

# CRANACHS BILDERFLUTEN



KONSTELLATIONEN 3

KLASSIK  
STIFTUNG  
WEIMAR



**KONSTELLATIONEN 3**  
Cranachs Bilderfluten



KONSTELLATIONEN 3  
HERZOGIN ANNA AMALIA BIBLIOTHEK

# Cranachs Bilderfluten

Hg. von Sebastian Dohe und Veronika Spinner  
Weimar 2022







# Inhalt

**VORWORT 8**

**MEMORIA UND GEGENWART DER BIBLIOTHEK:  
RÄUME, BÜCHER UND BILDER 12**

Reinhard Laube

**CRANACHS BILDERFLUTEN 18**

Sebastian Dohe

**KATALOG 29**

Sebastian Dohe

**BILDER DER WAHRHEIT 31**

**EIN BILD FÜR ALLE FÄLLE 55**

**VOM BILD ZUM IMAGE 65**

**BILDER MACHEN 97**

**BILDER AUSSTELLEN 118**

Sebastian Dohe, Anette Hentrich, Bert Röhner,  
Lydia Thieme, Mattis Völker

**ANHANG 124**

## Vorwort

**Vieles, das in Museen heute bewundert wird, war einst revolutionär, skandalös, wurde heiß diskutiert. Historisch gesehen, ist das, was wir heute erleben, nicht neu.**

Dr. Ulrike Lorenz, 2021

*Präsidentin der Klassik Stiftung Weimar*

Cranach und Weimar – das gehört untrennbar zusammen. Hier hielten sich Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. nicht nur auf, hier liegt nicht nur das Grab des Älteren, sondern es ist auch das Erbe von Vater, Sohn und Werkstatt, das diesen Ort bis heute prägt. Drei Generationen von Kurfürsten hatten von Cranachs Schaffen profitiert. Sie brachten dieses Erbe, gemalt, gedruckt und geprägt, mit in ihre neue Residenz, die aus der Katastrophe einer Niederlage und der verlorenen Kurwürde geboren war. Bibliothek und Kunstsammlung waren Pfeiler des Neuanfangs – und zentrale Bezugspunkte der Weimarer Klassik zwei Jahrhunderte später. Die moderne Cranachforschung kommt aus Weimar mit Christian Schuchardt, Goethes letztem Sekretär. Und schließlich: Ausstellungen zum Schaffen Cranachs und seiner Werkstatt haben hier seit anderthalb Jahrhunderten Tradition und das Bild des Künstlers durch Monarchie, Republik und Diktatur hinweg prominent geformt.

Dieser Überlieferung sind die Herzogin Anna Amalia Bibliothek und die Museen der Klassik Stiftung Weimar in besonderem Maße verpflichtet, und nichts könnte geeigneter sein, die Gemeinsamkeiten der ihnen überantworteten Sammlungen herauszustellen. Beide Direktionen sind reich an Werken aus Cranachs Werkstatt. Die Weimarer Lutherbibel, UNESCO-Weltdokumentenerbe seit 2015, oder das Porträt der Sibylle von Kleve, das als eines der schönsten, wenn nicht sogar das schönste je von Cranach d. Ä. gemalte Porträt gelten darf, sind herausragende Beispiele dafür. Geschichten der Sammlungen und der sammlungsführenden Institutionen können exemplarisch mit Cranach erzählt werden. Nicht zuletzt sind es Räume, die diese Überlieferung mit der Stadt und ihrer Residenzfunktion untrennbar verzahnen und die zugleich Orte und Ordnungen des Wissens erfahrbar machen.

Die Ausstellung nimmt besonders Cranachs multimediales Schaffen, das keine Gattungsgrenzen kannte, in den Blick. Zugleich macht sie deutlich, dass viele Phänomene, Erlebnisse und soziale Praktiken, die wir mit dem Medium ‚Bild‘ verbinden, eine Brücke in Cranachs Zeit schlagen: Wie wird mit Bildern Meinung gemacht? Wie wird polarisiert, wie bringen sie Gruppen zusammen und schließen andere aus? Und wie gelingt es, Bildproduktionen auf eine nie gekannte Ebene zu heben, die Welt damit zu fluten, und zugleich alles als eine Marke kenntlich zu machen? Cranachs Überlieferung fordert den Besucher dazu auf, Bezüge zu Erfahrungen der Gegenwartsgesellschaft herzustellen und Fremdes wie Vertrautes aufzufinden.

Unser herzlicher Dank gilt dem Team der Ausstellung. Hervorheben möchten wir den Kurator Dr. Sebastian Dohe und die Projektleiterin für Cranach 2022, Veronika Spinner, die mit Engagement, Professionalität und hoher fachlicher Expertise die Fäden zusammengehalten, mit einem hochmotivierten Team das Ziel verfolgt und neue Formen der Zusammenarbeit erprobt haben.

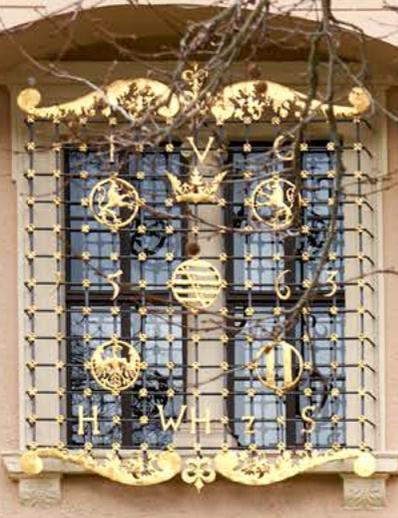
Bild, Buch und Raum in einem historischen Gebäude barrierefrei zugänglich zu machen, war eine Aufgabe, der sich die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Klassik Stiftung Weimar aus den Bereichen Museen, Bibliothek, Bau und Liegenschaften sowie Kulturelle Bildung gestellt haben. Es ging um mehr, als nur darum, Cranachgemälde, die während des Umbaus des Residenzschlosses dort nicht gezeigt werden konnten, dem Publikum nicht vorzuenthalten. Hinter der Ausstellung steht auch die Nutzbarmachung des Renaissancesaals für die Präsentation von Sammlungen der Frühen Neuzeit und die Einbindung desselben in eine erweiterte Erschließung des Bibliotheksgebäudes für unsere Besucherinnen und Besucher. Schließlich entstand hier eine Ausstellung, die weit mehr als nur eine flüchtige Präsentation darstellt, sondern für Jahre Einblick geben wird – in Cranachs Bilderfluten.

Dr. Reinhard Laube

*Direktor der Herzogin Anna Amalia Bibliothek*

Prof. Dr. Wolfgang Holler

*Generaldirektor Museen*





V G  
5 6 3  
H W Z S

G S M T  
7 5 3  
D S H Z C

# Memoria und Gegenwart der Bibliothek: Räume, Bücher und Bilder

Reinhard Laube

Memoria ist Vergegenwärtigung und schafft Identität. Diese alte Funktionsweise des kulturellen Gedächtnisses steht am Anfang der Weimarer Bibliotheksgeschichte, noch bevor die Institution ihren Namen erhielt. Zu ihrer Geschichte gehören Räume, Bücher und Bilder, die auch im neuen Rundgang durch das historische Bibliotheksgebäude erfahrbar werden.

Der Cranach-Altar der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul (S. 13, 19, 112) zeigt noch heute, wie im Kirchenraum mit Bildern und Büchern Geschichte vergegenwärtigt wurde. Als der sächsische Herzog Johann Friedrich nach einer niederschmetternden Niederlage 1547 seine Kurwürde verlor und Weimar zu seiner neuen Hauptresidenz ausbaute, demonstrierte die Grablege mit dem Altar aus der Cranach-Werkstatt Herkunft, Gegenwart und Anspruch der Dynastie im Jahr 1555. Das war zugleich an die soziale Praxis des Gottesdienstes gebunden, in dem die Erinnerung wachgehalten wird: Abgebildet sind der 1554 verstorbene Fürst Johann Friedrich der Großmütige und seine Frau Sibylle, auf der anderen Seite ihre drei Söhne, die in der Inschrift als Stifter des Bildes benannt werden. Das Altarbild dient der Memoria der Eltern und zeigt ihren festen Glauben, den sie im zurückliegenden Krieg bekannt haben. So wird die ‚Memoria der Reformation‘ ins Bild gesetzt: das reformatorische Motiv von ‚Gesetz und Gnade‘, die adlige Familie mit einer weiteren Personengruppe – Jesus Christus, Johannes der Täufer, Lucas Cranach d. Ä. und Martin Luther, der auf eine Textstelle der von ihm ins Deutsche übersetzten Bibel deutet. Die Bildwelten des Altars weisen dem Medium Buch eine zentrale Rolle zu.

Bücher gehören wie Bilder in den Kirchenraum. Die Stadtkirche St. Peter und Paul verfügt über einen Raum, in dem eine Kirchenbibliothek Platz hat. Chorbücher aus der Wittenberger Schlosskirche kamen mit den Büchern Johann Friedrichs des Großmütigen nach Weimar. Räume, Bilder und Bücher bilden auch Facetten der Herzoglichen Bibliothek, die im Schloss Aufstellung fand. Die Sorge um die Überlieferung der Bücher war zugleich die Sorge um die Kontinuität der Dynastie und der Erinnerung an die fürstlichen Sammler. Die erste Ernennungsurkunde zum Weimarer Bibliothekar erhielt 1706 der Wittenberger Gelehrte Konrad Samuel Schurzfleisch. Er sollte nicht nur Ruhm und Ansehen der Bibliothek mehren, sondern durch diese auch „Nachruhm und ewiges Andenken“ des damaligen Herzogs Wilhelm Ernst. Eine zeitgenössische Beschreibung der Bibliotheksräume im Schloss von 1712 dokumentiert, dass die Bibliothek einen universal ausgerichteten Wissensschatz bildete und die Repräsentation von Herrschaft und Erinnerung im Raum darstellte. Bilder und Porträts im Sammlungsraum unterstrichen diese Funktion. Der Autor Heinrich Leonhard Schurzfleisch, Bruder des ersten Direktors, betont die



Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul, Weimar

Bedeutung der Reformation, hebt ihren standhaften Vertreter Johann Friedrich und dessen Förderung der Bibliothek hervor, mit der die schriftliche Überlieferung gesichert werde. Im „Zedler“, Universallexikon des beginnenden 18. Jahrhunderts, werden in einem Eintrag zur Residenzstadt „Weimar“ auch die Herzogliche Bibliothek und der Festsaal des Schlosses, der Wilhelmsburg, beschrieben: „Der Grosse Saal in ovaler Form ist ebenfals schön, doch sehr dunckel. Man siehet darinnen die Bildniße aller Herzoge von Sachsen-Weymar in Lebens-Größe, zu Pferde, von dem ersten an biß auf dem jetzigen regierenden Herren“.

Das Jahr 1766 bringt eine Wende: Auf Veranlassung der Herzogin Anna Amalia erhält die Bibliothek einen ovalen Saal im sogenannten Grünen Schloss und damit räumliche Eigenständigkeit. Der Rokokosaal wurde zum Sammlungsraum einer Gegenwart, die nicht mehr dem ewigen Gedenken nahe einer Grablege verpflichtet ist. Reisenden fiel Ende des 18. Jahrhunderts die gegenwartsbezogene Gestaltung auf, Perspektiven aus dem Fundus der historischen Überlieferung. Der Saal besteche nicht nur „mit den Bildnissen der alten Herzoge und Churfürsten von Sachsen und anderen Königlichen und fürstlichen Personen“, sondern „auch mit den Büsten jetztlebender Gelehrten“. Die Reformation bleibt Teil der Erinnerung, ablesbar an der hervorgehobenen, ständig wachsenden Bibelsammlung, darunter „die ersten Drucke von Luthers Uebersetzung, sowohl des neuen Testaments, als der ganzen Bibel; ferner Uebersetzungen derselben in allen Sprachen Europas“. Diese ersten Drucke der Lutherbibel mit Illustrationen der Cranach-Werkstatt von 1522 beziehungsweise 1534 wurden tatsächlich erst 1779 auf einer Auktion erstanden. Zu den Porträts, die in den Berichten erwähnt werden, gehören die drei großformatigen Kurfürsten aus der Cranach-Werkstatt, die vermutlich bereits in Wittenberg entstanden und in Weimar immer wieder Verwendung fanden, in der Kirche, im Schloss, in der Schlosskapelle und auch in der Bibliothek. Weitere Werke der Cranach-Werkstatt sind regelmäßig in den Räumen der Bibliothek und im Gebäude präsent. Cranachs Bilder und ihre Sujets erinnern wie das „Churfürstliche Gemach“ im Schloss an einen Anspruch und schließlich ein vitales Deutungsschema, das mit dem Reformationsjubiläum von 1817 Überlieferungen, Erinnerungen und Ankäufe aktivierte. Auch der Sammlungsraum blieb in Bewegung: Um 1800 wird der Rokokosaal mit einem zentralen Bildnis des herrschenden Herzogs Carl August ausgestattet und im Arrangement mit den Büsten ‚klassisch‘. Ein Anbau wird errichtet, der Platz für Kabinette schafft und einen Übergang zum Bibliotheksturm, einem früheren, spätmittelalterlichen Stadtturm. Im Jahr 1937 wird am Ort des heutigen Foyers ein repräsentativer Lesesaal eröffnet, 2005 folgt die Erweiterung durch ein modernes Tiefmagazin und ein Studienzentrum im gegenüberliegenden Gebäudeensemble. Die historischen Umbrüche und die wechselvolle Institutionengeschichte, zu denen auch die Vereinnahmung geraubter Bücher im 20. Jahrhundert gehört, sind Herausforderungen für die Vergegenwärtigung der Bibliothek.

Seit 2007, der Wiedereröffnung der Bibliothek nach dem Brand, ist der Renaissancesaal als Ausstellungsraum der Bibliothek erfahrbar. *Cranachs Bilderfluten* öffnen hier auch mit einem ‚Baubaren Cranach‘, einer partizipativen Station der Ausstellung zur selbständigen Arbeit mit Cranachs Motiven

und Bildformeln, den Blick auf die mediale Gegenwart des 16. Jahrhunderts und den Beginn der Weimarer Sammlungsgeschichte. In den Vorräumen zum Rokokosaal werden Sammlungen, Räume und Geschichten der Bibliothek vorgestellt und im Übergang zum Turm Themen der Militärbibliothek. Auf der Vulpius-Galerie im zweiten Obergeschoss werden Objekte der Sammlungen gezeigt und im Studienzentrum Themen auch des 20. und 21. Jahrhundert gesetzt, exemplarisch präsentiert und in Veranstaltungen diskutiert.

Medienstationen, Audioguide, Augmented Reality-Anwendungen, digitale Sammlungen und Kataloge unterstützen die Vergegenwärtigung der Geschichte der Sammlungen ebenso wie die Orientierung im Rundgang durch die Bibliothek. Kriterien der Barrierefreiheit bestimmen die neue Wegführung im Foyer. So werden über unterschiedlichste Zugänge Zeithorizonte und Perspektiven für einen neuen Wissens- und Denkraum eröffnet – jenseits eines vereinfachenden Präsentismus: Das ist die Gegenwart der Bibliothek.





# Cranachs Bilderfluten

**Sebastian Dohe**

Das Leben von Lucas Cranach d. Ä. ist mit 81 Jahren lang und umspannt eine Zeit des Umbruchs. Es gibt nicht nur einen Namen für diese Zeit, sondern eine Vielzahl, je nachdem, welcher Aspekt in den Fokus gerät – Spätmittelalter und Frühe Neuzeit, Spätgotik und Renaissance, Zeitalter der Entdeckungen, des Humanismus, des Frühkapitalismus und der Reformation. Manche Bedingungen und gesellschaftlichen Spielregeln dieser Zeit sind uns fern, andere überraschend nahe.

Anders ist das Erleben von Raum und Zeit. Veränderungen geschehen langsam, Traditionen und Kontinuität, der natürliche Tag- und Nachlauf bestimmen das Leben. Zeitmessung in Stunden und Minuten spielt nur für Wenige eine Rolle, Uhren mit Sekundenzeiger gibt es noch gar nicht. Wege sind weit, Reisen mühsam. Der allergrößte Teil der Menschen, geschätzt 90 Prozent, lebt auf dem Land oder in kleinen Dörfern. Der bäuerliche Bewegungshorizont beträgt etwa 15 Kilometer, die weiteste Strecke, die ein Ochsen gespannt zu einem Marktplatz hin- und am gleichen Tag wieder zurückfahren kann. Die wenigsten Städte sind groß, was kaum mehr als 10.000 Einwohner bedeutet; die meisten sind klein wie Weimar, wo zu Beginn des 16. Jahrhunderts etwa 1.800 und Mitte des Jahrhunderts etwa 3.000 Menschen leben. Einige dieser Bürger reisen mehr, wegen des Handels, des Studiums oder einer besonderen Anstellung. Aus reinem Vergnügen reist niemand. Dafür ist es zu anstrengend und auch zu gefährlich. Fürsten sind zum Reisen gezwungen, um ihre teils weit verstreuten Territorien zu kontrollieren und Politik zu machen. Wer in fürstlichem Dienst steht, reist so seinem Herrn ständig hinterher oder voraus, für die Ernestiner etwa zwischen den verschiedenen Haupt- und Nebenresidenzen in Wittenberg, Torgau, Coburg und Weimar. Künstler sind das gewohnt: Sie gehören zum beweglichsten Berufsstand, reisen weit, um andere Meister, Stile und Techniken kennenzulernen oder neue Aufträge zu erhalten. So reist Lucas Cranach d. Ä. aus dem fränkischen Kronach nach Wien, dann nach Wittenberg, das zu seinem Lebenszentrum wird, einmal in die Niederlande, außerdem in Mitteldeutschland zwischen den Residenzen der Ernestiner hin- und her, im hohen Alter nach Augsburg und schließlich nach Weimar.

Weiter als jeder einzelne Mensch reisen Nachrichten und Bilder. Das sind um 1500 alle Arten von Bildnissen, Abbildungen, Darstellungen: Der Bildbegriff in Cranachs Zeit ist multimedial. Er macht keinen Unterschied zwischen Gemälden und Illustrationen, Statuen, Flugblättern oder Münzreliefs, alles ist Bild. Alle Medien und Künste sind eng verschwistert und Künstler oft auf mehreren Gebieten bewandert. Cranachs berühmter Zeitgenosse Albrecht Dürer ist zum Beispiel ausgebildeter Goldschmied, bevor er sich auf Malerei und Druckgraphik spezialisiert. Bilder aller Art sind begehrt, um Botschaften zu verbreiten, Macht zu inszenieren und an geliebte Menschen zu erinnern.



Johannes der Täufer, Lucas Cranach d. Ä. und Martin Luther, Detail aus dem Cranach-Altar, St. Peter und Paul, Weimar

Doch noch sind diese Bilder selten: Wer wie Cranach im Jahr 1472 geboren wird, sieht in der ersten Lebenshälfte Bilder in großer Zahl allenfalls in einer Kirche, in Form imposanter Altarbilder, gemalt und geschnitzt, auf Grabanlagen oder als ‚belebte Bilder‘, zum Beispiel Heiligenstatuen, die Tränen vergießen können. Bei religiösen Festen und Prozessionen kann ein Bildnis den Kirchenraum verlassen und umhergetragen werden. Wenn ein Fürst feiert, legt er Wert auf reichen Bilderschmuck auf Tüchern und Teppichen, Fahnen und Rüstungen. Religion und Fest machen Bilder besonders, denn im Alltag sind sie deutlich seltener – vielleicht eine Münze in der Hand mit dem Gesicht eines Fürsten, Figuren auf einer Spielkarte oder Malereien an der Fassade eines prächtigen Stadthauses. Ein Bild von sich selbst oder von einem geliebten Menschen besitzt fast niemand. In einer Welt, die nur aus Inseln von Zivilisation besteht, sind Bilder etwas Besonderes.

Zu Beginn des 16. Jahrhunderts setzen Veränderungen ein, langsam, aber merklich. Innovationen machen Bilder leichter verfügbar: Maler nutzen als Bildträger häufiger Leinwand, die sich leicht zusammenrollen und verschicken lässt. Medailleure entwickeln neuen Techniken, um Porträts kombiniert mit

geschriebenen Botschaften in handlichen und robusten Medaillen zu verbreiten. Für die allermeisten Menschen ist es die Druckpresse, die nun Nachrichten und Gerüchte, Wahrheiten und Meinungen auf Papier, oft zusammen mit Bildern, in ganz neuer Zahl und nie gekannter Geschwindigkeit in die Welt bringt. Besondere Sprengkraft haben Bilder im Streit um den ‚richtigen‘ Glauben, der die Pressen antreibt. Die Macht der Bilder führt mancherorts bis hin zur Zerstörung, zu Bilderstürmen und Bilderverboten – die jedoch nicht verhindern, dass das 16. Jahrhundert in Europa mehr Bilder als je zuvor entstehen und zirkulieren lässt.

Bilder sind nicht aufzuhalten. Und während der Buchdruck auf Papier sie in großer Zahl verbreitet, gilt das auch für andere Medien. Lucas Cranach d. Ä. produziert mit seiner Werkstatt Gemaltes ebenso massenhaft wie Gedrucktes und treibt die Gedanken von Vervielfältigung und Geschwindigkeit auf die Spitze. Sind wir heute erstaunt über die Menge Cranach’scher Bilder, die Welt seiner Zeitgenossen muss sie regelrecht überflutet haben. Dabei beherrscht er Quantität ebenso wie Qualität – und er kennt die Macht der Bilder genau. Ihrer schnellen Erfassbarkeit arbeitet Cranach entgegen, sein Stil ist abstrahierend, nie zu natürlich, nie sich in Kleinigkeiten und Nuancen verzettelnd, doch comichaft, plakativ, aussagestark, jederzeit als Marke erkennbar. Dafür baut er ab 1505 in Wittenberg eine Werkstatt auf mit zuerst nur zwei oder drei Mitarbeitern, später bis zu einem Dutzend und mehr. Nur wenige davon kennen wir mit Namen. Die Werkstatt ist ein je nach Auftragslage sich verändernder Betrieb, eine Mischung aus Familienunternehmen, Auszubildenden, Angestellten und freien Mitarbeitern.

Die Kunst, die Cranach hier produziert, ist politisch gebunden – und sie ist es nicht. Vor allem ist sie ein Geschäft. Cranachs Bestätigung als Hofmaler im Jahr 1552 beschreibt diese Doppelnatur vertraglich: Cranach darf auch für „Fremde“ produzieren, solange er nur dem Haus Sachsen-Weimar einen Rabatt einräumt. Romantisch und genialisch verklärend ist seine Arbeitsweise nicht, sondern umsichtig, vorausschauend und kalkulierend.

So spiegelt sich manches Erlebnis aus Cranachs Zeit in unserer Gegenwart wider. Einen einheitlichen, allumfassenden Bildbegriff haben wir noch immer nicht, so sehr sich die Wissenschaft des 21. Jahrhunderts dem Bild in allen seinen Facetten widmet. Visuelles überflutet uns heute in ganz anderen Dimensionen, doch auch wir spüren sie nach wie vor, die Macht der Bilder, ihre verführerische Kraft, ihr Einsatz im Ringen um Wahrheit und Lüge oder um öffentliche Anerkennung. Dass Serialität, Multimedialität, Geschwindigkeit und politische Ungebundenheit aussichtsreiche Konzepte im Wettstreit um Aufmerksamkeit und Absatz sein können, leuchtet uns ebenso ein wie die Vorstellung, dass erfolgreiche Künstler nicht nur romantisch verklärte Genies, sondern zugleich Manager sein müssen. Auch das Phänomen der Arbeitsteilung hat längst Einzug in die bildende Kunst der Gegenwart gehalten. Es ist zwar ein gewagter Gedanke, historische Differenz aufzuheben, aber eines scheint gewiss: Unseren Hunger nach Bildern hätte Cranach auch heute mit Erfolg gestillt.



Lucas Cranach d. Ä., Verspottung Christi, Detail, Klassik Stiftung Weimar















# Katalog

Sebastian Dohe

BILDER DER WAHRHEIT	31
EIN BILD FÜR ALLE FÄLLE	55
VOM BILD ZUM IMAGE	65
BILDER MACHEN	97



## 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  
ölbaltige 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 thronet, 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 · Füßel 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 gefalt 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 vbergüldet 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 Ihesu / 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 kōni-  
ge / die das Reich nicht empfaben / aber wie kōnige / 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 kōnige / vnd mit jm die berufene  
vnd auserweleten vnd gelnbigen.

Fünffe gegl moer  
gan jnn vrieden  
Leben. Das ist  
Daußland.  
Das ist vñ Sijpa-  
nia.  
Roma vnder  
Welßland.  
(Zehen kōnige)  
Das sind die aus-  
dem kōnige / als  
Gunggen / Heben /  
Pru. Jannreich.

Vnd er sprach zu mir / Die wasser / die du gesehen hast / da die hu-  
re sitzt / sind völker 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 kōnige auff erden.

Die zwey vnd zwenzigste figur.



K ij Vnd dar

## Lucas Cranach d. Ä.

### **Verspottung Christi**

um 1515–1520  
ölbaltige 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  
ölbaltige 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 Kirchenausstattung 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 hochlobwürdigen 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 viij. ein silbern  
vbergulde Crewtz mit viel edlen  
gesteine Von dreyerley holtz  
des Crewtz Christi drey partickel  
Summa. iij. partickel

Zis heiligthums,



Sum. ix. Ein silbern Bilde in eins engels  
gestalt mit ybergulden flugelen  
Ein gros mercklich partickel von dem heiligen Crewtz  
Summa. j. 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 tauben  
vñ wechler sitzen / vñ hat gleich ein geysil gemacht vñ stricke  
alle schaff / ochsen / taube vñ wechler auß dem tempell treiben /  
das gelt verschüt / die zall siede vnkart vñ zu den die tauben  
vorkauffen gesprochen. Setzt euch hin mit diesen auß meins  
vaters hauss / solet ir nit ein lauff haus machen. Joh. 2. Ir habts  
vns sunst / daruß gebet vns sunst. Mat. 10. Dem gelt sey mit  
dir yn vordammus. Act. 8

Antichristi.



