

Ein Bild für alle Fälle

Ein Bild sagt mehr als tausend Worte – es geht nie in einem Text auf und bietet immer auch etwas Nicht-Übersetzbares, einen Überschuss an Sinn. Was ein Bild bedeutet, ändert sich, je nachdem, wer wann darauf blickt, und es kann gleichzeitig mehrere Bedeutungen haben. Ein erfolgreicher Künstler wie Cranach musste wissen, was sein Publikum will, was Augen und Verstand gefällt und welche Themen und Motive einen guten Absatz finden.

Die Reformation bricht gewohnte Strukturen auf: Wo sie Einzug hält, es vielleicht sogar zu Bilderstürmen kommt, verlieren Künstler, die sich allein auf altgläubige Bilder spezialisiert haben, schlagartig ihre Arbeit. Sofort verfällt die Bestellung von großen Altarretabeln, eben noch mit Höchstpreisen bezahlte Prestigeobjekte. Treibt die Not Künstler in eine andere Stadt, trifft sie der Neid dort bereits ansässiger Künstler, die Konkurrenz nun umso mehr fürchten. Wer „nichts anders dann malen, bildhewen und dergleichen gelernt“ hat – so eine Klage von Straßburger Künstlern aus dem Jahr 1525 – muss fürchten, „das wir nichts gewißers dann entlichs Verderbens und des bettelstabs warten sint.“ Nicht wenige geben ihren Beruf ganz auf.

Die Cranach-Werkstatt entgeht dem Dilemma. Sie tut das eine, lässt das andere nicht und erfindet noch etwas Drittes. Cranach verdient gut am neuen Glauben, liefert in der Zeit des Übergangs weiterhin an Altgläubige und ab Mitte der 1520er Jahre zudem vermehrt Bilder mit neuen Inhalten. Alte Motive konnten sich neu deuten lassen, neue Motive setzen auf überreligiöse Deu-

tungen, auf intellektuellen Reiz, geschichtliche Identität, erotischen und ästhetischen Genuss. Cranach weiß mit dem Bedeutungsüberschuss von Bildern zu spielen und offene, mehrdeutige Motive zu liefern.

Was Cranachs Zeitgenossen in seinen Werken gesehen haben, ist manchmal schwer zu dechiffrieren. Nur selten sind bestimmte Deutungen präzise überliefert. Außerdem trugen Bilder jener Zeit keine Titel. In Rechnungen, Briefen und Inventaren sind sie stets nur über das Dargestellte beschrieben und dies oft sehr knapp, ohne Interpretationen viel Anhalt zu geben: „ein tuch des kaisers contrafactur“, „ein turnir und ein hirsपालtz“, „ein Venus und ein Lucrezia“, „große tucher, doruff die belagerunge Wolfenbeutel gemalet ist“, „ein olpergk, ein aufersteung, ein himelfart“, „Fünff Sachsische Churfürsten“, „Zwo taffeln bey der Thur wie man Inn den Sahl gehett. Eine ist die Charitas“. Galerierschilder, die auf dem Rahmen angebracht einen Künstler als Urheber benennen oder Erklärungen geben, kennt man noch nicht. Es ist ein Glücksfall, wenn wenigstens eine ins Bild gemalte oder gezeichnete Inschrift etwas Aufschluss bietet. Manches war vielleicht auch so selbstverständlich, dass niemand einen Anlass sah, es niederzuschreiben – wieviel von dem, was wir heute in jedem unbeschrifteten Bild sofort erkennen, wird in 500 Jahren noch selbstverständlich sein? So müssen wir heute vieles rekonstruieren und kommen nicht allem auf den Grund – der Bedeutungsüberschuss der Bilder fordert uns heraus.

Lucas Cranach d. Ä.

Das Turnier mit dem Teppich

1509
Holzschnitt
29,5 × 42,2 cm
KSW, Museen, Inv. DK 42/81

Rechts auf einer Tafel an der Hauswand: „1509“ und „LC“, dazwischen die Cranachschlange mit aufgestellten Flügeln

1981 inventarisiert als „alter Besitz“ in den Kunstsammlungen zu Weimar. 2003 mit der Fusion in die Museen der Klassik Stiftung Weimar übernommen.

