

## Bilder der Wahrheit

Wahrheit ist nicht verhandelbar – sie kann verdreht, verstellt, verdeckt und verdunkelt werden, aber es gibt sie, die eine Wahrheit, die für alle gilt. Wer sie ausspricht, ist ein Vorbild, wer sie verteidigt, ist tapfer, wer sie nicht hören will, ist dumm oder ignorant. Diese Überzeugung ist in Cranachs Zeit fundamental. Auch ein Künstler ist dann gut, wenn seine Bildnisse besonders ‚wahrhaftig‘ wirken. Aus Cranachs Werkstatt berichtet der Humanist Christoph Scheurl, sie sei voller Gemälde, „so wahr dargestellt, mit solcher Genauigkeit der Züge, daß Wenigen das Werk als leblos erscheint, daß man glaubt, es fehle nichts als die Seele.“

Besonders wichtig ist die Wahrheit in Fragen des Glaubens. Der Glaube bestimmt das ganze Leben, das auf Erden kurz und flüchtig ist, während die eigene Seele ewig existiert – in Verdammnis oder Erlösung, je nachdem, wie sich der eigene Lebensweg gestaltet und Gottes Wort verinnerlicht wird. Die Kirche achtet auf diese Wahrheit, die kein Leugnen oder Lästern duldet. Bilder spielen für diese Wahrheit eine große Rolle – das biblische Gebot, sich kein Bildnis Gottes zu machen, hindert Christen nicht daran, Bilder für ihren Glauben einzusetzen. Schließlich soll schon der Heilige Lukas ein Bildnis der Muttergottes gemalt und Gott selbst ein Porträt Christi in die Welt gebracht haben: Wundersam hat es sich in einem Tuch, das den Schweiß seines Gesichts trocknete, abgebildet, ohne Zutun eines Menschen und damit von größter Authentizität. Es heißt deshalb ‚vera icon‘,

das wahre Bild. So entstehen unzählige Gemälde und Skulpturen, die dem Glauben eine Gestalt, der Wahrheit ein Gesicht geben. Manches Bild tut Wunder, sein Anblick oder eine Berührung heilt von Krankheiten, spendet Segen und kann die Zeit der Seele im Fegefeuer verkürzen. Vor allem sollen Bilder wirken, sie sollen emotional ergreifen und so die Glaubenswahrheit vermitteln. Nichts scheint trauriger, als wenn die Botschaft Christi die Menschen nicht erreicht, sie sie vielleicht hören, sich aber nicht zu Herzen nehmen – deren Seele ist auf ewig verloren.

Wenn Bilder helfen, die Wahrheit zu erkennen, sind sie auch im Streit um den ‚wahren‘ Glauben wichtig, der keine Kompromisse kennt. Martin Luther, andere Reformatoren und die Altgläubigen sind überzeugt davon, die eine Wahrheit zu kennen und in ihren Gegnern Ignoranten, Lügner, Schurken oder Teufel vor sich zu haben. Dass ein Bild mehr als tausend Worte sagt, ist für sie nicht nur hilfreich, um Menschen, die nicht lesen können, für sich zu gewinnen. Es ist schneller als Text und intuitiv erfassbar. Außerdem ist die Bibel voller prophetischer Visionen, Zeichen, durch die Gott den Menschen die Wahrheit offenbart, die als Text nur mühsam zu verstehen sind, als Bild aber sofort einleuchten. Schließlich sind Bilder nie objektive Abbildungen der Wirklichkeit. Sie lassen sich auf Meinungen hin produzieren – je nach Standpunkt können sie die Wahrheit offenbaren oder zur Lüge verführen.

## Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt)

### Gesetz und Gnade

um 1535–1540  
ölhaltige Farbe auf Rotbuchenholztafel  
54,2 × 102 cm  
KSW, Museen, Inv. G 12 a

aufgeklebte Papierstreifen mit Zitaten, oben: Römer 1, 18 · Jesaja 7, 14  
unten: Römer 3, 23 · 1. Korinther 15, 56 · Römer 4, 15 · Römer 3, 20 · Matthäus 11, 13 · Römer 1, 17 · Römer 3, 28 · Johannes 1, 29 · 1. Petrus 1, 2 · 1. Korinther 15, 55 u. 57

*Aus dem Privatbesitz des ehemals regierenden Großherzoglichen Hauses Sachsen-Weimar und Eisenach. 1871 auf der Wartburg und vor 1884 an das Großherzogliche Museum ausgeliehen.*

Das Schema von Gesetz und Gnade stellt ein Lehrbild dar, das die theologischen Kerninhalte des christlichen Glaubens bündelt. Es ist in Leserichtung von links nach rechts aufgebaut, links die Seite des Gesetzes, rechts die der Gnade. Seit der Vertreibung aus dem Paradies lebt der Mensch mit der Sünde, die durch Gottes Gebote definiert ist. Propheten verkünden sie, hier in einer Vierergruppe mit steinernen Gesetzstafeln. Wer jederzeit fürchten muss, zu sündigen und dem Zorn Gottes, der als Weltenrichter am oberen Bildrand thront, zu erliegen, muss verzweifeln. Tod und Teufel treiben so den exemplarischen, nackten Menschen in den Feuerschlund der Verdammnis. Doch aus der Erkenntnis seiner Sündhaftigkeit heraus darf der Mensch auf Gnade durch Christus hoffen. Johannes der Täufer als der letzte Prophet deutet auf dessen von der Sünde erlösenden Tod am Kreuz. Das Lamm Gottes am Fuß des Kreuzes wiederholt die Bedeutung des Opfertodes. Auferstanden aus seinem Grab, rechts im Hintergrund, triumphiert Christus über Tod und Teufel, die er mit einer Lanze niedersticht. Schließlich fährt er zu Gott auf, so dass nur noch seine Füße oben rechts zu sehen sind. Die mehrfache Wiederholung der Darstellung Christi macht deutlich, dass Christus allein die Quelle der Gnade ist und damit der Fixpunkt des Glaubens sein muss. Dahinter zeigen drei Szenen zeitlich vorausgegangene, das Kommen Christi andeutende Ereignisse. Zum einen die Ankündigung des Propheten Jesaja, dass eine Jungfrau den Erlöser gebären wird, dahinter die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten und schließlich eine Szene aus dem Alten Testament, die Errichtung der Ehernen Schlange. So wie dort die Israeliten eine Bronzeschlange auf einer Stange aufrichteten und sich dadurch vor Schlangenbissen schützten, so wird später Christus am Kreuz die Menschen erlösen. Hier geht die Leserichtung also zurück und verläuft so insgesamt kreisförmig, von links hinten nach links vorn nach rechts vorn nach rechts hinten – und versinnbild-

licht damit die Erkenntnis, dass alle biblischen Ereignisse Teil eines göttlichen Plans sind und immer waren, seit Anbeginn der Zeit.

Umstritten bleibt, ob Cranach der eigentliche Erfinder dieser Komposition um 1528/1529 ist, fest steht jedoch, dass die Cranach-Werkstatt die prominenteste Entwicklung des Schemas leistete. In Prag und in Gotha sind heute zwei Versionen überliefert, die 1529 entstanden, die Weimarer Tafel folgte etwas später mit gewissen Abweichungen. Der thronende Christus als Weltenrichter ist größer dargestellt, die Szene mit der Ehernen Schlange wurde in die rechte Bildhälfte verschoben und bildet dort mit der Verkündigung an die Hirten, der Weissagung Jesajas und der Kreuzigung Christi eine eng gestaffelte Abfolge. Die zeitlich vorausgegangenen Szenen werden als Zeichen für das Kommen Christi besser verständlich. Das Prager Gemälde trug später abgetrennte Bildunterschriften, im Gothaer Typus sind sie als aufgemalte Zitate sichtbar, in Weimar handelt es sich um gedruckte und aufgeklebte Papierstreifen. Zettel zu bedrucken und aufzukleben übertrug die Autorität und den Wahrheitsanspruch des ‚schwarz auf weiß‘ gedruckten Wortes auf das Gemälde – Bild und Text verstärken sich so gegenseitig und nebenbei war diese Methode sehr effizient.

