der Altar in den Raum eingebunden wurde, denn das setzte voraus, dass diesem eine primäre Funktion zukommt. Es ist vielmehr andersherum: Altarretabel, Altar und die Fürstengräber sind ein den Raum prägendes Ensemble, und zwar auch außerhalb der gottesdienstlichen Nutzung, denn all das, was hier geschah und geschieht, ist auch dann in der Erinnerung präsent und abrufbar. Die Bilder dieses Altars sind weder Dokumentation längst zurückliegender Ereignisse noch Illustration von Texten, sondern Aktualisierung und Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens, das jeden Getauften, der dies sieht, unmittelbar und ganz persönlich betrifft. Obwohl dieser Altar in einer ganz bestimmten Zeit und Raumsituation entstanden ist, ist er weder an Zeit noch Ort gebunden, denn »verbum domini manet in aeternum«.

22 Leider lässt sich nicht feststellen, wann das Retabel geschlossen war. Vor der Reformation war es üblich, dass es nur zu den Hauptfesten geöffnet wurde. Vielleicht gab es einen Unterschied zwischen dem Sonntagsgottesdienst und Gottesdiensten in der Woche.

Bildnachweis

bpk | Museum der bildenden Künste Leipzig | Ursula Gerstenberg: S. 183

Cranach Digital Archive: S. 197, 199, 201, 203 (Infrarot-Reflektogramme: Ingo Sandner, Gunnar Heydenreich)

Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Jena: S. 243 (Fotografie: Sascha Winter)

Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Weimar (alle Fotografien soweit nicht anders angegeben: Constantin Beyer): Frontispiz, S. 51, 65 unten, 97, 98, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 228, 241 (Fotografie: Sascha Winter), 250, 254

Evangelische Stadtkirchengemeinde Wittenberg: S. 112 (Fotografie: Jürgen Pietsch)

Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Kunstmuseum des Landes Niedersachsen: S. 116

Kirchengemeinde St. Wolfgang Schneeberg: S. 184/185 (Fotografie: Gunnar Heydenreich, Cranach Digital Archive)

Klassik Stiftung Weimar: S. 29, 30, 31, 33, 65 oben, 89, 99, 109, 110, 111, 122, 151, 177, 182 oben, 186, 187, 188, 189, 231, 234, 235, 245, 247, 261, 265, 269, 270, 272, 280, 287, 293 (Fotografie: Alexander Burzik), 298, 300 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2015), 310 (© VG Bild-Kunst, Bonn 2015), 311, 313, 319, 324, 325, 342, 346

Kunstsammlungen der Veste Coburg: S. 155

Lichtbildner Constantin Beyer: S. 130, 158

Nationalgalerie Prag: S. 180/181

Pommersches Landesmuseum Greifswald: S. 190/191

Privatsammlung Weimar: S. 318

Rheinisches Bildarchiv Köln: S. 192

Sächsische Akademie der Wissenschaften zu Leipzig: S. 238 (Fotografie: Cornelia Neustadt)

SLUB Dresden: S. 253

Staatsgalerie Stuttgart, Graphische Sammlung: S. 198

Stadtarchiv Weimar: S. 340, 345

Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt: S. 182 unten

Stiftung Schloss Friedenstein Gotha: S. 178/179

Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar: S. 161, 162, 164, 171, 173

Universitätsbibliothek Heidelberg: S. 336

Bildzitate nach UrhG § 51, 1: S. 48, 237

Berechtigte Ansprüche von Rechteinhabern, die trotz sorgfältiger Recherche nicht ermittelt werden konnten, werden im Rahmen der üblichen Vereinbarungen nachträglich abgegolten.