Simson kämpft mit dem Löwen

um 1520–1525
öhlhaltige Farbe auf Buchenholztafel
57 × 38,1 cm
KSW, Museen, Inv. G 836

Am unteren Rand, unter der Löwenmähne: Cranachschlange mit aufgestellten Flügeln

1930 bei Roselius in Hamburg gegen ein spätmittelalterliches Kreuzigungsgemälde eingetauscht.

Martin Luther

Von der heiligen Taufe: predigten.D. Mart. Luth.

Wittenberg: Georg Rhau 1535
Titelblatt
Holzschnitt
18,3 × 12,5 cm
KSW, Museen, Inv. DK 86/81

1981 inventarisiert als „alter Besitz“ in den Kunstsammlungen zu Weimar. 2003 mit der Fusion in die Museen der Klassik Stiftung Weimar übernommen.

Ein kräftiger Mann zerreißt einen Löwen – dieses Motiv zeigt ein 1509 entstandener Holzschnitt Cranachs mit einer Turnierszene. Auf einem Platz kämpfen Ritter miteinander, verschiedene Stadien des Kampfes sind simultan dargestellt: das Stechen mit Lanzen, durch die ein Gegner aus dem Sattel geworfen werden soll, und der anschließende Nahkampf mit Schwertern. Von einer Balustrade im Hintergrund blicken Zuschauer herab, ein Ritter wird mit einer neuen Lanze versorgt. In der Mitte der Balustrade hängt ein Bildteppich, der das Motiv des Löwenkampfes erkennen lässt, mit einer Burg im Hintergrund und den kursächsischen Wappen.

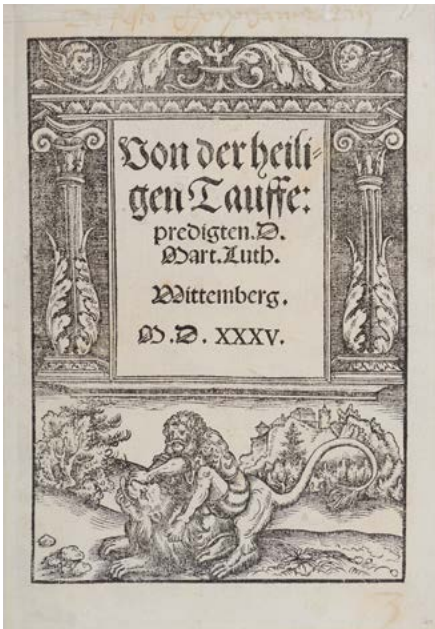
Turniere dieser Art gehörten zum höfischen Festkalender und fanden auch zu Cranachs Zeit in Wittenberg statt; es ist aber nicht klar, ob der Holzschnitt ein reales Turnier oder eine modellhafte Szene darstellt. Entscheidend ist, dass der Bildteppich den Rittern ein Rollenvorbild gibt. Es kann sich um den biblischen Helden Simson oder den antiken Helden Herkules handeln – beide sollen allein einen Löwen getötet haben und waren Sinnbilder der Stärke. Wie bei vielen Druckgraphiken spielt Cranach auf eine Komposition von Albrecht Dürer an, der einen ähnlich komponierten Löwenkampf um 1497 veröffentlicht hatte. Die beiden einander zugewegten kursächsischen Wappen verwendete Cranach außerdem in vielen seiner frühen Druckgraphiken am Wittenberger Hof. Der Bildteppich wirkt damit wie ein Bild im Bild.

Jahre später erscheint das Motiv erneut, nun als Gemälde. Der Hintergrund ist etwas

verändert und an ein Hochformat angepasst, die Wappen fehlen, die Figuren stimmen jedoch fast überein. Ein wichtiges Detail ist der Teil eines Kiefernknorpels eines Esels, ein ‚Eselskinnbacken‘, von dem die Bibel berichtet, dies sei eine Waffe Simsons gewesen, mit der er die ungläubigen Philister erschlug. Die Doppeldeutigkeit aus dem Holzschnitt wird nun in Richtung des biblischen Helden festgelegt.