Exklusiv für Lutheraner vorbehalten war das Schema nicht – es war so offen und unpolemisch formuliert, dass auch Altgläubige oder andere reformatorische Strömungen es gleichwertig nutzen konnten. Bis zum Ende des 16. Jahrhunderts bestand eine rege Nachfrage für verschiedenste Medien auch außerhalb der Cranach-Werkstatt – neben Gemälden und Druckgraphiken auch für Bucheinbände, Holztruhen, Keramiken, Wandteppiche oder Fensterscheiben.

*Friedländer/Rosenberg 1979, S. 114, Nr. 221 A · Kat. Berlin 1983, S. 357–360, Nr. E 52.3 · Hoffmann 1992, S. 52–54, Nr. 16 · Schulze 2004, S. 12 · Fleck 2010, S. 102–106 u. 491f., Nr. 102 · Kat. Weimar 2015, S. 46–49, 51 u. 53, Nr. 23 · Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 170, Nr. 42*



## Martin Luther

### **Biblia / das ist / die gantze Heilige Schrift Deudsch**

zwei Bände

Wittenberg: Hans Lufft 1534

geschlossen je 33 × 23 × 8 cm

KSW, HAAB, Sign. CI I : 58 (b) und

CI I : 58 (c)

*1779 ersteigert aus dem Besitz von David Gottfried Schöber, Kaufmann und Büchersammler.*

1534 erschien die erste Gesamtausgabe von Luthers Bibelübersetzung in zwei Bänden. Lucas Cranach d. Ä. war, nachdem er das September- und Dezembertestament produziert hatte, 1526 wieder aus dem unmittelbaren Druckgeschäft ausgestiegen (S. 48). Sein früherer Partner Christian Döring plante das Projekt, verkaufte aber unter Schuldenlast das Druckprivileg im Jahr 1533 an drei Verleger und Buchhändler. Die Edition war eine logistische Herausforderung und beanspruchte einen Zeitraum von zwei Jahren.

128 Illustrationen umfasste die Ausgabe, von denen 117 neu entstanden und sich teilweise im Buch wiederholen. Den Illustrator kennen wir nur über sein Monogramm „M S“, das er gelegentlich hinterließ, so auf einer an der Wand fixierten Flugschrift in der Szene, in der Delila Samsons Haar schneidet. Hier erscheint auch die Datierung „1532“, so dass der Monogrammist spätestens in diesem Jahr den Auftrag erhalten haben muss. Stilistisch und motivisch zeigt er sich von Cranach beeinflusst; er war sehr wahrscheinlich in Kontakt zur oder auch zeitweise Mitglied der Cranach-Werkstatt. Ein ganzseitiges Blatt, das Lucas Cranach d. Ä. 1524 als Titelblatt für den zweiten Teils des Alten Testaments entworfen hatte, mit einem sitzenden Josua in einer Rüstung, wurde in der Gesamtausgabe erneut abgezogen. Es bildet eine Brücke zwischen den bisherigen Bibel-Illustrationen der Cranach-Werkstatt und dem selbständiger arbeitenden Monogrammisten. Dieser lieferte eine im Format und Stil einheitliche Serie, in der er Cranachs Kompositionen produktiv weiterdachte. Mit den am Rand gedruckten Kommentaren Luthers konnten die Illustrationen durchaus politische Sprengkraft entfalten, wenn Luther zum Beispiel in der Apokalypse die Große Hure Babylon auf einem Ungeheuer als Symbol für die römische Kirche deutet und der Monogrammist der Figur eine Papstkrone aufsetzt.

Die nachträgliche und minutiöse Kolorierung wertete die Ausgabe deutlich auf.

Der ebenfalls unbekannte Maler achtete darauf, nicht eintönig zu werden: So sind aufeinanderfolgende Initialen, die den gleichen Anfangsbuchstaben zeigen, dennoch ganz unterschiedlich koloriert. Vor allem legte er Wert auf prächtige Texturen, etwa mit Ornamenten ausgemalte Kleidungsstücke oder Rüstungen. An vielen Stellen kamen Gold- und Silberfarbe zum Einsatz.

Nur wenige solcher kolorierten Exemplare sind überliefert. Noch prächtiger waren auf Pergament gedruckte Vorzugsexemplare: Johann Friedrich der Großmütige besaß ein koloriertes Pergamentexemplar der Gesamtausgabe von 1541, das sich als Teil der „Bibliotheca electoralis“ heute in der Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena befindet. Es zeigt breite Goldrahmen um jedes Bildfeld und eine zusätzlich eingebundene, frei gemalte Miniatur mit dem Schema von Gesetz und Gnade, in Gold mit der Cranachschlange signiert. Die Weimarer Lutherbibel war also eine luxuriöse Ausgabe, aber nicht das denkbar teuerste Exemplar. Sie könnte für einen niedrigen Adligen oder reichen Bürger statt für einen fürstlichen Auftraggeber ausgemalt worden sein. Das Exlibris, das als frei gemalte Miniatur dem Buch vorangestellt wurde, deutet auf die Kaufbeurener Patrizierfamilie Honold vom Luchs.

Nach Weimar gelangte die Lutherbibel im Jahr 1779 durch einen Ankauf mehrerer Bibeln. In der Brandnacht vom 2. auf den 3. September 2004 konnte sie aus dem Gebäude gerettet werden und steht somit auch symbolisch für den historischen Bestand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Im Jahr 2015 wurde dieses Exemplar zusammen mit anderen frühen Reformationsschriften in das Memory of the World-Register der UNESCO aufgenommen und steht somit als Weltdokumentenerbe unter besonderem Schutz.

*Kratzsch 1982 · Kratzsch 1993, S. 69–73 · Knoche 2011, S. 48f. · Knoche/Tuschling 2015 · Füßsel 2016 · Kat. Gotha/Weimar 2016, S. 184 u. 428, Nr. 218 · (zur Rettung) Knoche 2006, S. 16f. · (zu anderen Prachtbibeln) Willing-Stritzke 2015 · (allgemein zur Vollbibel) Volz 1978, S. 154–156*



Die offenbarung  
Die ein vnd zwenzigste figur.



XVII.

Die seiget er die  
Königliche kirche  
jnn der gestalt vñ  
wesen / die was  
dampft sol werden



Vnd es kam einer von den sieben Engeln / die die sieben  
schalen hatten / redet mit mir / vnd sprach / Kum / ich  
wil dir zeigen das vrtel der grossen Duren / die da auff  
vielen wassern sitzt / mit welcher gehuret haben die Kö-  
nige auff erden / vnd die da wonen auff erden / trun-  
cken worden sind von dem wein jrer hurerey. Vnder  
bracht mich im geist jnn die wüsten. Vnd ich sahe das  
weib sitzen auff einem rosinfarben thier / das war vol namender les-  
terung / vnd hatte zehen hörner. Vnd das weib bekleidet mit scharla-  
cken vnd rosinfarb / vnd vberguldet mit gold vnd edlen steinen vnd  
perlen / Vnd hatte einen gülden becher jnn der hand / vol greuels vnd  
vnsauberkeit jrer hurerey / vnd an jrer stirn geschrieben den namen /  
Das geheimnis / die grosse Babylon / die mutter der hurerey vnd aller  
greuel auff erden. Vnd ich sahe das weib truncken von dem blut der  
Heiligen / vnd von dem blut der Zeugen Jesu / Vnd ich verwundert  
mich seer / da ich sie sahe.

(Geheimnis)  
Das ist die geist-  
liche grosse Duro-  
len etc.