Hic sicut de Antichristi ym tempell gotes vñ arceyete 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 / Ablass Pallia Bisthumb lehen / arcebe  
die schatz da erden / Lost vff die ehe / beschwade die gewissam  
mit seynen gegeren / Macht reche vñ vns gelt zureyft er das /  
Erhebt heyligen / Wendet vñ maledet yns vñ die 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.

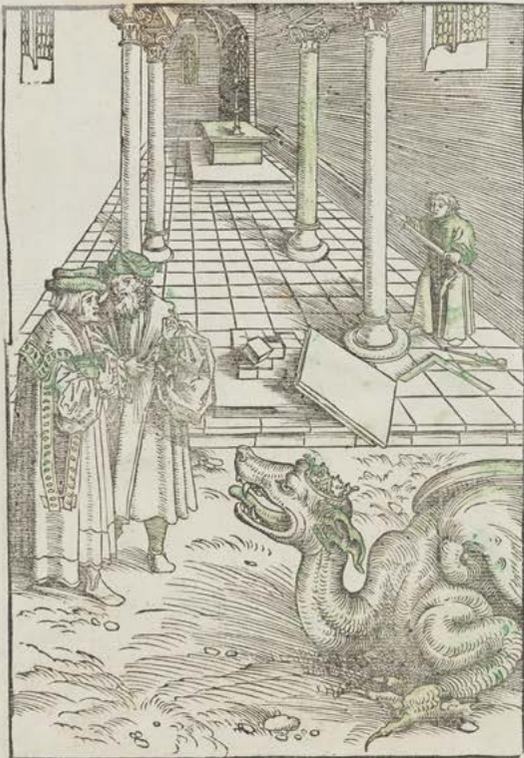
Die Übersetzung des Neuen Testaments soll Luther auf der Wartburg in elf Wochen geleistet haben. Das bedeutete aber noch nicht, ein druckfertiges Manuskript in den Händen zu halten. In Wittenberg standen ihm für die Druckvorbereitung mehrere Kollegen, etwa Philipp Melanchthon, zur Seite, so dass das 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 übertrugen 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 sackeln / 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 tage yher weyßsagung / vñ haben macht yber das wasser / zu wandeln ym blut / vñ schlagen die erde mit aller ley plage / so oft sie wollen.

Und wenn sie yhr zeugnis erbet haben / so wirt das thort / des aus dem adgrund auff steyget / mit yhn eynen streyt halten vñ wirt sie vber winden / vñ wirt sie todten / vñ so yher leychnam werden liegen auff der gassen der großen stad / die dabeist geyslich die Sodoma vñ Egypten / da wirt herr creutzigt ist / Und es werden yhre leychnam erlich 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 / queleten 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 so 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 so der selbigen stund ward eyn gros erdbeben / vñ das schende teyl der stad fiel / vñ wurden erdodert ym der erdbebung / sieben taußent namen der menschen / vñ die andern wurden fürchtig / vñ gaben pries dem Thort des hymels / 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 / Und er wirt regnieren von ewickert zu ewickert / vñ die vier vñ wrentzig 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 so die herden sind somig worden / vñ es ist komen deyn zorn vñ die zeit der todten / zu richten vñ zu geben den lohn deynen Enechten den heyligen

**Philipp Melanchthon  
und Martin Luther**

**Deutung der zwei gewlichen  
Figuren Bapstesels zu Rom  
vnd Mvchkalbs 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 bedienten 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 Vogelkrallen 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 abconterfeyt habe.“ Gott selbst zeige sich hier als Künstler, der in den Gestalten die herrschenden Missstände ‚abconterfeyt‘, 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.

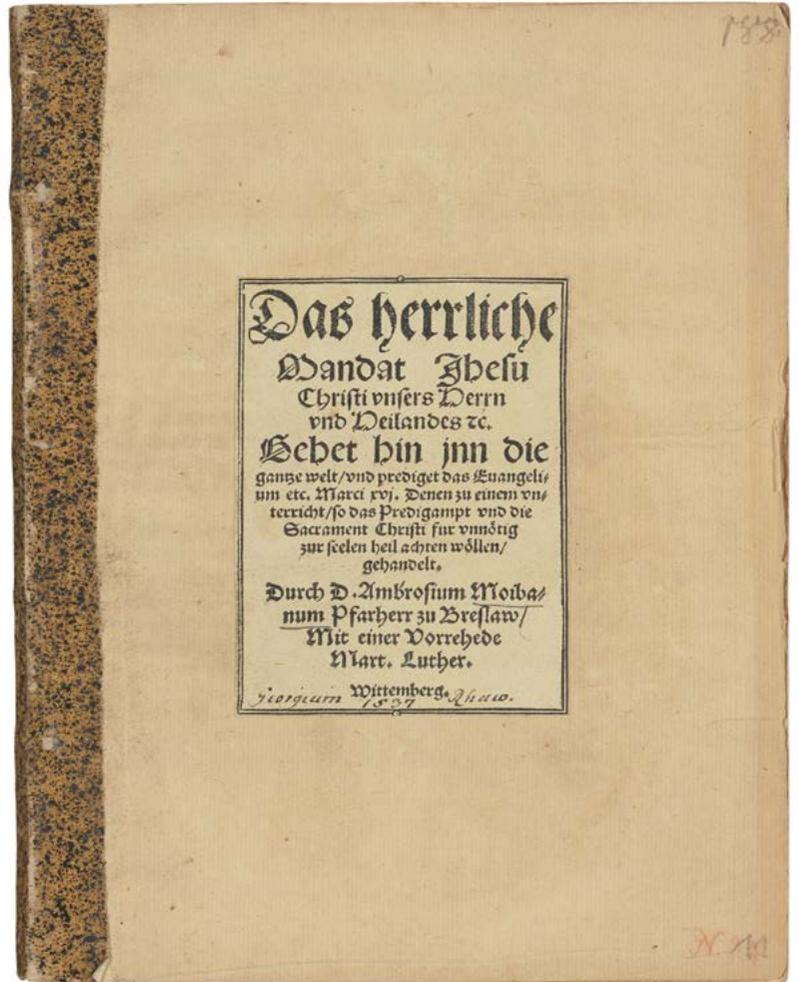
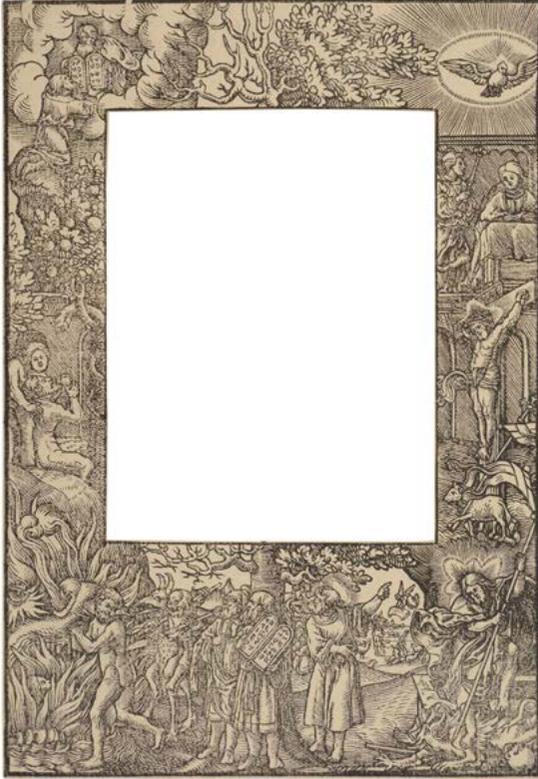
Das Gesetz-und-Gnade-Schema eignete sich gut als Titelblatt für Bücher, die den neuen Glauben erklärten, musste aber dafür in ein Hochformat gebracht werden. Viele Künstler erarbeiteten dafür Entwürfe, darunter das Blatt für *Das herrliche Mandat Jhesu Christi*, dessen Autor in Wittenberg studiert hatte 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





## 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 hirsphaltz“, „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“. Galerieschilder, 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  
öhlhaltige 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  
ölbaltige 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  
ölbaltige 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  
ölbaltige 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.*

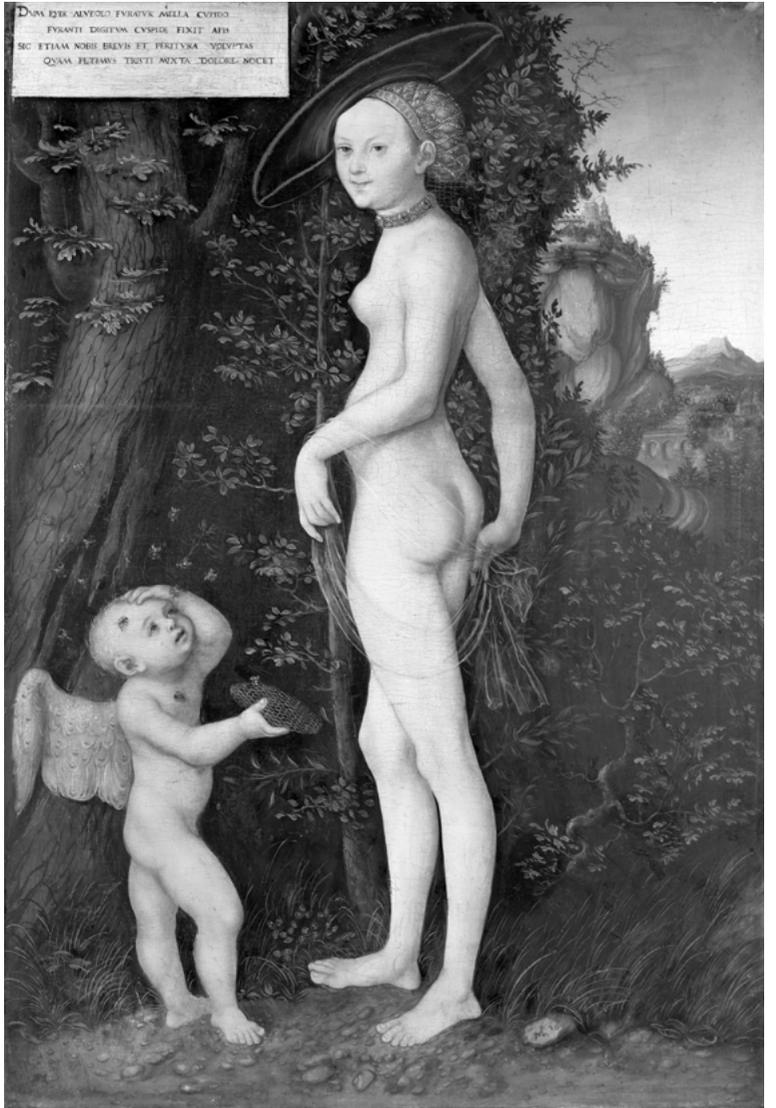
Venus galt im antiken Rom als Göttin der Liebe und der sinnlichen Schönheit. Ihr Sohn Cupido ließ Menschen in Liebe zueinander entbrennen, indem er Pfeile auf sie schoss. Lucas Cranach d. Ä. gilt als erster Maler nördlich der Alpen, der eine lebensgroße, nackte Venus mit Cupido in einem Gemälde darstellte 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*





## Vom Bild zum Image

Bilder sind nie nur Abbilder. Sie sind nie unschuldig und nur um ihrer selbst in der Welt, sondern voller Ziel und Absicht. Das gilt vor allem für ‚Images‘, die uns Personen oder Institutionen glaubhaft machen sollen. Sie können getragen, produziert und beauftragt werden; gefallen sie, werden sie gepflegt, missfallen sie, möglichst abgelegt oder gewechselt, sie sind Produkte aus Suggestion und Emotion und einer guten Portion Vorstellungskraft. Ob und wie gut sie funktionieren, liegt nie allein in der Hand des Trägers oder Produzenten, denn sie müssen sich beweisen in der Wahrnehmung vieler. Sie sind abhängig von Beifall und Überzeugung ebenso wie sie anfällig sind für Zweifel und Spott.

Mächtig sind sie, weil Personen eine Idee, eine Haltung oder sogar eine politische Bewegung am besten verkörpern – was ein Gesicht hat, ist greifbar, fordert Sympathie oder Abneigung und schafft eine Position. So ist in Cranachs Zeit die Auseinandersetzung um den ‚wahren‘ Glauben stark personalisiert. Viel wichtiger als die theologischen Details der 95 Thesen ist für die meisten Menschen der Mann, der sie veröffentlicht hat und nun entschlossen verteidigt. Anhänger dieses Glaubens zu sein, heißt Anhänger Luthers zu sein. Altgläubige sind stattdessen ‚Papisten‘. Ähnlich verhält es sich mit anderen Reformationsbewegungen, die sich hinter charismatischen Führungsfiguren versammeln, so dass von Lutheranern, Calvinisten oder Mennoniten gesprochen wird. Ebenso bedeutend sind Images für die weltliche Politik, denn adlige Herrschaft ist ganz auf

einzelne Personen zugeschnitten. Zugleich ist ein Fürst immer Teil einer Familie, die den Fortbestand der Herrschaft im Todesfall sichern muss, insofern ist das Image des Einzelnen hier immer auch das Image von Vorfahren und Nachkommen. Wirksam ist das Image außerdem im Kampf um Loyalität und Verbündete. Die Außenwirkung eines Fürsten ist also viel zu wichtig, um sie dem Zufall zu überlassen. Ideale Images werden in Büchern wie Bildern formuliert, Porträts demonstrieren dynastische Einheit und tugendhaftes Auftreten. Schließlich sind Weltliches und Religiöses nicht voneinander zu trennen, zum Image der Ernestiner gehörte die Botschaft, Luther gefördert zu haben.

Die Cranach-Werkstatt liefert Images für alle Parteien, Bildnisse von Freunden ebenso wie von Gegnern der Reformation. Mit seinen Porträts macht sich Cranach selbst einen Namen, denn auch Künstler pflegen ihr eigenes Image in gegenseitiger Konkurrenz. Sind sie besonders spezialisiert oder in allem bewandert, ist ihr Stil besonders natürlich oder idealistisch, raffiniert oder bodenständig? So unterscheidet Philipp Melanchthon drei Stile dreier berühmter Zeitgenossen: Lucas Cranach d. Ä., Albrecht Dürer und Matthias Grünewald. Der wiedererkennbare Stil in Cranachs Porträts, einfach erfassbar, bodenständig und nicht zu detailverliebt, verfehlt seine Wirkung nicht: Martin Luther und viele seiner Zeitgenossen können wir uns noch heute praktisch nur so vorstellen, wie sie Cranach porträtiert hat – der Traum einer jeden Imagekampagne.

## Lucas Cranach d. Ä.

### **Johann Friedrich der Großmütige von Sachsen als Bräutigam**

1526  
öhlhaltige Farbe auf Rotbuchenholztafel  
57 × 38,8 cm  
KSW, Museen, Inv. G 11

Über der linken Schulter: „1526“, darunter Cranachschlange mit aufgestellten Flügeln

### **Sibylle von Kleve als Braut**

1526  
öhlhaltige Farbe auf Rotbuchenholztafel  
57 × 38,8 cm  
KSW, Museen, Inv. G 12

Rechts unten: „1526“, darunter Cranachschlange mit aufgestellten Flügeln

*Von Großherzogin Maria Pawlowna 1852 den Großherzoglichen Kunstsammlungen geschenkt. Ab 1869 im Großherzoglichen Museum.*

1526 heiratete Prinz Johann Friedrich, der künftige Kurfürst, Sibylle von Kleve. Er war 23, sie 14 Jahre alt, nicht ungewöhnlich vor dem Hintergrund überschaubarer Lebenszeiterwartungen. Eheschließung und Hochzeitsfeier mussten nicht auf einen Tag zusammenfallen: Der Ehevertrag wurde am 8. August 1526 geschlossen, vom 2. bis 6. Juni 1527 fand in Torgau eine Feier anlässlich ihres Einzugs als Paar statt. Die beiden Porträts sind auf 1526 datiert und zeigen beide als Brautleute. Sibylle trägt ihr Haar noch offen, ein Zeichen von Erotik und nur für Unverheiratete angemessen. Es ist anzunehmen, dass es eine Porträtsitzung gab und mindestens eine gut ausgearbeitete Zeichnung als Vorlage. Unklar ist, ob Cranach d. Ä. 1526 deshalb nach Burg an der Wupper reiste, Ort des ‚Beilagers‘, der zereemoniellen Hochzeitsnacht, oder ob er das Paar ein Jahr später in Torgau nach ihrem Einzug zeichnete und die Porträts dann zurückdatierte.

Am Hals Johann Friedrichs hängen zwei Ringe als Zeichen des Ehebunds, beide Brautleute tragen einen Reif im Haar, der sich an Blumenkränzen orientiert, ein traditionelles Segenszeichen, das auf eine fruchtbare, kinderreiche Ehe hoffen lässt. Der Mann hat den Vorrang, indem er links platziert ist, traditionell bei Wappen oder auch Sitzordnungen die bevorzugte Seite. Johann Friedrich blickt aus dem Bild heraus, während Sibylle ihrem Ehemann zugewandt ist, schön und demütig zugleich, eine Bestätigung des damaligen Rollenbilds. Zwar standen bei einer Heirat nicht die Gefühle im Vordergrund, sondern eine gute politische Verbindung sowie die Sicherung der Erbfolge, doch im Idealfall sollte eine gute Ehe auch von Liebe begleitet werden. Tatsächlich belegt der Briefwechsel

Sibylles und Johann Friedrichs, dass sie sich bis ins hohe Alter zugetan und einander treu waren.

Technisch zeigt sich hier Lucas Cranach d. Ä. auf höchstem Niveau. Insbesondere das Porträt der Sibylle ist psychologisch einfühlsam gestaltet, die Konturen sind klar und zahlreiche Lichtreflexe sicher gesetzt, die die goldenen Gewandpartien und das lange Haar schimmern lassen. Auch der Reflex in Form eines Fensterkreuzes in den Augen gehört zu diesem Repertoire. Der dunkle Hintergrund lässt die Figuren noch stärker nach vorn treten. Außerdem sind die Farben reduziert – Gelb, Rot, Schwarz und Weiß beziehungsweise Mischungen daraus. Nur diese Farben soll einer der berühmtesten Maler der Antike, Apelles, benutzt haben, und Cranach wollte möglicherweise mit dieser Farbpalette in dessen Fußstapfen treten.

Nach Weimar gelangten die Porträts erst im 19. Jahrhundert: Das Haus Sachsen-Weimar-Eisenach sah sich in einer Traditionslinie, die mit der Reformation und insbesondere mit dem Fürstenpaar, das Weimar zur neuen Residenz ausbaute, ihren Anfang genommen hatte. Die Objekte passen also gut in die Weimarer Gemäldesammlung. Christian Schuchardt, Goethes letzter Sekretär und Pionier der Cranachforschung, hob sie besonders hervor: „Diese beiden Bilder gehören in jeder Beziehung, besonders auch in der Ausführung, zu den besten Portraits von Cranach’s Hand; besonders anmuthig ist der Kopf der Kurfürstin.“

*Schuchardt 1851/1871, Bd. 2, S. 133f., Nr. 421–422 · Friedländer/Rosenberg 1979, S. 129, Nr. 304–305 · Kat. Berlin 1983, S. 190f., Nr. C 32–33 · Hoffmann 1992, S. 30–34, Nr. 9 · Weigelt 2012, S. 7f., 23 u. 74–80 · Kat. Weimar 2015, S. 149–152, Nr. 101–102 · Kat. Düsseldorf 2017, S. 222, Nr. 124 · Kat. Coburg 2018, S. 36, 142 u. 147*



## Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt)

### **Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen**

1532  
öhlhaltige Farbe auf Buchenholztafel  
20,6 × 14,5 cm  
KSW, Museen, Inv. G 7

Oben links: „1532“, darunter Cranach-  
schlange mit aufgestellten Flügeln;  
aufgeklebte Papierzettel mit  
bedrucktem Text, oben rechts:  
„Friedrich III.“  
Unten: „Fridrich bin ich billich genad  
[...]“

### **Johann der Beständige, Kurfürst von Sachsen**

1532  
öhlhaltige Farbe auf Buchenholztafel  
20,8 × 14,5 cm  
KSW, Museen, Inv. G 8

Aufgeklebte Papierzettel mit  
bedrucktem Text, oben links:  
„Johann.“  
Unten: „Nach meines lieben bruders  
end [...]“

*Zwischen 1848 und 1853 als Teil des  
Großherzoglichen Kunstkabinetts in  
der Bibliothek.*

Die beiden Täfelchen zeigen Friedrich den Weisen und seinen Bruder Johann den Beständigen in brüderlicher Eintracht: Beide blicken sich an, tragen die gleiche Kleidung, sind gleich groß dargestellt und unterscheiden sich nur durch ihre Physiognomie. Der Ältere hat den vom Betrachter aus gesehen vorrangigen Platz links, der Jüngere rechts. In den oberen beiden Ecken und in der unteren Hälfte sind mit Text bedruckte Papierstreifen aufgeklebt. Sie nennen die Namen der Dargestellten und unten in Versform eine zusammenfassende Würdigung ihrer Herrschaft, denn beide sind zum Entstehungszeitpunkt 1532, den auch die Signatur nennt, bereits verstorben.

Wahrscheinlich waren die Tafeln Teil einer Offensive des ab 1532 regierenden Johann Friedrich. Er bestellte nicht weniger als 60 solche Doppelbilder, also 120 Einzelfafeln, die Cranach 1533 abrechnete. Die meisten erhaltenen Tafeln tragen wie hier gedruckte Zettel, bei manchen ist der Text handschriftlich aufgetragen, farbig unterlegt oder sogar in Goldfarbe ausgeführt. Eine solche Menge bedeutete, dass Johann Friedrich die Bilder an andere Höfe zu verschicken oder bei fürstlichen Besuchen und Gegenbesuchen zu verschenken gedachte. Das vermittelte eine Botschaft auf mehreren Ebenen: Es wies ihn als ehrbaren Vertreter seiner Dynastie aus, der die Taten seiner Vorfahren zu würdigen wusste und markierte den Anspruch, in ihre Fußstapfen zu treten. Das war durchaus notwendig, da der Kaiser ihn zunächst nicht im Amt des

Kurfürsten bestätigen wollte und seinen Ehevertrag mit Sibylle von Kleve nicht anerkannte, was wiederum eine Antwort war auf Johanns des Beständigen Blockadehaltung, den Bruder des Kaisers zum römischen König zu wählen. Außerdem zeigte der Massenauftrag, dass auch Johann Friedrich mit Cranach in Wittenberg weiterhin einen Hofmaler an der Hand hatten, der bei Bedarf in kürzester Zeit eine Vielzahl solcher Gemälde zu schaffen in der Lage war, alle original und seriell zugleich. Kein anderer Fürst im Heiligen Römischen Reich konnte das gleiche von sich behaupten.

Die später hinzugefügten Gemälde-  
rahmen, vermutlich aus dem 19. Jahrhun-  
dert, machen aus den beiden Tafeln Galerie-  
gemälde, die sie eigentlich nicht sind. Auf  
der Rückseite der Tafel mit Friedrich dem  
Weisen ist das kurfürstliche Wappen als  
Holzschnitt aufgeklebt und koloriert. Wer-  
den beide Tafeln in einen Klapprahmen  
zusammengefasst und dann wie ein Buch  
geschlossen, wirkt das Wappen wie ein  
Buchdeckel. Zusammen mit dem collagen-  
artigen Verbinden von gedrucktem Text und  
gemaltem Bild changieren die Objekte zwi-  
schen Gemälde und Buch. Das ist auch bei  
den Tafeln der Fall, bei denen der Text per  
Hand gemalt und farblich variiert wurde –  
genauso wurden gedruckte Bücher nach-  
träglich zu Luxusausgaben.

*Hoffmann 1992, S. 48–51, Nr. 15 · Kat. Kronach  
1994, S. 32f. u. 354–356, Nr. 180 a/b · Kat. Weimar  
2015, S. 76 u. 109–111, Nr. 69–70 · Kolb 2015,  
S. 208f. · (weitere Exemplare) Friedländer/Rosenberg  
1979, S. 137, Nr. 338 B · Kat. Torgau 2015, S. 96–98,  
Nr. 35 a–f · Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 248–251,  
Nr. 82–83*



## **Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt)**

### **Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen**

um 1540–1545  
öhlhaltige Farbe auf Lindenholztafel  
214 × 100 cm  
KSW, Museen, Inv. G 16

Links unten neben dem Rock:  
Cranachschnalle mit angelegten  
Flügeln

---

### **Johann der Beständige, Kurfürst von Sachsen**

um 1540–1545  
öhlhaltige Farbe auf Lindenholztafel  
214 × 100 cm  
KSW, Museen, Inv. G 18

Links unten neben dem Rock:  
Cranachschnalle mit angelegten  
Flügeln

---

### **Johann Friedrich der Großmütige, Kurfürst von Sachsen**

um 1540–1545  
öhlhaltige Farbe auf Lindenholztafel  
215,3 × 101,2 cm  
KSW, Museen, Inv. G 17

Rechts unten neben dem Rock:  
Cranachschnalle mit angelegten  
Flügeln

*1572 im Inventar des Neuen Lust-  
hauses aufgeführt. Seit 1869 im  
Großherzoglichen Museum.*

Ganzfigurige Porträts in Lebensgröße waren zu Cranachs Zeit die nobelste Porträtform und hohen Adligen vorbehalten. Dargestellt sind hier die drei nacheinander herrschenden sächsisch-ernestinischen Kurfürsten in vollem Ornat, mit einem roten Mantel mit Hermelinkragen und hermelinbesetztem Kurhut sowie dem Kursschwert mit dem Reichsadler. Alle drei Bildnisse sind ähnlich komponiert: Die Reihe betont das Gemeinsame, indem jeder Nachfolgende immer zugleich ein Repräsentant seiner Dynastie ist.

