

Stuttgarter Akademieschriften

Katharina Frank

Die biblischen Historiengemälde der Cranach-Werkstatt

Christus und die Ehebrecherin als lehrreiche
›Historie‹ im Zeitalter der Reformation



Die biblischen Historiengemälde der Cranach-Werkstatt

Stuttgarter Akademieschriften

BAND 2

abk—

Staatliche Akademie
der Bildenden Künste
Stuttgart

Die biblischen Historiengemälde der Cranach-Werkstatt

Christus und die Ehebrecherin als lehrreiche
›Historie‹ im Zeitalter der Reformation

KATHARINA FRANK

Stuttgarter Akademieschriften

Dieser Titel erscheint als Band 2 der Stuttgarter Akademieschriften und wurde als Dissertation an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie am 13. Dezember 2016 verteidigt. Der Text wurde für die Publikationsfassung leicht überarbeitet.

Erstgutachter: Prof. Dr. Nils Büttner

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dagmar Eichberger

Rektorin: Prof. Dr. Barbara Bader

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.

Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2018.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-435-7

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.435>

Text © 2018, Katharina Frank

Lektorat: Gitta Betram

Korrektur: Cornelia Scholz

Satz: Cornelia Scholz/Anne-Katrin Koch

Gestaltung: Anne-Katrin Koch

Gesetzt in Alegreya Sans (Innenteil) und ABK Stuttgart (Titel, Innenteil)

Umschlagsillustration: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 1532

© Szépművészeti Múzeum – Museum of Fine Arts Budapest, 2018.

ISSN 2626-3785 (Print)

eISSN 2626-3793

ISBN 978-3-947449-33-0 (Hardcover)

ISBN 978-3-947449-35-4 (PDF)

»Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae,
magistra vitae, nuntia vetustatis.«

»Die Geschichte ist die Zeugin der Zeiten, das Licht der Wahrheit,
das Leben der Erinnerung, die Lehrerin des Lebens,
die Kündlerin der alten Zeit.«

Marcus Tullius Cicero: De Oratore, Liber II, 36

VORWORT UND DANKSAGUNG

»Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie.« (Joh 8,7) – mit diesen Worten Jesu nimmt eine scheinbar ausweglose Situation aus dem Johannesevangelium eine überraschende Wendung: Die Pharisäer und Schriftgelehrten sehen sich mit ihren eigenen Sünden konfrontiert, anstatt einen Urteilsspruch über die beschuldigte Ehebrecherin zu hören. Sie verlassen den Tempel und Jesus vergibt der Angeklagten. Die Begegnung zwischen Jesus und der namenlosen Ehebrecherin gehörte bereits im frühen Christentum zu den bekanntesten neutestamentlichen Erzählungen und avancierte im Laufe der Zeit zum Gleichnis der Sündenvergebung. Zugleich warnte sie vor ungerechten Urteilen über andere – bis heute steht »den ersten Stein werfen« für Selbstgerechtigkeit.

»Jeder, der sich selbst betrachtet, findet sich als Sünder«, so deutete Augustinus die Bibelpassage in seinen Auslegungen zum Johannesevangelium. Auch Luther lenkte den Blick auf die Sünden der Gläubigen und predigte der Wittenberger Gemeinde im Jahr 1531: »Euer keiner ists, der nicht auch so arg unnd bose sey als diese arme hure«. Im darauffolgenden Jahr malte auch Lucas Cranach d. Ä., der berühmte Hofmaler der sächsischen Kurfürsten, die biblische Historie in einer häufig wiederholten Bildkomposition. Nahezu alle späteren Varianten aus der Werkstatt von Cranach und dessen Söhnen weisen die am Geschehen beteiligten Personen als charakteristische Halbfiguren vor dunklem Hintergrund sowie den bekannten Bibel-spruch am oberen Bildrand auf. Die vorliegende Arbeit stellt diese Werke aus der Cranach-Werkstatt in den Mittelpunkt und zeichnet deren Bildsprache und Bildgebrauch in der Reformationszeit nach.

Die Studie hat ihre endgültige Form nicht zuletzt zahlreichen Gesprächen und Diskussionen zu verdanken. Es sei an dieser Stelle daher allen gedankt, die über die letzten Jahre konstruktive Gesprächspartner und geduldige Zuhörer waren.

Mein größter Dank für diesen inhaltlichen Austausch gilt meinem Doktorvater Nils Büttner von der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Er hat meine Dissertation in all ihren Phasen begleitet und meinen Blick auf die Kunst der Frühen Neuzeit methodisch geprägt, indem er in den richtigen Momenten für die notwendige inhaltliche Weitsicht sorgte. Besonderer Dank gilt auch meiner Zweitgutachterin Dagmar Eichberger für ihre Seminare und Exkursionen am Institut für Europäische Kunstgeschichte in Heidelberg. Ohne die von ihr betreute Magisterarbeit und ihre Unterstützung darüber hinaus wäre die vorliegende Arbeit nicht zu denken.

Die Mitglieder des Vereins Das Bild als Ereignis e. V. prägten mein Promotionsprojekt in der Anfangsphase. Für Anregungen und Gespräche danke ich vor allem Laura und Johann Schulz-Sobez, Dominic E. Delarue, Sabine Koßmann und Carolin Rinn; für vier ereignisreiche gemeinsame Jahre dem großartigen Team aus Kolleginnen und Mitdoktorandinnen an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart: Gitta Bertram, Anne-Katrin Koch, Angela Zieger, Ayaka Itoi, Paula Simion, Patricia Schmiedlechner, Antonia Selzer, Julia Hermann, Christiane Kritzer, Stefanie Schwarz und Sabrina Lind. Die gemeinsa-

men Bibliothekstage mit meiner Freundin Elaine Raju am Wissenschaftlich-Theologischen Institut in Heidelberg waren Woche für Woche der feste Eckpfeiler, der mich in allen Projektphasen motivierte.