Das Königlich  
Reich ist / vnd ist  
doch nicht / Denn  
es ist nicht das  
ganze / sondern  
ist noch setzen sol  
durch den Christ  
weib auff bracht.

Vnd der Engel sprach zu mir / Warum verwunderstu dich?  
Ich wil dir sagen das geheimnis von dem weibe / vnd von dem Thier  
das sie tregt / vnd hat sieben heubter / vnd zehen hörner. Das Thier /  
das du gesehen hast / ist gewesen / vnd ist nicht / vnd wird widder ko-  
men aus dem abgrund / vnd wird faren juns verdammis / vnd werden  
sich verwundern / die auff erden wonen / der namen nicht geschrie-  
ben stehen

Sanct Johannis. CXCVI.

ben stehen jnn dem buch des lebens von anfang der welt / wenn sie  
sehen das Thier / das es gewesen ist / vnd nicht ist / wie wol es doch ist.  
Vnd hie ist der sin / da weisheit zu gehöret.

Die sieben heubter sind sieben berge / auff welchem das weib sit-  
zet / vnd sind sieben könige. / Fünffe sind gefallen / vnd einer ist / vnd  
der ander ist noch nicht komen / vnd wenn er kömpt / mus er eine klei-  
ne zeit bleiben / Vnd das ander Thier / das gewesen ist / vnd nicht  
ist / das ist der achte / vnd ist von den sieben / vnd feret jnn das verdam-  
nis. Vnd die zehen hörner / die du gesehen hast / das sind zehen köni-  
ge / die das Reich nicht empfaben / aber wie könige / werden sie eine  
zeit macht empfaben mit dem Thier. Diese haben eine meinung / vnd  
werden jre krafft vnd macht geben dem Thier. Diese werden jretren  
mit dem Lamb / vnd das Lamb wird sie vberwinden / denn es ist ein  
Herr aller herrn / vnd ein König aller könige / vnd mit jm die berufene  
vnd auserweleten vnd gelnbigen.

Fünffe gegl moer  
gan jnn vrieden  
Leben. Das ist  
Dawtschland.  
Das ist vñ Sapa-  
nia.  
Roma vnder  
Weltschland.  
Zehen köniige  
Das sind die aus-  
der köniige / als  
Gunggen / Heben /  
Pru. Jnnreich.

Vnd er sprach zu mir / Die wasser / die du gesehen hast / da die hu-  
re sitzt / sind vöcker vnd scharen / vnd Leiden / vnd Sprachen. Vnd die  
zehen hörner / die du gesehen hast / auff dem Thier / die werden die  
hure hassen / vnd werden sie wüß machen vnd blos / vnd werden jr  
fleisch essen / vnd werden sie mit feur verbrennen / Denn Gott hats  
jnen gegeben jnn jr herts / zu thun seine meinung / vnd zu thun einerley  
meinung / vnd zu geben jr Reich dem Thier / bis das volendet werden  
die wort Gottes. Vnd das weib / das du gesehen hast / ist die grosse  
Stadt / die das Reich hat vber die köniige auff erden.

Die zwey vnd zwenzigste figur.



K ij Vnd dar

## Lucas Cranach d. Ä.

### **Verspottung Christi**

um 1515–1520  
ölhaltige Farbe auf Lindenholztafel  
86,3 × 59,1 cm  
KSW, Museen, Inv. G 713

1926 aus dem Berliner Kunsthandel  
angekauft.

Die Verspottung Christi gehört zu den Darstellungen einer jeden Passionsfolge und illustriert den biblischen Bericht, zum Beispiel im Matthäusevangelium (Mt. 27, 27–31): „Da nahmen die Kriegsknechte des Landpflegers Jesum zu sich in das Richt- haus und sammelten über ihn die ganze Schar und zogen ihn aus und legten ihm einen Purpurmantel an und flochten eine Dornenkrone und setzten sie auf sein Haupt und ein Rohr in seine rechte Hand und beugten die Kniee vor ihm und verspotteten ihn und sprachen: Gegrübet seist du, der Juden König! Und spieen ihn an und nahmen das Rohr und schlugen damit sein Haupt.“ Die einzelnen Momente verdichtet Cranach, indem Jesus entkleidet wird, während in einem mit roter Flüssigkeit gefüllten Zuber im Vordergrund ein weißes Tuch rot gefärbt wird, das ihm als Mantel umgelegt werden soll. Aus dem Zuber zieht ein Soldat eine Spritze auf, um die Flüssigkeit Christus ins Gesicht zu spritzen, wie auf einer anderen Version des Motivs aus der Cranach-Werkstatt zu sehen ist. Wieviel Emotion im Spiel ist, verdeutlichen das Gesicht des duldsam leidenden Christus auf der einen und die verschiedenen Fratzen seiner Peiniger auf der anderen Seite. Letztere deklinieren Formen von Hässlichkeit, Grinsen mit offenen Mündern, das im Gegensatz zum Lächeln in Cranachs Zeit negativ besetzt ist, oder sogar das Heraus- strecken der Zunge. Ein Scherge trötet Christus mit einem Horn ins Ohr, daneben bedient ein Zweiter einen Blasebalg, vielleicht auch eine Art Reibtrommel, ein Dritter dahinter spielt eine Sackpfeife. Der Soldat vorne links wäscht Christus mit einem Stab und einem Schwamm, der so in Kreu-

zungsszenen wiederkehrt, um den Durst des Gepeinigten mit Essig zu stillen.

Spott mit allen Sinnen – visuell, hap- tisch und auditiv – soll das Leiden Christi möglichst umfassend und ergreifend ver- deutlichen. Dadurch unterscheidet sich die Szene von Cranachs Holzschnitten in seiner Passionsfolge 1509 und 1521 im *Passional Christi und Antichristi*, wo die Dornen- krönung Christi im Zentrum steht und sich an Albrecht Dürer orientiert. Offen ist in- sofern, ob die Weimarer Tafel eine eigen- ständige, konzentrierte Verdichtung und Leidensdarstellung ähnlich eines Schmer- zensmanns darstellt oder ob sie Teil einer gemalten Passionsfolge war. Kopien nach der Weimarer Tafel legen eine gewisse Nachfrage nahe. Typisch ist die Bildspra- che, die das Geschehen in die Gegenwart des 16. Jahrhunderts holte, worin sich Cra- nach nicht von anderen Künstlern seiner Zeit oder mittelalterlicher Darstellungs- tradition unterscheidet. Die Schergen tra- gen Kleidung und spielen Instrumente der Zeit; die Architektur zeigt links eine zeitge- nössisch ausgeschmückte Nachempfingung antiker Säulen und rechts ein Radfenster, das Menschen um 1500 aus romanischen Kirchen kannten, die zu jenem Zeitpunkt über dreihundert Jahre alt waren. Es ging also um die Vermittlung dessen, was Cra- nachs Zeitgenossen einerseits als alt emp- funden hätten und andererseits um die Ver- deutlichung, dass die Botschaft der Dar- stellung zeitlos und in jedem Moment der Gegenwart gültig war.

*Friedländer/Rosenberg 1979, S. 144, Nr. 371 A · Hoffmann 1992, S. 23f., Nr. 6 · Heydenreich/Sandner/Smith-Contini 2015 b, S. 133 u. 136*





**Lucas Cranach d. Ä.**

**Entwurf zu einem Flügelaltar  
mit aufgeleimten beweglichen  
Klappflügeln**

um 1520–1525

Feder in Eisengallustinte über  
Kohlevorzeichnung, Pinsel in Ruß-  
tusche laviert und koloriert

25 × 25,3 cm

KSW, Museen, Inv. KK 97

beschriftet auf dem Mittelbild  
rechts unten mit Monogramm „AD“  
von Albrecht Dürer; auf der Innen-  
seite des linken Klappflügels oben  
„S. Sebaldus“, des rechten Flügels  
oben „S. Ludovicus“, gestrichen  
„Sacharius“ (?)

