

Lucas Cranach – Programmaler der Reformation

Selten war eine Zeit so reich an bedeutenden Grafikern und Malern wie das beginnende 16. Jahrhundert. Ihren großen Werkstätten und vielen Schülern boten reformatorische und gegenreformatorische Polemik Betätigungsfeld, Einkommen und manchmal auch Berühmtheit. Bei einigen wird dabei ihre Kunst zur Aussage der religiösen Position, die sie bezogen haben, ja zum persönlichen Bekenntnis. Der bekannteste und bedeutendste in Umfang und Aussagekraft ist zweifellos **Lucas Cranach d. Ä.** (1472 in Kronach geboren, 1553 in Weimar gestorben) (Abb. 1). Eine entscheidende Prägung für sein künstlerisches Schaffen in den letzten drei Jahrzehnten seines langen Lebens erhielt Cranach von Martin Luther (1483–1546).

Cranach und Luther

Was wissen wir über die persönlichen Beziehungen zwischen Cranach und Luther? Von Anfang an begleitet Cranach – 1504 als Hofmaler Friedrichs des Weisen nach Wittenberg gekommen – den Lebensweg Luthers während der vier Jahrzehnte seines Wirkens in Wittenberg. In dem damals kaum über 2000 Einwohner zählenden Wittenberg kannte unter der geistigen und gesellschaftlichen Mittel- und Oberschicht ohnedies jeder jeden. Trotzdem wissen wir bis 1518 so gut wie nichts über die Beziehungen zwischen Luther und Cranach. Von da an finden sich Titellustrationen Cranachs in Lutherschriften. 1520, Jahr der großen reformatorischen Hauptschriften und der Verbrennung der Bannandrohungsbulle, ist der Name Luthers längst in den humanistisch gebildeten, religiös aufgeschlossenen und kirchenkritischen Kreisen Deutschlands bekannt. Aber wie sieht der Mann aus, von dem alle reden? Wie man heutzutage auf Wahlplakaten das Kunterfei seines Kandidaten bekannt macht, um damit Anhänger und Wähler zu gewinnen, so befriedigt Cranach mit bildhaften Darstel-

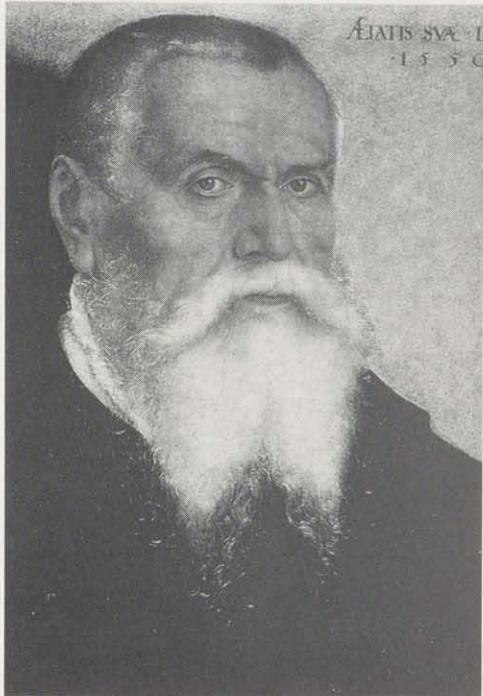


Abb. 1

lungen den Wunsch der Menschen, Martin Luther von Angesicht kennenzulernen, für die einen gefeierte Volksidol, für die anderen beredter Ausdruck abscheulicher Ketzerei.

So entsteht 1520 das fröhteste und zugleich erste authentische Lutherporträt Cranachs, der Kupferstich *Luther als Augustinermönch* (Abb. 2). Durch Kutte und Tonsur als Augustinermönch gekennzeichnet, entwirft Cranach ein Bild von hoher physiognomischer Charakterisierung. Deutlich treten die Backenknochen hervor und lassen ebenso wie die Gesichtszüge noch etwas von der harten Askese des Mönchsstandes erkennen. Die tiefliegenden wachen Augen strahlen Entschlossenheit und Erfülltheit von seinem Auftrag aus.



Abb. 2



Abb. 3

Nur wenige Monate später entsteht ein zweiter, gleicherweise betitelter Kupferstich des Reformators (Abb. 3), der sich aber charakteristisch von dem früheren unterscheidet, indem er wieder auf vertraute Stilmittel zurückgreift und Luther idealtypisch zeichnet in seiner historischen Rolle. Die kleinteilige Fältelung des Ordensgewandes kennzeichnet ihn als Mitglied der theologischen Fakultät. Das aufgeschlagene Buch und die im Redegestus erhobene Hand weisen auf den dozierenden Gelehrten. Die Rundbogennische im Hintergrund unterstreicht die Bedeutung des Dargestellten. Nicht das authentische, sondern das idealtypische Portrait wurde zum ersten offiziellen Bildnis Luthers, das als Illustration reformatorischer Schriften weite Verbreitung fand.

Beide Kupferstiche tragen eine gleichlauende Unterschrift, die ein erstes persönliches Bekenntnis Cranachs zum Reformator darstellt: *Aetherna ipse sua mentis, simulachra Lutherus exprimit. At vultus cera Lucae occi-*

duos / MDXX. (Das unvergängliche Abbild seines Geistes drückt Luther selbst aus, Lucas dagegen die sterbliche Gestalt).