Für Diskussionen und Anregungen danke ich des Weiteren dem Promotionskolleg Aisthesis, namentlich Christoph Wagner vom Regensburger Institut für Kunstgeschichte, Melanie Kraft, Ivo Raband, Friederike Schütt, Gerald Dagit und Daniel Rimsl. Für Hinweise und Gespräche zur Kunst der Cranachs, Reformationszeit oder Wissenschaftsgeschichte gilt mein Dank Andreas Tacke, Anja Ottilie Ilg, Birgit Ulrike Münch, Christopher Etheridge, Thomas Pöpper, Iris Ritschel, Thomas Lang, Stavros Vlachos, Andrea Hofmann, Katrin Kruppa und Mai Ito; außerdem Michael Hofbauer für den Zugang zur digitalen Forschungsdatenbank cranach.net (Corpus Cranach) und für die freundliche Unterstützung meiner Forschungsarbeit mit Bildmaterial Gunnar Heydenreich (Cranach Digital Archive). Darüber hinaus stellten mir zahlreiche Museen, Archive und Institutionen Bilder und Informationen zur Verfügung – sie alle einzeln aufzuzählen, würde hier den Rahmen sprengen. Mein besonderer Dank gilt der Universitätsbibliothek Heidelberg, namentlich Maria Effinger, Bettina Müller und Christian Kolb. Aufgrund der Kooperation mit der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart konnte mein Buch in die neu gegründete Publikationsreihe Stuttgarter Akademieschriften aufgenommen werden.

Für die Publikationsfassung wurde die Doktorarbeit aus dem Jahr 2016 leicht überarbeitet und punktuell um den neueren Forschungsstand ergänzt, sofern es die Masse der Publikationen zum Reformationsjubiläum zuließ. Dass am Ende aus einem Blätterstapel tatsächlich ein druckbares Buch wurde, habe ich Anne-Katrin Koch zu verdanken, die das Layout für die Schriftenreihe entworfen hat, sowie Cornelia Scholz, die gemeinsam mit ihr den Satz übernahm. Auch eine Qualifikationsschrift sollte im besten Fall ein schönes, aber in erster Linie natürlich ein verständliches und lesenswertes Buch sein – hierzu haben Gitta Bertram mit zahlreichen hilfreichen Anmerkungen zum Text und Cornelia Scholz mit einem gründlichen und professionellen Korrekturat beigetragen.

Meinen Eltern, meinem Bruder und meinem Lebenspartner kommt mein allergrößter Dank für ihre Unterstützung zu. Sie haben mir mit anhaltender Geduld den Raum gelassen, in dem diese Arbeit wachsen konnte.

Heidelberg, den 29. November 2018

Inhalt

Prolog: Heinrich Stelzners Gemälde <i>Cranach malt Luther</i>.....	11
1 Blicke auf Cranach: Zwischen Quellenüberlieferung und Wissenschaftsgeschichte.....	19
1.1 Auf der Suche nach ›Cranach‹: Von Künstlerbildern und -urteilen.....	19
1.2 Die Werkstattproduktion in der Reformationszeit	28
1.3 Forschungsüberblick und Methodik.....	35
1.4 Das rhetorische Bildverständnis der Frühen Neuzeit.....	49
1.4.1 Die reformatorische Bildauffassung	49
1.4.2 Die Rhetorik als Produktions- und Rezeptionsmodell der Malerei	51
1.4.3 Die <i>genera dicendi</i> : Erzählmodi der Historie im Bild.....	53
1.4.4 Geschichtsverständnis und Exempelfunktion	63
2 Wandelbare Lesarten: Die <i>pericopa adulterae</i>.....	67
2.1 Traditionen der Bild- und Textexegese.....	68
2.2 Predigtrhetorik: Luthers Predigt zur Johannesperikope über die Ehebrecherin.....	80
3 Ehebruch in Rechtsprechung und Moraldidaxe des 16. Jahrhunderts	91
3.1 Ehebruch in der Rechtsprechung	91
3.2 Ehebruch in Moraldidaxe und Sozialdisziplinierung	101
4 Die biblischen Historienbilder der Ehebrecherin vor Christus in der Cranach-Werkstatt	105
4.1 Frühe Zeichnungen und Gemälde	105
4.2 Die ersten Halbfigurenbilder.....	113
4.3 Die Gemäldeproduktion der Cranach-Werkstatt	120
4.3.1 Das Budapester Gemälde von 1532.....	120
4.3.2 Die Werkstattvarianten.....	123