*1839 erworben aus der Sammlung  
von Johann Friedrich Rochlitz, Kom-  
ponist in Leipzig und Weimarer  
Hofrat.*

Diese Zeichnung gibt einen Einblick, wie rational Cranach einen Großauftrag bearbeiten konnte, ohne sich dabei politisch festzulegen. Kardinal Albrecht von Brandenburg, der mächtigste Kirchenmann seiner Zeit im deutschsprachigen Raum, bestellte für seine neue Stiftskirche in Halle insgesamt 16 Altarretabel zuzüglich zwei Einzeltafeln. Gegründet wurde das Stift 1520 und geweiht 1523, so dass der Auftrag wahrscheinlich um 1520 erteilt wurde. 1525 verzeichnet ein Inventar die fertiggestellten Altäre. Insgesamt waren 142 Einzeltafeln zu liefern, ein gigantisches Projekt mit offensichtlich knappem Zeitplan. Für den Auftraggeber legte Cranach kolorierte Zeichnungen wie diese vor, alle im Maßstab 1:10 und dadurch gut miteinander vergleichbar. Kleine Papierstreifen lassen sich klappen wie die späteren Flügel des Altars, der sich so probenhalber öffnen und schließen lässt. Im geschlossenen Zustand, der Alltagsseite, zeigten die Altäre verschiedene Heilige, geöffnet waren Heilige an den Rändern und eine Passionsszene im Zentrum zu sehen. Im Weimarer Modell ist es eine Kreuzannagelung mit dem Heiligen Sebaldus links und dem Heiligen Ludwig rechts. Die Heiligennamen sind in der Skizze notiert. Die Außenseiten weichen von den anderen Altarentwürfen ab, denn hier zeigen die Flügel einzelne Heilige und die Madonna mit Kind, die eine zusammenhängende Szene bilden, die Anbetung der Heiligen Drei Könige. Der fertige Altar diente der Feier des Dreikönigsfests, das so bei geschlossenen Flügeln begangen werden konnte.

Dass Cranach zum gleichen Zeitpunkt Porträts und Buchillustrationen für Martin Luther schuf, der den Kardinal 1521 als „Scheißbischof“ beschimpfte, war offensichtlich für keinen der Beteiligten ein Problem. Cranachs Werkstatt war der einzige Betrieb, der diesen Großauftrag in kurzer Zeit bewältigen konnte. Ein Auftrag dieser Größe brachte dabei nicht nur finanziell, sondern auch hinsichtlich der Reputation Gewinn – eine Chance, die sich in einem Künstlerleben nur einmal bot. Von dem riesigen Gemäldeschatz blieben jedoch nur wenige Tafeln erhalten. In Folge der Reformation musste Kardinal Albrecht Halle verlassen und nahm seinen umfangreichen Gemäldebesitz mit in seine Bischofsresidenz im Aschaffener Schloss. Das Schloss brannte 1552 ab und mit ihm vermutlich fast alle Gemälde des Zyklus. Von den gezeichneten Modellen sind ebenfalls nur noch fünf erhalten, neben dem Weimarer Exemplar zwei in Leipzig im Museum der bildenden Künste und je eines in Paris im Musée du Louvre sowie in den Staatlichen Museen zu Berlin im Kupferstichkabinett. Das Weimarer Modell wurde nachträglich umetikettiert: In der Mitteltafel der Kreuzannagelung ist unten rechts das Monogramm von Albrecht Dürer eingetragen. Dessen Werke, vor allem Zeichnungen und Druckgraphiken, wurden auch im 17. und 18. Jahrhundert hoch geschätzt und vielleicht sollte so der Wert des Modells für einen Weiterverkauf gesteigert werden.

*Tacke 1994/1995, S. 52f. · Tacke 2006, S. 203 ·  
Hofbauer 2010, S. 212f., Nr. 83 · Kat. Weimar 2015,  
S. 136f., Nr. 91 · Tacke 2018, S. XVIII.*





## Lucas Cranach d. Ä.

### Schmerzensmann

um 1515  
öhlhaltige Farbe auf Lindenholztafel  
56,2 × 52,2 cm  
KSW, Museen, Inv. G 818

1928 bei einem Frankfurter Kunst-  
händler gegen Wandteppiche aus  
Weimar eingetauscht.

Die Darstellung Christi als Schmerzensmann war um 1500 weit verbreitet. Diese Tafel zeigt ihn vor einem dunklen Tuch, das von zwei Engeln gehalten wird. Der Kontrast zur hellen Haut, die mit Wundmalen übersät ist, verstärkt den Ausdruck. Dass Christus den Betrachter direkt anblickt, soll Emotionen wecken, Mitleid und Dankbarkeit dafür, dass Christus durch sein Leiden und seinen Opfertod alle Menschen von der Sünde erlöst hat. So spricht Christus auf der Darstellung eines Schmerzensmanns von Albrecht Dürer in dessen *Großer Passion* durch den beigegebenen Text direkt zum Betrachter: „Diese grausamen Schläge dulde ich um deinetwillen, o Mensch. Und mit meinem Blute heile ich deine Krankheit. [...] Und du, Undankbarer, zerreißt meine Wunden so oft mit deinen Sünden, und immer wieder gibst du hierdurch mir neue Schläge.“ Auch für Ablässe eignete sich das Motiv besonders gut. Zum Beispiel versprach ein Gebetbuch der Patrizierfamilie Welser um 1520 für drei Vaterunser und drei Ave Maria vor einem Bildnis des leidenden Christus 34.040 Jahre Ablass – doppelt so viel, wenn auch die Leidenswerkzeuge Christi dargestellt waren.

Die Weimarer Tafel war offensichtlich ursprünglich größer, wie der Schnitt durch die Engelfiguren zeigt. Vermutlich handelte es sich um eine hochrechteckige, längliche Darstellung von Christus als Halbfigur. Wie diese ausgesehen haben könnte, zeigt eine andere von Cranach gemalte Version, heute als Leihgabe in der Kulturstiftung Dessau Wörlitz im Gotischen Haus: Hier sitzt Christus als Schmerzensmann auf einer Steinbank, mit anderer Armhaltung, aber fast identisch angelegtem Kopf. Malerisch war der Kopf der wichtigste und zugleich

schwierigste Teil der Komposition – ihn möglichst genau zu kopieren, sparte Fehlerpotential bei der seriellen Wiederholung. Zahlreiche weitere Versionen zeigen, dass Schmerzensmänner in der Cranach-Werkstatt zunächst um 1515 bis 1525 mehrfach produziert wurden, darunter auch für Albrecht von Brandenburg für das Neue Stift in Halle. Eine zweite Welle dieser Gemälde entstand in der Werkstatt deutlich später ab der Mitte der 1530er Jahre. Für Anhänger des neuen Glaubens, der sich allein auf Christus konzentrierte, konnte der Gegenstand auch nach der Reformation noch eine Funktion haben. Luther selbst empfahl 1540 in einer Predigt den Nutzen eines solchen Bildes „für den gemeinen Man“, um an das Leiden Christi zu erinnern. Die einmal in der Cranach-Werkstatt gefundene Komposition wurde dann mit geringen Variationen einfach wiederholt, gewissermaßen neu aufgelegt.

Denkbar ist, dass das Weimarer Gemälde Teil einer Kirchengestaltung war und in Folge eines Bildersturms oder der Plünderung einer Kirche entfernt, zurechtgestutzt und in einem handlicheren Format weiterverkauft worden ist. Belegt ist ein solcher Fall für ein Fragment eines Cranachgemäldes mit einer Johannespredigt, heute im Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg. Aber auch ein deutlich späterer Beschnitt ist möglich, um beschädigte Teile zu entfernen und die Tafel so vor Verfall zu retten.