Ob Lucas Cranach d. J. an den Porträts beteiligt war, ist vor dem Hintergrund der schweren Unterscheidbarkeit von Zuschreibungen in den 1540er Jahren nur zu vermuten. Angefertigt wurden sie wahrscheinlich für die Schloss- und Universitätsbibliothek in Wittenberg. Später überführte man die Gemälde nach Weimar, wo sie – anstatt auf die Wartburg weitertransportiert zu werden – blieben. In einem Briefwechsel werden 1550 drei auf Holz gemalte Porträts von Johann Friedrich dem Großmütigen, seinem Vater und seinem „Vetter“, was auch Onkel bedeuten konnte, in kurfürstlicher Kleidung erwähnt, die gerade ins Weimarer Residenzschloss gebracht worden seien. 1572 sind dann im Inventar des Neuen Lusthauses im Saal über dem Renaissancesaal fünf Porträts verzeichnet. Eine genauere Beschreibung im Jahr 1602 erwähnt, dass die dargestellten Fürsten Kurmantel, -hut und -schwert tragen. Danach müsste es zwei weitere, heute nicht mehr greifbare Porträts gegeben haben, die Ernst, den Vater Friedrichs des Weisen, sowie seinen Großvater Friedrich den Sanftmütigen oder seinen Urgroßvater Friedrich den Streitbaren zeigten.

Johann Friedrich der Großmütige, der die Porträtreihe in Auftrag gegeben haben muss, präsentierte sich buchstäblich zurückgewandt zu seinen Vorfahren, in deren Fußstapfen er trat und deren Autorität er lieb. Das war in den 1540er Jahren umso wichtiger, als Johann Friedrich nun auf einen Krieg mit dem Kaiser zusteuerte. Das Konzept wiederholte die Cranach-Werkstatt 30 Jahre später, als sie erneut drei lebensgroße Kurfürstenporträts, diesmal für die Albertiner lieferte, deren Bündniswechsel durch Moritz von Sachsen zu Johann Friedrichs Niederlage beigetragen hatte. Diese drei ganzfigurigen Kurfürstenbildnisse, heute im Lutherhaus Wittenberg, stehen dem weicheren Porträtstil von Lucas Cranach d. J. näher. Wie in Weimar handelte es sich ursprünglich um fünf Porträts. Die Reihe zeigt Friedrich den Weisen ganz ähnlich wie im Weimarer Bildnis und als Abschluss die Kurfürsten Moritz und August – das alte Konzept wurde also für die Albertiner aktualisiert.

In Weimar mahnten die Bildnisse kommende Generationen an die einstige Macht der Dynastie. Die Gemälde wurden sorgfältig bewahrt und finden sich im 18. Jahrhundert im Weimarer Residenzschloss wieder, um 1800 in der Stadtkirche St. Peter und Paul, im 19. Jahrhundert wieder im Bibliotheksgebäude als Teil der Großherzoglichen Kunstsammlung, ab 1869 schließlich im Großherzoglichen Museum und ab 1923 erneut im Residenzschloss in der Gemäldegalerie der Staatlichen Kunstsammlungen zu Weimar im Nordflügel.

*Junius 1926, S. 246 · Friedländer/Rosenberg 1979, S. 137, Nr. 338 F · Hoffmann 1992, S. 84–87, Nr. 29 · Kat. Weimar 2015, S. 106–108, Nr. 65–67 · Neugebauer/Lang 2015, S. 85–89 · (zur Wittenberger Serie) Kolb 2005*



## Desiderius Erasmus

### **Ein nützliche vnderweisung eines Christenliche[n] fürsten wol zu regieren [...]**

Zürich: Christoph Froschauer 1521  
geschlossen 20,8 × 15,7 × 2 cm  
KSW, HAAB, Sign. Aut ben Aut  
Erasmus, D. (6)

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

Desiderius Erasmus von Rotterdam war der bedeutendste Humanist seiner Zeit und galt schon zu Lebzeiten als Berühmtheit. Seine *Institutio Principis Christiani* von 1516 entwarf das Bild eines idealen Herrschers. Da die wenigsten Fürsten gewählt, sondern durch Geburt für ihre Rolle bestimmt seien, müsse die ganze Hoffnung auf ihrer Erziehung liegen. Sei die Abkunft eines Prinzen noch so edel, ein guter Unterricht durch einen möglichst talentierten Lehrer mache ihn besser. Der junge Fürst sollte sich an historischen Beispielen bilden, vor allem anderen aber in der Liebe zu Christus üben. Weltlichen Reichtum und Laster wie Glücksspiel, Trunksucht, Gier oder Jähzorn, die Eigenschaften eines Tyrannen, galt es zu meiden und stattdessen Tugenden wie Weisheit und Mäßigung auszubilden. Schließlich sollte ein Fürst sein Volk durch sein möglichst gutes Beispiel bessern und sich die Liebe seiner Untertanen verdienen. Schmeicheleien, ob von Erziehern, Spielgefährten oder Dienern, würden einen jungen Fürsten nur verderben.

Gesetze sollte ein Fürst sparsam erlassen, klar und verständlich formulieren und nicht zuerst durch Strafen abschrecken, sondern Ursache und Notwendigkeit der Regelungen erkennen lassen. Bußgelder sollten besser den Geschädigten als der Staatskasse zufallen, um staatliche Gier zu verhindern. Gebe der Fürst ein möglichst gutes Beispiel für seine Untertanen ab, so wäre dies die beste Verbrechensprävention. Ebenso klug gelte es seine Beamten auszuwählen, ohne deren tugendhaftes Verhalten ein Staat verderben müsse. Auch bei der Wahl der Ehefrau waren nicht weltliche Anreize wie Reichtümer zu suchen, statt-

dessen sollte die Frau sich durch Tugenden wie Gehorsam, Klugheit und Zurückhaltung auszeichnen, der Mann sich ihr freundlich zuwenden und so konnten Liebe und eine fruchtbare, kinderreiche Ehe folgen.

Der Frieden eines Landes war in jedem Fall zu erhalten und Krieg zu vermeiden, denn dieser gerate leicht außer Kontrolle und könne so nur schaden. Die ‚Ehre des christlichen Namens‘ zwingt alle christlichen Fürsten geradezu zum Frieden untereinander, ein ewiger Friede war das höchste Ziel – was nicht unbedingt nach außen gegenüber andersgläubigen Völkern wie den Türken galt, gegen die unter Umständen durchaus Krieg geführt werden durfte.

Seine Schrift widmete Erasmus dem jungen Karl V., der im Jahr 1519 seinen Großvater Maximilian als römisch-deutschen König und Kaiser ablöste. Ins Deutsche wurde sie von Leo Jud übersetzt, einem Priester in Zürich und späteren Mitarbeiter des Reformators Huldrych Zwingli. Auf dem Titelblatt der Übersetzung ist ein Porträt Karls V. abgebildet, das auf die Widmung der Schrift verweist und eine normative Funktion hatte. Karl war zu diesem Zeitpunkt als römisch-deutscher König und Kaiser gewählt, so dass die wechselseitige Bindung zwischen Regent und Untergebenen für ihn in besonderem Maße gelten musste. Dem politischen Selbstverständnis nach war der Kaiser der Führer der christlichen Welt und bekleidete das höchste weltliche Amt mit einem absoluten Machtanspruch – was Erasmus einem Kaiser als Leitfaden mitgab, musste daher von besonders vorbildlicher Wirkung sein.

(zum lateinischen Original) Gail 1968 · (zur deutschen Übersetzung) Herding 1968



# Ein nutzliche vnderwi-

sung eines Christenliche fürsten wol zu regieren gemacht durch den hochgelehrten vnd vürümpfē Erasmus vō Rotterdam/ dem aller durchlüch- tigsten fürsten vnd herin Carolo erweltem Rö- mischem König. Nutzlich vñnd fruchtbar al- len Königen/ fürsten/ grafen/ herren/ edlen/ vñ vnedlen/ allen regenten/ fürwesern/ amptlütē vnd allen denen so etwas zū verwalten he- ren



1521

✱✱

X. 6.

## Johann Agricola

**Illvstrissimorum Dvorum Saxoniae, praestantivm sapientia, virtvte et rerum fortiter ac vtiliter gestarvm gloria herorum vivae effigies, ab anno nativitatis Christi 842. vsq. ad annum 1563. ex antiquis & fide dignis monumentis delineatae & expressae, vna cum singulorum elogijs**

Wittenberg: Gabriel Schnellboltz 1563  
geschlossen 19,8 × 15,5 × 1,4 cm  
KSW, Museen, Sign. Ku 8° III Q - 48 k

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

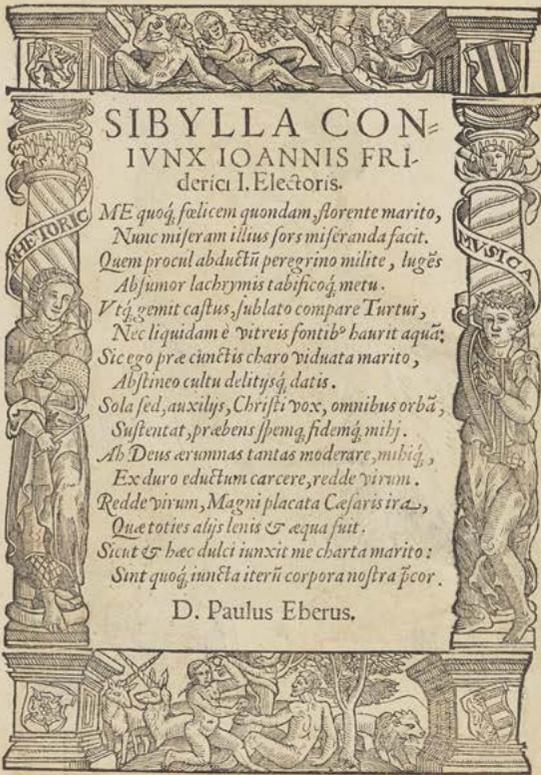
Der Titel stellt die Absicht des Buches ausführlich vor: „Der berühmtesten sächsischen Herzöge, hervorragend durch Weisheit, Tugend, tapfere wie nützliche Dinge, der Ruhm ihrer Taten ist der Helden lebendige Abbilder, seit dem Jahre 842 nach Christi Geburt bis auf das Jahr 1563 und aus alten und glaubhaften, würdigen Denkmälern gezeichnet und ausgedrückt, ein jedes mit einzelnen Inschriften.“ Angeknüpft wird hier an die römische Antike, aus der die Gattung überliefert ist, Taten ruhmreicher Männer – seltener auch Frauen – zu sammeln, um so die Erinnerung an sie zu bewahren und sie sich zum Vorbild zu nehmen. Eine deutschsprachige Version erschien im gleichen Jahr.

Das vorliegende Buch diene außerdem als Nachschlagewerk. Kurzen, lobenden Texten, wie sie auch als Grabinschriften genutzt wurden, ist jeweils ein Porträt gegenübergestellt. Die Ehrwürdigkeit des Titels, Herzog von Sachsen, steht im Zentrum, nicht eine bestimmte Dynastie, denn der Titel umfasste über die Jahrhunderte mehrere Herrscherhäuser. Es beginnt mit Liudolf von Sachsen, nach dem das Geschlecht der Liudolfinger benannt ist, aus dem mehrere deutsche Könige stammten. Dann folgen mit Herzog Hermann die Billunger und nach deren Aussterben Lothar aus dem Geschlecht der Supplinburger, zugleich Kaiser des Heiligen Römischen Reichs. Mit Heinrich dem Stolzen ging das Herzogtum an die Welfen, nach dem Sturz Heinrichs des Löwen an Bernhard von Anhalt aus dem Geschlecht der Askanier. Nach deren Aussterben wurden mit Friedrich I. schließlich die Wettiner Herzöge von Sachsen. Seit der jüngeren Vergangenheit fächert sich die Reihe weiter auf: Nun sind

unter den Dargestellten auch Sibylle von Kleve als Ehefrau und ihre drei Söhne, die die Linie Sachsen-Weimar weiterführen; danach erfolgt ein Sprung zu den Albertinern und zeitlich zurück zu Georg dem Bärtigen und dessen Nachfolgern bis hin zu Kurfürst August. Den Titel Herzog von Sachsen führten Ernestiner wie Albertiner, der politisch gravierende Wechsel der Kurwürde lag nur wenige Jahre zurück, so dass das Buch herrschende Tatsachen widerspiegelt. Es wurde im jetzt albertinischen Wittenberg gedruckt, ließ sich so aber auch im ernestinischen Sachsen problemlos absetzen.

Die Porträts sind qualitativ gut ausgeführt; die Cranachschlange ist denjenigen von Johann Friedrich, Sibylle von Kleve und ihren drei Söhnen als Signatur beigegeben. Wahrscheinlich arbeitete Lucas Cranach d. J. für die Serie arbeitsteilig und mit mehreren Formschneidern, wie auch bei den Buchpublikationen seines Vaters üblich. Durchgehend sind die Porträts als Halbfigur hinter einer fensterartigen Brüstung angelegt. Bis zum Vater Friedrichs des Weisen, Herzog und Kurfürst Ernst, tragen alle Figuren ein Wappen, das ihre Identifikation erleichtert. Im Gegensatz zu Wappen waren individualisierte Porträts im Mittelalter nicht üblich und oft war überhaupt keines überliefert, so dass sie erfunden werden mussten. Der Askanier Albrecht von Sachsen (1175–1260) trägt zum Beispiel über der hohen Stirn eine Kappe oder ein Haarnetz, ähnlich der sogenannten Fuggerhaube, wie sie um 1500 üblich war. Lesern des Buches vermittelte dieses Erscheinungsbild also zumindest eine altertümliche Wirkung.

*Kat. Wittenberg 2015, S. 352f.*



**SIBYLLA CON-  
IVNX IOANNIS FRI-  
derici I. Electoris.**

*ME QUOQUE FELICEM QUONDAM FLORENTE MARITO,  
Nunc miseram illius fors miseranda facit.  
Quem procul abductū peregrino milite, lugēs  
Absumor lachrymis tabificoq; metu.  
Vtq; gemit castus, sublato compare Turtur,  
Nec liquidam ē vitreis fontib; haurit aquā;  
Sic ego præ cinctis charo viduata marito,  
Abstineo cultu delitijsq; datis.  
Sola sed, auxilijs, Christi vox, omnibus orbā,  
Sustentat, præbens spemq; fidemq; mihi.  
Ab Deo erumnas tantas moderare, mihiq;  
Ex duro eductum carcere, redde virum.  
Redde virum, Magni placata Caesaris ira,  
Que toties alijs lenis & æqua fuit.  
Sicut & hæc dulci iunxit me charta marito:  
Sint quoq; tuncta iterū corpora nostra pcor.*

D. Paulus Eberus.



## Nikolaus Reusner

### **Icones Sive Imagines Impm. Regvm, Principvm, Electorum et Dvcvm Saxoniae, vnà cum eorundem elogijs**

Jena: Henning Grosse; Tobias  
Steinmann 1597  
geschlossen 33,5 × 23 × 8,3 cm  
KSW, HAAB, Sign. 19 B 10453

2007 erworben vom Antiquariat  
Uwe Turszynski in München.

Porträtsammlungen berühmter Persönlichkeiten, Autoren ebenso wie Herrschern, erfreuten sich im 16. Jahrhundert großer Beliebtheit. Nikolaus Reusner brachte für dieses Buch einige Erfahrung mit dem Genre mit: Er hatte in Wittenberg studiert und lehrte dann als Professor in Basel, Straßburg und schließlich Jena. In Straßburg gab er 1587 eine Porträtsammlung mit Bildnissen von Theologen- und Reformatoren heraus, *Icones sive imagines virorum [...] quorum fide et doctrina religionis & bonarum literarum studia [...] in Germania praesertim*, in Basel folgte 1589 eine Sammlung von Porträts berühmter Autoren der Renaissance wie Petrarca, Marsilio Ficino, Pietro Bembo und Ariost mit Lobgedichten. In Jena erschien das vorliegende Buch, das Herrscherporträts von Kaisern, Kurfürsten und Herzögen mischt und dabei Holzschnitte von Lucas Cranach d. J. wiederverwendet, die bereits in Johann Agricolas *Illvstrissimorum Dvcvm Saxoniae* (1563) gezeigt worden waren.

In die Abfolge sächsischer Herzöge am Anfang sind Kaiserporträts eingestreut, die nicht aus der Cranach-Werkstatt stammen. Außerdem geben leere Titelrahmen für zwei Kaiser an, dass kein Porträt dafür gefunden – oder erfunden – werden konnte. Die danach wieder einsetzende Reihe sächsischer Herzöge und Kurfürsten nach Cranach verläuft bis zu Johann Friedrich dem Großmütigen. Dieser erscheint nun ohne seine Ehefrau und die Cranachschlange als Signatur wird hier nicht wiederholt. Wenn die Cranach-Werkstatt zu diesem Zeitpunkt noch mit der Schlange als Markenzeichen arbeitete, könnte das auf eine nicht autorisierte Neuverwendung der Holzschnitte außerhalb Wittenbergs hindeuten. Denkbar

ist auch, dass die Druckstöcke verkauft worden waren, um sie aufzuarbeiten und dabei korrigierend zu verändern, wobei die Schlange weggeschnitten wurde. Da Druckstöcke ein wertvolles Betriebskapital darstellten, wäre dies möglicherweise eine Auflösungserscheinung der Werkstatt nach dem Tod Cranachs d. J.

Die Holzschnitte sind im Vergleich zum *Illvstrissimorum Dvcvm Saxoniae* teilweise im Format verändert, die Kleidung der Figuren nach Bedarf erweitert, Schraffuren für Schatten angepasst oder sogar Details im Gesicht verändert. Hatte Friedrich der Streitbare in der Vorlage noch die Augenlider nach unten geschlagen, so sind diese jetzt zu einem blinzelnenden Blick umgearbeitet. Die drei Söhne Johann Friedrichs werden nicht mehr einzeln gezeigt, sondern zu dritt auf einem Porträt mit einem Wappen zusammengefasst, das gleiche Blatt wie in der Jenaer Gesamtausgabe von Luthers Werken 1575. Danach mischen sich wieder Cranach-Holzschnitte für die Albertiner mit neuen Porträts, die auch jüngere Herrscher auf beiden Seiten zeigen, wie den gerade verstorbenen Kurfürst Christian I. oder Friedrich Wilhelm von Sachsen-Weimar, im Druckjahr des Buches 1597 Administrator für das albertinische Kursachsen. Das Buch schließt mit einem ganzseitigen Wappen, das sich gestalterisch wieder als Arbeit der Cranach-Werkstatt zu erkennen gibt und stark den Wappen der 1540er Jahre ähnelt. Demnach wurden für den Band aus verschiedenen Quellen verfügbare Abbildungen zusammengestellt, um eine gewünschte Sammlung an Herrscherporträts zu erhalten.

*Skowronek 2000, S. 66–76*

IOHANNES I. CONSTANS ELECTOR  
SAXONIAE XIX.



Magna dedit magno magnam constantia nomen  
IOANNI, virtus nec pietate minor  
Quam cotidie ausi defendit robore magni  
Quam licet ad vulnus CAROLE Dive tunc.  
Caesaris auspicio, dum strepens insigne arat,  
Militis gaudet praemia longa sequi.  
Mans Regalis propugnat feruido Albas  
Et dominis cogit curibus res Pictas.  
Caetera pacificis, motus conspiciat grether  
Prasentem expertus semper adesse Deum.  
Post fractum, sibi Princeps fortissimus armis  
Luperat angusto periculis, et minudo.

IOAN.

IOANNES FRIDERICVS MAGNANIMVS  
ELECTOR SAXONIAE XX.



Q Veni Patrie & Patri commendant nomina magna,  
Qua tibi Dux laudes IANFRIDERICE canas.  
Princeps magnanimus, mox pietatis alimus,  
Adiuro te sequi iustitiae iacta.  
Properit, Christi mortem pro laude pacis  
Promptus eras, veri raptus amore Dei.  
Adverso vulnus tunc capus de exul in ore  
Ipsa superas mille pericula fide.  
Non vis aut feruam, non te lora dura fatigat.  
Liberat hinc victor te reducam, et facile  
Prae sacris amor est Christi res, plena periculi.  
Pro quo qui patitur plurima, victor abit.

IOAN.

## Georg Spalatin

**Chronica vnd Herkomen der Churfürst/vnd Fürsten des löblichen Haus zu Sachsen/Jegen Hertzog Heinrichs zu Braunschweig [...] Daraus ein jeder Leser befinden wird/mit was öffentlich vngrund/vnd vnwarheit/derselbe von Braunschweig/sich elders herkomens gerühmt [...]**

Wittenberg: Georg Rhau 1541  
geschlossen 18 × 14 × 1,4 cm  
KSW, HAAB, Sign. Aut ben Aut  
Spalatin, G. (45)

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

Herkunft und Geschichte waren für Adlige geradezu überlebensnotwendig. Im Wettstreit mit anderen Fürsten und dem ständigen Kampf um Besitzansprüche waren sie ein entscheidendes Argument, um die eigene Position durchzusetzen. Sich Hofgeschichtsschreiber zu leisten, war daher nicht nur eine schöngeistige Angelegenheit, sondern konnte handfesten machtpolitischen Zielen dienen.

Georg Spalatin stand seit 1508 im Dienst des Kurfürsten Friedrich des Weisen, zunächst als Prinzenenerzieher und ab 1510 als Geschichtsschreiber. Er sollte eine umfangliche, handschriftliche Chronik der Sachsen und der Thüringer von der Vorzeit bis in die Gegenwart verfassen, zu der die Cranach-Werkstatt Illustrationen vorbereitete. Spalatin's Ausführungen über die antike Frühgeschichte der Sachsen und der Thüringer beeinflusste möglicherweise auch Cranachs spätere Gemälde, die als Goldenes und Silbernes Zeitalter gedeutet werden können (S. 58). Für Spalatin's Geschichtsrekonstruktion ließ sich Mythisches und Belegbares nicht immer klar voneinander unterscheiden und manches war umstritten – um etwa zu belegen, dass die Sachsen von einem bestimmten antiken Volk im Norden Griechenlands abstammten, zitierte Spalatin unkommentiert Autoren aus zweiter Hand, deren Existenz schon von Zeitgenossen bezweifelt wurde.

Die Chronik der Sachsen und Thüringer blieb unvollendet. Das lag an Spalatin's Arbeitsweise, aber auch an anderen Aufgaben, die ihm übertragen wurden. So sollte er eng mit Luther zusammenarbeiten, bereitete dessen Auftritt auf dem Reichstag zu Worms vor und auch die scheinbare Entführung Luthers auf die Wartburg. Kurz vor

seinem Tod zog ihn Johann Friedrich dann für das vorliegende Buch heran, das durch seinen Titel leicht mit der unvollendeten Chronik verwechselt werden kann. Der Titel verrät bereits, dass es sich um eine Schilderung der Herkunft der sächsischen Kurfürsten handelt in Erwiderung eines Angriffs durch den Herzog zu Braunschweig. Dieser hatte Johann Friedrich beschimpft und seine eigene Ahnenreihe als länger und ehrwürdiger dargestellt. Spalatin sollte eine historische Gegendarstellung dazu veröffentlichen – wie er in der Einleitung schreibt: „Daraus menniglich klar zubefinden/ das des Hertzogen von Braunschweig vorfaren/ nicht viel lenger Hertzogen zu Sachsen gewest/ denn/ wie ein sprichwort ist/ Adam im Paradis [...].“ Der Streit war Teil eines politischen Konflikts zwischen dem neugläubigen Johann Friedrich, seinen Verbündeten und dem altgläubig gebliebenen Heinrich d. J. von Braunschweig. 1542 endete diese Auseinandersetzung im Krieg und mit der Gefangennahme Heinrichs, ein Triumph des Schmalkaldischen Bundes, der wiederum den Kaiser provozierte. Geschichte war hier ein Kampfmittel und so wichtig, dass der Kurfürst Spalatin's Arbeit an der Schrift kontrollierte.

Nicht fehlen durfte auf dem Titelblatt ein Wappen: Es gab über die beherrschten Länder und Titel Johann Friedrichs Auskunft und fungierte als visueller Beleg seiner rechtmäßigen Herrschaft. Vielleicht stammt der Holzschnitt aus der Cranach-Werkstatt, zu deren Tagesgeschäft es gehörte, vergleichbare Wappen massenhaft zu drucken und auszumalen.

*Meckelnborg/Riecke 2011, S. 32 u. 98 · Meckelnborg 2014, S. 105 u. 122*

# Chronica vnd Herko-

men der Churfürst / vnd Fürsten / des löblichen  
Haus zu Sachsen / Tezen Herzog Heinrichs zu Braunschweig / welcher  
sich den Jüngern nennet / herkommen / Daraus ein jeder Leser befinden  
wird / mit was öffentlich vngrund / vnd vnwarheit / derselbe von Braun-  
schweig / sich elders herkomens gerhümbt / auch Manlicher handlungen  
vnd thatem / seinen Voreldern vnd Ahnherren / inn seinem uehern schand  
schreiben / so er widder den Churfürsten zu Sachsen zc. hat  
ausgehen lassen / zulegen thut / Zusammen getragen /  
Durch /

Georgium Spalatinum.



M. D. XLV.

## Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt)

### **Martin Luther**

1528  
öhlhaltige Farbe auf Rotbuchen-  
holztafel  
37,6 × 25,6 cm  
KSW, Museen, Inv. G 559

Über der linken Schulter: Cranach-  
schlange mit aufgestellten Flügeln,  
links und rechts daneben „1528“

### **Katharina von Bora**

1528  
öhlhaltige Farbe auf Rotbuchen-  
holztafel  
37,5 × 25,6 cm  
KSW, Museen, Inv. G 560

1908 gekauft von dem Kunsthändler  
Franz Hancke aus Breslau.