Schon im folgenden Jahr entstand unmittelbar vor Luthers Abreise zum Reichstag nach Worms ein weiteres Kupferstichporträt von Luther. Es dient eindeutig propagandistischen Zwecken. Luther ist jetzt mit dem *Doktorhut* (Abb. 4) geziert. Nicht der einfache Mönch, der bedeutende Gelehrte tritt in Worms auf. Das größere Format und die Profilansicht geben dem Bild eine gewisse Monumentalität. Gesichtszüge und Haltung drücken Entschlossenheit und Sendungsbewußtsein aus. Cranach ist sich der entscheidungsvollen Stunde für Luther und die Reformation in Worms sehr wohl bewußt. Die leichte Veränderung und Umkehrung der lateinischen Unterschrift betonen die Bedeutung Luthers ebenso wie die handschriftliche Beifügung eines Zitats von Dr. Pfeil neben dem Signet Cranachs. Sie stellen Luthers Person und Werk als Sendung Gottes dar (*Hoc*



Abb. 4

opus est hominis: Sed opus fuit omne Jehovahe, mundus enim numquam Protulit Huic similem – Dies Bild ist das Werk eines Menschen, doch das ganze (Luther) ist ein Werk Jehovahs; denn nie hat die Welt seinesgleichen hervorgebracht).

Wie eng die Verbindung Cranachs zu Luther war, beweist ein Brief Luthers, den er auf der Rückreise vom Reichstag in Worms am 28. April 1521 von Frankfurt a. M. aus an Cranach geschrieben hat. Cranach ist meines Wissens der einzige, den Luther davon unterrichtete, daß man beabsichtige, ihn zu seinem eigenen Schutz aus dem Verkehr zu ziehen und irgendwo zu verbergen. Er schreibt: *Ich laß mich eintun und verbergen, weiß selbst nicht wo, und wie wohl ich lieber hätte von der Tyrannen ... Hände den Tod erlitten, muß ich doch guter Leute Rat nicht verachten ...* (Thulin, S. 149).

Nach dreivierteljährigem Aufenthalt auf der Wartburg begab sich Luther heimlich im Dezember 1521 und dann endgültig Anfang

1522 in bewußtem Gegensatz zu den Weisungen der kurfürstlichen Regierung nach Wittenberg, um dem Aufruhr zu wehren. Bei seinem Dezemberbesuch oder unmittelbar nach seiner Rückkehr entstand ein neuer Typus eines Lutherportraits, das ungemeines Interesse erregte, war es doch zugleich ein sicheres Lebenszeichen von Luther. Auf der Wartburg war aus dem Augustinermönch der *Junker Jörg* (Abb. 5) geworden. Mit Wams, Vollbart und dickem Haupthaar porträtiert ihn Cranach auf einem Holzschnitt und präsentiert damit ein neues Lutherbild, einen Reformatator, der nun bis ins äußerliche Auftreten dem Mönchsstand den Rücken gekehrt hat. Dies besagt auch die Bildunterschrift.

Zwischen 1522 und 1524 entsteht in der Cranach-Werkstatt das erste Gemälde von Luther, *in meinen Augen das schönste Lutherbild*. Das Bild *Luther als Augustiner*



Abb. 5



Abb. 6

mönch (Abb. 6) verbindet die beiden bisher geschaffenen Grundtypen Cranachscher Lutherdarstellung, das Bild des Mönches von 1520 und das des Ritter Jörg von 1522. Mönchskutte, Bibel und Handhaltung des Gelehrten weisen auf den geistlichen Stand des Mönches und Gelehrten, das volle Haupthaar, die Gürtelschnalle und die unnatürliche Haltung der linken Hand, die eher einen

Schwertknauf umfaßt, als ein Buch hält, auf die weltliche Gestalt des Junker Jörg. Der Blick ist offen und klar, gleichermaßen verinnerlicht wie entschlossen. Das Bild bezeugt Luthers innere Gewissensbindung ebenso wie sein mutiges Auftreten nach außen. Zu der kurzzeitigen Restaurationsphase in Wittenberg nach Niederringung der Unruhen gehört auch, daß Luther noch einmal das Ordensgewand anlegte, bis er es im Zuge der Gottesdienstreformen 1524 endgültig ablegte.

Das folgende Gemälde drückt das Interesse aus, das Cranach – sicherlich der Nachfrage des Publikums folgend – am persönlichen Lebensrahmen des Reformators nimmt.

Da sind zunächst die *Ehebilder* (Abb. 7) von 1526 aus der Cranach-Werkstatt. Am 13. Juni 1525 heiratete der fast 42jährige Luther die ehemalige Zisterzienserin Katharina von Bora. Cranach ist Zeuge der Brautwerbung und Gast beim Hochzeitsmahl, sowie dann Pate von Luthers Söhnchen Hänschen. Luther war schon 1520 Pate von Cranachs Tochter Anna. Auch das ist Zeichen der engen persönlichen Beziehung der beiden Männer. Luthers Eheschließung fällt in eine in seinen Augen ausgesprochen apokalyptische Zeit. Es ist das Jahr des Bauernkrieges und des endgültigen Bruchs mit Erasmus. Beides bringt für Luther einen großen Sympathiever-



Abb. 7



lust. Mit seiner Heirat bricht Luther die letzte Brücke zur mönchischen Tradition und zur mittelalterlichen Kirche ab. Luthers Heirat ist somit Akt des Bekenntnisses, Zeichen seines Gottvertrauens in schwerer Zeit und auch später Gehorsam gegen den Willen seines Vaters. Luther tritt damit wieder in den weltlichen Stand ein.