5 Vom Nutzen der Historien: Bildfunktion und Bildgebrauch	139
5.1 Biblische Historien im höfischen Raum	142
5.1.1 »Unzählige Bilder historischen und mythologischen Inhalts« – die Bildausstattung des Wittenberger Schlosses	147
5.1.2 Die Torgauer Schlossausstattung: Dynastie, Politik und Konfession	151
5.2 <i>Exempla Iustitiae</i> : Biblische Historien als Exempel der Rechtsprechung	162
5.2.1 Hans Sebald Behams Titelblatt für Justinus Goblers Rechtshandbuch	164
5.2.2 Gerechtigkeitsbilder in Rathäusern	171
5.2.3 Cranachs Ehebrecheringemälde im Rechtskontext	179
5.3 »So man solche Geschicht auch in Stuben vnd Kamern [...] malete« – Gemälde für die Bürgerhäuser	183
5.4 Bildverwendung im sakralen Raum	190
5.4.1 Der Ort der Predigt: Die Kanzelreliefs der Torgauer Schlosskirche	191
5.4.2 Dynastie und Konfession: Das Portal der Dresdner Schlosskirche	199
5.4.3 Exempel der Buße: Die Sünder vor dem Beichtstuhl	204
5.5 Cranachs Gemälde in Kunstsammlungen der Frühen Neuzeit.....	208
 Epilog: Die biblische Historie der Ehebrecherin als lehrhaftes Exempel.....	217
 Personenregister	228
 Literaturverzeichnis	231
Abkürzungen	231
Datenbanken und Œuvrekataloge	231
Lexika und Nachschlagewerke	231
Quellen.....	233
Sekundärliteratur	237
 Abbildungsnachweis.....	266

Prolog: Heinrich Stelzners Gemälde *Cranach malt Luther*

Durch die altdeutschen Butzenscheiben der Fenster fällt Licht in die Malerwerkstatt, es rückt den Künstler und sein Modell in den Mittelpunkt: An seiner Staffelei sitzend, Farbpalette und Pinsel in den Händen, malt Lucas Cranach d. Ä. mit konzentriertem Blick den Reformator Martin Luther. Links im Hintergrund steht Philipp Melanchthon, der aus einem aufgeschlagenen Buch vorliest. Drei halbleere Weingläser lassen ein freundschaftliches Beisammensein vermuten. Die beschriebene Szene entstammt dem um das Jahr 1890 entstandenen Gemälde des Münchner Historien- und Landschaftsmalers Heinrich Stelzner (Abb. 1).¹ Damit ist hier die Trias der Wittenberger Reformation – mit Luther als Reformator, Melanchthon als Humanist und theologischem Berater und Cranach d. Ä. als ›Maler der Reformation‹ – aus der Sichtweise des späten 19. Jahrhunderts dargestellt.²



Abb. 1: Heinrich Stelzner: *Cranach malt Luther*, 138 × 187 cm, Öl auf Leinwand, um 1890, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München, Inv.-Nr. 8682

- 1 | Siehe zu Stelzners Gemälde Boetticher 1941–1948, Bd. 2, S. 832, Nr. 19; Kat. München 1977, Nr. 8682, S. 296; zum Lutherbild des 19. Jahrhunderts Holsing 2004, S. 676–679, Ausst.kat. Eisenach 2015, Nr. 84, S. 187; zu Lutherbildnissen Schuchardt 2015, S. 22, sowie Warnke 1984. Stelzners Gemälde wurde erstmals 1893 auf der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast ausgestellt, siehe Ausst.kat. München 1893, Nr. 1482 (Saal 4), S. 80. Lesepult und Bücher auf dem Boden sind wohl danach eingefügt worden, vgl. hierzu die Abbildung in ebd., S. 109. Zu Heinrich Stelzner NK 2007, Bd. 3, S. 1486; ThB, Bd. 31, S. 586; Kat. München 1977, S. 296, und Boetticher 1941–1948, Bd. 2, S. 832.
- 2 | Oft lautet der Bildtitel auch »Cranach malt Luther auf der Wartburg«. Dargestellt ist aber das idealisierte Wittenberger Atelier Cranachs, nicht der karge Raum auf der Wartburg, siehe Jacobs 2015, S. 155; ebenso Kat. München 1977, S. 296.



Abb. 2: Gustav König: *Luther wird von Lukas Kranach gemalt*,
Stahlradierung, 10,8 × 12,95 cm, aus: König 1857, Nr. XXXVIII

Die Konstellation der drei Männer in der geschilderten Porträt-situation lag bereits in einer Stahlradierung von Gustav König in dessen Illustrationswerk *Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator* von 1847 vor (Abb. 2).³ König machte sich mit seiner Illustrationsfolge zum Leben Luthers bei Reformationshistorikern seiner Zeit einen Namen.⁴ Die 48 Stahlradierungen zeigen die einzelnen Stationen im Leben des Reformators umfassender und ausführlicher als die meisten der zeitlich vorangegangenen Buchillustrationsfolgen aus dem 19. Jahrhundert.⁵ Das Leben Luthers wird hierbei chrono-

logisch in Einzelbildern und mit jeweils auf der gegenüberliegenden Buchseite platzierten Texterläuterungen erzählt. Wie aus dem Begleittext zur Radierung *Luther wird von Lukas Kranach gemalt* hervorgeht,⁶ wollte König mit seiner Atelierszene an »jene unermüdliche Thätigkeit Kranach's erinnern«, der es zu verdanken sei, »daß Luther's Bild mit seinen markigen, mächtig ausgeprägten Zügen uns erhalten ist.«⁷ Die Atelierszene wird bei König durch weitere Figuren belebt: Am Fenster reibt ein Geselle Farbe, der Humanist und Reformator Georg Spalatin sitzt in ein Buch vertieft vor Luther und eine im Text nicht erwähnte Frauengigur, wahrscheinlich Luthers Ehefrau Katharina von Bora, geht am Spinnrocken häuslicher Arbeit nach.