Am 13. Juni 1525 war Lucas Cranach d. Ä. Trauzeuge auf einer besonderen Hochzeit: Martin Luther heiratete Katharina von Bora. Er war Augustinermönch, sie Zisterzienserin. Beide hatten ihrem Orden Ehelosigkeit versprochen, ein Gelübde, das sie nun demonstrativ brachen. Die Ehe war für Luther eine weltliche Angelegenheit, kein Sakrament. Ehelosigkeit fordere die Bibel nicht, im Gegenteil entspreche die Ehe der natürlichen Schöpfungsordnung. Um ‚Unzucht‘, also etwa Prostitution, zu verhindern, sei sie geradezu eine Pflicht. Auch ein Ordensgelübde sah Luther nicht als verbindlich an, da allein der Glaube an Christus entscheidend für das Seelenheil sei. Für Luthers Anhänger war seine Heirat also ein konsequenter und überfälliger Schritt, für seine Gegner bot sie viel Angriffsfläche.

Die ersten Eheporträts zeigen Martin Luther mit unbedecktem Haar und Katharina Luther mit einem dunklen Haarnetz. Die Komposition der Weimarer Tafeln, er mit Barett und sie mit weißer Haube, beide vor türkis-bläulichem Hintergrund, folgte ab 1528 und hat sich unter anderem auch in den Kunstsammlungen der Veste Coburg und im Niedersächsischen Landesmuseum Hannover erhalten. Katharinas weiße Haube war eine zeitgenössische Form, das Haar abzudecken und damit auf den Ehestand zu verweisen. Das schwarze Barett und der schwarze Rock oder Talar weisen Martin Luther dagegen als Gelehrten und zugleich als Geistlichen aus. Der Talar lutherischer Pfarrer entwickelte sich aus der Universitätskleidung heraus und grenzte sich so von den Priestergewändern des alten Glaubens ab. 1529 folgte eine Variation der Doppelporträts, die Katharina

erneut in pelzbesetztem Obergewand und Haarnetz aufgriff. Danach endete diese Serienproduktion in der Cranach-Werkstatt, um ab 1532 von Doppelporträts Luthers und Melanchthons abgelöst zu werden. Offenbar hatte die Absatzmöglichkeit für die Eheporträts insbesondere in den ersten Jahren nach der Eheschließung bestanden, um deren politische Brisanz zu nutzen. Zugleich entsprechen die Porträts durchaus weltlichen gesellschaftlichen Konventionen. Solche Doppelporträts mit dem Mann links und der Frau rechts in standesgemäßer Kleidung waren eine gängige Porträtform. Beide gaben so ein positives Rollenbild für Geistliche und Anhänger des neuen Glaubens ab.

Wie die Doppelporträts von 1528 vielfältigt wurden, zeigen zwei in Weimar bewahrte Lochpausen. Auf Papier sind die Konturen der beiden Figuren festgehalten. Eine der beiden Pausen ist mit feinen Löchern, vermutlich mit einer Nadel, entlang der Kontur durchstoßen worden. Die Pausen konnten auf eine Tafel aufgelegt und mit Kohlestaub bestäubt werden. So blieben feine schwarze Punkte auf der Tafel zurück, die sich dann wieder zu einer Linie verbinden ließen, so dass die Konturen exakt reproduziert wurden. Diese Praxis nutzten zum Beispiel auch italienische Renaissance-maler. Dabei stammen die Pausen selbst erst aus dem 17. Jahrhundert, wie die Wasserzeichen im Papier belegen. Offenbar gab es noch lange einen Bedarf für die Vielfältigkeit von Cranachs Eheporträts.

*Friedländer/Rosenberg 1979, S. 131, Nr. 312-313 A · Kat. Berlin 1983, S. 319, E 34.1-2 · Hoffmann 1992, S. 42-45, Nr. 13 · Kat. Weimar 2015, S. 60f. u. 84-86, Nr. 51-52 · (zu den Lochpausen) Kat. Weimar 2015, S. 86f., Nr. 53-54*



## Lucas Cranach d. Ä.

### **Martin Luther als Junker Jörg**

um 1521–1522  
ölhaltige Farbe auf Buchenholztafel  
52,8 × 37,3 cm  
KSW, Museen, Inv. G 9

Unten links Aufschrift: „S. F. XAVIER“

1818 im Großherzoglichen Kunst-  
kabinett erwähnt als „St. Franciscus  
Xaverius“. Ab 1873 im Großherzog-  
lichen Museum.

Nach dem Reichstag zu Worms wurde Luther am 4. Mai 1521 auf der Rückreise scheinbar entführt, eine von Georg Spalatin organisierte Unternehmung, um den Reformator vor der über ihn verhängten Reichsacht zu schützen. Er wurde auf die Wartburg gebracht, wo er das Neue Testament ins Deutsche übersetzte. Im Dezember 1521 reiste Luther kurz incognito nach Wittenberg; erst im März 1522 kehrte er dauerhaft dorthin zurück. Auf der Wartburg lebte er unter der Identität eines niedrigen Adligen und ließ sich, um seine Erscheinung zu verändern, einen Bart wachsen. Er wurde sogar in der Kunst des Jagens unterrichtet, die Adlige ebenso wie die Reitkunst seit Kindesbeinen beherrschten. In einer Jagdgesellschaft – an mindestens einer nahm er teil – durfte er nicht unangenehm auffallen. Für die Rolle, die er in dieser Zeit spielte, bürgerte sich später die Bezeichnung „Junker Jörg“ ein.

Lucas Cranach d. Ä. muss Luther in dieser Rolle mindestens einmal gesehen und gezeichnet haben, wonach sich dann Gemälde und Druckgraphiken produzieren ließen. In einer späteren Anekdote heißt es, Lucas Cranach d. Ä. sei während Luthers Aufenthalt in Wittenberg zu dem unerkannten Junker gerufen worden und habe sich erkundigt, wie der Herr denn porträtiert werden wolle, in Öl oder Wasserfarben. Von Luthers Reise nach Wittenberg berichten zwei Jenaer Studenten, sie hätten ihn in einem Gasthaus gesehen und beschreiben sein Äußeres mit Wams und Schwert. Das Weimarer Gemälde kann ab 1521 entstanden sein, vielleicht auch 1522. Eine kleinere Version, heute im Museum der bildenden Künste in Leipzig, stellt eine weitere Fassung dar. Zeitgleich kursierte 1522 ein Holzschnitt, der den bärtigen Luther als

Junker Jörg zeigt. Eine Reihe weiterer Abzüge und Gemälde entstand deutlich später und demonstriert ein wachsendes Bedürfnis, Luther in der Rolle des virilen Ehemanns und Helden der Reformation zu verehren. Der zum Himmel gerichtete Blick des Junkers, der aus dem Bild hinausgeht, ist ein seit der Antike überliefertes Motiv, um geistige Aktivität, Inspiration und Verbundenheit mit dem Göttlichen auszudrücken. Dazu kommt die gestikulierende erhobene rechte Hand, während die linke das Schwert an der Scheide hält. Das heute fast völlig schwarz erscheinende Wams ließ ursprünglich noch feine Gewandfalten erkennen.

In Weimar erscheint das Gemälde erstmals 1818 mit einer Identifikation als Heiliger Franz Xaver. Zu einem unbekanntem Zeitpunkt, vermutlich im 17. oder 18. Jahrhundert, wurde mit rötlich-ockerfarbener Schrift dieser Name auf die Vorderseite notiert. Tatsächlich ähnelt die Darstellung denen des Jesuitenheiligen im 17. Jahrhundert und hatte vielleicht eine produktive Umnutzung für eine Jesuitenkirche erfahren. Christian Schuchardt reklamierte für sich, das Gemälde wieder als eine Darstellung Luthers erkannt zu haben. In dieser Identifikation wurde es im Großherzoglichen Museum und der großen Weimarer Lutherausstellung 1883 ausgestellt. Eine moderne Kopie wurde über den Jahreswechsel 1982/1983 für die Wartburg angefertigt und schmückt seitdem dort die Lutherstube. Wie getreu Cranach Luther hier auch immer dargestellt haben mag, das Ziel, ihn in seiner Rolle als Reformator überzeugend darzustellen, ist bis heute wirksam.

*Kat. Weimar 1883, S. 2, Nr. 11 · Vogel 1918, S. 63 · Friedländer/Rosenberg 1979, S. 100, Nr. 149 · Hoffmann 1992, S. 25–27, Nr. 7 · Kat. Weimar 2015, S. 74f. u. 83, Nr. 50 · Kat. Eisenach 2015, S. 32–34 u. 37 · Kaufmann 2020, S. 46*



## Martin Luther

### **Der Zehende Zeil der Bücher des Ehrwürdigen Herrn D. Martini Lutheri**

3. Auflage

Wittenberg: Peter Seitz 1569  
mit Einband von Johannes oder  
Lukas Weischner, Werkstatt  
geschlossen 33 × 22 × 8,5 cm  
KSW, HAAB, Sign. 19 B 19356 (10)

*Aus dem Besitz von Herzog Friedrich  
Wilhelm I. und Herzogin Sophie von  
Sachsen-Weimar. Gelangte durch  
Erbteilungen in andere Sammlungen  
und zuletzt nach England. 2010 auf  
einer Auktion ersteigert.*

Noch zu Lebzeiten Luthers wurde eine Gesamtausgabe seiner Schriften begonnen, um für ein produktives Vermächtnis seiner Lehre zu sorgen. Dabei stritten Luthers Schüler nach dessen Tod um sein geistiges Erbe und die ‚richtige‘ Fortführung des reformatorischen Glaubens. Auf diese Weise entstanden zwei konkurrierende Ausgaben, die erst in Wittenberg und dann in Jena erschienen. Verantwortlich für die unterschiedlichen Erscheinungsorte war auch der erzwungene Neubeginn der Ernestiner in Weimar und die neue Rolle Jenas als ernestinische Universitätsstadt.

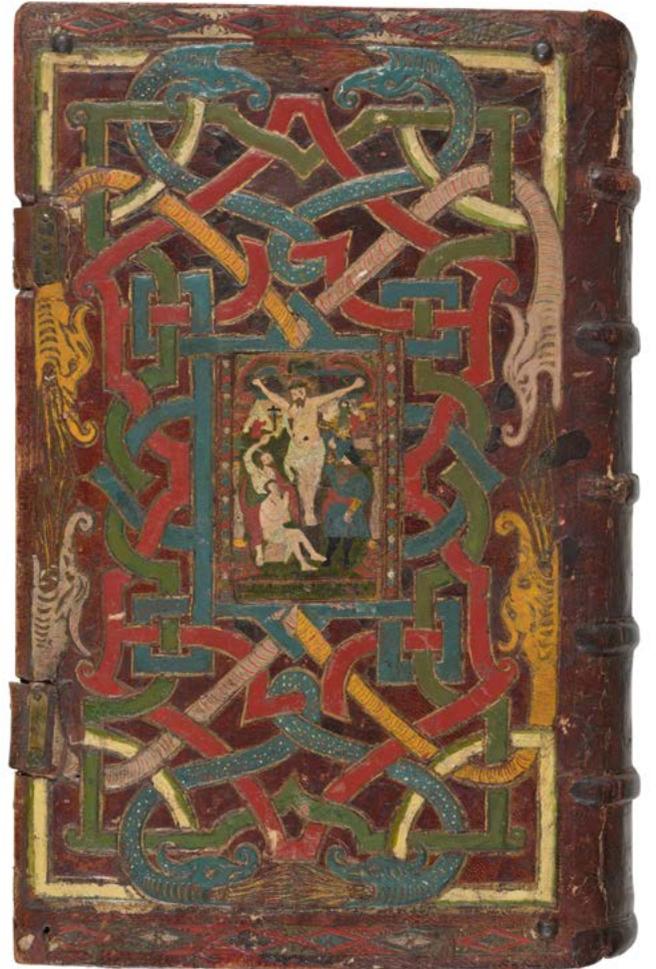
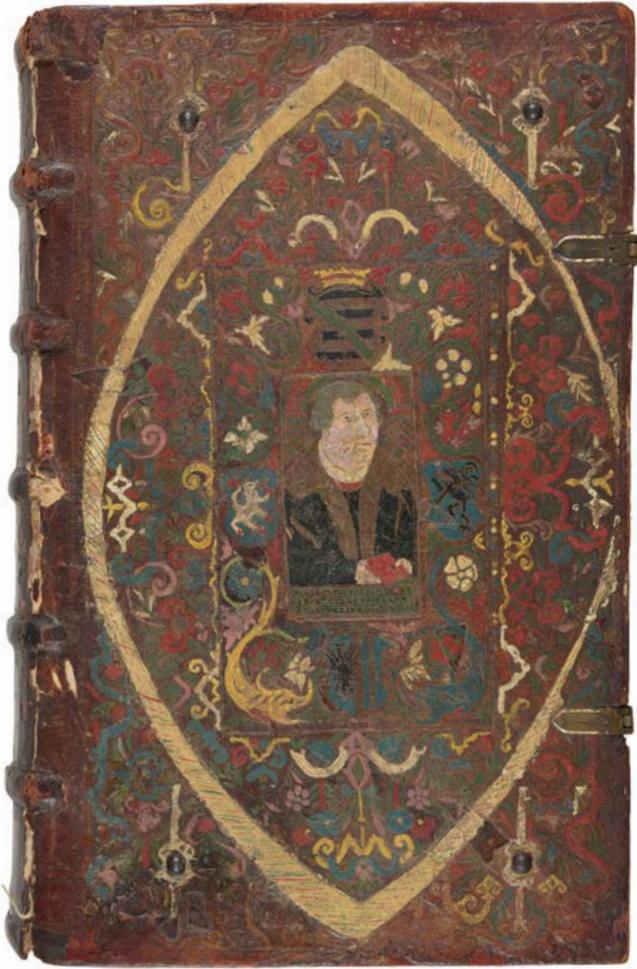
Der vorliegende Band wurde nachträglich aufgewertet durch den prächtig ausgestalteten Bucheinband sowie den vergoldeten, punzierten und bemalten Buchschnitt, der ein sächsisches und ein württembergisches Wappen zeigt. Diese lassen das Buch zurückverfolgen in den Besitz von Friedrich Wilhelm I., Enkel des letzten Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen, und seiner Ehefrau Sophie, geborene Prinzessin von Württemberg. Anmerkungen im Text zeigen, dass das Buch von beiden intensiv gelesen wurde. Durch Erbteilungen verloren gegangen, konnte es auf einer Auktion für die Herzogin Anna Amalia Bibliothek erworben werden.

Luthers Porträt auf der Vorderseite des Einbands ist nach der Vorlage der Cranach-Werkstatt gearbeitet. Dort entstand zu Luthers Lebensende und nach seinem Tod 1546 der häufig wiederholte Typ mit Luther als Halbfigur hinter einer Brüstung, ohne Hut, mit pelzbesetzter Schube, weißem Kragen und einem Buch in den Händen. Auch die Rückseite des Einbands ist reich gestaltet, mit einem Ornament bunter Bänder, die in stilisierten Drachenköpfen

enden. Eingefasst ist dort eine Darstellung, die das Gesetz-und-Gnade-Schema auf kleinstem Raum verdichtet, mit halbnackt kniendem Sünder und Johannes dem Täufer unter dem Kreuz sowie einer zeitgenössisch gekleideten Figur rechts, vielleicht exemplarisch für den Fürsten stehend, wie in der Anordnung des Retabels in der Weimarer Stadtkirche. Im Hintergrund ist links die Errichtung der Ehernen Schlange zu sehen und rechts möglicherweise die Verkündigung der Geburt Christi an die Hirten oder eine Opferung Isaaks, charakteristisch ist die Figur, die einen Arm erhebt und zum Himmel blickt. Auf beiden Seiten des Einbands sorgen kräftige Lackfarben für ein leuchtendes und entsprechend kostbares Äußeres. Die Farben sind kennzeichnend für die Jenaer Hof- und Universitätsbuchbinderei von Johannes Weischner und dessen Sohn Lukas. Durch die handschriftlichen Eintragungen lässt sich die Einbandgestaltung auf die Zeit um 1586 datieren.

Auf dem Innentitel zeigt ein Blatt der Cranach-Werkstatt erneut Luther, der hier gemeinsam mit einem sächsischen Kurfürsten, der Johann dem Beständigen oder Johann Friedrich dem Großmütigen ähnelt, unter dem Kreuz kniet. Dieses Schema wurde seit 1546 verwendet und auch dann noch benutzt, als Wittenberg nicht mehr in ernestinischem Besitz war. Die gesamte Buchgestaltung verband demnach die Darstellung Luthers und seines Gesamtwerks eng mit den Ernestinern und ihrem Selbstverständnis als Verteidiger des ‚rechten‘ Glaubens.

*Hageböck/Lorenz 2011 · Knoche 2011, S. 52f. ·  
Kat. Weimar 2015, S. 55, Nr. 30 · (zur Lutherausgabe)  
Beyer 2017, S. 3 · (zum Titelblatt) Michel 2016,  
S. 69–71*



## Martin Luther

### **Von der Babylonischen gefengknüß der Kirchen**

Straßburg: Johann Schott 1520  
geschlossen 15,5 × 21,2 × 1,5 cm  
KSW, HAAB, Sign. Aut Luther : 1520  
(63)

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

Die vorliegende deutsche Übersetzung war eigentlich gegen Luther gerichtet. Luther hatte 1520 seine Schrift als *De captivitate Babylonica ecclesiae* auf Latein veröffentlicht und damit an europäische Gelehrte adressiert. Darin verwarf er die bis dato sieben Sakramente und ließ nur Abendmahl, Taufe und Beichte als biblisch begründbar gelten. Der Titel spielt auf die babylonische Gefangenschaft des Volkes Israel an und suggerierte, dass Luther eine Befreiung der Gläubigen von einer falschen Knechtschaft anstrebte.

Unmittelbar nach Erscheinen übersetzte der Franziskaner und Dichter Thomas Murner den Text ins Deutsche, zwar mit Luthers Namen als Autor, aber ohne seinen eigenen Namen als Übersetzer zu nennen. Murner stritt in verschiedenen Schriften mit Luther, ermahnte ihn zuerst freundlich und wurde zusehends schärfer im Ton. Luthers Kritik sollte durch die deutsche Übersetzung und damit eine breite Zugänglichkeit als zu provokant herausgestellt werden und Anhänger verschrecken. Gedruckt wurde die Übersetzung in Straßburg; sie zeigt auf dem Titelbild Luthers Porträt. Es ist ein Nachschnitt: Luthers Porträt zirkulierte in diesem Jahr bereits als Flugblatt, durch Lucas Cranach d. Ä. gestaltet, der ihn als Mönch mit Buch vor einer halbrunden Nische und nach links blickend zeigte. Der Nachschnitt unterscheidet sich durch eine andere Nischenform, eine härtere Linienführung und kräftige Schatten. Außerdem ist die Figur gespiegelt und blickt nun nach rechts, was sich durch das Nachzeichnen der Vorlage erklärt – übertragen auf den Druckstock

ist das dann abgezogene Blatt seitenverkehrt. Hans Baldung Grien, namhafter Maler und Druckgraphiker, seit 1518 in Straßburg wohnhaft, gilt als Urheber des Nachschnitts.

Zuerst erschien der Nachschnitt in einer lateinischen Ausgabe von *De captivitate*, in Straßburg gedruckt bei Johann Schott, dort auf der Rückseite des Titels. Für Murners ebenfalls bei Schott gedruckte Übersetzung wurde dann nicht etwa aufwendig eine Karikatur neu geschnitten, sondern sie verwendete praktischerweise ebenfalls Baldung Griens Holzschnitt, nun auf der Vorderseite des Titels. Die Ausgabe macht so den Autor unmittelbar kenntlich. Damit unterscheidet sie sich von Luthers Schriften, die in diesem Jahr in Wittenberg entstanden – weder die dortigen Ausgaben von *Von der freyheyt eines Christenmenschen* noch *An den christlichen Adel deutscher Nation, Von den guten Wercken* oder *De captivitate Babylonica ecclesiae* tragen ein Porträt Luthers außen auf dem Titel, sondern neutrale, ornamentale Schmuckrahmen. In seinem unmittelbaren Umfeld exponierte Luther sich auf diese Weise nicht.

Für weitere Neuauflagen der deutschen Übersetzung wurde auch Baldung Griens Nachschnitt erneut kopiert, zum Beispiel in einer Augsburger Ausgabe von Jörg Nadler – Cranachs Bildfindung verbreitete sich so auch indirekt mit Luthers frühen Schriften durch Kopien von Kopien.

*Kat. Torgau 2015, S. 89, Nr. 28 · Wolff 2017, S. 307f. · (zum Nachschnitt Baldung Griens) Kat. Karlsruhe 2019, S. 422–424*

*Cap. 6.*

**Von der Babylonischen gefengk**  
aus der Kirchen/Doctor Martin Luthers.



*N<sup>o</sup> 63 (1520)  
v. Johann. Lufft.*

## Martin Luther

### **Deutsch Catechismus, Gemehret mit einer newen vorrhede, vnd vermanunge zu der Beicht (Großer Katechismus)**

Wittenberg: Georg Rhau 1530  
geschlossen 20,2 × 16 × 2,4 cm  
KSW, Museen, Sign. Ku 8° III Q - 48 [b]

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

Ein Katechismus bezeichnet eine lehrhafte Einführung in den christlichen Glauben. Luthers deutscher Katechismus war neben seiner Bibelübersetzung weit verbreitet und hatte ebenfalls großen Einfluss auf die deutsche Sprachentwicklung. Eine Visitationsreise Luthers hatte 1528 gezeigt, dass es vielen Menschen an einem grundlegenden Verständnis des christlichen Glaubens mangelte. Für dessen Verbreitung war der Katechismus also besonders wichtig: Im Gegensatz zu Luthers theologischen Kampfschriften war er für den Glaubensalltag gedacht. Er war leicht verständlich formuliert und gab Pfarrern ebenso wie Erwachsenen und Kindern eine praktische Anleitung. So wurden die Sakramente, die Luther noch gelten ließ, erläutert, die Zehn Gebote aufgeführt, das Glaubensbekenntnis und das Vaterunser. Sie wurden danach Satz für Satz in einem Schema von Frage und Antwort erklärt und eigneten sich so zum Auswendiglernen und Abfragen. Luther sah es als Pflicht eines jeden, Erwachsenen wie Kindern, das Buch in ihren Alltag zu integrieren und schrieb in der Vorrede: „Und sol die kinder dazu gewehnen/ teglich/ wenn sie des morgens auffstehen/ zu tisch gehen/ und sich abends schlaffen legen/ das sie es müssen auff sagen/ und yhn nicht essen noch zu trincken geben/ sie hettens denn gesagt. Desgleichen ist auch ein iglicher hausvater schuldig/ mit dem gesind/ knecht und megden zuhalten/ das er sie nicht bey sich halte/ wo sie es nicht können odder lernen wöllen.“

Der praktische Nutzen sorgte für eine schnelle Abfolge mehrerer Auflagen ab 1529 und für zwei Versionen, den *Großen* und den *Kleinen Katechismus* in möglichst

konzentrierter Form. Der *Kleine Katechismus* stellte sogar das am häufigsten gedruckte und gelesene Buch Luthers überhaupt dar, im Schulbetrieb war er oft das erste oder das einzige Buch, mit dem Lesen und Schreiben eingeübt wurde. Eine Auflage des *Deutsch Catechismus* von 1529 enthielt auch mehrere Illustrationen der Cranach-Werkstatt. Darunter waren Szenen des Alten Testaments zu den Erläuterungen der Zehn Gebote, etwa der Tanz um das Goldene Kalb zum ersten Gebot, „Du sollst keine anderen Götter neben mir haben“, oder wie Kain seinen Bruder Abel erschlägt zum fünften Gebot „Du sollst nicht töten“. Die Bilder halfen, klare Bezüge zurück zur Bibel herzustellen. Andere zeigten modellhafte Szenen von Glaubenshandlungen, zum Beispiel eine Kindstaufe oder eine Kirchenpredigt.

Die Auflage von 1530 beinhaltete ebenfalls diese Illustrationen. Sie war um eine zweite Vorrede ergänzt worden, in der Luther polemisch gegen Geistliche wettete, die es scheuten, täglich aus dem doch so nützlichen Buch zu lesen, so dass sich nichts gegenüber den Missständen der alten Kirche geändert habe: „Die weil wir sehen/ das leider viel prediger und pfarher hieryn seer seumig sind/ und verachten beide yhr ampt und diese lere/ ettliche aus grosser hoher kunst/ ettlich aber aus lauter faulheit/ und bauch sorge welche stellen sich nicht anders zur sachen/ denn als weren sie umb yhrs bauchs willen pfarher odder prediger/ und müsten nichts thun denn der güter gebrauchen weil sie leben/ wie sie unter dem Bapstumb gewonet.“

Schilling 2017 · (zu den Illustrationen der Zehn Gebote) Kat. Wittenberg 1998, S. 250–255, Nr. 57

### Auslegung des

lernen / was ein iglich stück ym sich habe. Also / das sie es auch  
 können auff sagen / wie sie es gehört haben. vnd sein richtig ant  
 wortten / wenn man sie fraget. auff das es nicht on nutz vñ frucht  
 gepredigt werde. Denn darumb thun wir den vles / den Late

chynum offte fur  
 supredigen / das  
 man solchs ym  
 die ingent blewe /  
 nicht hoch noch  
 scharff / sondern  
 kurz vnd auffo ein  
 feigt / auff das  
 es ym wol einge  
 he / vñ ym gedecht  
 nis bleibe. Derhal  
 ben wollen wir nu  
 die angezeigte stü  
 cke nach einander  
 fur vns nemen / vñ  
 auffo deutlichst  
 dauon reden /  
 soniel not  
 ist.

Das erste



### Ersten Gepots.

III

### Das Erste Gopot.

**D**u solt nicht andere Göt  
 ter haben.

Das ist / du solt mich alleine fur deinen  
 Gott halten. Was ist das gesage / vnd wie  
 verstehet mans? Was heist ein Gott habe /  
 odder was ist Gott? Antwort. Ein Gott  
 heisset das / dazu man sich versehen sol alles  
 haben. Ein Gott  
 guten / vnd zuflucht haben ym allen nöten. Also / das ein Gott  
 haben nichts anders ist / denn yhm von herten trawen vnd glens  
 ben / wie ich offte gesage habe / das alleine das trawen vnd glauben  
 des hertzen / macht beide Gott vnd ab Gott. Ist der glaube  
 vnd vertrauen recht / so ist auch dein Gott recht / vnd widder  
 umb / wo das vertrauen falsch vnd vnrucht ist / da ist auch der  
 rechte Gott nicht. Denn die zwey gehören zuhauffe / glaube vnd  
 Gott. Worauff du nu (sage ich) dein hertz hengest vnd ver  
 lestest / das ist eigentlich dein Gott. Glaube  
vnd traw  
en machet  
ein Gott.