*Friedländer/Rosenberg 1979, S. 147, Nr. 381 E · Hoffmann 1992, S. 20–22, Nr. 5 · Schulze 2004, S. 24 · Kat. Weimar 2015, S. 56, Nr. 31 · Heydenreich/Sandner/Smith-Contini 2015 b, S. 129f. · (zu anderen Versionen und Bildgebrauch) Schoch/Mende/Scherbaum 2002, S. 180–182 u. 286f. · Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 204f., Nr. 58 · Kat. Düsseldorf 2017, S. 170–173, Nr. 79–80 · Noll 2018, S. 152–164*





## Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt)

### **Madonna zwischen zwei weiblichen Heiligen**

um 1512–1514  
öhlhaltige Farbe auf Lindenholztafel  
75,1 × 58 cm  
KSW, Museen, Inv. G 984

Vor 1932 aus dem Berliner Kunsthandel erworben.

Maria mit dem Jesuskind sitzt im Zentrum dieses Bildes, flankiert von zwei Heiligen, vermutlich die Heilige Katharina links und die Heilige Barbara rechts. Zwei Engel tragen eine Krone herbei, die sie Maria aufs Haupt setzen werden. Im Hintergrund erstreckt sich eine Landschaft mit einer Burganlage. Madonnendarstellungen wie diese, zumal mit Heiligen, gelten als ein ‚klassisches‘ Bildmotiv des alten Glaubens. In der Cranach-Werkstatt entstanden zahlreiche Madonnenbilder sowohl vor als auch nach der Reformation. Eine der frühen und besten Darstellungen ist die Mitteltafel des Marienaltars, auch Fürstenaltar genannt, in der Anhaltischen Gemädegalerie Dessau. Die Heiligen Katharina und Barbara flankieren dort ebenfalls die Madonna und ebenfalls hält das Kind einen Apfel als Symbol für den Sündenfall, der durch Christus als neuen Adam aufgehoben wird. Das Weimarer Beispiel ist dagegen eine schwächere Werkstattvariante.

Die Vielzahl an Versionen erklärt sich durch die enorme Popularität des Marienkultes: Sich an Maria in der Not zu wenden und auf ihren Schutz und ihre Fürbitte vor Christus und Gottvater zu hoffen, war um 1500 ein tief verankerter Bestandteil von Frömmigkeit. Luther lehnte diese Vermittlungsfunktion zwar ab, Gläubige konnten und mussten sich unmittelbar an Christus wenden. Manche mittelalterlichen Altäre mit der Krönung Marias wurden so beispielsweise umgestaltet, beschnitzt oder

anders bemalt, so dass aus Maria ein Christus gemacht und gekrönt wurde. Aber auch im neuen Glauben konnte Maria eine wichtige Rolle spielen, wenn sie als ein Musterbeispiel an Demut vor Gott verstanden wurde. Marienbilder lehnte Luther auch nicht grundsätzlich ab, wenn sie wie andere religiöse Bilder nicht angebetet, sondern als Erinnerung und Anregung gebraucht wurden. Das drückte sich etwa in Verkündigungsdarstellungen aus, die weiterhin in lutherischen Kirchen zu sehen sein konnten, ebenso wie Darstellungen von Maria auf der Mondsichel, die sich als Illustration des Apokalyptischen Weibs lesen ließen. Luther selbst besaß in seinem Arbeitszimmer ein Madonnenbild.

Diese Toleranz konnte sich sogar auf andere Heilige beziehen, wenn sie als besondere Beispiele des Glaubens aufgefasst wurden. Bezeichnend ist das Weimarer Beispiel des ‚Christoffel‘: Mitarbeiter aus der Cranach-Werkstatt – „meister laucas knechten“ – hatten 1515 die Außenmauer des Hauptturms des Residenzschlosses mit einem monumentalen Heiligen Christophorus bemalt, so dass er weithin sichtbar war. Getilgt wurde das Heiligengemälde nach der Reformation nicht, sondern im Gegenteil 1554 noch einmal durch einen Cranachschüler aufgefrischt.

*Friedländer/Rosenberg 1979, S. 77, Nr. 38 A · Hoffmann 1992, S. 18f., Nr. 4 · Kat. Weimar 2015, S. 130, Nr. 86 · (zu Luther und Maria) Kimmig-Völkner 2016 · Kühne 2019 · (zum ‚Christoffel‘) Müller 2012, S. 216f.*



## Lucas Cranach d. Ä.

### **Dye zaigung des hochlobwirdigen hailigthums der Stiff kirchen aller hailigen zu wittenburg**

Wittenberg: Symphorian Reinhart  
1509  
geschlossen 34 × 24 × 8 cm  
KSW, Museen, Sign. Ku 8° III Q - 48 (e)

*Geschenk von Großherzogin Sophie  
von Sachsen-Weimar-Eisenach an  
ihren Ehemann Carl Alexander zu  
dessen 68. Geburtstag am 24. Juni  
1886. 1887 dem Großherzoglichen  
Museum in Weimar überlassen.*

Friedrich der Weise war vor der Reformation ein begeisterter Sammler von Reliquien. Diese konnten in verschiedenen Formen überliefert sein: Als Berührungsreliquien, Gegenstände und Kleidungsstücke, die Heilige oder sogar Christus berührt oder besessen hatten, oder Überreste ihrer sterblichen Körper, Knochen, Zähne oder Haare. Oft wurden diese Gegenstände kostbar in Gold und Silber eingefasst und mit Edelsteinen geschmückt, um ihren besonderen Wert zu demonstrieren. Ein solcher Reliquienschatz, Heiltum genannt, wurde zu besonderen Gelegenheiten als sogenannte Heiltumsweisung der Öffentlichkeit präsentiert. Gläubige hofften, durch den Anblick der Reliquien Segen und Ablass zu erfahren, und versuchten sogar, in mitgebrachten Spiegeln deren Abbild und damit ihr Heil einzufangen. Zum Wittenberger Heiltum schuf Cranach einen gedruckten Katalog. Dieser ist nach acht ‚Gängen‘ geordnet, eine Abfolge, nach der die Reliquien auf einer Weisung gezeigt wurden. Die Gänge wiederum sind nach ihrer Bedeutung gestaffelt. Am Beginn stehen die weniger wirksamen Reliquien von heiligen Jungfrauen und Witwen, später die von Märtyrern und Aposteln und schließlich im achten Gang die Reliquien der Passion, die unmittelbar von Christus berührt wurden, wie zum Beispiel Splitter seines Kreuzes.

Cranach zeigte sich hier bereits fähig, einen Großauftrag in kurzer Zeit ausführen zu können. Zu fertigen waren 117 Holzschnitte, die er alle in einer einheitlichen Ästhetik anlegte. Ein heute im Hauptstaatsarchiv Weimar aufbewahrtes Skizzenbuch des Heiltums, von verschiedenen Händen und vielleicht in Vorbereitung des Bandes angelegt, lässt erkennen, dass Cranach kein naturgetreues Abbild der Gegenstände

anstrebte. Stattdessen bot er lebendige, auf eine ästhetisch überzeugende Wirkung angelegte Darstellungen im eigenen einheitlichen Stil. Als Titelbild diente ein Porträt von Friedrich dem Weisen, nachträglich um die Darstellung von dessen Bruder Johann ergänzt. Das demonstrierte Eintracht, die Stabilität für das regierte Land bedeutete, und zugleich ein hohes Maß an Frömmigkeit. Die Brüder zeigen sich als Vorbilder, die den Reichtum des Landes mehren und sich um das Seelenheil der Untertanen sorgen, denn mit der Heiltumsweisung waren Ablässe verbunden und je prominenter das Heiltum, desto größer der Ablass. Der zog auch Wallfahrer aus anderen Territorien an, so dass Ökonomie und Sorge um das Seelenheil eng verknüpft waren. Die Vorrede des Heiltumbuches verspricht einhundert Tage Ablass je Gang und einhundert Tage je Objekt – „der vber etlich tausent seint“. Das Gegenstück zum Titelblatt bildet am Buchende das Wappen des Kurfürstentums Sachsen und beide betten das Heiltum in eine politische Aussage ein.