Diesen Tatbestand dokumentiert Cranach quasi als Hochzeitsanzeige. Die Bilder sind kaum typisiert. Sie zeigen Luther voll gesammelten Ernstes im Gelehrtentalar, Katharina mit auf den Betrachter gerichteten Blick, der Energie, Festigkeit und Klugheit verrät, in bürgerlichem Gewand. Auffallend ist die Dunkelheit der Kleidung, nur durch das Weiß-Rot des geschnürten Mieders Katharinas aufgehellt, und das Fehlen jeden Schmuckes. Dies lässt die Gesichtszüge besonders zur Geltung kommen.

Das letzte der insgesamt ca. 50 Lutherportraits Cranachs, das ich hier vorstelle, zeigt Luther als reifen *Mann von 50 Jahren* (Abb. 8). Ab 1532 entstand dieser Bildtypus in großer Zahl in der Cranach-Werkstatt.



Abb. 8

Bürgerliches Gewand, schwarze Schuppe, Barrett und Buch werden Grundelemente nicht nur von Lutherdarstellungen, sondern auch der der Mitreformatoren, ja der evangelischen Pfarrer überhaupt. Die Statur lässt nichts mehr von den Entbehrungen der Klosterzeit erkennen. Die deutlich hervortretenden Gesichtspartien drücken Entschlossenheit und Selbstbewußtsein aus.

Cranach hat darüber hinaus die meisten Reformatoren im Kreis um Luther abgezeichnet. Beispiel hierfür und zugleich neuer Typus reformatorischer Programmalerei ist das zwischen 1532 und 1539 entstandene Gemälde *Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen inmitten seiner Mitarbeiter bei der Durchführung der Reformation* (Abb. 9). Das Bild ist Fragment einer größeren Tafel, vielleicht eines Altaraufsatzen (abgeschnittener Kopf rechts oben). Möglicherweise ist es die



Abb. 9

linke Hälfte einer Kreuzigungsdarstellung. Die meisten dargestellten Personen sind mit einer Nummer gekennzeichnet, deren zugehörige Legende ist verlorengegangen. Deutlich erkennbar ist links neben dem Kurfürsten, der drei Viertel der Bildbreite einnimmt, Luther, zwischen ihm und dem Kurfürsten der Hofprediger Georg Spalatin. Ganz rechts vom Kurfürsten ist Melanchthon, zwischen ihm und dem Kurfürsten mit Bart der Kanzler Brück. Alle anderen Gestalten lassen sich nicht mit Sicherheit identifizieren.

In der Zeit wachsender politischer Spannungen zeigt das Bild den Schulterschluß von politischen und geistlichen Führern der Reformation und ihre Entschlossenheit, für die reformatorische Sache einzutreten. Für den Kurfürsten ist es ein gewisser Stolz, von so berühmten Männern umgeben zu sein. Wichtiger ist sicherlich die Dokumentation der Einmütigkeit in der kirchenpolitischen Zielrichtung des von ihnen vertretenen Schmalkaldischen Bundes. Insofern hat das Bild programmatischen Charakter.



Abb. 10

In ähnlichem Sinn ist das 1535 entstandene *Kurfürstentriptychon* (Abb. 10) zu verstehen. Es stellt die drei sächsischen Reformationsfürsten dar: in der Mitte Friedrich der Weisen, links Johann den Beständigen und rechts dessen Sohn Johann Friedrich der Gutmütigen. Die als direkte Rede den Fürsten in den Mund gelegten Verse betonen die Verdienste ihrer Regierung, ihren Einsatz für die Wiederherstellung der rechten Lehre und ihre Treue zu Kaiser und Reich. Kurfürst Johann Friedrich ließ am Anfang seiner Regierung 60 kleine Bildnisse dieser Art herstellen, um damit seine dynastische Legitimität zu dokumentieren und den Kaiser zur Anerkennung seiner Herrschaft zu bewegen. Das Triptychon ist somit zugleich Ausdruck der Bedrohung, der der Protestantismus ausgesetzt war, wie die Bereitschaft, dieser Bedrohung standzuhalten.

Reformatorische Themenmalerei

Größere Bedeutung als durch seine Reformatorenportraits gewann Cranach durch die bildnerische Gestaltung reformatorischer Themen.

Das *Passionale Christi und des Antichristen* (Abb. 11/12) von 1521, ist noch anonym herausgegeben. Es besteht aus 13 antithetisch einander zugeordneten Holzschnitten mit kurzen Textbeigaben aus dem Alten und Neuen Testament und mittelalterlichen Gesetzesbüchern, von Melanchthon und dem Juristen Schwertfeger ausgewählt und kommentiert. Cranach folgt damit Vorbildern, die sich schon in vorreformatorischen Kreisen um Wiclif und Hus finden. Es sind signifikante Bildmotive, die einander gegenübergestellt werden: Fußwaschung Christi und Fuß-



Abb. 11

kuß des Kaisers vor dem Papst, eine in jener Zeit starke nationale Emotionen weckende Darstellung.