Darumb ist nu die meinung dieses gepots / das es soddert  
 rechten glauben vnd zuuersicht des hertzen / welche den rechten  
 eingen Gott treffe / vnd an yhm alleine hange. Vnd wil souiel ge  
 sage haben / Sihe zu / vnd lasse mich alleine deinen Gott sein / vnd  
 suche yhe keinen andern. Das ist / was dir mangelt an gutem / des  
 verfihe dich zu mir / vnd suche es bey mir / Vnd wo du unglück  
 vnd not leidest / kreuch vnd halte dich zu mir. Ich wil dir gnug  
 geben / vnd aus aller not helfen. Las nür dein hertz an keinem  
 andern hangen noch rugen.

Das mus ich ein wenig grob austreichen / das mans verfihe  
 vnd mercke / bey gemeinen Exempeln des widderspiels. Es ist  
 m. i. h. r. der meinet er habe Gott vñ alles gnug / wenn er gelt vñ  
 gut hat / verleset vñ brüster sich drauff so steiff vnd sicher / das er  
 auff

## Martin Luther

### **Ein Brief D. Mart. Luther Wider die Sabbather An einen guten Freund**

Wittenberg: Nickel Schirlentz 1538  
geschlossen 15,5 × 19,9 × 0,8 cm  
KSW, HAAB, Sign. 19 A 8286

2006 ersteigert auf einer Auktion  
der Galerie Gerda Bassenge mit  
Unterstützung der Fritz Thyssen  
Stiftung.

Juden und Christen hatten seit der Antike ein ambivalentes Verhältnis: Die Bibel erzählte mit dem Alten Testament die Geschichte des von Gott auserwählten Volkes Israel, an die das Neue Testament anknüpfte. Dabei war der christliche Wahrheitsanspruch absolut – erst durch Jesus Christus als Erlöser sei der göttliche Heilsplan erfüllt worden. Wenn Juden diese Wahrheit nicht erkennen wollten, zeige das ihre Blindheit für Gottes Willen oder mehr noch böse Absicht. Als in der Passionsgeschichte das Volk vor die Wahl gestellt wird, Jesus oder einen Mörder freizulassen, entscheidet sich der Mob gegen Jesus. In einer verkürzten Sicht ließ sich das für Hass und Hetze nutzen: Juden bildeten den Mob, folglich waren sie Jesumörder. Dass Jesu Tod am Kreuz, durch den er die Sünden aller Menschen auf sich nahm, notwendiger Teil des Heilsplans war, spielte in dieser polemischen Zuspitzung keine Rolle. Hinzu kamen soziale Unterschiede. Durch das Ende des jüdischen Staates in der Antike und die Zerstörung des Tempels von Jerusalem 70 n. Chr. lebten jüdische Gemeinden als Minderheiten in ganz Europa verstreut, sie wurden als Projektionsfläche für Anfeindungen und Schuldzuweisungen missbraucht.

Martin Luther nahm zunächst eine freundliche Haltung gegenüber den Juden ein: Christen sollten sie nicht mit Gewalt von ihrem Glauben abbringen, sondern überzeugen. So tolerant das erschien, war Luther jedoch der festen Überzeugung, einzig der christliche Glauben sei der ‚wahre‘. Als sich sein Wunsch, die Juden mögen Jesus Christus als den Erlöser erkennen und massenhaft konvertieren, nicht erfüllte, schlug seine Position in Bitternis um. Zwi-

schen 1538 und 1543 verfasste er vier, für reformatorisch Gleichgesinnte formulierte Schriften, in denen er sich scharf gegen Juden äußerte.

Der *Brief D. Mart. Luther Wider die Sabbather* spielt an auf aus Mähren überlieferte Fälle von konvertierten Christen, die sich beschneiden ließen und in Anlehnung an den jüdischen Feiertag ‚Sabbater‘ nannten. In der Schrift selbst kommen sie kaum vor, sondern Luther nimmt hier die diffuse christliche Angst vor jüdischer Missionierung zum Ausgangspunkt einer Darlegung, warum die Juden irren. Vor allem wiederholt er das Argument, wenn es den Juden seit 1.500 Jahren nicht gelungen sei, Jerusalem und den Tempel wieder für sich zu erobern, läge es auf der Hand, dass Gott sie verworfen habe. So rechtfertigt er auch seine derbe Sprache, wenn er von Juden als „hart verstockt“ oder einem „bösen volck“ spricht.

Das Titelblatt aus der Cranach-Werkstatt zeigt die Geschichte vom Tod Johannes des Täufers, der auf Wunsch der Tochter des Herodes während eines Gastmahls enthauptet wurde. Johannes hatte Christus getauft und später die Ehe des Herodes mit seiner Schwägerin Herodias als falsch angeprangert. Fraglich ist, ob das Titelblatt inhaltlich auf die Schrift gedeutet werden kann. Es wurde zwischen 1530 und 1545 für mehrere Schriften verwendet und jeweilige Bezüge auf die Inhalte anderer Schriften sind umstritten. Denkbar wäre hier die Lesart vom Tod Johannes des Täufers als ein Martyrium des letzten Propheten, der Christus als Erlöser erkannt hatte und ein Beispiel gab, dem sich Juden verweigerten.

*Kaufmann 2013, S. 81–90 · Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 280, Nr. 100 · Kirn 2017, S. 256f. · Kat. Coburg 2020, S. 370f., Nr. 61*

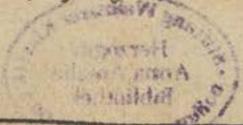
LOTENMUM 3352



Ein Brieff D.  
Mart. Luther  
Wider die Sabbather  
An einen guten  
Freund.

Wittenberg

1538



528/48

## Martin Luther

### **Der Prophet Habacuc ausgelegt durch Mart. Luth.**

Titelblatt nach Lucas Cranach d. Ä., Werkstatt

Erfurt: Melchior Sachsse 1526

16,6 × 11,8 × 6 cm

gebunden in einem Sammelband mit Brandschaden

KSW, HAAB, Sign. CI I : 116 [f]

*Aus dem Besitz von Johannes Rhem. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts im Bestand der Herzoglichen Bibliothek nachgewiesen.*

In der Cranach-Werkstatt entstanden zahlreiche Titelblätter, die in mehreren Büchern wiederverwendet wurden und daher eher dekorativ angelegt waren. Anders verhielt sich das bei vier Titelholzschnitten für vier Übersetzungen von Martin Luther: Nach der Übersetzung des Neuen Testaments nahm dieser sich sukzessiv das Alte Testament vor und so erschienen von 1526 bis 1528 die vier prophetischen Bücher des Jonah, Habakuk, Sacharja (Zacharias) und Jesaja, je als einzelnes Büchlein mit eigenem Titelholzschnitt. Diese waren ganz individuell mit einer illustrierten Szene auf das Buch abgestimmt und entsprechend nur dafür verwendbar. Gedruckt wurden sie zuerst in Wittenberg bei Michael Lotter, dem jüngeren Bruder von Melchior Lotter d. J., der mit Cranach und dessen Geschäftspartner Döring schon das September- und das Dezembertestament gedruckt hatte (S. 48).

Gefragt waren Luthers Schriften weit mehr, als die Wittenberger Drucker liefern konnten. Einer Druckpresse waren durch Material und Personal Grenzen der Produktionsfähigkeit gesetzt. Auch konnte es deutlich günstiger und schneller sein, ein Buch in einer anderen Stadt vor Ort nachzudrucken, denn Landwege waren schlecht, Transportkosten hoch und Zollschranken und Krieg bedrohten und verzögerten den Transport von Druckbögen. Wer in einem Nachdruck nicht auf Illustrationen verzichten wollte, brauchte vor Ort jedoch einen guten Kopisten, der das Vorbild wieder auf einem neuen Druckblock nachschnittzte und gegebenenfalls in der Größe anpasste. Dies

war der Fall bei Luthers Prophetenbüchern, die unter anderem in Erfurt nachgedruckt wurden. Die Vorbilder aus der Cranach-Werkstatt für das Titelblatt wurden dafür nachgeschnitten – zwar mit einigen stilistischen Abweichungen, aber doch so getreu, das sich alle wesentlichen Bildinformationen wiederfinden. Für die Verbreitung von Cranachs Bildern waren solche Nachschnitte ein wichtiger Katalysator: Zu den Massen an Bildern der Werkstatt kam eine Flut an Nachahmungen.

Beim Brand der Herzogin Anna Amalia Bibliothek vom 2. auf den 3. September 2004 erlitt der in Leder gebundene Band starken Schaden. Große Hitze wirkte auf den Buchrücken ein, so dass dieser vollständig erneuert werden musste, um mit den weniger beschädigten Buchdeckeln wieder einen intakten Einband zu bilden. Rückstände von Löschwasser zeichnen sich fleckig am Buchschnitt und den äußeren Seitenrändern ab. Das Titelblatt einer der Schriften in der Buchmitte, wie etwa zum *Prophet Habacuc*, auszustellen, ist praktisch nicht möglich: Schon bei einem geringen Öffnungswinkel sperrt der Band und erlaubt nicht mehr als einen schmalen Blick in das Buch. So steht das Exemplar stellvertretend für die zahlreichen verlorenen, aber auch für die mühevoll geretteten und wieder aufbereiteten Bücher nach der Brandkatastrophe.

*(zu den Propheten-Titelblättern der Cranach-Werkstatt) Kat. Wittenberg 1994, S. 62f., Nr. 38 a-d · Kat. Wittenberg 1998, S. 224f., 228f. u. 259f., Nr. 9-14 · (zu Nachschnitten) Zimmermann 1924, S. 36 u. 103, Anm. 78 · (zum Buchtransport) Bangert 2019, S. 114-120 · (zur Rettung und Restaurierung von Büchern nach dem Brand) Kat. Weimar 2014*



## Lucas Cranach d. Ä.

### **Albrecht von Brandenburg**

1520  
Kupferstich  
17 × 11,4 cm  
KSW, Museen, Inv. DK 27/81

Links über der Schulter: 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.

---

### **Luther als Mönch mit Karikatur**

1520  
Kupferstich  
17,4 × 11,8 cm  
KSW, Museen, Inv. DK 36/79

Mittig unten: Cranachschlange mit aufgestellten Flügeln

1979 inventarisiert als „alter Besitz“ in den Kunstsammlungen zu Weimar. 2003 mit der Fusion in die Museen der Klassik Stiftung Weimar übernommen.

---

### **Luther als Mönch vor einer Nische**

1520  
Kupferstich  
17 × 11,8 cm  
KSW, Museen, Inv. DK 182/83

Rechts unten: Cranachschlange mit aufgestellten Flügeln

1983 inventarisiert als „alter Besitz“ in den Kunstsammlungen zu Weimar. 2003 mit der Fusion in die Museen der Klassik Stiftung Weimar übernommen.

---

### **Luther im Profil**

1521  
Kupferstich  
21 × 15 cm  
KSW, Museen, Inv. DK 183/83

Rechts unten: Cranachschlange mit aufgestellten Flügeln

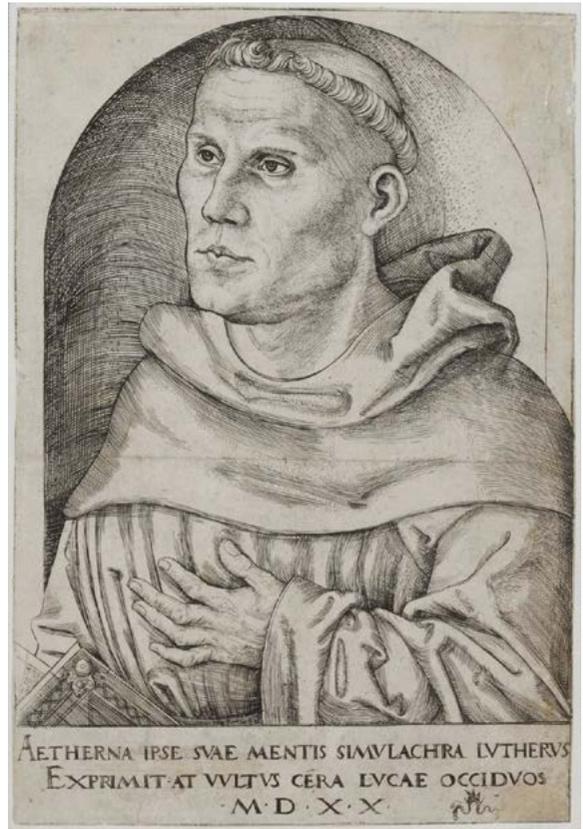
1983 inventarisiert als „alter Besitz“ in den Kunstsammlungen zu Weimar. 2003 mit der Fusion in die Museen der Klassik Stiftung Weimar übernommen.

1519 gab Kardinal Albrecht von Brandenburg ein Porträt von sich bei Albrecht Dürer in Auftrag, vermutlich in Reaktion auf Cranachs Wittenberger Heiltumsbuch (S. 44). Es sollte das Titelbild für ein eigenes Buch für das Hallesche Heiltum werden. Abzüge des Porträts sandte Dürer im Jahr 1520 an Georg Spalatin und bekundete zudem die Absicht, Luther porträtieren zu wollen. Cranach kam ihm zuvor und schuf zeitgleich oder kurz nacheinander sowohl ein Porträt von Albrecht von Brandenburg als auch von dessen Gegner Luther. Das Porträt des Kardinals kopiert Dürers Komposition, die Anlage der beiden Inschriften und deren Text. Das Porträt Luthers als Gegenstück stellte den hageren Mönch dem mächtigen Kirchenfürsten gegenüber. Vergleichbar waren der Bildausschnitt und die Inschriftentafel am unteren Bildende, die nun Cranach als Bildschöpfer einbezog: „Die ewigen Abbilder seines Geistes drückt Luther selbst aus, das Wachs des Lucas aber seine sterblichen Züge.“

Von diesem ersten Entwurf, der Luther mit harten Gesichtszügen und leerem Hintergrund zeigt, existiert nur in Weimar ein Exemplar, in dem probeweise eine Karikatur in die obere Ecke der Druckplatte graviert ist. Vielleicht war das nur eine Fingerübung, vielleicht aber auch inhaltlich belegt, indem es auf die Angriffe von Luthers Gegner auf ihn auf dem Reichstag zu Worms anspielt. In großer Stückzahl produziert und ausgeliefert wurde zu Luthers Lebzeiten weder der Zustand mit noch ohne diese Karikatur. Dazu kam es erst deutlich nach Luthers Tod etwa zwischen 1570 und 1590.

Weit verbreitet war dagegen das auf 1520 datierte Porträt Luthers als Mönch in der Nische. Es bot inhaltlich mehr Kontext, indem Luther die Bibel, auf die er sich stets als Autorität berief, in der Hand hält und gestikulierend ihren Text auszulegen scheint. Durch die Nische schwebt er hier nicht in einem leeren Raum, sondern ist räumlich, ähnlich einer Heiligenstatue in einer Kirche, hinterfangen. Der päpstliche Legat in Worms berichtete empört, wie Luthers Anhänger solche Blätter bei sich trugen. Das Bild wurde ebenso durch Nachahmer vervielfältigt wie das auf 1521 datierte Porträt mit einem Doktorhut, welches Luther nun im Profil zeigt, der ehrwürdigsten zweidimensionalen Porträtform seit der Antike. Die Inschrift am unteren Ende wurde leicht abgewandelt, drückt aber dasselbe aus wie die vorhergehenden Blätter. Hier tritt Luther in der Doppelrolle auf, die seine Gegner in Worms kritisierten: War er nun Mönch oder Universitätsgelehrter? Das Blatt beantwortet die Frage affirmativ und macht aus der Doppelrolle eine Stärke Luthers. Schließlich reagierte wiederum Dürer auf Cranach mit einem 1523 datierten Kupferstich mit einem neuen Porträt Albrechts von Brandenburg, ebenfalls im Profil, aber nach rechts gewendet, so dass sich beide Kontrahenten – nebeneinander gelegt – anblickten. Die rasch aufeinanderfolgenden Porträtproduktionen für Luther und den Kardinal pflegten also gleich zwei Images – das der Dargestellten ebenso wie das der Darstellenden.

Warnke 1984 · Kat. Wittenberg 1998, S. 142–149, Nr. 2–4 · Kat. Weimar 2015, S. 80f., Nr. 47–48 u. S. 134f., Nr. 90 · Kat. Eisenach 2015, S. 60–83 · Kat. Düsseldorf 2017, S. 190 f., Nr. 93–95 u. S. 200, Nr. 106–107 · Kat. Coburg 2020, S. 343–353, Nr. 52–54





## Bilder machen

Viel und schnell und überall zugleich – wer sich einen Namen machen und in aller Munde sein will, tut gut daran, möglichst oft in kurzer Zeit an vielen Orten präsent zu sein. Cranach gelingt es darüber hinaus, eine einzigartige Balance zwischen Geschwindigkeit, Masse und Qualität zu halten. Gemälde produziert seine Werkstatt wie sonst nur Gedrucktes, viele sind einander gleich und doch ist jedes ein Original, jederzeit als Cranach erkennbar. Die Zahl der Bilder kann nur vermutet werden – entstehen drei-, fünf- oder gar siebentausend? Auf Papier gedruckt reisen Cranachs Bilder durch das Reich und ganz Europa, vom exklusiven Kupferstich mit vielleicht nur einhundert Abzügen bis hin zu den Holzschnitten, die deutlich höhere Auflagen erlauben. Auch hier lässt sich nur schätzen, wie viele Einzelblätter und illustrierte Buchseiten die Werkstatt produziert – ihre Zahl muss in die Zehntausende gehen. Das Material Papier aber ist flüchtig und wird im Gebrauch verschlissen, viele Blätter sind reine Gebrauchsgraphik, mit Wachs an Wände oder Türen geheftet oder als Flugblatt durch viele Hände weitergereicht. Unverwüstlich sind dagegen Münzen und Medaillen, sie können als kleine Schätze verschenkt werden und sind ein ehrwürdiges Medium, bereit, noch in einer fernen Zukunft ihr Bild und ihre Botschaft weiterzutragen, so wie aus der Antike Namen und Antlitz vieler Personen nur durch Münzen bewahrt wurden.

Die Produktionsweisen der Cranach-Werkstatt sind bestens auf Geschwindigkeit und wiedererkennbaren Stil abgestimmt. Ohnehin ist zu dieser Zeit Kunst Handwerk,

so genial eine Bildidee sein mag, sie zu einem ansehnlichen Produkt zu führen, ist die selbstverständliche Aufgabe eines guten Künstlers. Eine Zeichnung des Meisters steht am Anfang, von der aus Druckstöcke, Prägemodelle oder Vorzeichnungen für Gemälde angelegt werden. Ein Formschneider für einen Holzschnitt muss eine Vorlage spiegeln, wenn das gedruckte Ergebnis seitenrichtig auf einem Blatt erscheinen soll, und nichts darf aus dem Holz ausbrechen und so das Bild ruinieren. Ein Stempelschneider für den Prägestempel einer Medaille muss in unterschiedlichen Relieftiefen denken und sich gut mit den Eigenschaften von Legierungen auskennen. Was vollendet ist, kann wieder abgezeichnet oder kopiert als Beleg aufbewahrt werden. Schablonenartig tauchen über Jahre und Jahrzehnte Motive und Kompositionen wie aus einer Bildbibliothek immer wieder in der Cranach-Werkstatt auf. Musterbücher und Zeichnungskonvolute stellen ebenso wie Druckstöcke und Stempel das Betriebskapital einer Werkstatt dar, sind begehrtes Lehr- und Sammlungsmaterial und werden argwöhnisch vor neugierigen Blicken gehütet. Nachahmungen sind Teil der Bildverbreitung – Gemälde lassen sich durchzeichnen, abzeichnen oder abklatschen, Holzschnitte ab- und durchpausen, Medaillen abformen, Druckstöcke weiterverkaufen – und steigern so noch einmal die Anzahl Cranach-ähnlicher Bilder in der Welt. Wenn wir wollten, könnten wir noch heute ‚Cranachs‘ herstellen: Manche Druckstöcke haben die Jahrhunderte unbeschadet überstanden und wären immer noch druckfähig.

**Ulrich Ursenthaler  
nach Lucas Cranach d. Ä.**

**Medaille auf Friedrich den Weisen  
zu zwölf Dukaten**

1512  
Gold, geprägt  
ø 4,81 cm, 41,66 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/5

Vorderseite: FRID'DVX.SAX' ELECT'.  
IMPER QVE.LOCVM:TEN E'S:GENERA'  
Rückseite: MAXIMILIANVS ROMAN-  
ORVM REX SEMPER AVGVST  
Auf dem Brustabschnitt Friedrichs:  
IHS:MARIA

*Um 1700 erworben durch Wilhelm  
Ernst von Sachsen-Weimar von  
Friedrich Adolph von Haugwitz, ehe-  
mals Oberhofmarschall in Dresden.*

**Medaille auf Friedrich den Weisen  
zu zwei Talern**

1512  
Sterlingsilber, geprägt  
ø 4,82 cm, 58,21 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/6

*Vermutlich um 1700 erworben durch  
Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar  
von Friedrich Adolph von Haugwitz.*

**Medaille auf Friedrich den Weisen  
zu einem Taler**

1512  
Sterlingsilber, geprägt  
ø 4,78 cm, 28,98 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/7  
nicht abgebildet

*Vermutlich um 1700 erworben durch  
Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar  
von Friedrich Adolph von Haugwitz.*

**Medaille auf Friedrich den Weisen  
zu einem Taler**

1512  
Sterlingsilber, geprägt  
ø 4,84 cm, 29,01 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/8  
nicht abgebildet

*1908 für das Großherzogliche  
Münzkabinett Weimar angekauft  
mit der Reformationssammlung von  
Carl Spitzner aus Dresden.*

Am 8. August 1507 ernannte Kaiser Maximilian I. Friedrich den Weisen zu seinem Generalstatthalter. War der Kaiser nicht im Reich anwesend, durfte der Kurfürst diesen Platz einnehmen. Das prestigeträchtige Amt wollte Friedrich mit einer Medaille feiern und das erforderte Spezialisten. In Nürnberg übernahm der dortige Münzmeister Hans Krug d. Ä. den Auftrag. Er erwartete im Juli 1508 Cranachs Besuch. Vorerst nutzte er ein Gemälde von ihm beziehungsweise seiner Werkstatt aus einer Nürnberger Kirche, das Friedrich den Weisen mit Bart und Drahthaube zeigte. So konnte Krug, wie ein Mittelsmann berichtete, schon an den Stempeln arbeiten, die „nit minder gefellig sein, dann ob Lucas hie bei der hand gewest were“. Im November 1508 wurde ein Modell Cranachs, „in ainen stain geschnitten“, an Krug übergeben. Im September 1510 war Krug aus dem Auftrag ausgeschieden. Jetzt berichtete der Mittelsmann, er habe „pyldnuß durch Lucas Maler seer wol gemacht“ erhalten, „die hab ich dem Eyßengreber“ – also dem Stempelschneider – „bey handen geben, der hat ein eyßen darnach abgemacht“, was Cranach wieder prüfen sollte.

Gut waren die Ergebnisse nicht. Eine Verbesserung erreichte der Kurfürst erst in Innsbruck, der Residenzstadt des Kaisers im silberreichen Tirol. Ulrich Ursenthaler,

seit 1512 Wardein (Wächter oder Aufseher) der Münzstätte in Hall bei Innsbruck, lieferte eine überzeugende Arbeit mit einem einigermaßen hohen Relief und feiner Linieneinführung. Auf der Vorderseite ist der Titel Friedrichs als Generalstatthalter zu lesen – „locum tenens generalis“ – unterbrochen von vier Wappen mit den Kurschwertern und den wichtigsten Landesteilen, dem Herzogtum Sachsen, der Markgrafschaft Meißen und der Landgrafschaft Thüringen. Die Rückseite zeigt den Reichsadler und benennt Maximilian als römischen König. Als Zahlungsmittel waren solche Schaustücke nicht gedacht, sie stellten aber einen hohen monetären Wert dar. Kaiser Maximilian bestellte sich mehrere Abschläge davon. Friedrich der Weise ließ auch weiter in Nürnberg arbeiten und erhielt 1513, nun durch den Medailleur Hans Kraft d. Ä. gestaltet, 74 Abschläge übersendet, inklusive eines zerbrochenen Stempels, der nach der Vorlage von Cranach geschnitten worden war. Kraft erreichte zwar eine größere Reliefhöhe, musste dazu aber gegossene Stücke noch einmal überprägen – ästhetisch besser als Ursenthalers Version wurden sie dabei nicht.