Der Ort des Heiltums ist auf der Rückseite des Titelblatts abgebildet, die Schlosskirche zu Wittenberg. An ihrer Tür soll im Jahr 1517 Luther seine 95 Thesen angeschlagen haben. Die Reformation entzog dem Heiltum seinen Nutzen. Es wurde ab 1522 ohne Ablass gezeigt und nach 1523 nicht mehr ausgestellt. Johann der Beständige ließ es zerlegen und verkaufen. Ein einziges Objekt hat sich erhalten: ein Glas, das der Heiligen Elisabeth von Thüringen gehört haben soll und sich heute auf der Veste Coburg befindet.

*Merkel 1994/1995 · Cárdenas 2002 · Kat. Weimar 2015, S. 118f., Nr. 75 · Kat. Düsseldorf 2017, S. 123, Nr. 27-28*



Der Acht gang



Sum. vii. Ein gulde  
Crewtz mit viel ed-  
lem gestein vñ perlē  
Vom heiligen Crewtz drey pteckel  
Summa. iij. partickel.



Sum viii. ein silbern  
vbergulde Crewtz mit viel edlen  
gesteine Von dreyerley holz  
des Crewtz Christi drey partickel  
Summa. iij. partickel

Dis heiligthums,



Sum. ix. Ein silbern Bilde in eins engels  
gestalt mit ybergulden flugelen  
Ein gros mercklich partickel von dem heiligen Crewtz  
Summa. i. partickel

**Martin Luther, Philipp Melanchthon  
und Johann Schwertfeger**

**Passional Christi und Antichristi**

mit Holzschnitten von Lucas  
Cranach d. Ä.

Wittenberg: Johann Rhau-

Grunenberg 1521

geschlossen 20,5 x 16 x 0,5 cm

KSW, Museen, Sign. Ku 8° III Q - 48

*Aus den Staatlichen Kunstsammlungen zu Weimar. 2003 mit der Fusion in die Museen der Klassik Stiftung Weimar übernommen.*

Das Buch ist ein erster Höhepunkt des mit Bildern ausgefochtenen Streits um den ‚rechten‘ Glauben und die überfällige Erneuerung der Kirche. Es erschien in dem Jahr, in dem Martin Luther zum Reichstag nach Worms reiste, um seine Ansichten zu verteidigen. Die päpstliche Bulle, die ihm den Kirchenbann androhte, hatte er kurz zuvor im Dezember 1520 demonstrativ verbrannt und so seinen provokativen Kurs gegen den Papst verschärft. Das Buch illustriert diese Konfrontation besonders einprägsam: Während das Titelblatt noch ganz unverfänglich einen einfachen Schmuckrahmen zeigt, folgen dahinter Doppelseiten, die jeweils Szenen aus dem Leben und Wirken Christi links mit solchen aus der Gegenwart mit dem Papst rechts kontrastieren. Dabei werden typisierte Handlungen des Papstes, die Art seines Auftretens und seines Umgangs mit anderen polemisch überspitzt. So steht zum Beispiel der Dornenkrönung Christi und seinem Leiden die Krönung des Papstes mit der dreifachen Papstkrone gegenüber; wäscht Jesus dem Apostel Petrus die Füße, lässt sich der Papst die Füße küssen; während sich Gott in Christus menschlich und damit demütig offenbart, erhebt sich der Papst wie ein Fürst; fällt Christus unter dem Kreuz nieder, lässt sich der Papst erhoben in einer Sänfte tragen; vertreibt Christus auf der einen Seite die Geldwechsler aus dem Tempel, nimmt der Papst auf der anderen Geld ein. Den Schlusspunkt, wie in einer langen Argumentation, die rhythmisch das Gute neben das Schlechte stellt, setzt die letzte Doppelseite, auf der die Konsequenzen des christlichen und des päpstlichen Handelns zu sehen sind: Der auferstandene

Christus mit einer Siegesfahne fährt in den Himmel auf, während der Papst von Dämonen geplagt in den feurigen Höllenschlund stürzt.

Alle Szenen werden unterhalb der Illustrationen mit Textbelegen versehen, Zitate aus der Bibel und dem kanonischen Kirchenrecht, das außerdem kommentiert wird. Zwar wird Luther oft als Autor des Buches angegeben, die konkreten Textstellen unter den Abbildungen wurden jedoch von Philipp Melanchthon und Johann Schwertfeger herausgesucht. Text und Bild spielen zusammen wie auch in den Gesetz- und Gnade-Darstellungen. Sie laden dazu ein, Argumente nachzuvollziehen oder sogar selbst im Text zu überprüfen. Dabei ist die Rhetorik der antithetischen Gegenüberstellung und der Kommentare eindeutig darauf ausgerichtet, Luther Recht zu geben. Cranach lieferte dazu einfach erfassbare, gut ‚lesbare‘ Bilder, ohne zu viele ablenkende Details oder Figuren und mit klar geordnetem Aufbau. Außerdem sind die Abbildungen aufeinander abgestimmt: Wenn zum Beispiel Christus die Geldwechsler vertreibt, steht er am rechten Bildrand, der Papst dagegen, der Geld einnimmt, sitzt am linken Bildrand, beide Figuren sind also ‚Rücken an Rücken‘ gesetzt, die Räume und Figuren um sie herum analog zueinander angeordnet. Das hilft dem Auge, zwischen den beiden Darstellungen hin und her zu wandern, die einzelnen Bildelemente zu vergleichen und so Gutes und Schlechtes zuzuweisen.

*Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 114f., Nr. 12 · Kat. Weimar 2015, S. 92f., Nr. 57–58 · Kat. Düsseldorf 2017, S. 196, Nr. 100*

## Passional Christi vnd



Er hat funden ym tempell vorkauffen/schaff/ ochsen vñ tauwen  
vñ wechler sitzen/vñ hat gleich ein geysil gemacht vñ stricke  
alle schaff/ochsen / tauße vñ wechler außem tempell treiben/  
das gelt verschüt/die zall siede vnkart vñ zu den die tauwen  
vorkauffen gesprochen. Setzt euch hin mit diesen auß meins  
vater haus solt ir nit ein lauff haus machen. Joh. 2. Ir habs  
vns sunst/darüb gebet vns sunst. Mat. 10. Dem gelt sey mit  
dir yn vordammus. Act. 8

## Antichristi.



Hie sitzt der Antichrist ym tempell gotes vñ arzeyt sich als got  
wie Paul<sup>9</sup> vorkundet 2. Thessal 2. voriandert alle gotlich ord-  
nung wie Daniel sage vñ vñhaduñcht die heylig schuffe /  
vorkaufft dispensacion/ Abblas Pallia Bisthumb legen/ abebe  
die schatz da erden / Lost vff die ehe / beschwade die gewissam  
mit seynen gegeren / Macht reche vñ vns gelt zureyft er das/  
Erhebt heyligen/Bendeget vñ maledeyet yns viade geschlechte  
vñ gebet seyn seyn zuden gleych wie gotes seyn e. sic ois  
bis .19. vñ nimant soll ym eynteden. 17 q. 4. c. namini.



## Martin Luther

### **Das Neue Testament Deutzsch (Dezembertestament)**

mit Holzschnitten von Lucas  
Cranach d. Ä.

Wittenberg: Melchior Lotter 1522  
geschlossen 30 × 21 × 6 cm  
KSW, HAAB, Sign. Cl I : 56 [c]

1779 ersteigert aus dem Besitz von  
David Gottfried Schöber, Kaufmann  
und Büchersammler.