Bei der Bildfindung und Figurenkomposition mag sich Stelzner demnach auf die bekannte Radierung aus Königs »Lutherleben« bezogen haben, die er im Gemälde auf die drei Hauptfiguren reduzierte.⁸ Um

3 | Siehe König 1857 sowie zur Erstausgabe König 1847.

4 | Siehe Ausst.kat. Coburg 1980, S. 20.

5 | Zu Gustav Königs Bilderfolge siehe ebd., S. 18–19. König betrachtete sein Werk als ersten authentischen Illustrationszyklus zu Luthers Leben, was ein Blick in die Illustrationsfolgen des 19. Jahrhunderts jedoch widerlegt, hierzu ebd., S. 20.

6 | Siehe Abb. 38 in König 1857 sowie Ausst.kat. Coburg 1980, Nr. 62.38.1, S. 215–216. Es sind zudem zwei Bleistiftzeichnungen von König bekannt, deren Kompositionen der Radierung entsprechen, siehe ebd., Nrn. 62.38.2 und 62.38.3, S. 216.

7 | König 1857, Begleittext zu Abb. 38.

8 | Siehe Gross 1989, S. 104 sowie Holsing 2004, S. 676–677 und darauf Bezug nehmend Ausst.kat. Eisenach 2015, Nr. 84, S. 187.



Abb. 3: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Bildnis Martin Luthers*, Buchenholz, 19 × 15 cm, 1532, Historisches Museum Regensburg, Inv.-Nr. 713 A



Abb. 4: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Bildnis Philipp Melancthon*, Buchenholz, 19 × 15 cm, 1532, Historisches Museum Regensburg, Inv.-Nr. 713 B

die Gesichter darzustellen, studierte er vermutlich die damals in der Königlichen Älteren Pinakothek ausgestellten Bildnisse der beiden Reformatoren (Abb. 3; 4) und verlieh ihnen idealisierte Gesichtszüge.⁹

Auch wenn Stelzners Gemälde durch die Detailtreue zunächst den Eindruck historischer Korrektheit erwecken mag, so ist die Darstellung doch in hohem Maße inszeniert. Das Interieur ist mit zahlreichen Utensilien und Einrichtungsgegenständen detailliert und lebensnah ganz im Sinne eines historischen Verismus ausgestattet.¹⁰ Das frühneuzeitliche Maleratelier erweckt den Eindruck einer Gelehrtenschreibstube. Neben Mal- und Schreibwerkzeugen bezeugen Bücher und Schriftstücke auf einem Wandregal sowie eine Landkarte an der Wand die humanistische Bildung des Wittenberger Malers.¹¹ Cranachs Zeitgenosse, der Humanist Christoph Scheurl, schrieb 1509 in seiner humanistischen Lobrede auf Cranach d. Ä., dass dessen Malerwerkstatt mit zahlreichen Gemälden ausgestattet sei. Wohin man sich auch wende, »zeigt sich ein Gemälde, daß die Augen mit Gewalt auf sich zieht.«¹² Auch in Stelzners Gemälde hängen

9 | Der Rat der Stadt Regensburg schenkte dem bayerischen König Maximilian I. Joseph 1810 zwei Reformatorbildnisse, welche dieser an die Schleißheimer Galerie weitergab, siehe Ausst.kat. München 2011a, S. 32; ab 1838 sind die Gemälde in den Münchner Katalogen aufgeführt, siehe Kat. München 1838, Cabinet VII, Nr. 141, S. 190. Siehe vertiefend FR 1979, Nr. 314–315B; Ausst.kat. München 2011a, Nr. 6 (Inv.-Nr. 713 A), Nr. 7 (Inv.-Nr. 713 B); Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nrn. CC-POR-510-075; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Martin_Luther,_Regensburg,_FR_252c; Version vom 20.4.2017 und CC-POR-530-007; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Philipp_Melancthon,_Regensburg,_FR_252c; Version vom 20.4.2017) sowie CDA (http://www.lucascranach.org/DE_BStGS-HMR_713A und http://lucascranach.org/DE_BStGS-HMR_713B; jeweils abgerufen am 18.8.2018).

10 | Siehe Gross 1989, S. 104.

11 | Siehe Holsing 2004, S. 678.

12 | Zitiert in der deutschen Übersetzung nach Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 34. Siehe zur Lobrede Christoph Scheurls im lateinischen Originaltext Scheurl 1509.



Abb. 5: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Friedrich III.*,
Buchenholz, 196 × 135 cm, 1532, Historisches
Museum Regensburg, WAF184



Abb. 6: Albrecht Dürer: *Porträt Friedrich der Weise*,
Kupferstich, Blatt: 19,1 × 12,6 cm, 1524, Staatliche
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 10667

an den Atelierwänden unterschiedliche Gemälde und grafische Blätter. Die Bildvorlagen für die einzelnen Darstellungen sind nicht beliebig gewählt, sondern zeugen auch von Stelzners Kenntnis der Kunst des 16. Jahrhunderts, die vermutlich auf Studien des Gemäldebestands in der Münchner Pinakothek beruhte. An der Fensterseite im Bild befinden sich ein Gemälde Cranachs und ein Porträtstich Albrecht Dürers. Das dargestellte Gemälde entspricht dem gängigen Typus der Cranachschen Kurfürstenporträts mit dem Kurfürsten im Dreiviertelprofil und mit aufgedrucktem Lobgedicht,¹³ wovon sich seinerzeit ein Exemplar in der Pinakothek befand (Abb. 5).¹⁴