*Brozatus 1994 · Heydenreich 2007, S. 408–413 ·  
Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 240–245, Nr. 75–80 ·  
Kat. Gotha/Weimar 2016, S. 100 u. 418, Nr. 95 ·  
Kat. Düsseldorf 2017, S. 118f., Nr. 17–22*



## Hans Reinhart d. Ä.

### **Medaille auf Johann Friedrich den Großmütigen**

1535  
Sterlingsilber, teilvergoldet,  
mit Öse  
ø 6,95/mit Öse 8,13 cm, 87,15 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/9

Unter der rechten Hand: HR  
Am Halskragen: XRENXALSXINXEREN  
Umschrift Vorderseite: IOANNES.  
FRIDERICVS.ELECTOR.DVX  
SAXONIE.FIERI.FECIT.ETATIS SVÆ.32  
Umschrift Rückseite: SPES MEA IN  
DEO EST ANNO NOSTRI SALFATORIS  
M.D.X.X.V

*Vermutlich um 1700 angekauft von  
Friedrich Adolph von Haugwitz.*

Hans Reinhart der Ältere schuf für Johann Friedrich den Großmütigen diese prächtige Porträtmedaille, vermutlich anlässlich der Belehnung mit der Kurwürde am 20. November 1535. Reinhart nahm sich Cranachs Porträts des Kurfürsten zum Vorbild, kopierte sie aber nicht einfach, sondern übersetzte sie gekonnt in die metallene Rundform. Der junge Kurfürst trägt hier die beiden Insignien seines Amtes, das Kurschwert und den Kurhut, dazu einen pelzbesetzten Mantel, darunter ein Hemd, außerdem einen Halsreif und eine Goldkette um den Hals. Die verschiedenen Materialien, die knittigen Falten des Hemdes und der weiche Pelz, sind minutiös getroffen. Das Schwert wurde nicht einfach in das Rundbild gepresst, sondern überschneidet oben und unten den Rahmen illusionistisch. Der Effekt wiederholt sich auf der Rückseite mit dem Wappen Johann Friedrichs, wo die unteren Ausläufer des Wappens links und rechts aufgerollt, mittig aber ausgerollt erscheinen und so mit einer plastischen Wirkung spielen. Dazu kommt die Vergoldung: Im Wappen sind es die Kurschwerter im Herzschild und damit der vorrangige Teil, beim Porträt sind es Bart- und Kopfhaar, Griff und Parierstange des Schwertes, der Kurhut, das Wams, die Goldkette und der Schmuckreif um den Hals. Auf dem Reif findet sich die Devise „Alles in Ehren“, die Johann Friedrich mit seiner Ehefrau teilte. Vergleichbares findet sich auf gemalten Porträts der Cranach-Werkstatt von Sibylle von Kleve in den 1530er Jahren.

Um filigrane Flächen präzise zu vergolden, war die Technik der Feuervergoldung üblich. Gold wurde mit Quecksilber vermischt, dadurch zu einer flüssigen Masse

und auf die zu vergoldenden Flächen aufgetragen. Über einem Feuer erhitzt, verdampfte das Quecksilber – für den Vergolter hochgiftig – und das Gold blieb fest mit der Oberfläche verbunden zurück. Das Ergebnis war ein besonders lebendiges Bild, welches wie ein teilkolorierter Holzschnitt funktioniert. Hans Reinhart war also der Glücksfall eines selbständigen Künstlers, der Cranachs Vorlage gewinnbringend in ein neues Medium transformieren konnte. Im gleichen Jahr 1535 schuf Reinhart auch eine Medaille mit dem Porträt Albrechts von Brandenburg, Exemplare finden sich im Stadtarchiv Mainz und dem Münzkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin – mit Cranach teilte Reinhart offenbar die politische Ungebundenheit.

Von der Porträtmedaille auf Johann Friedrich besitzt die Klassik Stiftung noch ein vollflächig vergoldetes Exemplar, ebenfalls mit einer Öse, sowie einen Bronzeabschlag mit einem Loch. Sie zeigen verschiedene Wertigkeiten an: Genutzt wurden solche Medaillen als Geschenke, die ausgewählten Personen je nach Rang und Verdienst oder als strategischer Gunstbeweis verehrt wurden. Sie werden daher auch als ‚Gnadenpfennig‘ bezeichnet. Durch eine Öse oder ein Loch, manchmal erst nachträglich hinzugefügt, konnten sie an einer Kette um den Hals getragen werden. Das demonstrierte Loyalität und trug zugleich die Botschaft des Dargestellten weiter, der sich hier in seinem höchsten Amt zeigt und zugleich mit dem umlaufenden Spruch – „meine Hoffnung ruht auf Gott“ – besonders fromm gibt.

*Kat. Weimar 2015, S. 190f., Nr. 132 · Meukow 2010*



## Monogrammist H G

### **Medaille auf Martin Luther**

1521

Silberlegierung, gegossen mit glatter Rückseite, Oberfläche nachbearbeitet

ø 6,65 cm, 66,63 g

KSW, Museen, Inv. MM-2019/25

Umschrift: HERESIBVS.SI.DIGNVS. ERIT.LV.THERVS.IN.VLLIS.ET.CRISTVS. DIGNVS.CRIMINIS.HVIVS.ERIT

Jahreszahl links: 1521

Signatur am Brustabschnitt: H G

*1908 angekauft mit der Reformationssammlung von Carl Spitzner aus Dresden.*

## Unbekannter Künstler

### **Fehlprägung einer Luthermedaille**

um 1521–1523 (?)

Billon, geprägt mit glatter Rückseite

ø 4,34 cm, 19,36 g

KSW, Museen, Inv. MM-2020/2

*1908 angekauft mit der Reformationssammlung von Carl Spitzner aus Dresden.*

Auf 1521 datiert nicht nur ein Kupferstich mit dem von Cranach stammenden Porträt Luthers im Profil mit Hut und Kutte, sondern auch eine Medaille. Der umlaufende Spruch bezieht sich offenbar auf die Ereignisse des Reichstags zu Worms: „Wenn Luther irgendwelcher Ketzereien schuldig sein wird, so wird auch Christus dieses Verbrechens schuldig sein.“ 1519 war eine noch größere Medaille mit einem Porträt von Erasmus von Rotterdam entstanden, die ihn ebenfalls nach links gewendet und mit einer Kappe zeigt, unter der der Haaransatz leicht hervorschaut. Denkbar ist, dass das Modell für die Luthermedaille nach dem Kupferstich entstand, ebenso möglich wäre eine direkte Beteiligung Cranachs an dem Modell – ästhetisch überzeugend ist die Medaille in jedem Fall. Zwei erste Abschläge existieren in den Münzkabinetten in Gotha und Berlin. Ihnen gegenüber zeichnet sich das Weimarer Exemplar durch einen etwas größeren Durchmesser aus, der Platz für einen schöneren Abschluss am Rand in Form eines Rings bietet. Die Rückseite ist glatt, andere Abschläge zeigen auf der Rückseite einen 14-zeiligen Text, ein Gebet zu Gott, oder kombinieren im 17. Jahrhundert die Vorderseite mit einem Porträt von Katharina von Bora auf der Rückseite.

Rätsel gibt das beschädigte Stück auf. Der breite Ausbruch kann beim Prägen entstanden sein: Metall dehnt sich unter Druck aus und kann am Rand aufreißen. Georg Habich, Experte für Medaillen des 16. Jahrhunderts, wusste es nicht recht einzuordnen

und argumentierte ästhetisch: Weil es nicht so gut ausgearbeitet sei, könne es auch nicht nach Cranachs Kupferstich entstanden sein, sondern nach dem Imitat des Kupferstichs von Daniel Hopfer von 1523. Dieses ist seitenverkehrt zu Cranachs Vorbild und damit seitenrichtig zu der Fehlprägung. Ästhetisch unterscheidet es sich bis auf einen Strahlenkranz um Luthers Haupt nicht wesentlich von Cranachs Vorlage. Seitenverkehrungen ließen sich ausgleichen, wenn die Vorzeichnung oder ein Modell seitenverkehrt angelegt war. Eine spätere Produktion oder sogar Simulation eines frühen Fehlversuchs lässt sich nicht ausschließen. Spiegelt man die Medaille und legt die Abbildungen übereinander, stimmt die Form des Ohres und des Auges exakt mit den 1521er-Medaillen überein, während andere Partien abweichen. Umschrift und Jahreszahl fehlen, was einen Versuch der Gestaltung des Gesichts bedeuten kann. Für einen Fehlversuch spricht auch das günstige Material, eine Legierung aus Silber und Kupfer, die in dieser Zeit auch für Rechpenfennige, mit denen ‚auf der Linie‘ gerechnet wurde, Gebrauch fand. Es wäre in dem Fall ein seltener Einblick in die Produktionsprozesse in Cranachs Zeit, denn da Metall kostbar war, wurden Fehlversuche in der Regel wieder eingeschmolzen.

*(zur Weimarer Luthermedaille) Habich 1929, S. 103, Nr. 721 · (zu vergleichbaren Luthermedaillen) Wallenstein 1994, S. 29f., Nr. 4.31 · Kat. München/Wien/Dresden 2013, S. 190, Nr. 88 · Kat. Eisenach 2014, S. 80f. u. 142, Nr. 1 · Opitz 2015–2019, Bd. 2.1 (2018), S. 4–7, Nr. 4–8 · (zur Fehlprägung) Habich 1929, S. 103, Nr. 722, Taf. LXXXVII, 4 · Kat. Berlin 1983, S. 329, Nr. E38.5 · Opitz 2015–2019, Bd. 2.1 (2018), S. 31, Nr. 44*



## Wolf Milicz

### **Medaille auf Martin Luther**

1530  
Silberlegierung, auf Zinnlegierung  
ausgetrieben  
ø 4,66 cm, 14,99 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/10

Vorderseite: DOCTOR MARTINVS  
LVTHERVS PROPHETA GERMANIAE  
M.D.XXX:

*1908 angekauft mit der Reformati-  
onssammlung von Carl Spitzner aus  
Dresden.*

---

### **Medaille auf Martin Luther**

1530  
Zinn-Blei-Legierung, getrieben  
ø 4,35 cm, 4,28 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/11

Vorderseite: DOCTOR MARTINVS  
LVTHERVS PROPHETA GERMANIAE  
M.D.XXX:

*Aus dem Privatbesitz des ehemals  
regierenden Großherzoglichen Hau-  
ses Sachsen-Weimar und Eisenach.  
Nach dem Tod von Großherzogin  
Sophie 1897 an das Großherzogliche  
Münzkabinett übergeben.*

### **Medaille auf Martin Luther**

1530  
Zinn-Blei-Legierung, gegossen mit  
glatter Rückseite  
ø 4,51 cm, 15,13 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/12

Vorderseite: DOCTOR MARTINVS  
LVTHERVS PROPHETA GERMANIAE  
M.D.XXX.

*Aus dem Privatbesitz des ehemals  
regierenden Großherzoglichen Hau-  
ses Sachsen-Weimar und Eisenach.  
Nach dem Tod von Großherzogin  
Sophie 1897 an das Großherzogliche  
Münzkabinett übergeben.*

---

### **Medaille auf Martin Luther**

1537  
Feinsilber, geprägt, Oberfläche  
nachbearbeitet  
ø 4,63 cm, 36,62 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/13

Vorderseite: DOCTOR MARTINVS  
LVTHERVS PROPHETA GERMANIAE  
M D XXXVII  
Rückseite: IN SILENTIO ET SPE ERIT  
FORTITVDO VESTRA M D XXXVII

*1908 angekauft mit der Reforma-  
tionssammlung von Carl Spitzner  
aus Dresden.*

Martin Luther ist schätzungsweise die am häufigsten jemals auf Medaillen abgebildete Person. Schon zu Lebzeiten kursierten zahlreiche Stücke mit seinem Porträt, die ebenso wie Flugblätter sein Konterfei verbreiteten und hohen Absatz fanden. Ab 1530 produzierte Wolf Milicz Luthermedaillen, die in zahlreichen Wiederholungen, Abschlügen oder auch Nachgüssen Verbreitung fanden. Anlass für die Produktion 1537 könnte eine Zusammenkunft der Mitglieder des Schmalkaldischen Bundes gewesen sein, wo sich solche Medaillen an Anhänger des neuen Glaubens gut absetzen ließen. Die Vorderseite zeigt Luther nach der Vorlage der Cranach-Werkstatt in dem Porträttyp, der ab Ende der 1520er Jahre verbreitet wurde, mit Schabe, Barett und wahlweise mit oder ohne Buch in der Hand. Die umlaufende Inschrift benennt ihn als „deutschen Propheten“ und die Jahreszahl der Entstehung. Diese Vorderseiten ließen sich mit unterschiedlichen Rückseiten kombinieren und so Variationen herstellen, auch noch in Nachahmungen bis weit ins 17. Jahrhundert. Die Version von 1537 zeigt auf der Rückseite zwei Putten als Schildhalter, die mittig das Wappen Luthers halten, auch Lutherrose genannt. Diese diente seit 1524 auf vielen Schriften Luthers als ‚Schutzmarke‘ gegen Nachdrucke. 1530 schenkte Johann Friedrich der Großmütige Luther einen Siegelring mit diesem Wappen.

Der umlaufende Spruch zitiert aus der Bibel und lautet übersetzt: „In Stille und Vertrauen wird eure Stärke liegen.“ Das Zitat aus Jesaja 30,15 steht im Kontext der Warnung des Propheten, dass diejenigen, die diesen Spruch nicht beherzigten und die Wahrheit nicht erkennen wollten, von Gott verlassen seien. Es ist der Wahlspruch Luthers, der seinen Anspruch als Wahrheitsverkünder unterstreicht und der auch in manche Lutherporträts der Cranach-Werkstatt hineingemalt wurde.

Repliziert wurden diese Medaillen aus verschiedenen Metallen und Legierungen, von hochwertigem Feinsilber über das für Münzen übliche Sterlingsilber bis hin zu Zinn oder Blei. Dünne Abschlüge, die aus Silberblech getrieben wurden, verbrauchten weniger Material. Ästhetisch waren es keine aufwendigen Goldschmiedeeobjekte und so ist etwa die Hand mit dem Buch wenig geschickt in den Bildkreis gedrückt. Solche Medaillen richteten sich auch an Menschen mit kleinem Geldbeutel. Nachträglich ließen sie sich wieder individuell aufwerten, indem der Rock Luthers mit punzierten Ornamenten schöner gestaltet wurde. Wie fürstliche Gnadenpfennige ließen sich die Medaillen mit Ösen oder Löchern versehen als Zeichen des neuen Glaubens tragen.

*Wallenstein 1994, S. 13f., Nr. 4.9 · Kat. Eisenach 2014, S. 82 u. 143, Nr. 4 · Kat. Torgau 2015, S. 265f., Nr. 190 · Opitz 2015–2019, Bd. 2.1 (2018), S. 13–15, Nr. 16–19 u. S. 43f., Nr. 61 u. 63*

#### Wolf Milicz

##### **Medaille auf Martin Luther**

1537  
Sterlingsilber, geprägt, Oberfläche nachbearbeitet  
ø 4,59 cm, 25,89 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/14

Vorderseite: DOCTOR MARTINVS  
LVTHERVS PROPHETA GERMANIAE  
M D XXXVII  
Rückseite: IN SILENTIO ET SPE ERIT  
FORTITVDO VESTRA M D XXXVII

*1908 angekauft mit der Reformationsammlung von Carl Spitzner aus Dresden.*

##### **Medaille auf Martin Luther**

1537  
Sterlingsilber, geprägt, Oberfläche nachbearbeitet, Randstreifen angelötet  
ø 4,65 cm, 28,12 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/15

Vorderseite: DOCTOR MARTINVS  
LVTHERVS PROPHETA GERMANIAE  
M D XXXVII  
Rückseite: IN SILENTIO ET SPE ERIT  
FORTITVDO VESTRA M D XXXVII

*1908 angekauft mit der Reformationsammlung von Carl Spitzner aus Dresden.*

#### Unbekannter Künstler nach Wolf Milicz

##### **Medaille auf Martin Luther**

Vorderseite nach 1546/  
Rückseite 17. Jh.  
Silberlegierung, gegossen und gehenkelt, Oberfläche nachbearbeitet  
ø 4,63/mit Öse 5,26 cm, 31,06 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/16

Vorderseite: DOCTOR MARTINVS  
LVTERVS. ÆTAT.63.  
Rückseite: NIMB DAS.MIN GIB.MIR  
DAS.DEIN

*Aus dem Privatbesitz des ehemals regierenden Großherzoglichen Hauses Sachsen-Weimar und Eisenach. Nach dem Tod von Großherzogin Sophie 1897 in das Großherzogliche Münzkabinett übergeben.*

##### **Medaille auf Martin Luther**

Vorderseite nach 1546/Rückseite nach 1631–um 1700  
Sterlingsilber, gegossen, Oberfläche nachbearbeitet  
ø 5,74 cm, 47,48 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/17

Vorderseite: DOCTOR MARTINVS  
LVTERVS. ÆTAT.63.  
Rückseite: IOHANNES ET CHRISTVS

*Aus dem Privatbesitz des ehemals regierenden Großherzoglichen Hauses Sachsen-Weimar und Eisenach. Nach dem Tod von Großherzogin Sophie 1897 in das Großherzogliche Münzkabinett übergeben.*





## Unbekannter Künstler

### Medaille auf Martin Luther

nach 1520 (17. Jh. ?)  
Messing, gegossen  
ø 5,78 cm, 61,37 g  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/163

Initialen links und rechts  
des Kopfes: M L  
Darunter Jahreszahl: 1520

1908 angekauft mit der Reformationssammlung von Carl Spitzner aus Dresden.

### Medaille auf Martin Luther

nach 1520 (17. Jh. ?)  
Silber  
ø 6,3 cm, Gewicht unbekannt  
KSW, Museen, Inv. MM-2020/162  
nicht abgebildet

1908 angekauft mit der Reformationssammlung von Carl Spitzner aus Dresden. Seit 1928 als Verlust markiert.

Während Cranachs Kupferstich von 1521 mit Luther im Profil sich gut für die Wiederholung in Medaillenform eignete, gestaltete sich das für das populäre Porträt als Mönch vor einer Nische von 1520 schwieriger. Das Viertelprofil mit dem erhobenen Kopf, das sich aus der Tiefe dreht, war plastisch nicht so leicht umzusetzen. Die Medaille wirkt wie ein Versuch, Cranachs Kupferstiche zu kombinieren: Aus dem einen stammt der Hut, aus dem anderen wurden die hageren Züge und die Kopfwendung übernommen. Das Ergebnis versah der Medailleur mit der Datierung auf 1520 und einem mit Punkten übersäten Medaillengrund, der ungewöhnlich wirkt. Vermutlich handelt es sich um einen späteren Versuch, ein bis dato unbekanntes, aber authentisch wirkendes Lutherporträt mit Rückgriff auf Cranach zu schaffen. Im 19. Jahrhundert wurden außerdem Nachgüsse hergestellt. Ein Stück in Messing befindet sich in Weimar, das wertvollere Silberstück aber gilt seit 1928 als verloren.

Das Weimarer Münzkabinett war Opfer eines Trickbetrügers geworden. Im November 1924 tauchten auf einer Auktion in Halle Münzen auf, die nur aus dem Weimarer Kabinett stammen konnten. Als Verdächtigen verhaftete die Kriminalpolizei Ernst Hellmuth von Bethe, Rittmeister a. D., Aufseher der Münzsammlung in Rudolstadt und selbst Münzsammler. Er stand schon seit 1920 mit der Landesbibliothek Weimar in Kontakt, die damals das Kabinett verwaltete, und hatte sich dort häufig Stücke zur Begutachtung vorlegen lassen. Der Rittmeister gestand den Diebstahl sofort. Er gab eine Liste gestohlener Stücke zu

Protokoll, die aber offenbar nicht vollständig war. Er hatte über Jahre hinweg gestohlen und häufig minderwertige Stücke als Ersatz auf die vorgelegten Tablettis gelegt, so dass bei einem flüchtigen Kontrollblick kein Verdacht aufkam. Für die lokale wie nationale Presse war dieser Fall einige Artikel wert.

Viele Münzen und Medaillen hatte von Bethe längst weiterverkauft. Von den fast 300 aufgelisteten Objekten konnte nur knapp die Hälfte wiedergefunden werden. Darunter war auch die silberne, teilvergoldete Medaille von Hans Reinhart auf Friedrich den Großmütigen von 1535, die mittlerweile ein Antiquar in Ifta bei Eisenach besaß. Noch während der laufenden Untersuchungen nahm sich von Bethe am 2. Februar 1925 im Gefängnis das Leben. Aus seiner Sammlung wurde das Weimarer Kabinett für die nicht wiederzufindenden Objekte entschädigt.

1927 ging die Münzsammlung an die Staatlichen Kunstsammlungen im Schlossmuseum über. Die anschließende Revision 1928 musste noch mehr Verluste feststellen. Darunter war der Silberabguss dieser Medaille, während das uninteressantere Messingexemplar liegen geblieben war. Das gleiche Schicksal traf auch eine Luthermedaille des Monogrammistens H G von 1521: Das Exemplar mit glatter Rückseite blieb zurück, während ein Exemplar, das auf der Rückseite einen 14-zeiligen Text trug, bis heute verschollen ist.

(zu Vergleichsstücken) Habich 1929, S. 48, Nr. 297 · Opitz 2015–2019, Bd. 2.1 (2018), S. 2f. · Auktionskat. Künker 2017, S. 27, lot 3020 · (zum Diebstahl) Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 602, 23.12.1924, S. 3 · Allgemeine Thüringische Landeszeitung Deutschland, Weimar, Nr. 34, 3.2.1925, S. 3



**Hans Reinhart d. Ä.**

**Tondo mit Johann Friedrich dem Großmütigen**

1535  
Kalkschiefer  
ø 45 cm  
KSW, Museen, Inv. A 2107

Im Halsreif: XREXALSXINXEREN

**Tondo mit Sibylle von Kleve**

1535  
Kalkschiefer  
ø 44 cm  
KSW, Museen, Inv. A 2108

Im Halsreif und Stirnband jeweils:  
H F S

*Spätestens im 18. Jahrhundert vom Portal am Wendelstein von Schloss Hartenfels in Torgau entfernt. Seit der Eröffnung 1869 im Besitz des Großherzoglichen Museums in Weimar.*

Johann Friedrich der Großmütige baute nach seinem Regierungsantritt 1532 Schloss Hartenfels in Torgau als Residenz aus. Dazu gehörte der zwischen 1533 und 1537 errichtete Wendelstein, eine aufwendige Treppenanlage. Mitglieder der Cranach-Werkstatt führten hier Wandmalereien und Skulpturen aus; der Baumeister Konrad Krebs schuf mit der Architektur ein Glanzstück der deutschen Renaissancebaukunst. In einem offenen, turmartigen Bau windet sich eine steinerne Außentreppe an dem Gebäude empor. Die Treppe trägt sich selbst, ohne zentralen Pfeiler oder darunterliegende Gewölbe. Die Farbfassung der Steinflächen wurde 2014 rekonstruiert: Schmuckteile und Ornamente sind gelblich und weiß gefasst, Flächen, die den Grund hinter Wappen oder Ornamenten bilden, dagegen blau, so dass sich ein kräftiger Farbkontrast ergibt. Mit diesem Farbenspiel ist auch das Hauptportal zum ersten Obergeschoss gestaltet, das man am Fuß des Wendelsteins betritt. Das Portal war mittig bekrönt mit einer Bronzestütze von Friedrich dem Weisen, die der italienische Bildhauer und Medailleur Adriano Fiorentino 1498 schuf. Die Büste war hochmodern und kann als die erste dieser Art nördlich der Alpen gelten. Links und rechts wurde sie von Medaillons mit den Porträts von Johann Friedrich und Sibylle flankiert. Als Urheber gilt – über eine belegte Rechnung – Hans Reinhart, der wie schon in der kleinen Medaillenform Cranachs Porträtvorlagen stilistisch überzeugend in ein Relief übertrug. Symbolisch erwiesen in der Portalanlage der regierende Kurfürst und seine Ehefrau dem Vorfahren ihrer Dynastie die

Ehre und demonstrierten ihre Abkunft jedem Eintretenden. Kleine Medaillons zeigen außerdem auf zwei Säulen flankierend Martin Luther und Philipp Melanchthon, wodurch deren Lehre und damit der neue Glaube Teil der Repräsentation wurden.

Das Konzept, solche Bildnisse in Medaillons eingefasst an Gebäude anzubringen, erfreute sich in der Renaissance-Architektur großer Beliebtheit. Sie werden daher auch als „Tondi“ nach italienisch „rotondo“ für „rund“ bezeichnet. Im Prinzip waren es große Medaillen, die einen Bau schmückten und deren Funktion, die Erinnerung an einen Menschen möglichst lang zu bewahren, darauf übertragen. Zusammen mit der Bronzestütze entstand auf Schloss Hartenfels also eine prächtige, ehrwürdige, moderne und politisch aufgeladene Portalanlage.

Noch 1610 erwähnt ein Inventar drei kurfürstliche Porträts an dem Portal. Sie müssen spätestens im Verlauf des 18. Jahrhunderts entfernt worden sein, als das Schloss für eine höfische Nutzung aufgegeben und 1771 hier ein Zucht- und Arbeitshaus eingerichtet wurde. Die Büste befindet sich heute in den Staatlichen Kunstsammlungen zu Dresden. Selbst wenn die Weimarer Medaillons nicht identisch mit den aus Torgau entfernten Originalen sein sollten, müsste es sich um formatgleiche, zeitgenössische Repliken handeln. In Torgau ist das Portal seit 2003 rekonstruiert und mit Nachbildungen der Büste und der Reliefs ausgestattet.

*Findeisen 1974 · Kat. Torgau 2004, Bd. 1 (Katalog), S. 152, Nr. 209–210 · Findeisen 2004 · Meukow 2010, S. 282–284*



## Lucas Cranach d. J.

### **Altarretabel für St. Peter und Paul**

1555

Malerei auf Lindenholz

Mitteltafel: 370 × 309 cm, Außen-

flügel: je 370 × 155 cm, Predella:

157 × 388 cm

Evangelisch-Lutherische Kirchen-  
gemeinde Weimar, St. Peter und Paul

Mitteltafel, am Kreuzesbalken: IN.RI.

Am unteren Schaft des Kreuzes,  
Cranachschlange mit angelegten  
Flügeln und Datierung „1555“

Auf der Fahne des Lamms: ECCE

AGNVS DEI QVI TOLLIT PECCATA

MVNDI

In dem Buch in Luthers Hand

lesbarer Text: 1. Johannesbrief 1,7,

Hebräer 4,16 und Joh. 3, 14 – 15

Linker Außenflügel, auf dem Vorhang:

VDMIÆ

*Seit 1555 in der Weimarer Stadt-  
kirche St. Peter und Paul. 1949 bis  
1953 im Schlossmuseum ausgestellt,  
nach Wiederaufbau der Kirche wie-  
der dort aufgestellt.*

Für Weimars Stadtkirche entstand ein imposanter Dreiflügelaltar, den Lucas Cranach d. Ä. und d. J. vielleicht noch gemeinsam planten. Wenn er in der Cranach-Werkstatt in Wittenberg gefertigt wurde, muss er in Einzelteilen, etwa auf Ochsenkarren, nach Weimar gebracht und hier zusammengesetzt worden sein. Für die Autorschaft des Sohns spricht die Anlage der Unterzeichnung und auch die glatte und plastisch-mimetische Malweise, die der Sohn in großformatigen Porträts demonstrierte.