Die Übersetzung des Neuen Testaments soll Luther auf der Wartburg in elf Wochen geleistet haben. Das bedeutete aber noch nicht, ein druckfertiges Manuskript in den Händen zu halten. In Wittenberg standen ihm für die Druckvorbereitung mehrere Kollegen, etwa Philipp Melanchthon, zur Seite, so dass das gesamte Projekt auch als Gemeinschaftsleistung beschrieben werden kann. Der hohe Zeitdruck, unter dem die Übersetzung dann verlegt und gedruckt wurde, lag am Datum der Leipziger Buchmesse im Herbst, die als wichtiger Umschlagplatz für die neueste Literatur genutzt werden sollte. Die Strategie war erfolgreich: Das im September 1522 erschienene *Neue Testament Deutzsch*, nach dem Erscheinungsmonat kurz Septembertestament genannt, fand mit etwa 3.000 Exemplaren reißenden Absatz. Cranach selbst war zusammen mit dem Goldschmied Christian Döring am Druckgeschäft beteiligt. Schon im Dezember folgte eine neue Auflage. Sie war ebenso wie das Septembertestament mit Illustrationen geschmückt, die größtenteils von Cranach stammen, teilweise lassen sich andere Künstler annehmen, die mit Notnamen wie „Meister der Zackenblätter“ und „Monogrammist H B“ belegt werden. Außerdem gab es noch Formschneider, die den gezeichneten Entwurf auf einen Druckblock übertragen und dadurch, je nach Fähigkeit, auch stilistische Abweichungen erzeugen konnten. Annehmen lässt sich ein kollaboratives Arbeiten, das Cranach aus seiner Werkstatt bestens kannte. Vermutlich führte er eine redaktionelle Aufsicht über die gesamte Abfolge an Illustrationen.

Dem hohen Zeitdruck ließ sich so durch Rationalisierung begegnen.

An Bildern entstanden einerseits kleine Illustrationen um die Initialen zu Beginn der einzelnen Evangelien und Apostelbriefe und andererseits eine Folge ganzseitiger Illustrationen zur Offenbarung des Johannes. Das künstlerische Vorbild war Dürers Illustrationsfolge der Apokalypse von 1498, 1511 neu aufgelegt, zu der Cranach paraphrasierend in Konkurrenz trat. Dürer hatte künstlerisch anspruchsvolle Kompositionen vorgelegt, mit einer Vielzahl an Figuren, kunstvollen Posen und fein ausgestalteten Details, die jedes Einzelblatt zum bewundernswerten Kunstwerk machten. Die Darstellungen des Septembertestaments dagegen zeichneten sich durch eine einfachere, vielleicht grobere, dabei jedoch viel leichter zu entschlüsselnde Darstellungsweise aus. Darüber hinaus wagten sie eine polemische Stellungnahme. So trägt in der Illustration der Vermessung des Tempels ein Ungeheuer eine dreifache Krone, ebenso wie sie der Papst trägt. Die Polemik verfehlte ihre Wirkung nicht, unter anderem protestierte der Cousin von Friedrich dem Weisen, Herzog Georg der Bärtige, der das albertinische Sachsen, darunter Leipzig, regierte und sich lange und hartnäckig gegen Luther stellte. Daraufhin wurde die Darstellung im Dezembertestament entschärft und zu einer einfachen Krone umgestaltet. Deutlich erkennbar ist der Leerraum über der Krone durch die Korrektur des Druckblocks, von dem der Holzschnitt abgezogen wurde.

(zu den Illustrationen von September- und Dezembertestament) Zimmermann 1924, S. 1–20 · Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 118f., Nr. 14–15 · Kat. Coburg 2020, S. 183–227, Nr. 18.1–18.21 · (zur Produktion des Septembertestaments) Schneider 2014

Die offenbarung



Johannis. LXXXIII.

Das eylffte Capitel.

**D**as es wart myr eyn thoß gebe / eynem stecken gleych / vñ sprach / stand auff vñ misse den tempel Gottes vñ den altar vñ die hymnen anbeten / vñ den ynnern Altar des tempels wiff byn aus vñ misse yhn nicht / vñ er ist den herden geben / vñ die heylige stadt werden sie vertretten zween vñ viertzig monden / vñ ich wil myne zween zeugen geben / vñ sie sollen weyßsagen taußent zweyhundert vñ sechszig tage / angethan mit secken / diese sind zween oleybarm vñ zwey sacken / stehend für dem Thort der erden.

Und so yemant sie will beleydigen / so gebet das feur aus yhren mund vñ vertzeret yhre feynde / vñ so yemant sie will beleydigen / der mus also todter werden / diese haben macht den hymel zu verschließen / das es nicht regene ym dñ tag / vñ weyßsagung / vñ haben macht vber das wasser / zu wandeln ym lute / vñ schlagen die erde mit aller ley plage / so oft sie wollen.

Und wenn sie yhr zeugnis endet haben / so wirt das thort / das aus dem adgrund auff steyget / mit yhn eynen streyt halten vñ wirt sie vber winden / vñ wirt sie todten / vñ so yhre leychnam werden liegen auff der gassen der großen stad / die dabeist geyslich die Sodoma vñ Egypten / da wirt herr creutzigt ist / vñ es werden yhre leychnam etlich von den volckern vñ geschlechtern vñ jungen drey tage vñ eyn halben tagen / vñ werden yhre leychnam nicht lassen ym graben legen / vñ die auff erden wonen werden sich frewen vber yhn / vñ woll leiben vñ geschick enternander senden / denn diese zween Propheeten / quelen die auff erden woneten.

Und nach dreyen tagen vñ eyn halben / für yhn sie der geyst des lebens von Thort / vñ sie tratten auff yhre füß / vñ eyn große fürcht sel vber die sie sahen / vñ sie boieten eyne laute stym vom hymel zu yhn / sagen / stey get her auff / vñ sie stiegen auff ym den hymel ym eynen wolcken / vñ es sahen sie yhre feynde / vñ in der selbigen stund ward eyn gros erdbeben / vñ das schende teyl der stad fiel / vñ wurden eroddet ym der erdbebung / sieben taußent namen der menschen / vñ die andern wurden fürchtig / vñ gaben pries dem Thort des bymels / Das ander weh ist dabyñ / sibe / das dritt weh kompt schnell.

Die zwelffte figur.

Das zwelffte Capitel.

**U**nd der siebend Engel posannet / vñ es wurden große stym im hymel die sprachen / Es sind die reyche der welt vñ sers herr vñ seynes Rathus wunden / vñ er wirt regnieren von ewickert zu ewickert / vñ die vier vñ wenzig Elisten / die für Thort auff yhs wuelen fassen / sielen auff yhr angezicht vñ beten Thort an vñ sprachen / wir danken dir herr almechtiger Thort / der du bist vñ warist vñ d kunftig bist / das du hast an genommen deyne große krafft vñ du hast regniet / vñ die herden sind somig worden / vñ es ist komen deyn zorn vñ die zyt der todten / zu richten vñ zu geben den lohn deynen Enechten den heyligen

**Philipp Melanchthon  
und Martin Luther**

**Deutung der zwei gewulichen  
Figuren Bapstesels zu Rom  
vnd Mvnhkalbs zu freyberg in  
Meysen funden**

Wittenberg: Johann Rhau-  
Grunenberg 1523  
geschlossen 20 × 15,5 × 0,5 cm  
KSW, HAAB, Sign. Aut Luther : 1523  
(84)

*Seit Mitte des 18. Jahrhunderts im  
Bestand der Herzoglichen Bibliothek  
nachgewiesen.*