Auf dem Gemälde *Christus segnet Kinder* (Abb. 13) von 1540 bezieht Cranach ganz im Sinne Luthers für die Säuglingstaufe und damit gegen die Täuferbewegung Stellung. Das Motiv begegnet uns in der mittelalterlichen Malerei nicht. Es fußt auf dem biblischen Bericht von der Kindersegnung Mk. 10,13–16, der seinen festen Platz in der Taufliturgie hat. Von links und rechts reichen Frauen ihre Säuglinge Jesus, der sie an sich drückt und segnet. Seine sich öffnende und zugleich bergende Haltung erinnert beinahe an Schutzmanteldarstellungen, nur daß typisch reformatorisch an die Stelle der Maria Jesus tritt. Weiter rechts vorne sind Mütter mit etwas größeren Kindern. Sie suchen zwar die Nähe Jesu, dieser aber wendet sich – im Gegensatz zum biblischen Text, der diese Unterscheidung nicht kennt – ausschließlich den Säuglingen zu. Von links drängen sich Jünger ins Bild, von denen zumindest die beiden vorderen dem Tun Jesu höchst mißbilligend zusehen.



Abb. 12

Die Unmittelbarkeit der Heilsbeziehung zu Christus, die keiner Mittlerschaft bedarf und keine duldet, ja sich dem Sünder auch gegen den Widerspruch der Frommen zuwendet, drückt das in vielen Exemplaren hergestellte Gemälde *Christus und die Ehebrecherin* (Abb. 14) aus.

Die Gestaltung des Themas hat Vorbilder in der venezianischen Malerei und in illustrativen früheren Darstellungen Cranachs. Das Gemälde zeigt nur Halbfiguren. Dadurch kommen Gestik und Mimik besonders zur Geltung. Der Gruppe der anklagenden, verurteilenden Pharisäer stehen vier neugierig, interessiert, aber auch skeptisch dreinschauende Jünger gegenüber. Aus den Gesichtern der Pharisäer sprechen Haß, Verachtung, Abscheu – nicht nur gegenüber der Ehebrecherin, sondern auch gegenüber dem Verhalten Jesu. Der Gegensatz zwischen dem Pharisäer links im Vordergrund, der schon den Stein zum Wurf bereit in der Hand hält, und der Frau rechts, die in Reue und Scham die Augen niederschlägt, so als ob sie sagen wollte „Gott sei mir Sünderin gnädig“, ist ungeheuer.

Wie in fast allen Cranachdarstellungen zu diesem Thema ergreift Jesus mit der linken



Abb. 13

Hand den rechten Arm der Frau und schließt sich damit mit ihr zusammen, ein Ausdruck, der Zuwendung, Ermutigung, Vergebung signalisiert. Hier bedarf es keines Mittlers mehr.

Jesus entreißt die Frau selbst der Hand ihrer Feinde. Sein Gesicht wendet sich dabei zugleich anklagend und fragend den Pharisäern zu, während er das über seinem Kopf verzeichnete Wort spricht: "Wer unter euch ansund ist, der werfe den ersten Stein auf si". Jesus nimmt damit jedes Recht auf moral-

sches Richten und Verurteilen. Er strafft die Sünderin nicht, sondern vergibt ihr, macht ihr das Angebot seiner Gnade. Dennoch schließt der biblische Text nicht mit dem ihre Verurteilung verweigernden Jesuswort "So verdamme ich dich auch nicht", sondern mit der Mahnung "Gehe hin und sündige hinfort nicht mehr!" In Analogie dazu hat Luther sich immer wieder dafür eingesetzt, bei einmaligem Ehebruch nicht sofort Scheidung und Verurteilung zu verlangen, sondern in Liebe zu Vergebung und Neuanfang bereit zu sein.

Abb. 14





Abb. 15

Ein Spätwerk Cranachs stellt der Altar in der Stadtkirche zu Wittenberg (Abb. 15) dar. Auf ihm stellt Cranach – einem Vermächtnis gleich – der Wittenberger Gemeinde vor Augen, was evangelische Kirche ist und was sie konstituiert. Am 24. April 1547, dem für die evangelische Sache so verhängnisvollen Tag der Niederlage der Armee des Schmalkaldischen Bundes in der Schlacht bei Mühlberg, wird der Altar der Gemeinde übergeben. Weitig später wird Wittenberg von kaiserlichen Truppen besetzt.

Nicht die glorreiche Vollendung der Gottesherrschaft führt Cranach der zum Gottesdienst versammelten Gemeinde vor Augen, sondern ihre irdische Knechtsgestalt: die Verkündigung der in Christus in Gebot und Verheißung angebrochenen Gottesherrschaft im hörbaren Wort der Predigt und im sichtbaren Wort der Sakramente, bildhafter Ausdruck von CA 7 "Est autem ecclesia congregatio sanctorum, in qua evangelium recte docetur et rite administrantur sacramenta".