Schablonenartig erscheint die Figur abermals einige Jahre später als Buchtitelblatt. Simson eignete sich als christliches Motiv: So wie er den Löwen zerreißt, triumphiert später Christus über den Teufel. Selbst eine Deutung als Herkules ließ sich christlich vereinnahmen. Die Komposition musste allerdings in einen flachen, quereckigen Ausschnitt passen. Abermals ist die Landschaft entsprechend verändert, doch wieder stimmt das Grundmotiv überein. Die drei Bilder veranschaulichen, dass eine bestimmte Komposition in der Cranach-Werkstatt für ganz verschiedene Zwecke über drei Jahrzehnte hinweg wiederverwendet werden konnte. Der Holzschnitt von 1509 oder auch eine Zeichnung könnte sich noch in Cranachs Besitz befunden haben. Aus einem größeren Vorrat wurden die Motive nach Bedarf hervorgeholt und für die neuen Anforderungen gerade so viel wie nötig überarbeitet.

(zum Gemälde) Friedländer/Rosenberg 1979, S. 98, Nr. 140 · Hoffmann 1992, S. 28f., Nr. 8 · Kat. Weimar 2015, S. 68, 72 u. 183f., Nr. 37 · (zum Turnierholzschnitt) Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 228–231, Nr. 70 · Kat. Weimar 2015, S. 154–157, Nr. 106 · Kat. Coburg 2020, S. 329–335, Nr. 46 · (zum Titelblatt) Kat. Weimar 2015, S. 72f., Nr. 42 · (zur Reihung) Koeplin 2003, S. 146f.



Lucas Cranach d. Ä.

Kampf nackter Männer und klagende Frauen

1527
ölhaltige Farbe auf Rotbuchenholztafel
53 × 38 cm
KSW, Museen, Inv. G 398

Untere Bildmitte, zwischen den Beinen des schlagenden Mannes: „1527“ und Cranachschlange mit aufgestellten Flügeln

1889/1890 aus der Sammlung der Adelsfamilie von Zwierlein über einen Zwischenhändler angekauft.

Bis heute gibt diese Komposition Rätsel auf: Nackte Männer prügeln aufeinander mit Stöcken ein, beobachtet von Frauen mit ihren Kindern, denen die Angst ins Gesicht geschrieben steht. Eingebettet ist die Szene in die freie Natur, im Hintergrund sind eine Wasserburg und eine Burgruine auf einem Felsen zu sehen. Cranach schuf eine Reihe vergleichbarer Darstellungen ‚primitiver‘ nackter Männern und Frauen – einerseits Szenen, in denen nackte Männer und Frauen in einem umzäunten Garten friedlich miteinander liegen und tanzen, andererseits Darstellungen wie die Weimarer Tafel, in der sich Männer gegenseitig erschlagen oder Frauen zu rauben versuchen und schließlich familiär wirkende Szenen mit nur einem Mann und einer Frau mit Kindern.

Ein Deutungsvorschlag für die Gewaltszene ist die Illustration eines antiken Mythos: Demnach entwickelte sich die Menschheit von einem Goldenen Zeitalter mit paradiesischen Zuständen in mehreren Etappen hin zu einer technisch fortgeschrittenen Gesellschaft voller Gewalt und moralischer Zerrüttung. Dazu würden die friedlichen, paradiesischen Szenen passen, die das Goldene Zeitalter zeigen, dann das auf der Weimarer Tafel dargestellte nächstfolgende und bereits moralisch unterlegene Silberne Zeitalter. Eine zweite Möglichkeit ist die Suche nach historischer Identität: Historiker wie der eng mit Luther zusammenarbeitende Georg Spalatin suchten im 16. Jahrhundert nach Quellen, die Aufschluss über die Vorgeschichte der nun vom Haus Wettin regierten Länder bieten könnten. Die Vorfahren der Sachsen sollen demnach in einer Vorzeit, in der die Menschen nackt und ohne Waffen aus Metall lebten, die benachbarten Thüringer überfallen haben. Wie verheerend sich ein Krieg un-