Der Altar bildete den Abschluss der neuen Grablege des Herzogtums Sachsen in Weimar. Hinter dem gemeinsamen Grab von Johann Friedrich und Sibylle folgt der Altarraum mit dem Altartisch und dahinter das Retabel. Die Predella zeigt ein ‚Schriftbild‘, dessen Kontur wie ein Weinkelch der Abendmahlsfeier aufsteigt. Im geöffneten Zustand sind in der Mittelszene das Gesetz-und-Gnade-Schema und auf den zwei Außenflügeln die stiftende Familie zu sehen. Johann Friedrichs Narbe auf der Wange geht auf eine Verletzung bei seiner Gefangennahme zurück und wird als Symbol seiner Treue zum ‚wahren‘ Glauben demonstrativ gezeigt. Die drei Söhne werden auf der Predella als Stifter benannt, die als „dankbare Nachkommenschaft“ und „aus Liebe zur Frömmigkeit diese Tafel“ errichten ließen. Ihre Darstellung steht für brüderliche Einheit und die Verpflichtung, dem Beispiel der Älteren in ihrem Einsatz für den ‚wahren‘ Glauben zu folgen.

In der Mitteltafel ist das Gesetz-und-Gnade-Schema neu arrangiert: Das Kreuz steht in der Mitte, der triumphierende Christus ist nach links gerückt, rechts sind Johannes der Täufer, Lucas Cranach d. Ä.

und Martin Luther zu sehen. Letzterer trägt ein Buch mit lesbarem Text, der auf das reinigende Blut Christi und die Errichtung der Ehernen Schlange als Zeichen für dessen Tod am Kreuz hinweist. Das Lutherporträt macht hier das Gesetz-und-Gnade-Schema, das um 1530 noch grundsätzlich offen für alle Glaubensrichtungen war, eindeutig zu einem lutherischen Bild. Der ältere Cranach nimmt die Rolle des exemplarischen Menschen ein, der durch das Blut Christi erlöst wird. Sein Bildnis wiederholt ein Porträt von 1550, das wahrscheinlich von Lucas Cranach d. J. gemalt wurde und sich heute in den Uffizien in Florenz befindet.

Das Altarretabel wirkt wie eine Bilanz von einem halben Jahrhundert Schaffen der Cranachs – Vater, Sohn und Werkstatt – im Dienst der Ernestiner. Zugleich veranschaulicht es, wie Einzelelemente, die auch in vielen anderen Cranacharbeiten erscheinen, in einem großen Gemälde wie in einem Setzkasten neu arrangiert werden. Die Ausstellung greift daher die Verbindung zwischen den Cranachbeständen der Klassik Stiftung Weimar und dem Altar durch einen ‚Baubaren Cranach‘ auf. Diese Medienstation bietet die Möglichkeit, Motive von Cranach ebenso wie aus der heutigen Lebenswelt, aus Politik und Popkultur, heranzuziehen und so das Komponieren mit diesen Elementen spielerisch nachzuvollziehen.

*Kat. Weimar 1953, S. 39f., Nr. 56 · Schulze 2004, S. 104–111, 125, 131 u. 149 · Fleck 2010, S. 18, 177–184 u. 533–535, Nr. 156 · Asshoff 2014 · Görres 2015 · Hecht 2015 · Poscharsky 2015 · Heydenreich/Sandner/Smith-Contini 2015 a · Heydenreich/Sandner/Smith-Contini 2015 b, S. 138 · Werche 2015 · Kat. Weimar 2015, S. 14f., 18f., 25, 38, 40–42, 46, 53f., 62f., 74, 88 u. 111 · Neddens 2015 · Hoffmann 2015, S. 63 · Asshoff 2016*



## Lucas Cranach d. J.

### **Wappen von Johann Friedrich dem Großmütigen**

um 1546  
handkolorierter Holzschnitt auf  
Büttenpapier  
41,1 × 26,8 cm  
KSW, Museen, Inv. DK 84/81

Unten rechts: Cranachschlange mit  
angelegten Flügeln

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

Das Wappen zeigt ausführlich Titel und regierte Landesteile Johann Friedrichs des Großmütigen: Vorrangig ist der Herzschild in der Mitte, der die anderen überlappt und die Kurschwerter trägt. Es folgen oben links das sächsisch-wettinische Wappen, oben mittig der Löwe für die Landgrafschaft Thüringen, oben rechts der Löwe für die Markgrafschaft Meißen, mittig links der Adler für die Pfalzgrafschaft Sachsen, darunter der Löwe für die Grafschaft Orlamünde, mittig unter dem Herzschild die Pfähle für die Markgrafschaft Landsberg, mittig rechts der Adler für die Pfalzgrafschaft Thüringen, darunter der Löwe für die Herrschaft Pleißen, unten links die Rose für die Burggrafschaft Altenburg, unten mittig die Burggrafschaft Magdeburg und unten rechts die Seerosenblätter für die Grafschaft Brehna.

Mehrfach lieferte die Cranach-Werkstatt solche Wappen zu hunderten oder gar tausenden. Im Mai 1541 berechnete Cranach „590 wapen auff papier“. Im Dezember 1542, nachdem Kurfürst Johann Friedrich und Philipp von Hessen das Herzogtum Braunschweig-Wolfenbüttel erobert hatten, rechnete Lucas Cranach d. Ä. einmal 800 und einmal 1.100 „ausgestrichene“, also kolorierte Wappen sowie 200 „nicht ausgestrichen“ ab. In einem Brief vom 24. Juli 1546 schrieb der spätere Herzog Johann Wilhelm aus Weimar an seinen Vater, dass Lucas Cranach d. J. aus Wittenberg „zweien bundlen gedruckten vnd ausgestrichner wapenbrieff“ habe übersenden lassen. Die sollte eigentlich Lucas Cranach d. Ä. annehmen, der aber gerade nicht in Weimar war, so dass Johann Wilhelm die Wappen begutachtete und dann an den Kurfürsten weiterleitete. Eine Rechnung vom Juli 1546 belegt die Produktion von insgesamt 4.000 Wapenholzschnitten teils für Johann Friedrich

und teils für den Landgrafen von Hessen, 2.000 Schutz- und Geleitbriefe bestellte der Kurfürst im Januar 1547. Offensichtlich stand die Bestellung im Zusammenhang mit dem Krieg des Schmalkaldischen Bundes gegen den Kaiser.

Cranachs Werkstatt spielte hier ihr Potential zur Massenproduktion voll aus. Der Entwurf und darauf basierend der erste Druckstock scheinen noch älter zu sein und ein ähnliches koloriertes Wappen in Weimar, eingeklebt in eine Mappe, ist mit der Feder handschriftlich auf 1536 datiert. In der Werkstatt konnte Lucas Cranach d. J. auch in Abwesenheit seines Vaters den Druckstock neu abziehen und kolorieren lassen. Denkbar ist der Einsatz von Schablonen, die die nicht zu kolorierenden Teile abdeckten, damit nicht jedes Feld einzeln mit einem Pinsel an die Konturen, sondern mit schnellen Handgriffen über freie Schablonenflächen ausgemalt werden konnte. Solche Holzschnitte konnten den Besitz im Feldlager markieren, auf Truhen oder Waffenbündeln aufgebracht werden, im eroberten Territorium ließen sie sich an Häuserwände und Türen kleben, um die neue Herrschaft anzuzeigen. Zwar ließ sich die Kerninformation auch einem monochromen Holzschnitt entnehmen, Wappen waren ursprünglich jedoch nie monochrom und Farbe bildete einen wichtigen Bestandteil ihrer Aussage. Ein koloriertes Wappen erhöhte dementsprechend dessen Autorität. So ästhetisch es wirkt, es handelt sich um Gebrauchsgraphik, so dass sich ausgerechnet von den massenhaft kolorierten Wapenholzschnitten nur noch sehr wenige Exemplare erhalten haben.

*Heydenreich 2007, S. 437f. u. 444f. · Kat. Weimar 2015, S. 196f., Nr. 136 · Kat. Wittenberg 2015, S. 192f., Nr. 1/22 · Kat. Gotha/Kassel 2015, S. 294f., Nr. 108 · Lücke/Lücke 2017, S. 100f.*







## Bilder ausstellen

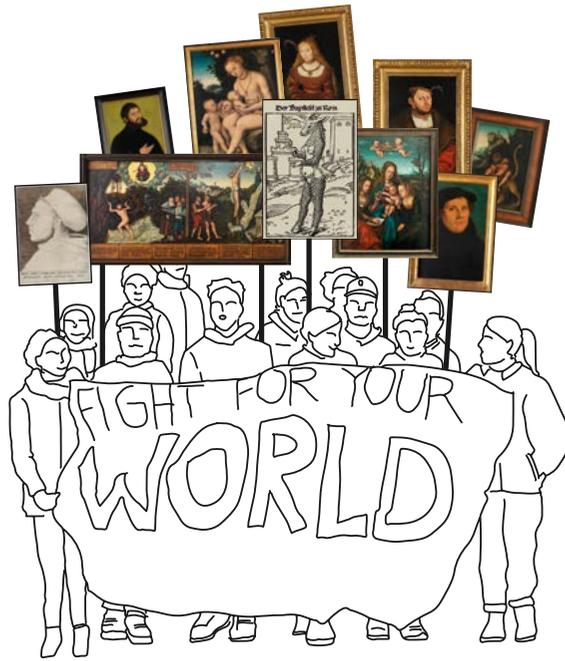
**Sebastian Dohe, Anette Hentrich, Bert Röhner,  
Lydia Thieme, Mattis Völker**

Ebenso wenig wie Bilder einfach in der Welt sind, ebenso wenig ist es eine Ausstellung. Wie die Schau *Cranachs Bilderfluten* entstand, skizziert der folgende Text auf der Grundlage eines Interviews, geführt von Sebastian Dohe mit dem Team der Gestalterinnen und Gestalter, namentlich Anette Hentrich und Lydia Thieme, Studio AHA!, Erfurt, sowie Bert Röhner und Mattis Völker, Faible GmbH, Leipzig. Gemeinsam reflektierten sie am Ende der Ausstellungsvorbereitung deren Entstehen und Werden. Schließlich ist eine Ausstellung stets ein weiter Weg von einer ersten kuratorischen Idee hin zu einer anspruchsvollen Präsentation von Exponaten mit Architektur, Vitrinen, Beleuchtung und Medien. Denkmalpflegerische Auflagen sind zu beachten, wenn ein Raum wie der Renaissancesaal mit seiner eigenen Atmosphäre erlebbar und für kommende Generationen möglichst ohne Eingriffe bewahrt werden soll. Nicht minder gilt das für konservatorische Anforderungen der gezeigten Objekte, für die Licht und Klima fein abgestimmt sein wollen. Barrierefreiheit und inklusives Denken sind ein fester Bestandteil der Planungen, um allen Besucherinnen und Besuchern Teilhabe zu ermöglichen.

Eine komplexe Aufgabe für die Ausstellungsgestalter, umso mehr, wenn sie etwas wagen, Originalität und Einmaligkeit bieten sollen. Für *Cranachs Bilderfluten* wurden zwei Firmen ausgewählt, die sich gemeinsam für das Projekt beworben hatten – Studio AHA! mit dem Schwerpunkt Ausstellungs-gestaltung und Ausstellungsgraphik sowie Faible für den Bereich Medien und Beleuchtung. Für Anette Hentrich war Cranach kein Unbekannter, hatte sie doch bereits 2014 als Projektleiterin eine Ausstellung für Kinder über das Schaffen von Lucas Cranach d. Ä. begleitet. Zusammen mit Bert Röhner hatte sie zudem bereits früher an einem Ausstellungsprojekt gearbeitet.

Was hat sie an der Ausschreibung gereizt? Es war der Wunsch, einerseits an Vertrautes anzuknüpfen und andererseits etwas ganz Neues zu wagen, was sich umso mehr aufdrängte vor dem Hintergrund der zahlreichen Cranach-, Luther- und Reformationsausstellungen, die insbesondere von 2015 bis 2017 zu sehen gewesen waren. Ein gewisser Reiz Weimars als geistesgeschichtlichen Schwergewicht war nicht zu leugnen. Nicht zuletzt spielte aber auch räumliche Nähe eine Rolle – hatten alle Beteiligten bislang deutschlandweit und in der Schweiz gearbeitet, lag für sie eine Ausstellung im Herzen Mitteldeutschlands praktisch vor der Haustür.

Gestalterisch standen Fragen des aktuellen Diskurses um die Rolle von Museen in der Gesellschaft im Mittelpunkt. Wie lassen sich Aktualität und Relevanz historischer Themen und jahrhundertalter Objekte, die sammlungs-führenden Institutionen überantwortet sind, herausstellen? Wie kann eine Brücke in die heutige Lebenswirklichkeit geschlagen werden? Cranachs Bilder-



Erste Ausstellungsskizze, inspiriert von einer Demonstrationssituation, Studio AHA!, Erfurt

fluten sollten nicht ‚glatte‘ Anschauung, sondern Reibungs- und Kristallisationspunkte bieten, Bezugspunkte zur Gegenwart. So war klar, dass nicht einfach Gemälde an eine Wand gehängt und Vitrinen davorgestellt werden konnten, dass mediale Angebote nicht einfach Informationserschließungen stapeln durften. Wesentlich war die Idee, Cranach mit Bildern der Gegenwart zu kontrastieren und in der Gegenüberstellung das Andere ebenso wie das Gemeinsame aufscheinen zu lassen, sei es im Raum oder in einem medialen Angebot wie dem ‚Baubaren Cranach‘, der mit dem Weimarer Cranach-Altar spielt (S. 112).

Die Architektur ist gewagt, wenn Gemälde fast frei im Raum stehen und die Aura des Originals mit einem Modus des Zeigens konfrontiert wird, wie wir ihn von Werbe- oder Protestplakaten kennen. Nicht minder mutig ist die Idee, ein Gemälde Cranachs virtuell auseinandernehmen und mit heutigen Elementen neu zusammensetzen zu können. Ein architektonischer Grundriss, wo alles rechtwinklig oder auf 45 Grad abgekantet ist, konnte es für die Ausstellungsarchitektur nicht sein, auch in der Kubatur, Linien, Formen, sollte ein klares, puristisches Statement gegeben werden. Ein gewisser Perfektionismus auch im Kleinen gehörte dazu – wenn das Detail nicht stimmt, wie soll das Ganze wirken? Ein inneres Bild zu haben, war hier ganz entscheidend, als Leitstern und Prüfstein zugleich – funktioniert das Konzept noch unter den Anforderungen einer notwendigen Änderung?

An Anforderungen arm war der Prozess nicht. Das Zusammenwirken vieler verschiedener Abteilungen und Kompetenzen machte beständige Kommunikation und Abstimmungen notwendig – auch in Anbetracht der Aufgabe, die die Cranachausstellung einbettete in die Neugestaltung des historischen Gebäudes der Herzogin Anna Amalia Bibliothek mit einem neuen Foyer und Kabinetten im ersten Obergeschoss. Die Vielzahl der Beteiligten und nicht zuletzt das Ausstellungsteam bot aber auch ein diskussionsbereites und umsichtiges Gegenüber. Ein langfristig vorausschauender Zeitplan gab dem Aushandlungsprozess



Digitale Visualisierung  
der Ausstellungsarchitektur,  
Studio AHA!, Erfurt

Raum. Gerade ungewöhnliche Lösungen erforderten Zeit für Tests, Bewertungen und Überzeugung. Der Prozess zeigte sich dort als gelungen, wo aus dem Aushandeln ein Reifen werden konnte, wenn es zu einem neuen Anlauf und neuem Denken in eine andere Richtung, aber mit gleichem Ziel motivierte. So stand zum Beispiel am Anfang des ‚Baubaren Cranach‘ die Idee, ein eigenes Gemälde mit Aktualitätsbezüge gestalten und es zugleich betreten zu können. Daraus entwickelte sich die Lösung eines variablen Altargemäldes, was die Möglichkeit zur aktiven Partizipation nicht durch das Begehen, sondern durch das freie Kombinieren alter und gegenwärtiger Bildmotive einlöste.

Letztlich, so die Herangehensweise aller Beteiligten, ist es doch das Denken vom Besucherlebnis her, das die Vision schärft – und ein nicht versiegender Gestaltungswille, mit dem ein Projekt an Anforderungen reift und besser wird. So sehen beide Firmen das Erreichte als individuell, keine Ausstellung, wie sie sie bisher realisiert hätten, kein Routineprojekt, sondern Beispielhaftes.

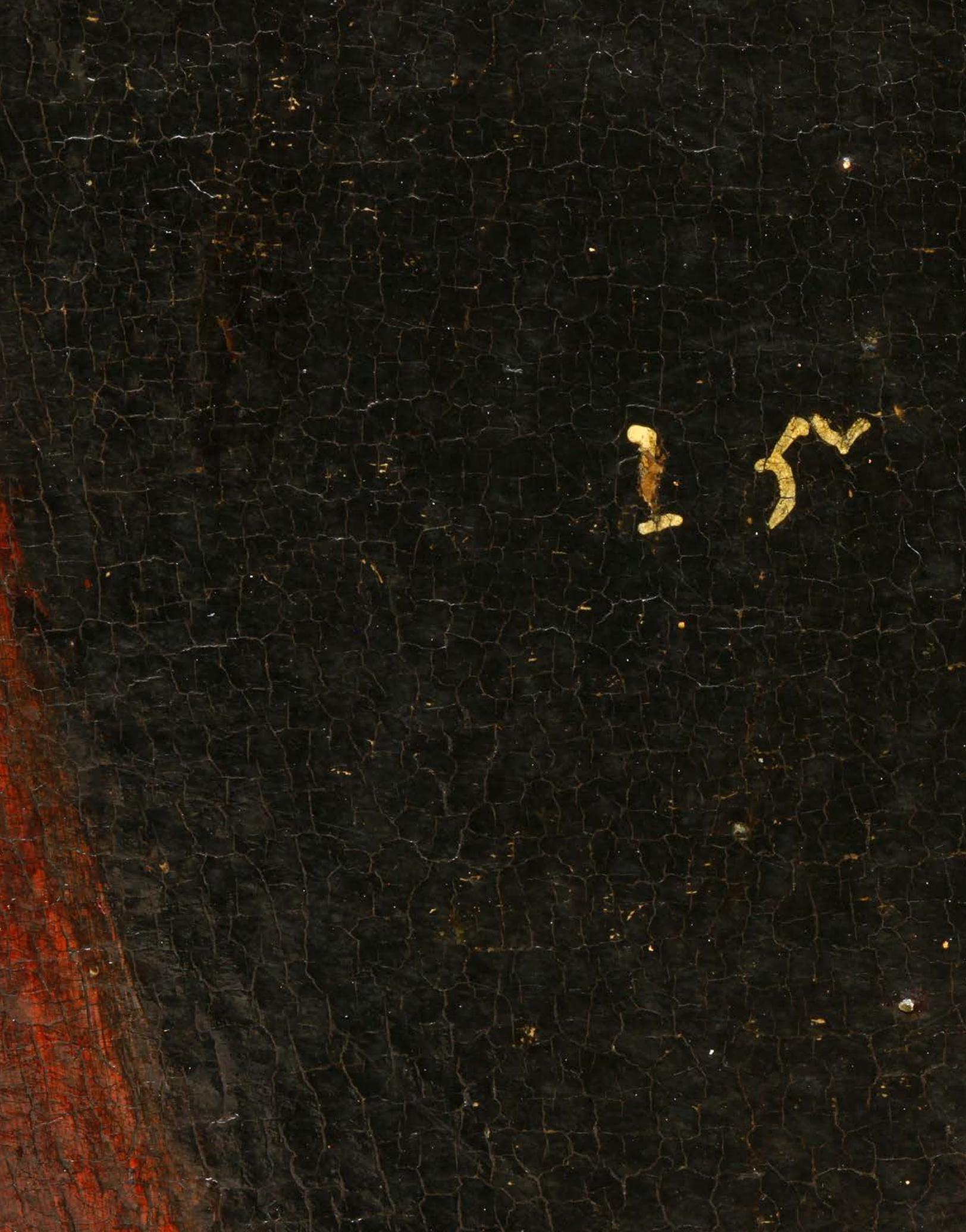
Was hätte Cranach zu dieser Ausstellung gesagt? Die Gestalterinnen und Gestalter betrachten es als ihren Auftrag, eine Aufgabenstellung umzusetzen – eine Gestaltungssprache und Handschrift anzuwenden, spielt dabei eine Rolle, frei wie ein Künstler konzipieren und arbeiten sie jedoch nicht. Wahrscheinlich hätte Cranach, der für uns heute zwischen Künstler und Designer, zwischen freiem Konzipieren und auftragsgebundenem Anwenden changiert, zumindest die Arbeitsweise wiedererkannt, das Realisieren eines Auftrags mit vielen Beteiligten und das Eingehen auf ganz unterschiedliche Auftraggeber – sowie nicht zuletzt eine an Termine gebundene Lieferung. Womöglich hätte er, heute durch den Renaissancesaal wandelnd, goutiert, hier einen Überblick über die ganze Bandbreite dessen zu erhalten, was er mit seinem Sohn und seiner Werkstatt in die Welt gebracht hat – eine Welt, fünfhundert Jahre später noch immer und mehr denn je von Bildern geflutet.

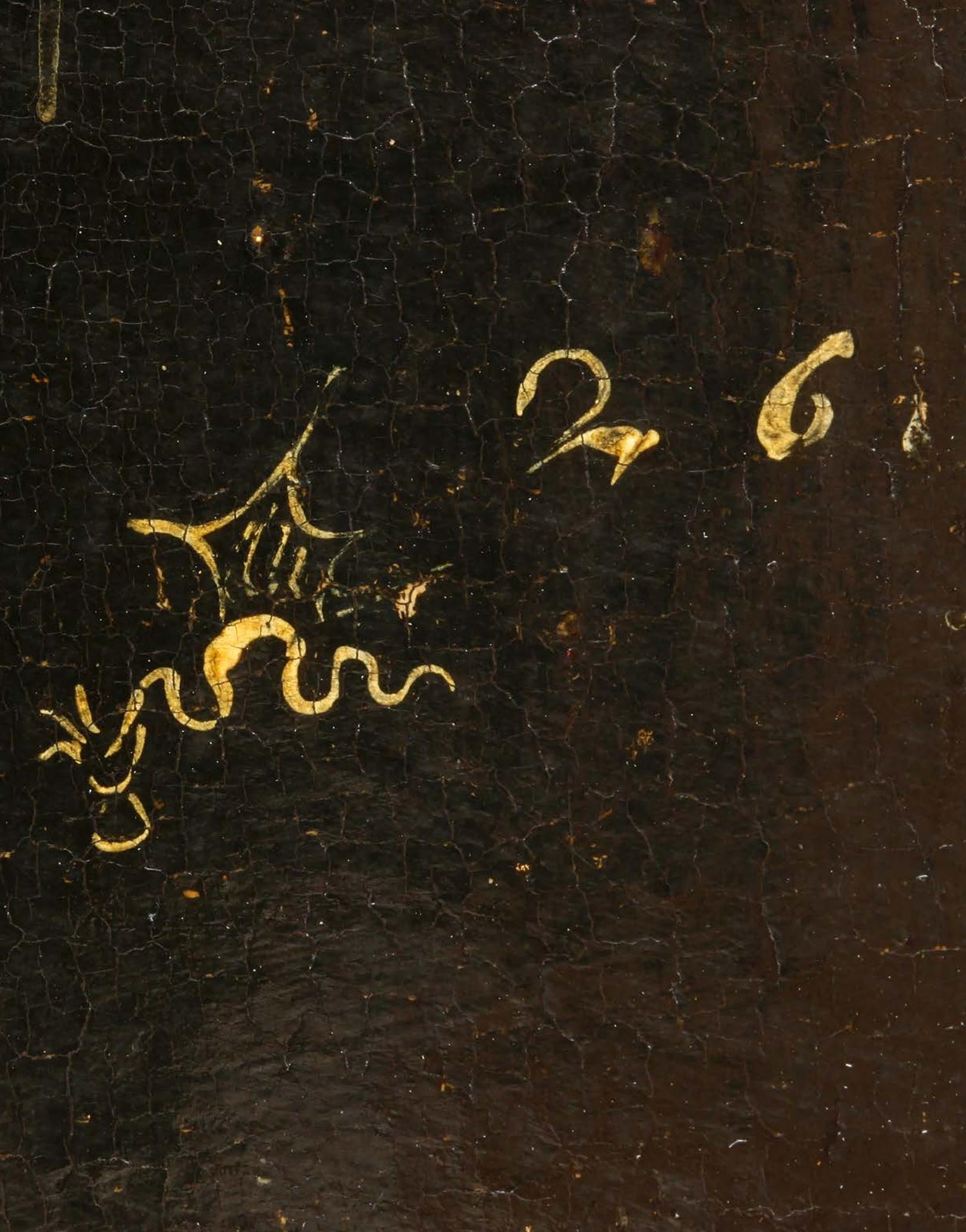


Beleuchtungsprobe für die Cranach-Gemälde mit ausgedruckten Fotografien, Faible GmbH, Leipzig



Probeaufbau des ‚Baubaren Cranach‘, Faible GmbH, Leipzig





# Bibliographie

## **Asshoff 2014**

Elisabeth Asshoff: Der Cranachaltar und die Epitaphien der Stadtkirche St. Peter und Paul zu Weimar. Weimar 2014.

## **Asshoff 2016**

Elisabeth Asshoff: Der Weimarer Cranach-Altar. Ein ernestinisches Bekenntnis zur Reformation. Weimar 2016.