Abb. 16



Gemeinde entsteht unter dem Wort und durch das Wort; denn Gemeinde ist hörende Gemeinde: Männer, Frauen, Kinder lauschen dem Wort der Predigt, ganz vorne wohl Käte Luther mit ihrem Hänschen (Predella). Ist der alte Mann mit dem weißen Bart dahinter der Künstler selbst? Jedenfalls sind es – wie auf den meisten derartigen Bildern Cranachs – Wittenberger Bürger und Bürgerinnen, die der Künstler darstellt. Der Prediger auf der Kanzel ist der Reformer selbst. Die linke Hand liegt auf der Bibel. Alle Verkündigung beruht auf ihr, dem Wort Gottes, Ausdruck des reformatorischen Grundsatzes „sola scriptura“. Der Zeigefinger der rechten Hand deutet in der Manier Johannes des Täufers auf den gekreuzigten Christus in der Mitte. Um ihn geht es. Er ist Wurzel und Quelle allen Heils, Ausdruck des reformatorischen „solus Christus“. An ihn sich halten im Leben und Sterben, gibt dem Leben Sinn und Hoffnung, auf ihn lenkt er Blick und Gedanken der Gemeinde.

Darüber auf der mächtigen Mitteltafel das Abendmahl. Das Rund von Tisch und Bank ist durch Christus auf der einen Seite, durch den Kellner auf der anderen zu einem leichten Oval erweitert. Der Maler hält den spannungsvollen Moment der Bezeichnung des Verräters fest. Dieser streckt schon den Fuß vor zum Aufbruch. Von den anwesenden Jüngern, sicher bekannten Wittenberger Persönlichkeiten, ist nur Luther erkennbar, der dem Mundschenk – möglicherweise Lucas Cranach der Jüngere – den Kelch aus der Hand nimmt. Die dominante Darstellung des Abendmahls auf dem Altar zeigt, welch eine zentrale Bedeutung es für den evangelischen Gottesdienst hat. In ihm schenkt sich unter Brot und Wein Christus selbst seiner Gemeinde.

Die linke Tafel zeigt das Taufsakrament. Melanchthon nimmt die Taufe vor, ungewöhnlich für einen Nichtordinierten. Soll damit lediglich dem bedeutendsten reformatorischen Theologen neben Luther ein Denkmal gesetzt werden oder ist es auch Ausdruck des reformatorischen Grundsatzes vom „Priestertum aller Gläubigen“? Die Taufpaten bilden mit Täufer und Täufling deutlich eine Gruppe, die den übrigen gegenübersteht. Das

Taufbecken läßt erkennen, daß ursprünglich die Kinder bei der Taufe ganz eingetaucht wurden. Das Bild hat in seinem Bekenntnis zur Taufe als zweitem Sakrament zugleich einen deutlich antitäuferischen Zug.

Der rechte Altarflügel zeigt Beichte und Absolution, nach Luther nicht ein Vollsakrament, weil ihm das sichtbare Zeichen fehlt. Es wird noch in Form persönlichen Bekenntnisses und persönlicher Absolution geübt. Bugenhagen, der Wittenberger Stadtpfarrer, spricht den reuigen Sünder los von seinen Sünden, während der unbußfertige mit verkrampften Händen und verzerrtem Gesicht sich davon schleicht, beredete Darstellung der Handhabung des Amtes der Schlüssel, das die Vollmacht hat, Sünde zu vergeben und zu behalten.

Das Bildmotiv "Gesetz und Gnade"

Den Höhepunkt der reformatorischen Programmierung Cranachs stellt zweifellos das in einer großen Zahl von Holzschnitten und Gemälden seit 1529 gefertigte Bildmotiv *Gesetz und Gnade* (Abb. 16) dar. Es spricht sehr viel dafür, daß Anregung und Idee des Bildes von Luther selbst stammen und auch die Gestaltung in enger Absprache mit dem Reformator erfolgte. Wie die Katechismen oder Luthers deutsche Lieder in schlichter verständlicher Sprache den evangelischen Glauben unters Volk bringen, so sollen Bilder vor allem die Menschen ansprechen, die des Lesens und Schreibens wenig kundig sind und keinen Zugang zur theologischen Sprache haben. Diese Bilder vermögen sogar heute noch, Menschen wesentliche Grundzüge evangelischen Glaubens vor Augen zu führen. Die Grundmotive, die sich schon in den ersten Skizzen von der Hand Cranachs selbst aus dem Jahre 1529, übrigens auch dem Erscheinungsjahr der Katechismen, finden, bleiben stets dieselben: Die Geschichte der Sünde des Menschen, veranschaulicht durch die Darstellung Adam und Evas mit der Schlange unter dem Baum der Erkenntnis des Guten und Bösen als Ursache für das Unheil des Menschen. Mose mit den Gesetzestafeln und die Propheten vertreten die Anklage, die gegen den Menschen erhoben wird. Tod und Teufel voll-

ziehen das Gericht, indem sie den Menschen in die Hölle jagen, die schon weit ihren Schlund aufreißt. Darin vollzieht sich Gericht Gottes, das auch die Fürbitte Marias und Johannes des Täufers nicht verhindern können. Christus selbst thront als unbestechlicher Richter in Weltenferne, durch Wolkenkranz und einer undurchdringlichen Hecke abgeriegelt. Als ganzes Darstellung des von Gott verstoßenen, bösen Mächten ausgelieferten Menschen. Selbst diedürre Baumseite ist Ausdruck dieser Verwerfung.