mittelbar benachbarter Parteien auswirkte, hatte der sogenannte sächsische Bruderkrieg von 1446 bis 1451 gezeigt, in dem die Großelterngeneration von Friedrich dem Weisen die brüderliche Eintracht aufkündigte und sich verlustreich gegenseitig bekriegte. Die Szene wäre dann eine allegorische Warnung vor den Konsequenzen, wenn sich familiär und geographisch eng verbundene Fürsten oder Dynastien wie die Ernestiner und Albertiner untereinander bekriegten.

Eine dritte Möglichkeit ist die Verarbeitung des Motivs vom ‚wildem Mann‘, das im Spätmittelalter in Ritterepen, aber auch in bildlichen Darstellungen wie in Druckgraphiken, auf Bildteppichen, Wappen oder Münzbildern besonders beliebt war. Wilde Männer waren stark behaarte, im Wald, abseits der Zivilisation lebende Gestalten, nackt oder nur mit Lendenschurz bekleidet, und häufig mit Holzkeulen bewaffnet. Analog existierte das Motiv der wilden Frau. Diese Deutungsebene passt zu den paarweisen Darstellungen, aber auch dort, wo Frauen geraubt werden, was wilde Männer angeblich ebenfalls taten. Für diese Deutung müssten keine antiken, römisch-griechischen Quellen herangezogen werden, sondern die nordalpine Sagenwelt, wodurch sich die eigene kulturelle Position, das Selbstbewusstsein jenseits des mit historischen Zeugnissen gesegneten Mittelmeerraums, markieren ließe. Vielleicht war die Deutung auch eine Mischung aus allen diesen Anspielungen und entsprechend vielseitig. In jedem Fall waren die Motive gut verkäuflich.

Friedländer/Rosenberg 1979, S. 122, Nr. 264 · Kat. Berlin 1983, S. 301f., Nr. E 12 · Hoffmann 1992, S. 37–39, Nr. 11 · Bierende 2002, S. 250–258 · Kat. Weimar 2015, S. 178f., Nr. 122



Lucas Cranach d. J.

Caritas

um 1540
öhlhaltige Farbe auf Rotbuchenholztafel
120,6 × 82,5 cm
KSW, Museen, Inv. G 20

Auf dem Felsblock: „CHARITAS“, darunter Cranachschlange mit angelegten Flügeln

1572 aufgeführt im Inventar des Neuen Lusthauses, später Gebäude der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. 1860 dem Großherzoglichen Museum überwiesen.

Wer hat es gemacht – Vater oder Sohn? Diese Frage stellt sich für Werke der Cranach-Werkstatt vor allem ab den 1540er Jahren. Es ist schwer bis unmöglich, vor 1550, als Lucas Cranach d. Ä. Wittenberg dauerhaft verließ beziehungsweise vor seinem Tod 1553, Kunstwerke ausschließlich dem Sohn und nicht dem Vater zuzuschreiben. Ihre Zeitgenossen rühmten, dass die Werke beider so gut seien, dass man sie nicht voneinander unterscheiden könne. Noch im Jahr der Übernahme der Werkstatt 1550 konnte oder wollte der Sohn bestimmte Aufträge nicht ohne den Vater erledigen, wie er etwa dem Herzog von Mecklenburg schrieb, der zehn Gemäldetafeln bestellt hatte. Die Frage nach einer eindeutigen Zuschreibung der Werke zwischen 1537 und 1553 geht also ein Stück weit an der Wahrnehmung der Zeitgenossen vorbei und ist eher für die heutige Klassifizierung relevant.