## **Auktionskat. Künker 2017**

Elisabeth Doerk, Anne Falckenthal (Bearb.): 1.000 Münzen und Medaillen zu Reformation und Protestantismus. Die Sammlung Dr. Rainer Opitz, Fritz Rudolf Künker GmbH & Co. KG, Osnabrück, Auktion 297, 27.9.2017.

## **Bangert 2019**

Julia Bangert: Buchhandelssystem und Wissensraum in der Frühen Neuzeit. Berlin, Boston 2019.

## **Beutel 2017**

Albrecht Beutel (Hg.): Luther Handbuch. Dritte, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Tübingen 2017.

## **Beyer 2017**

Michael Beyer: Lutherausgaben, in: Beutel 2017, S. 2–9.

## **Bierende 2002**

Edgar Bierende: Lucas Cranach d. Ä. und der deutsche Humanismus. Tafelmalerei im Kontext von Rhetorik, Chroniken und Fürstenspiegeln. München, Berlin 2002.

## **Bomski/Seemann/Valk 2015**

Franziska Bomski, Hellmut Th. Seemann, Thorsten Valk (Hg.): Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar. Jahrbuch der Klassik Stiftung Weimar 2015. Göttingen 2015.

## **Brozatus 1994**

Klaus-Peter Brozatus: Statthaltermedaillen, in: Kat. Gotha 1994, Teil 2, S. 43–56.

## **Cárdenas 2002**

Livia Cárdenas: Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch. Mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit. Berlin 2002.

## **Findeisen 1974**

Peter Findeisen: Zur Struktur des Johann-Friedrich-Baues im Schloß Hartenfels in Torgau, in: Sächsische Heimatblätter 20 (1974), S. 1–12.

## **Findeisen 2004**

Peter Findeisen: Der Große Wendelstein des Schlosses Hartenfels, in: Kat. Torgau 2004, Bd. 2 (Aufsätze), S. 205–219.

## **Fleck 2010**

Miriam Verena Fleck: Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit. Korb 2010.

## **Friedländer/Rosenberg 1979**

Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemälde von Lucas Cranach. Basel, Boston, Stuttgart 1979.

## **Füssel 2016**

Stephan Füssel: Das Buch der Bücher. Die Luther-Bibel von 1534. Eine kulturhistorische Einführung. Köln 2016.

## **Gail 1968**

Anton J. Gail (Bearb.): Erasmus von Rotterdam. Fürstenerziehung. Institutio Principis Christiani. Die Erziehung eines christlichen Fürsten. Paderborn 1968.

## **Görres 2015**

Daniel Görres: Cranach, Luther und die Ernestiner. Der Epitaphaltar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar, in: Bomski/Seemann/Valk 2015, S. 37–53.

## **Habich 1929**

Georg Habich: Die deutschen Schaumünzen des XVI. Jahrhunderts. Erster Teil. Erster Band. Erste Hälfte. München 1929.

## **Hageböck/Lorenz 2011**

Matthias Hageböck, Katja Lorenz: Neuerwerbung für die Herzogin Anna Amalia Bibliothek: ein Fürsteneinband aus der Werkstatt von Johannes und Lukas Weischner, in: Einband-Forschung 28 (2011), S. 60–69.

## **Haufe 2015**

Rüdiger Haufe: Die verschenkte Venus. Zum Verlust eines Cranach-Gemäldes im Nationalsozialismus, in: Bomski/Seemann/Valk 2015, S. 315–330.

## **Hecht 2015**

Christian Hecht: Bildpolitik im Weimar der Reformationszeit. Das Cranach-Triptychon in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul, in: Bomski/Seemann/Valk 2015, S. 55–74.

## **Herding 1968**

Otto Herding: Die deutsche Gestalt der Institutio Principis Christiani des Erasmus. Leo Jud und Spalatin, in: Josef Fleckenstein, Karl Schmid (Hg.): Adel und Kirche. Gerd Tellenbach zum 65. Geburtstag dargebracht von Freunden und Schülern. Freiburg, Basel, Wien 1968, S. 534–551.

## **Heydenreich 2007**

Gunnar Heydenreich: Lucas Cranach the Elder. Painting materials, techniques and workshop practice. Amsterdam 2007.

## **Heydenreich/Sandner/Smith-Contini 2015 a**

Gunnar Heydenreich, Ingo Sandner, Helen Smith-Contini: Der Streit um die Autorschaft. Das Weimarer Cranach-Retabel im Lichte technologischer Untersuchungen, in: Bomski/Seemann/Valk 2015, S. 193–204.

## **Heydenreich/Sandner/Smith-Contini 2015 b**

Gunnar Heydenreich, Ingo Sandner, Helen Smith-Contini: Veränderungen beim Unterzeichnen in Cranachs Werkstatt und die Arbeitsweise von Sohn Lucas, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015, S. 129–141.

## **Hofbauer 2010**

Michael Hofbauer: Cranach – Die Zeichnungen. Berlin 2010.

## **Hoffmann 1992**

Helga Hoffmann: Die deutschen Gemälde des XVI. Jahrhunderts. Kunstsammlungen zu Weimar [1992].

## **Hoffmann 2015**

Helga Hoffmann: Das Weimarer Luthertriptychon von 1572. Sein konfessionspolitischer Kontext und sein Maler Veit Thiem. Langenweißbach, Erfurt 2015.

## **Junius 1926**

Wilhelm Junius: Aus der Gefangenschaft des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen, in: Zeitschrift des Vereins für thüringische Geschichte und Altertumskunde 34 (1926), S. 226–260.

## **Kat. Berlin 1983**

Katharina Flügel, Renate Kroll: Kunst der Reformationszeit. Katalog zur Ausstellung im Alten Museum. Berlin 1983.

**Kat. Coburg 2018**

Klaus Weschenfelder: Cranach in Coburg. Gemälde von Lucas Cranach d. Ä., Lucas Cranach d. J., der Werkstatt und des Umkreises in den Kunstsammlungen der Veste Coburg. Regensburg 2018.

**Kat. Coburg 2020**

Stefanie Knöll, Meike Leyde, Michael Overdick (Hg.): Cranach in Coburg. Graphik von Lucas Cranach d. Ä., Lucas Cranach d. J. und der Werkstatt im Kupferstichkabinett der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Regensburg 2020.

**Kat. Düsseldorf 2017**

Gunnar Heydenreich, Daniel Görres, Beat Wismer (Hg.): Lucas Cranach der Ältere. Meister, Marke, Moderne. Ausstellungskatalog Museum Kunstpalast, Düsseldorf. München 2017.

**Kat. Eisenach 2014**

Elisabeth Doerk (Hg.): Reformatio in Nummis. Luther und die Reformation auf Münzen und Medaillen. Katalog zur Sonderausstellung auf der Wartburg. Regensburg 2014.

**Kat. Eisenach 2015**

Günter Schuchardt (Hg.): Cranach, Luther und die Bildnisse. Katalog zur Sonderausstellung auf der Wartburg. Regensburg 2015.

**Kat. Gotha 1994**

Allmuth Schuttwolf, Helmut Claus, Bernd Schäfer u. a.: Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen. Ausstellungskatalog Schloss Friedenstein, Gotha, 2 Teile. Gotha 1994.

**Kat. Gotha/Kassel 2015**

Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Museumslandschaft Hessen Kassel (Hg.): Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation. Ausstellungskatalog Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha/Museumslandschaft Hessen Kassel, Schloss Wilhelmshöhe. Heidelberg 2015.

**Kat. Gotha/Weimar 2016**

Friedegund Freitag, Karin Kolb (Hg.): Die Ernestiner. Eine Dynastie prägt Europa. Ausstellungskatalog Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha/Klassik Stiftung Weimar. Dresden 2016.

**Kat. Karlsruhe 2019**

Holger Jacob-Friesen (Hg.): Hans Baldung Grien. heilig/unheilig. Ausstellungskatalog Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Berlin, München 2019.

**Kat. Kronach 1994**

Claus Grimm, Johannes Erichsen, Evamaria Brockhoff (Hg.): Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Ausstellungskatalog Haus der Bayerischen Geschichte. Regensburg 1994.

**Kat. München/Wien/Dresden 2013**

Walter Cupperi, Martin Hirsch, Annette Kranz u. a. (Hg.): Wettstreit in Erz. Porträtmedaillen der deutschen Renaissance. Ausstellungskatalog Staatliche Münzsammlung München/Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums Wien/Münzkabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Berlin, München 2013.

**Kat. Torgau 2004**

Harald Marx, Eckhard Kluth (Hg.): Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit. 2 Bde. Ausstellungskatalog Schloss Hartenfels, Torgau, Aufsatzband. Dresden 2004.

**Kat. Torgau 2015**

Dirk Syndram, Yvonne Wirth, Iris Yvonne Wagner (Hg.): Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation. Ausstellungskatalog Schloss Hartenfels, Torgau, Katalogband. Dresden 2015.

**Kat. Weimar 1883**

Carl Ruland: Die Luther-Ausstellung des Großherzoglichen Museums zu Weimar. Weimar 1883.

**Kat. Weimar 1953**

Walther Scheidig (Bearb.): Katalog der Lucas-Cranach-Ausstellung. Hg. v. Deutschen Lucas-Cranach-Komitee Weimar/Wittenberg. Erfurt 1953.

**Kat. Weimar 2014**

Jürgen Weber, Ulrike Hähner (Hg.): Restaurieren nach dem Brand. Die Rettung der Bücher der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Ausstellungskatalog Klassik Stiftung Weimar. Petersberg 2014.

**Kat. Weimar 2015**

Wolfgang Holler, Karin Kolb (Hg.): Cranach in Weimar. Ausstellungskatalog Klassik Stiftung Weimar. Dresden 2015.

**Kat. Wittenberg 1994**

Jutta Strehle: Cranach im Detail. Buchschmuck Lucas Cranachs des Älteren und seiner Werkstatt. Ausstellungskatalog Lutherhalle Wittenberg. Wittenberg 1994.

**Kat. Wittenberg 1998**

Jutta Strehle, Armin Kunz: Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä. im Dienst von Macht und Glauben. Bestandskatalog anlässlich der Ausstellung in der Lutherhalle Wittenberg. Wittenberg 1998.

**Kat. Wittenberg 2015**

Roland Enke, Katja Schneider, Jutta Strehle (Hg.): Lucas Cranach der Jüngere. Entdeckung eines Meisters. Ausstellungskatalog Wittenberg. München 2015.

**Kaufmann 2013**

Thomas Kaufmann: Luthers „Judenschriften“. Ein Beitrag zu ihrer historischen Kontextualisierung. Tübingen 2013.

**Kaufmann 2020**

Thomas Kaufmann: Neues von „Junker Jörg“. Weimar o. J. (2020).

**Kirn 2017**

Hans-Martin Kirn: Luther und die Juden, in: Beutel 2017, S. 252–262.

**Kimmig-Völkner 2016**

Susanne Kimmig-Völkner: Luther, Maria und die Heiligen. Altgläubige Bilder als Schlüssel zum evangelischen Heilsverständnis, in: Harald Meller, Colin B. Bailey, Martin Eberle u. a. (Hg.): Martin Luther. Aufbruch in eine neue Welt. Essays. Dresden 2016, S. 261–269.

**Knoche 2006**

Michael Knoche: Die Bibliothek brennt. Ein Bericht aus Weimar. Göttingen 2006.

**Knoche 2011**

Michael Knoche (Hg.): Reise in die Bücherwelt. Drucke der Herzogin Anna Amalia Bibliothek aus sieben Jahrhunderten. Köln, Weimar, Wien 2011.

**Knoche/Tuschling 2015**

Michael Knoche, Jeanine Tuschling: Hort der Reformation. Unter Luthers Schriften in der Herzogin Anna Amalia Bibliothek ragt die erste Bibel-Gesamtausgabe von 1534 heraus, in: Steffen Raßloff, Mark Schmidt (Hg.): Weimar. Reformation in Weimar. Wo sich Spuren des Reformators finden und die Ernestiner zu Bewahrern des Luthertums wurden. Leipzig 2015, S. 40–43.

**Koeplin 2003**

Dieter Koeplin: Ein Cranach-Prinzip, in: Werner Schade, Ortrud Westheider, Silke Schuck: Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne. Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum, Hamburg. Ostfildern-Ruit 2003, S. 144–165.

**Koeplin 2007/2008**

Dieter Koeplin: Cranachs Bilder der Caritas im theologischen und humanistischen Geiste Luthers und Melanchthons, in: Bodo Brinkmann (Hg.): Cranach der Ältere. Ausstellungskatalog Städel Museum, Frankfurt a. M. 2007/Royal Academy of Arts, London 2008. Ostfildern 2007, S. 63–79.

**Kolb 2005**

Karin Kolb: Landesherrliche Repräsentation an der Universität. Die Wittenberger Kurfürstenbildnisse von Lucas Cranach dem Jüngeren, in: Barbara Marx (Hg.): Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof. München, Berlin 2005, S. 97–107.

**Kolb 2015**

Karin Kolb: Zuschreibung im Cranach-Œuvre. Neue Überlegungen zu einem alten Problem, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015, S. 207–215.

**Kratzsch 1982**

Konrad Kratzsch: Illuminierte Holzschnitte der Luther-Bibel von 1534. Eine Bildauswahl. Berlin 1982.

**Kratzsch 1993**

Konrad Kratzsch: Kostbarkeiten der Herzogin Anna Amalia Bibliothek. Leipzig 1993.

**Kühne 2019**

Hartmut Kühne: Maria im Luthertum des 16. Jahrhunderts – Kontinuitäten und Abbrüche, Traditionen und Umdeutungen, in: Katja Schneider (Hg.): Maria zwischen den Konfessionen. Verehrt. Geliebt. Vergessen. Ausstellungskatalog Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt. Petersberg 2019, S. 185–193.

**Lücke/Lücke 2017**

Monika u. Dietrich Lücke: Lucas Cranach der Jüngere. Archivalische Quellen zu Leben und Werk. Leipzig 2017.

**Meckelnborg/Riecke 2011**

Christina Meckelnborg, Anna-Beate Riecke: Georg Spalatin Chronik der Sachsen und Thüringer. Ein historiographisches Großprojekt der Frühen Neuzeit. Köln, Weimar, Wien 2011.

**Meckelnborg 2014**

Christina Meckelnborg: Spalatin als Historiograph Sachsens und der sächsischen Kurfürsten, in: Armin Kohnle, Christina Meckelnborg, Uwe Schirmer (Hg.): Georg Spalatin: Steuermann der Reformation. Halle 2014, S. 102–125.

**Meukow 2010**

Kathrin Meukow: Hans Reinhart d. Ä. – ein sächsischer Medailleure am Schloss in Torgau, in: Anke Neugebauer, Franz Jäger (Hg.): Auff Welsche Manier gebauet. Zur Architektur der mitteldeutschen Frührenaissance. Bielefeld 2010, S. 277–286.

**Merkel 1994/1995**

Kerstin Merkel: Die Reliquien von Halle und Wittenberg. Ihre Heiltumsbücher und Inszenierung, in: Andreas Tacke (Hg.): Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Ausstellungskatalog Erlangen-Nürnberg/Halle/Augsburg 1994/1995. München 1994, S. 37–50.

**Michel 2016**

Stefan Michel: Die Kanonisierung der Werke Martin Luthers im 16. Jahrhundert. Tübingen 2016.

**Müller 2012**

Gerhard Müller: Das Weimarer Schloss als reichsfürstliche Residenz im 16. Jahrhundert. Auf den Spuren eines historischen Phantoms, in: Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten (Hg.): Burgen im Historismus. Die Veste Heldburg im Kontext des Historismus (Jahrbuch der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten 2012). Rudolstadt, Regensburg 2013, S. 213–228.

**Neddens 2015**

Christian Neddens: Heilsame Anschauung. Visuelle Kommunikation der Rechtfertigung auf dem Weimarer Altarretabel Lucas Cranachs d.J., in: Bomski/Seemann/Valk 2015, S. 75–96.

**Neugebauer/Lang 2015**

Anke Neugebauer, Thomas Lang: Cranach im Schloss. Das Wirken und die Werke Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt in Schloss und Schlosskirche Wittenberg, in: Heiner Lück, Enno Bünz, Leonhard Helten u. a. (Hg.): Das ernestinische Wittenberg: Spuren Cranachs in Schloss und Stadt. Wittenberg-Forschungen Bd. 3. Petersberg 2015, S. 11–91.

**Noll 2018**

Thomas Noll: Das religiöse Bild nach der Reformation: Zu Lucas Cranach d. Ä. ‚Schmerzensmann‘, Wittenberger Stadtkirchenretabel ‚Kindersegnung‘, ‚Christus und die Ehebrecherin‘ und ‚Gesetz und Evangelium‘, in: Archiv für Reformationsgeschichte 109 (2018), S. 152–209.

**Opitz 2015–2019**

Rainer Opitz (Hg.): Reformatio in Nummis. Geschichte der Reformation und des Protestantismus. Annotierter Gesamtkatalog der Sammlung Rainer Opitz. 8 Bde. (1.1–1.2; 2.1–2.6). Osnabrück 2015–2019.

**Poscharsky 2015**

Peter Poscharsky: Die Einbindung des Weimarer Cranach-Altars in Zeit und Raum, in: Bomski/Seemann/Valk 2015, S. 129–139.

**Schilling 2017**

Johannes Schilling: Katechismen, in: Beutel 2017, S. 348–354.

**Schneider 2014**

Cornelia Schneider: Das Septembertestament (1522). Der mediale Kontext, in: Irene Dingel, Henning P. Jürgens (Hg.): Meilensteine der Reformation. Schlüsseldokumente der frühen Wirksamkeit Martin Luthers. Gütersloh 2014, S. 171–178.

**Schoch/Mende/Scherbaum 2002**

Rainer Schoch, Matthias Mende, Anna Scherbaum: Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk. Bd. 2: Holzschnitte und Holzschnittfolgen. München u. a. 2002.

**Schuchardt 1851/1871**

Christian Schuchardt: Lucas Cranach des Ältern Leben und Werke. 3 Bde. Leipzig 1851/1871.

# Abbildungsnachweis

## Schulze 2004

Ingrid Schulze: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation. Bucha 2004.

## Skowronek 2000

Susanne Skowronek: Autorenbilder. Wort und Bilder in den Porträtkupferstichen von Dichtern und Schriftstellern des Barock. Würzburg 2000.

## Tacke 1994/1995

Andreas Tacke: Der Hallenser Heiligen- und Passionszyklus und die Erlanger Cranach-Zeichnungen, in: Ders. (Hg.): Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek. Ausstellungskatalog Erlangen-Nürnberg/Halle/Augsburg 1994/1995. München 1994, S. 51–66.

## Tacke 2006

Andreas Tacke: Cranachs Altargemälde für Albrechts Stiftskirche: zu einem Bilderzyklus von europäischem Rang, in: Ders. (Hg.): Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Bd. 2: Essays. Regensburg 2006, S. 193–211.

## Tacke 2018

Andreas Tacke: Ein seltener Blick in eine Künstlerwerkstatt: das Erlanger Cranach-Konvolut, in: Hans Dickel (Hg.): Zeichnen in Cranachs Werkstatt. Die sächsischen Zeichnungen der Renaissance in der Universitätsbibliothek Erlangen. Petersberg 2018, S. X–XXVII.

## Vogel 1918

Julius Vogel: Luther als Junker Georg, in: Zeitschrift für bildende Kunst 53 (1918), S. 57–64.

## Volz 1978

Hans Volz: Martin Luthers deutsche Bibel. Entstehung und Geschichte der Lutherbibel. Hamburg 1978.

## Wallenstein 1994

Uta Wallenstein: Renaissance-medailen, in: Kat. Gotha 1994, Teil 2, S. 9–32.

## Warnke 1984

Martin Warnke: Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image. Frankfurt a. M. 1984.

## Weigelt 2012

Sylvia Weigelt: Sibylle von Kleve. Cranachs schönes Modell. Weimar, Eisenach 2012.

## Werche 2015

Bettina Werche: Die Rezeption des Weimarer Cranach-Altars bei Meyer und Goethe, in: Bomski/Seemann/Valk 2015, S. 257–276.

## Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015

Elke A. Werner, Anne Eusterschulte, Gunnar Heydenreich (Hg.): Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder. München 2015.

## Weschenfelder 2018

Klaus Weschenfelder: Propaganda für den Glaubenskampf. Bildpolemik in der frühen Reformationszeit, in: Frank-Lothar Kroll, Glyn Redworth, Dieter J. Weiß (Hg.): Deutschland und die Britischen Inseln im Reformationsgeschehen. Vergleich, Transfer, Verflechtungen. Berlin 2018, S. 197–236.

## Wiemers 2015

Michael Wiemers: Charis – Caritas – Chariten. Rezeptionskontexte eines Cranach-Gemäldes, in: Bomski/Seemann/Valk 2015, S. 113–127.

## Willing-Stritzke 2015

Nadine Willing-Stritzke: Die Prachtbibeln Cranachs des Jüngeren, in: Kat. Wittenberg 2015, S. 139–147.

## Wolff 2017

Jens Wolff: Programmschriften, in: Beutel 2017, S. 306–317.

## Zimmermann 1924

Hildegard Zimmermann: Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts. Straßburg 1924.

## Zimmermann 1927

Hildegard Zimmermann: Beiträge zum Werk einzelner Buchillustratoren der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in: Jahrbuch des deutschen Vereins für Buchwesen und Schrifttum 1 (1927), S. 39–91.

## Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Weimar

Foto: Constantin Beyer  
S. 13, 113, 121 (unten)

## Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Weimar

Foto: Candy Welz  
S. 19

## Faible GmbH, Leipzig

S. 121

## Studio AHA!, Erfurt

S. 119, 120

## Klassik Stiftung Weimar

Foto: Alexander Burzik  
S. 59, 71, 111

## Klassik Stiftung Weimar

Public Domain  
S. 96–109

## Klassik Stiftung Weimar

Foto: Thomas Müller  
S. 4/5

## Klassik Stiftung Weimar

alle weiteren Abbildungen

# Impressum

## Ausstellung

### CRANACHS BILDERFLUTEN

Klassik Stiftung Weimar,  
Herzogin Anna Amalia Bibliothek, Renaissancesaal

Ab 4. Juni 2022

Kuration  
Sebastian Dohe

Projektleitung  
Veronika Spinner

Wissenschaftliche Bibliothekarin  
Claudia Streim

Vermittlung und Inklusion  
Marie Florentine Holte

Ausstellungsorganisation  
Kai Fischer, Sabine Küßner, Timmy Ukat

Ausstellungsgestaltung, Graphik und Architektur  
STUDIO AHA!, Erfurt / Anette Hentrich,  
Lydia Thieme

Mediendesign  
FAIBLE GMBH, Leipzig / Bert Röhner,  
Mattis Völker, Peter Stabe

Mediendesign Station Lutherbibel  
WeberWolter, Weimar / Jens Weber, Andreas Wolter

Taktile Modelle  
Tactile Studio, Berlin

Ausstellungsarchitektur  
Schreinerei Langner, Sondershausen

Ausstellungsgraphik  
PIGMENTPOL Sachsen GmbH, Dresden

Konservatorische Betreuung  
Cornelia Feldmann, Uwe Golle, Konrad Katzer,  
Johanna Kraemer, Anne Levin, Carina Seidel,  
Natascha Wichmann, Carsten Wintermann

Ausstellungsaufbau  
Olaf Brusdeylins, Nico Lorenz, Uwe Seeber,  
Mike Tschirschnitz

Übersetzung  
Robert Brambeer, Pforzheim

Medienguide  
GuidePilot.de by MicroMovieMedia GmbH, Potsdam  
TEXT FÜR ALLE, Potsdam / Katrin Reiling  
Klangkosmonauten, Berlin / Sebastian Reuter

Beratung Inklusion  
grauwert, Hamburg / Mathias Knigge  
Koordinierungsstelle für Barrierefreiheit, Erfurt /  
Sabine Feuer

Betreuung Baumaßnahmen  
Heike Kraatz

Fotothek und Fotografie  
Hannes Bertram, Cornelia Vogt,  
Susanne Marschall

## Katalog

KONSTELLATIONEN  
HERZOGIN ANNA AMALIA BIBLIOTHEK  
Hg. von Reinhard Laube

Band 3  
**Cranachs Bilderfluten**  
Hg. von Sebastian Dohe und Veronika Spinner

Redaktion und Lektorat  
Angela Jahn

Bildrecherche und Digitalisierung  
Hannes Bertram, Andreas Schlüter,  
Susanne Marschall

Publikationslogistik  
Daniel Clemens

Gestaltung  
Goldwiege | Visuelle Projekte

Karte Umschlag hinten  
Goldwiege | Visuelle Projekte

Abbildungen Trennseite  
S. 4/5, 10/11: Herzogin Anna Amalia Bibliothek  
S. 16/17: Herzogin Anna Amalia Bibliothek,  
Renaissancesaal  
S. 22–27, 116/117, 122/123: Lucas Cranach d. Ä.,  
Sibylle von Kleve als Braut, Details

Druck  
druckhaus köthen GmbH & Co. KG

© 2022 Klassik Stiftung Weimar  
ISBN 978-3-7443-0423-8



Staatskanzlei



Die Klassik Stiftung Weimar wird gefördert von der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien aufgrund eines Beschlusses des Deutschen Bundestages sowie dem Freistaat Thüringen und der Stadt Weimar.



Wie wird mit Bildern Meinung gemacht?  
Wie werden sie benutzt, um eine Person  
im besseren Licht erscheinen zu lassen  
oder eine andere zu verspotten? Und wie  
gelingt es, in kürzester Zeit zahllose Bilder  
in die Welt zu bringen?

Zeitlose Fragen, die unsere Gegenwart  
ebenso bewegen wie die Zeitgenossen  
von Lucas Cranach d. Ä. Zusammen mit  
seinem Sohn Lucas Cranach d. J. und der  
gemeinsamen Werkstatt zählt er zu den  
produktivsten Künstlern der Geschichte.  
Viele tausend Bilder gingen aus der  
Cranach-Werkstatt hervor. Es gab kein  
Medium, das sie nicht beherrschte,  
Gemälde, Graphiken, illustrierte Bücher,  
Medaillen – eine nie gekannte Bilderflut  
im Dienst von Macht und Meinung.