Dem gegenübergestellt wird die Heils geschichte Christi mit eben diesem Menschen. Dem Sündenfall entspricht die Szene von dem Volk Israel in der Wüste. Dargestellt wird, wie nur der Rettung vor den giftigen Schlangen findet, der aufschaut zu der eheren Schlange, in der typologisch eine Vorschattung der Kreuzigung Christi gesehen wird. Maria wird fast klein und nebensächlich als "Empfangende" dargestellt, auf die Jesus mit dem Kreuz vom Himmel zugeschwemt kommt, nach Luther Typus des Glaubens als reine Empfänglichkeit. Ebenfalls meist im Hintergrund wird den Hirten die Geburt des Heilands verkündet. Im Vordergrund steht Christus am Kreuz. Zu Füßen des Kreuzes das Christuslamm mit der Siegesfahne. Davor aus dem leeren Grab hervortretend der auferstandene Christus. Seine Füße stehen auf den Kadavern von Tod und Teufel, die zu dem noch von seiner Siegesfahne durchbohrt werden. Und dies alles ist dem Menschen, Adam, zugute geschehen. Darum ist der Mensch nicht mehr auf der Flucht, sondern wendet sich dem Gekreuzigten zu, von Johannes dem Täufer, dem Mittler zwischen dem Alten und Neuen Bund am Arm geleitet.

Sein Finger weist auf den Gekreuzigten. *Siehe, das ist Gottes Lamm, das der Welt Sünde trägt.* Dem Finger des Johannes korrespondiert der Blutstrahl aus der Wunde Christi auf das Herz des Menschen ziellend. *Das Blut Jesu Christi macht uns rein von aller Sünde.* Zugleich ist der Blutstrahl Flugbahn des durch die Taube symbolisierten Heiligen Geistes, der das Herz des Menschen erfüllt. Auf der Seite der Gnade grünt und blüht der Baum.

Unter den Bildern – wie hier auf dem Nürnberger Bild, das sich im Germanischen Nationalmuseum findet – sind die einschlägigen Bibelworte den entsprechenden Bildseiten und -szenen zugeordnet. Was auf dem Bild in aufeinanderfolgenden Geschehen dargestellt ist, ereignet sich den Schriftworten gemäß immer wieder im Leben des Menschen. Gesetz und Gnade finden sich im Alten wie im Neuen Testament, wenn auch in unterschiedlicher Akzentuierung. Der Christ ist immer "simul iustus, simul peccator", Gerechtfertigter und Sünder zugleich, wie Luther sagt. Diese fundamentale Zuordnung von Schrift und Bild ist kennzeichnend für die reformatorische Programmalerei, als deren Vater Cranach gelten kann.

In ähnlicher Weise lassen sich die Verse von Luthers Lied "Nun freut euch, lieben Christen gmein" den einzelnen Bildseiten zuordnen: Vs. 2 und 3 der Seite Gesetz, alle übrigen der Seite Gnade, ebenfalls ein Beweis dafür, wie authentisch unser Bild dem theologischen Denken Luthers ist.

Von diesem Bildmotiv existieren drei Fassungen: Zwei unterschiedliche Typen, beide auf Luther selbst zurückgehend – und eine beide zusammenfassende und überhöhende Synthese.

Die sog. *Gothaer Fassung* entspricht den ersten Entwürfen, den Holzschnitten und der gemalten Nürnberger Fassung von 1535. Ihr Kennzeichen ist die Gliederung in zwei Bildhälften, die den Menschen einmal unter dem Fluch von Sünde und Gesetz, gejagt von Tod und Teufel auf dem Weg zur Hölle, zeigt, zum anderen den durch Christus Gerechtfertigten, freilich nicht in einem historischen Nacheinander, sondern im Sinne Paulus und Luthers als Sünder und Gerechtfertigten in einem. Schicksal gewordene Schuld und gnädiges Erbarmen, das der Mensch nur empfangen kann, treten einander gegenüber und prägen christliche Existenz.

Ganz anders die sog. *Prager Fassung* (Abb. 17). Sie ist weniger drastisch, stellt den Menschen nicht ganz so passiv dar. Wie Herakles am Scheideweg, so sitzt er auf einem Baumstumpf an den Baum gelehnt, der auf der linken Seite abgestorben, auf der rechten grün und lebend ist, den Körper der



Abb. 17

linken Seite, das Gesicht der rechten, Christus, zugewandt. Links weist ein Prophet, rechts Johannes der Täufer auf Christus. Links findet sich wieder die Sündenfallszene aus dem Paradies, darüber Mose auf dem Berg, wie er die Gesetzestafeln empfängt, rechts daneben das Zeltlager der Israeliten in der Wüste mit der erhöhten ehernen Schlange, in Gericht und Rettung typologisch auf Christus hinweisend. Rechts öffnet sich der Himmel, aus dem das Christuskind mit dem Kreuzbalken auf die zur Empfängnis bereite Maria zugeschwebt kommt. Links daneben im Mittelfeld der Gekreuzigte, auf den der Prophet und Johannes deuten. Darunter im Vordergrund tritt Christus siegreich aus dem Grabe, Tod und Teufel zu seinen Füßen. Ganz anders der Vordergrund unten links: Keine Spur von Verfolgung und Höllenfahrt des Menschen. Der geöffnete Sarg zeigt das Ende des Weges ohne Gott. Der Prager Fassung fehlt die Dramatik des zwischen Sünden und Gnade, zwischen Verderben und Rettung zerrissenen Menschen, Bild wahren Menschseins. Auch die Heilsangst des mittelalterlichen Menschen scheint hier zu wenig ernst genommen zu sein. Beide Fassungen fanden viel Verbreitung und Nachahmung, die Go-

thaer, bis hin in Bibelillustrationen, Epitaphien, Gemälden auf Holztruhen, Reliefs auf Kanzelbrüstungen und auf Ofenkacheln.