13 | Im unteren Bilddrittel ist ein auf Papier gedrucktes und aufgeklebtes Lobgedicht Luthers angefügt, das den Kurfürsten als gerechten und frommen Herrscher darstellt. Siehe hierzu die Inschrift auf dem heute im Regensburger Historischen Museum befindlichen Exemplar (Inv.-Nr. WAF 184): »Fridrich bin ich billich genant / Schonen fride erhielt ich im landt / Durch gros vernunft, gedült und gluck / Wider machen ertz-bosen duck. / Das land ziret ich mit bauwerck / Und stiftt dy schul zu Wittemberck. / Da selbst aus kam gottes wort, / Das gros ding thet an manchem ort. / Das bebstlich reich sturtz es nider / Und bracht rechten glauben wider. / Keiser karl ich treulich welt / Von dem mich nit want gunst nach gelt. / Zum keiser ward erkorn ich, / Des mein alter beschweret sich.«

14 | Holsing verwies bereits auf die damaligen Bestände der Pinakothek, die Stelzner als Bildvorlagen gedient haben könnten, siehe Holsing 2004, S. 678 und Kat. München 1977, S. 296. Das Gemälde in Abbildung 5 entstammt der Sammlung Boisserée. Es wird in den zeitgenössischen Katalogen der Königlichen Alten Pinakothek in einer Katalognummer mit dem Bildnispaar Luthers und Melanchthons zusammengefasst, siehe Kat. München 1886, Nr. 274, S. 59 sowie Ausst.kat. München 2011a, Nr. 4, S. 58; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-POR-160-040; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Friedrich_der_Weise,_Regensburg; Version vom 17.7.2018) und CDA (http://lucascranach.org/DE_BstCS-HMR_WAF184; abgerufen am 18.8.2018). Zur Zuordnung des Münchner Exemplars des Kurfürstenporträts siehe den Eintrag zu Stelzners Gemälde in Kat. München 1977, Inv.-Nr. 8682, S. 296.

Die weiteren Bilder und Gegenstände in Stelzners Historienbild stehen im Zeichen der Dürer-Memoria.¹⁵ Unter dem gemalten Bildnis des Kurfürsten befindet sich Dürers bekannter Porträtstich Friedrichs des Weisen (Abb. 6). Daneben erkennt man Dürers Meisterstich *Hieronymus im Gehäus* (Abb. 7) sowie die an der Wand angebrachte Totenmaske des 1528 verstorbenen Nürnberger Künstlers.¹⁶

Besonders interessant für die vorliegende Arbeit ist ein querformatiges Tafelgemälde, das in Stelzners Gemälde hinter Luther unter der Holzdecke hängt. Teilweise verdeckt vom Flügelretabel auf dem Wandvorsprung, lässt sich die Szene dennoch erkennen: Es handelt sich um eine Darstellung der biblischen Erzählung von Christus und der Ehebrecherin aus dem Johannesevangelium (Joh 8,3–11). Zahlreiche Werke dieses Bildthemas sind im Laufe des 16. Jahrhunderts aus der Cranach-Werkstatt hervorgegangen. Der Großteil der Gemälde wurde im gleichen Bildformat angefertigt und die standardisierte Bildkomposition dabei immer wieder aufs Neue variiert. Die einzelnen Werke unterscheiden sich häufig nur durch einzelne Bewegungsmotive und Figurenvariationen. In allen querformatigen Darstellungen reihen sich Pharisäer und Apostel vor einem monochromen Hintergrund um die zentrale Christusfigur, die die Ehebrecherin schützend an die Hand nimmt.

Stelzner diente dennoch keine beliebige Version als Vorlage. Das in seinem Gemälde dargestellte Exemplar weist markante Abweichungen vom gängigen Bildformat und von der bekannten Bildformel auf. Zum einen ist das Bildfeld vergrößert und die Szene in einen überwölbten Innenraum versetzt. Zum anderen wurde das aus den Cranach-Darstellungen bekannte Figurenpersonal um weitere Figuren erweitert. Besonders auffällig ist die Gestalt eines korpulenten Pharisäers am linken Bildrand.¹⁷ Die von Stelzner in die Atelierszene übernommene Darstellung lässt sich durch die genannten Unterschiede zu den üblichen Gemäldevarianten Cranachs und durch die Provenienzzgeschichte zweifelsfrei zuordnen: Es handelt sich um ein Gemälde, das 1633 in die Kammergalerie des bayerischen Herzogs und Kurfürsten Maximilian I. gelangte (Abb. 31).¹⁸ Dieser ließ das Cranach-Gemälde seinen Vorstellungen entsprechend zum Galeriewerk umgestalten. Sein Hofmaler veränderte die Größe der Holztafel und fügte die gotische Hintergrundarchitektur und weitere Figuren hinzu.¹⁹ Viele der Einzelmotive sind Grafiken Dürers entnommen und glichen das Cranach-Gemälde an die Sammlungsausrichtung der Kammergalerie an.²⁰

15 | Siehe Holsing 2004, S. 678.

16 | Siehe zur Zuordnung der in Stelzners Gemälde dargestellten Grafiken Dürers Kat. München 1977, Inv.-Nr. 8682, S. 296 und darauf Bezug nehmend Holsing 2004, S. 678. Zum Porträt Friedrichs des Weisen siehe Schoch/Mende 2001–2004, Bd. 1, Nr. 98, S. 236–237; zu *Hieronymus im Gehäus* ebd., Nr. 70, S. 174–178.