Die Darstellung der Caritas könnte von Lucas Cranach d. J. stammen. Ein Argument dafür wäre das ungewöhnlich große Format. Wie bei vielen anderen Motiven ist auch dieses in verschiedenen Versionen bekannt, die bis auf eine Ausnahme nur kleine Formate von etwa 50 × 35 Zentimeter einnehmen. Sie entstanden ab den 1530er Jahren und zielten vermutlich auf eine neue Absatzmöglichkeit durch Vieldeutbarkeit: Die nackte Frau, nur mit einem hauchdünnen Schleier und glitzerndem Schmuck bedeckt, ist für einen männlich-heterosexuellen Betrachter gemalt, der sich an ihrer Schönheit und Erotik erfreuen kann. Die Rebhühner am unteren Bildrand gelten zu Cranachs Zeit sowohl als besonders wollüstig, aber auch als besonders treu: Die Küken erkennen ihre Mutter auch dann, wenn sie von ihr getrennt wurden. Insofern spielt das Motiv positiv wie negativ mit Attraktivität und Sünde. Für Gelehrte verband sich mit der

Inscription auf dem Stein, die die Dargestellte als „CHARITAS“ in zeitgenössischer Schreibweise betitelt, antikes Gedankengut. Das konnte auf Chariten, auch Grazien genannt, anspielen, Begleiterinnen der Göttin Venus. Bereits die Sachsen der Antike sollen Venus verehrt und so einen Bezug zur römisch-griechischen Antike bewiesen haben, die als besonders ehrwürdig galt. Caritas wurde auch als Tugend der Nächstenliebe geschätzt und so ließ sich die Darstellung auch religiös als Sinnbild der Armenfürsorge deuten.

Vielleicht regten Martin Luther oder Philipp Melanchthon Cranach inhaltlich zu der Komposition an. Deren Vorstellung, dass die Liebe zu Gott aus dem Glauben wie eine Frucht erwachse, könnte das Motiv des Apfelbaums erklären. Aber auch Altgläubigen bot das Gemälde einen Anknüpfungspunkt, indem die Caritas wie eine Maria mit Kind auf dem Schoß komponiert ist. Dass Luther noch nach der Reformation Maria als Beispiel des Glaubens lobte, schlug eine Brücke zum neuen Glauben.

In Weimar lässt sich das Gemälde bereits 1572 nachweisen. Im Inventar des Neuen Lusthauses, das später die Herzogliche Bibliothek aufnehmen sollte, wird für einen Raum im Erdgeschoss neben dem Renaissancesaal eine „Charitas“ aufgelistet, die wahrscheinlich dieses Gemälde bezeichnet. Vielleicht brachte es Johann Friedrich aus seinem Exil nach Weimar mit oder es gehörte schon zuvor zur Einrichtung des Weimarer Residenzschlosses.

Friedländer/Rosenberg 1979, S. 152, Nr. 406 · Hoffmann 1992, S. 70–72, Nr. 24 · Schulze 2004, S. 84f. · Koeplin 2007/2008, S. 63 · Kat. Weimar 2015, S. 180f., Nr. 123 · Wiemers 2015 · Heydenreich/Sandner/Smith-Contini 2015 b, S. 136 · (zur Lohnstaffelung der Cranach-Werkstatt) Heydenreich 2007, S. 284f. · (zum Auftrag des Herzogs von Mecklenburg) Heydenreich 2007, S. 448, Nr. 301 · Lücke/Lücke 2017, S. 104



Lucas Cranach d. Ä.

Venus

um 1530
öhlhaltige Farbe auf Tannenholz (?)
35,5 × 22 cm
KSW, Museen, Inv. G 14

1854 als Geschenk von Johann Gottlob von Quandt nach Weimar gegeben. Ab 1869 im Großherzoglichen Museum. 1939 von Willy Marschler an Adolf Hitler geschenkt und seit 1945 verschollen.