‚Papstesel‘ und ‚Mönchskalb‘ waren zwei besonders polemische Illustrationen gegen den Papst, die Cranach lieferte. Sie bedienen sich eines beliebten Inhalts von Flugblättern, der Nachricht über missgeborene Tiere oder Menschen. Diese galten als schicksalshafte Botschaft, als Wunderzeichen oder als böses Omen. Ihre Darstellung in Text und Bild lohnte sich, denn derartige Neuigkeiten befriedigten die Sensationslust eines breiten Publikums, indem sie auf emotionale Reaktionen wie Neugier, Staunen, Schrecken und Ekel setzten. Die Gestalt links trägt einen Eselskopf, sie hat einen schuppenbesetzten Körper mit weiblichen Merkmalen, einen Elefantenfuß als Hand, einen Huf und eine Vogelkralle als Füße und groteske Köpfe als Schwanz. Im Jahr 1496 soll eine solche Missgestalt im Tiber gefunden worden sein. Im Hintergrund ist eine burgähnliche Architektur zu erkennen, über der die Fahne des Papstes mit den gekreuzten Schlüsseln Petri weht. Sie verortet die Figur in Rom und stellt eine Chiffre dar für die Engelsburg, die dem Papst als Fluchtburg diente. Zwar lag das Ereignis lange zurück, zusammen mit der gegenüberliegenden Abbildung und dem begleitenden Text schien es dennoch aktuell. Die Darstellung gegenüber zeigte nämlich ein erst kürzlich im sächsischen Freiberg geborenes Kalb mit kahlem Kopf und kapuzenähnlicher Wucherung am Nacken. Beide Figuren deuteten Luther und Melanchthon im beigegebenen Text: Der Esel

sei ein Zeichen für die Falschheit des Papsttums, das Kalb ähnele einem Mönch und weise damit auf die Verderbtheit des Mönchtums hin. Die Berechtigung an solche Wunderzeichen zu glauben, führen beide Autoren auf die Bibel zurück (Dan. 8). Dort hatte der Prophet Daniel Visionen mit monsterhaften Gestalten, deren Aussehen den Ablauf der Weltgeschichte und ihre Erfüllung in der Apokalypse vorhersagen ließen. Dass diese Missgestalten ohne Zutun von Menschen in die Welt gekommen seien, beweise, dass es sich um göttliche Botschaften handle. So schreibt Melanchthon zu Beginn seiner Ausdeutung des Papstesels, „das nicht möglich were eynigen menschenn solchs zuertichten/Sondern man sagen muß/das got selb disen gewel also abconترفeyt habe.“ Gott selbst zeige sich hier als Künstler, der in den Gestalten die herrschenden Missstände ‚abconterfeite‘, also abmalte. Damit mussten auch die beiden Holzschnitte von Cranach besonders wahr sein, boten sie doch eine offensichtlich von Gott autorisierte Quelle, die nun Luther und Melanchthon als Propheten der Gegenwart ausdeuteten. Dementsprechend erfand Cranach auch nicht die Darstellungen, sondern überarbeitete ältere visuelle Quellen, einen Stich nach einer italienischen Quelle für den Papstesel und ein Flugblatt von 1522 mit dem missgeborenen Kalb von Freiberg.

*Kat. Wittenberg 1998, S. 232–235, Nr. 63 · Kat. Torgau 2015, S. 303, Nr. 230 · Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 120–123, Nr. 16–17 · Kat. Weimar 2015, S. 94f., Nr. 60 · Weschenfelder 2018, S. 206f.*



Der Bapst'el zu Rom



Das Dunchkalb zu freyberz



## Monogrammist M S

### **Titelrahmen mit Gesetz und Gnade**

1537–1546  
Holzschnitt  
15,8 × 10,7 cm  
KSW, Museen, Inv. DK 31/91

1991 inventarisiert als „alter Besitz“  
in den Kunstsammlungen zu Weimar.  
2003 mit der Fusion in die Museen  
der Klassik Stiftung Weimar über-  
nommen.

## Ambrosius Moibanus

### **Das herrliche Mandat Jhesu Christi [...]**

Wittenberg: Georg Rhau 1537  
geschlossen 19,5 × 15 × 1,5 cm  
KSW, HAAB, Sign. Aut ben Aut  
Moibanus, A. (11)

Seit Mitte des 18. Jahrhunderts im  
Bestand der Herzoglichen Bibliothek  
nachgewiesen.

Das Gesetz-und-Gnade-Schema eignete sich gut als Titelblatt für Bücher, die den neuen Glauben erklärten, musste aber dafür in ein Hochformat gebracht werden. Viele Künstler erarbeiteten dafür Entwürfe, darunter das Blatt für *Das herrliche Mandat Jhesu Christi*, dessen Autor in Wittenberg studiert hatte und in Breslau den neuen Glauben predigte. Das Rahmenbild wurde zwischen 1536 und 1546 auch für andere Schriften abgezogen und dafür der Buchtitel im mittleren Textfeld ausgetauscht. Charakteristisch für den Abdruck im *Man-dat* und spätere Abzüge sind die beiden Fehlstellen an der Rahmenleiste oben links über dem Wolkenkranz. Das Blatt zeigt bemerkenswerte Übereinstimmungen mit den Holzschnitten des Monogrammistens M S, der die Vollbibel von 1534 illustrierte (S. 34). Die Werkstatt beziehungsweise Lucas Cranach d. J. schuf später selbst ein Gesetz-und-Gnade-Titelblatt, das ab 1541 die in Wittenberg bei Hans Lufft gedruckten Medianbibeln, die großformatige Gesamtausgabe von Luthers Bibelübersetzung, zierte.

Die einzelnen Bildelemente gruppieren sich für das Hochformat kranzförmig um den Buchtitel. Links oben werden die Gesetzestafeln an Moses übergeben – was sich nicht im Weimarer Gemälde, aber auf der Prager Gesetz-und-Gnade-Tafel findet – danach folgen der Sündenfall, die Verdammnis des Menschen, die Propheten, Johannes der Täufer, der siegreiche Christus unten rechts, darüber die Kreuzigung und schließlich oben rechts die Verkündigung an Maria. Ein Ausblick in die Ferne mit der Verkündigung an die Hirten wird am unteren Bildrand integriert. Die Lesart der gemalten Gesetz-und-Gnade-Tafeln,

die nicht nur von links nach rechts, sondern kreisförmig verläuft, wird hier also übertragen. Der Buchtitel und das Gesetz-und-Gnade-Schema ergänzen sich gegenseitig: Wer das Buch liest, kann erwarten, mehr über den neuen Glauben zu erfahren, wie Luther ihn auf der Basis der Bibel lehrte.

Titelblätter von und Illustrationen in Büchern wurden oft nachträglich herausgeschnitten. Anstelle der Funktion im Buch stand nun ihr Wert als Kunstwerk im Vordergrund. Auch ließen sie sich einzeln leichter verkaufen. Diese Praxis war seit Cranachs Zeit verbreitet und ist heute noch in manchen Buchantiquariaten anzutreffen. Wer eine Sammlung aller Graphiken von und nach Lucas Cranach d. Ä. anlegen wollte, für den war der Rest eines Buches uninteressant und hinderlich. Vielleicht standen auch Dubletten zur Verfügung, so dass der Nutzen größer als der Schaden schien, oder die Blätter wurden bereits beschnitten von Händlern erworben. Durchaus üblich war es, aus den gesammelten Graphiken wieder neue Bücher in Form von Klebebänden zu machen. Insbesondere kleine Illustrationen waren, auf eine Seite aufgeklebt, viel leichter zu handhaben und boten nun etwas, was einzelne Bücher nicht leisten konnten: einen visuellen, enzyklopädischen Überblick über das Œuvre eines Künstlers. Ein anderer Blick auf Cranach bedeutete also auch eine andere Art des Sammelns von Bildern. Die beiden abgebildeten Objekte, von denen unklar ist, ob sie einmal ein und dasselbe Buch bildeten, zeugen von dieser Praxis des Sammelns.

Zimmermann 1927, S. 72 · Fleck 2010, S. 132f. u.  
S. 451, Nr. 27 · Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 176f.,  
Nr. 45 · Kat. Weimar 2015, S. 52f., Nr. 27