17 | Zu den Änderungen der originalen Cranach-Tafel in der Kammergalerie Maximilians I. siehe Kap. 5.5 der vorliegenden Arbeit.

18 | Das Gemälde wurde Maximilian I. vom Bamberger Domprobst Johann Christoph Neustetter genannt Stürmer geschenkt, siehe Ausst.kat. München 2011a, S. 21, und Weiß 1908, S. 568. Es ist als Nr. 15 im Inventar der Kammergalerie aufgeführt, siehe Bachtler/Diemer/Ericksen 1980, S. 229, XII, 15 [fol. 76v].

19 | Zu den Änderungen siehe in Auswahl Ausst.kat. München 2011a, S. 26 und Nr. 16, S. 86, Kat. Kronach 2014, Nr. 93, sowie Goldberg 1992.

20 | Siehe allgemein zu den Änderungen, die Maximilian I. am älteren Gemäldebestand vornehmen ließ Ausst.kat. München 2011a, S. 24–29.



Abb. 7: Albrecht Dürer: *Der Heilige Hieronymus im Gehäus*, Kupferstich, 25,9 × 20,1 cm, 1514, Staatliche Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. I 834

Im 19. Jahrhundert gelangte das derart veränderte Gemälde in die Königliche Ältere Pinakothek,²¹ wo Stelzner es zusammen mit dem erwähnten Bildnispaar Luthers und Melanchthons studieren konnte.²² Der Maler hätte jedoch ebenso gut auf eines der anderen Werke in der Münchner Sammlung zurückgreifen können, um seinem Historiengemälde den Eindruck eines frühneuzeitlichen Malerateliers mit repräsentativen Bildwerken zu verleihen. Eine ganze Gruppe von Cranach-Werken gehörte zum damaligen Bestand der Pinakothek, darunter weitere Bildnisse, biblische Darstellungen und auch eine der weit verbreiteten und für die Werkstattproduktion typischen Lucrecia-Darstellungen.²³ Warum die Wahl auf eben jenes Gemälde mit der Ehebrecherin gefallen sein könnte, führt direkt in die Kernthematik der vorliegenden Studie.

Die innerbildliche Zuordnung der Bildtafel zur Figur Luthers legt nahe, dass das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus und dessen Deutung mit der Reformationsgeschichte verbunden ist. Auch wenn

die biblische Geschichte aus dem Johannesevangelium seit dem frühen Christentum Bestandteil der Bildtradition war, gewann diese in der Reformationszeit theologische Aktualität. Die Szene veranschaulichte in der protestantischen Deutung einen der Grundsätze lutherischer Theologie: Der sündige Mensch wird nicht durch gute Werke, sondern allein durch die göttliche Gnade – *sola gratia* – gerettet und erlöst. Die Ehebrecheringemälde Cranachs werden daher in einer langen Forschungstradition in einem Atemzug mit den ebenfalls als protestantisch aufgefassten Glaubensallegorien von Gesetz und Evangelium sowie weiteren Darstellungen aus dem Neuen Testament genannt. Hierzu zählen auch die Szenen mit Christus, der die Kinder segnet, oder mit der Samariterin am Jakobsbrunnen.

Dieser protestantischen Zuordnung liegt jedoch nicht allein eine theologische Auslegung zugrunde. Auch die Nähe Cranachs zu den Protagonisten der Reformation, die durch denselben Wirkungsort, aber auch durch enge persönliche Verbindungen bezeugt ist, führte zu einer protestantischen Deutung seiner Werke. Schon bei den reformationsgeschichtlichen Ereignissen, die durch Quellen dokumentiert sind, – man denke hier an Luthers Tischreden – ist oft schwer zu entscheiden, wo die Trennlinie zwischen Fakten

21 | Siehe ebd., S. 39. Seit der Neueröffnung der Königlichen Älteren Pinakothek im Jahr 1836 ist das Gemälde mit den Vergrößerungen durch Georg Fischer in den Münchner Bestandskatalogen dokumentiert, erstmals Kat. München 1838, Nr. 56, S. 20.

22 | Stelzners Historiengemälde gelangte 1912 als Schenkung seiner Erben in die Bestände der Alten Pinakothek, siehe Kat. München 1977, Inv.-Nr. 8682, S. 296.

23 | Siehe hierzu die damaligen Bestände in Kat. München 1886, Nrn. 270–280.

und anekdotischer Überlagerung zu ziehen ist.²⁴ Noch schwieriger gestaltet sich dies bei der Deutung von Bildwerken, deren zeitgenössische Lesart meist nicht durch Quellen belegt ist. Jede der nachfolgenden Generationen fand daher ihre eigene Antwort auf die Frage nach der Bedeutung der Bilder, die jedoch oft mehr über die Verfasstheit der jeweiligen Epoche aussagte als über das historische Bildverständnis des 16. Jahrhunderts.