Venus mit Cupido als Honigdieb

1530
öhlhaltige Farbe auf Tannenholz (?)
50 × 35 cm
KSW, Museen, Inv. G 13

Unten rechts auf einem Stein:
Cranachschlange mit aufgestellten
Flügeln, links und rechts daneben
„1530“

*1851 in Weimar nachgewiesen und
ab 1869 im Großherzoglichen
Museum. 1945 aus dem Depot auf
Schloss Schwarzburg gestohlen.
Zuletzt 1972 in Schweizer Privat-
besitz.*

Venus galt im antiken Rom als Göttin der Liebe und der sinnlichen Schönheit. Ihr Sohn Cupido ließ Menschen in Liebe zueinander entbrennen, indem er Pfeile auf sie schoss. Lucas Cranach d. Ä. gilt als erster Maler nördlich der Alpen, der eine lebensgroße, nackte Venus mit Cupido in einem Gemälde darstellte und so an die italienische Renaissancemalerei seiner Zeit angeschlossen. Das 1509 entstandene Bild befindet sich heute in der Eremitage in St. Petersburg.

Das Motiv erscheint ab Mitte der 1520er Jahre wieder in der Cranach-Werkstatt, nun seriell in mittelgroßen und kleinen Formaten. Es wird leicht variiert, mal erscheint die Göttin vor dunklem Hintergrund, mal in eine Landschaft gestellt, mal hält Cupido Pfeil und Bogen, mal raubt er Honig aus einem Bienenstock und wird von Bienen attackiert, manchmal ist Venus auch allein dargestellt. Durch die Veränderungen ließen sich unterschiedliche Akzente in einem vieldeutigen Spektrum setzen: Hält Cupido Pfeil und Bogen, zeigt er das bedrohliche Potential der Liebe, die jederzeit und überall machtvoll treffen kann – „omnia vincit amor (alles besiegt die Liebe)“ heißt das zu Cranachs Zeit in Gelehrtenkreisen verbreitete Sprichwort. Die Bienenattacke illustriert ein antikes Gedicht, in dem Cupido klagt, ein winziges Tier füge ihm großen Schmerz zu, woraufhin ihm seine Mutter erwidert, dass er nun das zu spüren bekomme, was er sonst mit seinen Pfeilen den Menschen zufüge. Ist schließlich Venus allein dargestellt, konzentriert sich das Motiv ganz auf ihre erotischen Qualitäten. Das Spiel mit den Bedeutungsebenen und

das reduzierte Format können als Reaktion auf den sich verändernden Kunstmarkt nach Einsetzen der Reformation gedeutet werden. Bedeutungsoffene Themen ließen sich an alle Glaubensparteien verkaufen, und das Anspielen auf antike Texte verlieh der erotischen Darstellung intellektuellen Reiz. Kleine Formate passten außerdem im Gegensatz zu lebensgroßen, nur für Schlösser oder Kirchen geeigneten Tafeln, gut in jede Art von Räumen von Adligen wie auch wohlhabenden Bürgern.

Die Tafel mit der einzelnen Venusdarstellung wurde Opfer nationalsozialistischer Politik. Willy Marschler, dem als thüringischen Ministerpräsidenten und Leiter des Volksbildungsministeriums die Staatlichen Kunstsammlungen zu Weimar unterstanden, wählte es als Geschenk für Adolf Hitler zu dessen 50. Geburtstag am 20. April 1939 aus, in der Absicht, sich mit dem Kunstwerk eines besonders ‚germanisch‘ wirkenden Malers beliebt zu machen. Seit 1945 gilt das Bild als verschollen. Das Cranachgemälde mit einer Venus und einem von Bienen attackierten Cupido wurde im Zweiten Weltkrieg mit anderen Gemälden zum Schutz vor Luftangriffen ausgelagert und in ein Außendepot nach Schwarzburg gebracht. Dort kam es zu Plünderungen, vermutlich durch Angehörige der US-Armee, die im April 1945 in Thüringen einmarschierte. Nach dem Krieg tauchte das Gemälde in den USA wieder auf, wurde 1970 bei Sotheby's in London versteigert und zuletzt in anonymem Schweizer Privatbesitz 1972 gesichtet.

*Friedländer/Rosenberg 1979, S. 119f., Nr. 246 C u.
246 P · Hoffmann 1992, S. 150–153, Nr. 1–2 · Kat.
Weimar 2015, S. 182–187 · Haufe 2015*