Warum Cranach zwei Fassungen desselben Motivs verwendet, scheint bis heute ungeklärt. Möglicherweise deutet die Tatsache, daß der Prophet und der Täufer in der Prager Fassung auf den Gekreuzigten weisen, auf den sog. Zweiten Gebrauch des Gesetzes hin. Im Spiegel des Gesetzes erkennt der Mensch seine Sünde und Verlorenheit und Christus als einzige Rettung daraus. Das Gesetz treibt auf Christus hin.

Zusammenschau, theologische Vertiefung und künstlerische Vollendung des Motives *Gesetz und Gnade* (Abb. 18) bietet das letzte Werk Cranachs, von dem mittlerweile 81jährigen Meister entworfen und begonnen, von seinem gleichnamigen, zu eigener Meisterschaft emporgestiegenen Sohn weitergeführt und vollendet. Es ist der Altar in der sog. "Herderkirche" in Weimar. Es ist Vermächtnis, Glaubenszeugnis und Epitaph zugleich. 1550 folgte der 78-jährige dem Drängen seines in der Gefangenschaft sitzenden Kurfürsten, um in Augsburg mit ihm die Anfechtungen der Gefangenschaft zu teilen. Nach dem Fürstenaufstand Moritz von Sachsen konnte

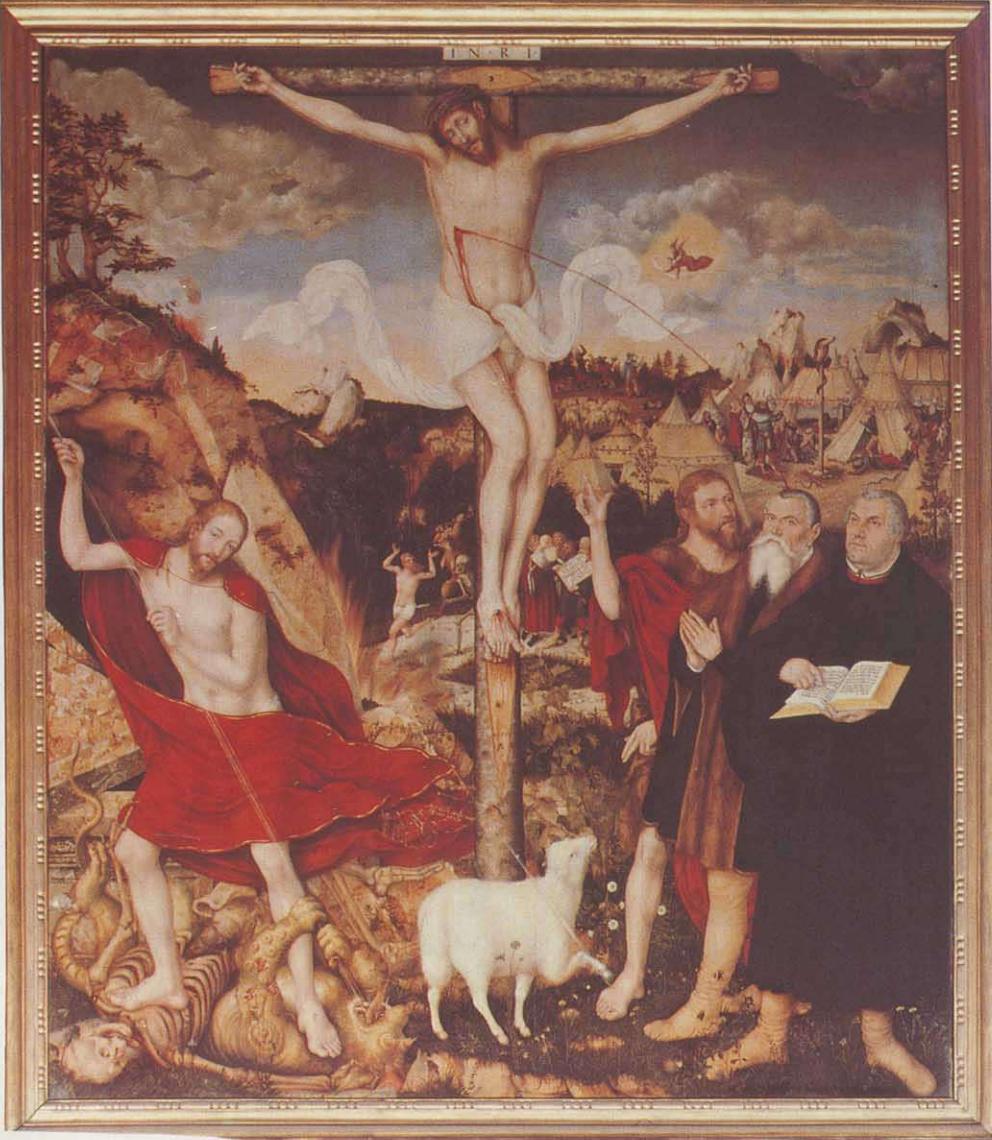


Abb. 18

Cranach mit seinem Landesherrn am 26. 5. 1552 nach Weimar zurückkehren, wo er im Hause seines Schwiegersohnes, des kursächsischen Kanzlers Brück, am Marktplatz Wohnung nahm. Bald kam auch der Sohn mit der Werkstatt von Wittenberg nach Weimar, so daß Vater und Sohn noch ein Jahr gemeinsam Schaffens verblieb. In dieser Zeit arbeitete Cranach an der Haupttafel des Altars, deren Konzeption wohl schon in der Zeit der Augsburger Gefangenschaft entstand.