So ist auch die Darstellungsweise Stelzners in das Geschichtsverständnis des späten 19. Jahrhunderts eingebettet. Auf den ersten Blick mag das Gemälde als historische Darstellung des Wittenberger Malerateliers Cranachs anmuten. Doch Stelzners Werk zeigt nicht die realen Produktionsbedingungen der frühneuzeitlichen Malerwerkstatt, in der fast massenhaft Gemälde in mehrteiligen Arbeitsprozessen hergestellt wurden, sondern es vermittelt ein spezifisches Reformations- und Künstlerverständnis. Während in frühen Quellen zu Cranach meistens antike Malertopoi oder die Treue zu seinen kurfürstlichen Dienstherrn vorherrschten, rückte im 19. Jahrhundert die Freundschaft zwischen dem Maler und dem Reformator Luther in den Vordergrund.²⁵ Eben diese freundschaftliche Verbindung wird in Stelzners Gemälde betont. Auch das Lutherbild selbst ist eng mit der zeitspezifischen Sichtweise verknüpft.²⁶ Während Luther in anderen Gemälden Stelzners als gütiger Familienvater oder beim Musizieren dargestellt ist,²⁷ erscheint er hier in seiner Rolle als bedeutender Reformator.²⁸ Dies steht mit der Stilisierung Luthers zum deutschen Nationalhelden in Einklang.²⁹ Fast zurückgenommen wirkt dagegen die konzentrierte und vornübergebeugte Gestalt des Malers Cranach, der das Bild des Reformators für die Nachwelt festhält. Dies deckt sich mit der seit dem 19. Jahrhundert weit verbreiteten Vorstellung von Cranach als treuem Diener der Reformation.³⁰ Melanchthon, dessen hagere Gesichtszüge merklich abgemildert und idealisiert sind, wird als theologischer Berater dargestellt.³¹

24 | Siehe beispielsweise zur Quellenüberlieferung der Tischreden und Predigten Luthers, die oft durch Abschriften oder spätere Bearbeitungen überliefert sind, Stolt 1964.

25 | Zur Freundschaft zwischen Cranach und Luther siehe in Auswahl Schuchardt 2015 oder Slenczka 2015a. Die enge Verbindung ist bereits in Matthias Gunderams Aufzeichnungen von 1556 verbürgt, dem ersten schriftlichen Bericht über Cranachs Leben, siehe Lüdecke 1953a, S. 84–88, hier S. 85.

26 | Luther erscheint in Stelzners Gemälde nicht als junger Augustinermönch oder als Gelehrter mit Doktorhut, sondern als Reformator in seinen Fünzigern, was die Szene in die 1530er Jahre verortet. Der Porträttypus mit dunkler Schaubе, darunter hervorragender roter Weste und weißem Kragen begegnet häufig auf den Lutherbildnissen Lucas Cranachs d. J., zum Beispiel im Porträt Luthers in der Wartburg-Stiftung Eisenach, siehe Schuchardt 2015, Nr. 46, S. 116–117.

27 | Vergleiche beispielsweise Stelzners Gemälde *Luther als Tonsetzer* (um 1888) oder *Luther im Kreise seiner Familie* (1886), siehe Holsing 2004, Nr. 281 und Nr. 289.

28 | Siehe zu Stelzners Charakterisierung Luthers Gross 1989, S. 104. Einen Überblick zum Lutherbild des 19. Jahrhunderts gibt die umfangreiche Studie von Holsing. Zu Stelzners Gemälde siehe insbesondere Holsing 2004, S. 676–679.

29 | Zur Stilisierung Luthers zum deutschen Nationalhelden im 19. Jahrhundert siehe Mau 2005.

30 | Siehe hierzu Kap. 1.1 der vorliegenden Arbeit. Die wissenschaftsgeschichtliche Perspektive auf Cranach findet derzeit eine umfassende Aufarbeitung im Dissertationsvorhaben von Anja Ottilie Ilg mit dem Arbeitstitel »Cranach der Ältere in Bildern, Literatur und Wissenschaft«, betreut von Andreas Tacke (Universität Trier). Ich danke der Autorin für Hinweise zur Wissenschaftsgeschichte in Bezug auf Cranach.

31 | Melanchthons beratende Tätigkeit zu Bildinhalten ist durch einen Brief Cranachs d. J. von 1544 belegt, siehe Erichsen 1997. Bildkonzepte lassen sich durch eine Vielzahl an Faktoren erklären, zum Beispiel Bildtradition, Auftraggeberwünsche und Anbringungskontext.

Die Dürer-Bezüge stellen Cranach zudem in eine Traditionslinie mit dem großen Nürnberger Künstler, den bereits seine Zeitgenossen für unübertroffen in seiner Kunst hielten.³² Dass Stelzner ein Cranach-Gemälde als Bildvorlage wählte, das nicht mehr der ursprünglichen Komposition entsprach und mit Dürer-Versatzstücken versehen worden war, fügt sich nahtlos in diese Sichtweise ein. Dem Blick des 19. Jahrhunderts auf die Reformationsgeschichte und ihre Protagonisten ist demnach zuzurechnen, dass bei Stelzner keine beliebige Darstellung, sondern ein Gemälde der Ehebrecherin vor Christus zu sehen ist. Der Maler wählte damit ein Bildthema, das im zeitgenössischen Reformationsverständnis exemplarisch für die religiöse Kunst der Reformationsjahre und des neuen protestantischen Glaubens stand.

Die vorliegende Studie richtet den Fokus nicht auf das 19. Jahrhundert, sondern auf die Bild- und Textquellen der Reformationszeit. Der an Stelzners Historien Gemälde aufgezeigte zeitgebundene Blick auf die Reformationsgeschichte soll als Annäherung an die Werke der Cranach-Werkstatt dienen. Dafür ist es unerlässlich, immer auch nach den nachträglichen Wertungen zu fragen, die sich Schicht um Schicht über die zeitgenössischen Quellen und Kontexte gelegt haben. Wer beispielsweise nach dem Einzelkünstler Cranach fragte, für den verschwanden die Bilder in der Masse der Werkstattproduktion. Wer das vermeintlich ›originale‹ Bildwerk suchte, der maß den später entstandenen Varianten keine große Bedeutung zu. Und wer in Cranach das visuelle Sprachrohr der Reformation sehen wollte, für den wurden seine Werke zu Bild gewordener lutherischer Theologie, während andere Lesarten in den Hintergrund traten.