Nach dem Tode des Meisters vollendete der Sohn bis 1555 diese Auftragsarbeit des Landesherrn Johann Friedrich, der auch noch vor Vollendung des Altars starb. Für Kurfürst Johann Friedrich wie für den alten Cranach stellt dieser Altar ein Vermächtnis angesichts des Todes dar. Das gibt dem Werk besonderes Gewicht.

Auf dem Mittelbild finden sich die Motive der Gothaer Fassung von "Gesetz und Gnade". Dabei sind die Szenen aus der Heils-

geschichte (Zeltlager mit eherner Schlange, Verkündigung an die Hirten rechts im Hintergrund, der verklagte, von Gott verurteilte, von Tod und Teufel Richtung Hölle gejagte Mensch klein hinter dem Kreuz) völlig in den Hintergrund gerückt. Zentrale Mitte des Bildes ist der gekreuzigte Christus, kontrastiert vom Gegenbild des sieghaft vom Tode Erstandenen, der Tod und Teufel bezwungen hat. Zu Füßen des Gekreuzigten ist das Christuslamm. Dies alles kennen wir von früheren Bildern. Nun aber das Neue: Dort wo auf den bisherigen Bildern Johannes der Täufer allein steht und mit dem ausgestreckten Finger auf den Gekreuzigten weist, findet sich hier eine Dreiergruppe. Rechts – Pendant zu Johannes – der Reformator selbst – seine rechte Hand weist auf die Bibel. Sie allein ist Quelle des Heils, verkündigt die rettende Botschaft von Tod und Auferstehung Jesu Christi. Frappierend die Gestalt in der Mitte. Dort wo auf den bisher gezeigten Bildern Adam, der Mensch schlechthin, ist, hat sich hier der Künstler selbst dargestellt. Ihn weist Johannes auf den Gekreuzigten hin, sein Haupt trifft der Blustrahl aus der Seitenwunde Christi. Das Blut Jesu Christi und nur dieses macht ihn rein von

aller Sünde. Christus ist einzige Hoffnung im Leben und Sterben des Mannes, der auf seinen frühen Bildern zu Maria und den Heiligen seine Zuflucht suchte. Nicht Fürbitter, sondern Gehilfen und Gefährten auf dem Wege seines Glaubens sind Johannes und Luther. Damit bekennt sich der Meister eindeutig zum Glauben der Reformation. In persönlichster Form bekennt er Christus als den einzigen Grund seines Heils. Haben die bisherigen Formen immer noch eine gewisse Distanz gewahrt, den Menschen gezeichnet als den, der Sünder und Gerechtfertigter zugleich und immer wieder neu ist, so hat sich auf diesem Bild die Waage geneigt zugunsten des von Christus Gerechtfertigten.

So ist dieses letzte Gemälde Cranachs nicht nur Krönung seines Werkes reformatorischer Programmälerei, sondern deutlichster Beweis, daß es sich nicht primär um Auftragsmalerei, sondern um ein persönliches Bekenntnis des Künstlers zu dem gekreuzigten Christus als einzigen Grund seines Heils handelt – und das angesichts der Tatsache, daß es geschah "sub specie aeternitatis" – im Angesicht der Ewigkeit.

Josef Kern

Würzburger Tiepolo-Ausstellung "Der Himmel auf Erden" (15. 2. – 19. 5. 1996)

Unter dem Motto "Der Himmel auf Erden" präsentiert die Staatliche Verwaltung der bayerischen Schlösser, Gärten und Seen in der Würzburger Residenz neben den fest installierten Kaisersaal- und Treppenhaus-Fresken und den Hofkirchenbildern 40 Gemälde und knapp 100 Zeichnungen Giovanni Battista Tiepolos und seiner beiden Söhne.

Wertvolle Leihgaben kamen aus ganz Europa sowie aus den Vereinigten Staaten, unter anderem aus der National Gallery London, der St. Petersburger Eremitage, aus Lemberg in der Ukraine sowie aus dem Metropolitan Museum in New York; einiges, wie das Altarblatt aus Diessen am Ammersee, der fulminante "Tod des Hyazinth" aus der Madrider

Thyssen-Kollektion sowie ein New Yorker Bozetto waren leider nicht verfügbar. Erfreulicherweise konnten aber fast alle anderen Ausleihwünsche erfüllt werden. Eine Reihe hochkarätiger Sponsoren wurde bewogen, die Ausstellung finanziell zu unterstützen, denn schließlich beruht der Ruhm des UNESCO-Weltkulturerbes Residenz sowohl auf Balthasar Neumanns Architektur wie auf Tiepolos unvergleichlicher Ausstattung.

Hauptanziehungspunkte der einzigartigen Ausstellung sind die mit einer neuartigen Beleuchtungstechnik angestrahlten Fresken und die Gemälde in der sonst von der Zweigalerie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen genutzten Räume im Nord-