Für die Aufarbeitung der Bildgruppe der Ehebrecherin vor Christus stehen in der vorliegenden Arbeit das frühneuzeitliche Bildverständnis und der ursprüngliche Bildgebrauch im Vordergrund. Um historische Quellen und nachträgliche Bewertungen voneinander zu unterscheiden, soll der kritische Blick auf die Kunstgeschichtsschreibung und Wissenschaftsgeschichte als Korrektiv immer mitgedacht werden. Denn gerade das 16. Jahrhundert mit seiner Diversität der historischen und religiösen Umwälzungen stellt sich oftmals klaren Deutungen entgegen und ist somit für die Nachwelt zur Projektionsfläche ideologischer, nationalgeschichtlicher und konfessioneller Vorstellungen geworden. Ebenso wie sich das Bild vom Künstler Cranach, von seinen Söhnen und ihrer Werkstatt im Laufe der Zeit unter wechselnden Blickwinkeln veränderte, wandelte sich auch die Bewertung und Einordnung der Bildgruppe der Ehebrecherin vor Christus.

32 | So etwa Christoph Scheurl in seiner Lobrede auf Cranach: »Wahrlich, wenn man den einzigen Albert Dürer, meinen Landmann ausnimmt, mit dem Sich niemand messen kann, so räumt, nach meinem Urtheil, nur Dir unser Jahrhundert den ersten Platz ein [...]«, zitiert nach der Übersetzung in Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 27–28. In der Rezeption der altdeutschen Meister im 19. Jahrhundert wurde Dürer als Genie wahrgenommen, Cranach dagegen als »Handwerker« abgewertet, siehe Grebe 2013, S. 243.

1 Blicke auf Cranach: Zwischen Quellenüberlieferung und Wissenschaftsgeschichte

1.1 Auf der Suche nach ›Cranach‹: Von Künstlerbildern und -urteilen

In den Augen der Nachwelt werde sich der Ruhm der beiden Cranachs mehren, so formulierte es der Wittenberger Theologe Georg Mylius 1586 in seiner Leichenpredigt auf Lucas Cranach d. J.:

»Was nun Vater vnd Son / beide Lucas Cranach selige / in irer Kunst fuortreffliche Gaben gehabt / haben alle verstendige aus iren wercken leichtlich zu ersehen / vnd ist kein zweiffel / wird erst bey kuonfftiger Welt vnd der danckbaren posteritet mit mehrem rhum vnd lob erkand vnd gepriesen werden.«¹

Nicht immer tat sich die Nachwelt leicht damit, die von Georg Mylius so hochgelobten künstlerischen Gaben der Cranachs zu würdigen. Das Leben und umfangreiche künstlerische Schaffen Lucas Cranachs d. Ä. sowie seiner Söhne Lucas und Hans wird durch zahlreiche Schriftquellen greifbar. Rechnungen, Gerichtsakten, Urkunden und Briefverkehr dokumentieren die Malerfamilie und ihre Werkstatt inmitten ihrer höfischen, humanistischen und städtisch-bürgerlichen Netzwerke.² Besonders die vielfältigen künstlerischen Aufgaben Cranachs d. Ä. als Hofmaler, Leiter der Wittenberger Malerwerkstatt sowie seine Tätigkeiten als Unternehmer und städtischer Amtsträger erhalten durch die Quellen Kontur.³ Ebenso ist die Sichtweise

1 | Mylius 1586, unpaginiert [S. 18]. Zur Deutung der Leichenpredigt siehe Hoffmann 2011 und Slenczka 2015c.

2 | Einen Überblick zur Quellenlage gibt die einige Jahrzehnte zurückliegende Arbeit von Heinz Lüdecke. Der Autor arbeitete allerdings mit Sekundärquellen des 19. Jahrhunderts, siehe Lüdecke 1953a. Quellenkundliche Arbeiten finden sich in Walther Scheidigs Zusammenstellung in Lüdeckes Cranach-Monografie, siehe Scheidig 1953. Das Quellenverzeichnis in Werner Schades grundlegender Cranach-Monografie enthält Inhaltszusammenfassungen der Originaldokumente, jedoch keine Transkription, siehe Schade 1977, S. 401–453. Zu den Coburger Archivbeständen siehe Hambrecht 1987. Einzelne Archivbestände sind digital verfügbar, so etwa die von Monika und Dieter Lücke transkribierten und kommentierten Archivalien des Thüringischen Hauptstaatsarchivs Weimar, des Stadtarchivs Kronach in Franken und des Ratsarchivs der Städtischen Sammlungen Wittenberg, jeweils verfügbar im Cranach Digital Archive (<http://lucascranach.org/archival-documents>). Auf der Website des Cranach Research Institute sind die Mappen des Koeppelin-Archivs digitalisiert (<http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Koeppelin-Archiv>). Weitere Quellen zu Cranach wurden bei der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Reformationsgeschichte Wittenbergs ausgewertet, siehe Lück u. a. 2015. Eine umfassende, institutionenübergreifende und historisch-kritische Edition zum Quellennachlass der Cranachs steht jedoch auch nach heutigem Forschungsstand noch aus.

3 | Cranach d. Ä. trat neben seiner Anstellung als Hofmaler der sächsischen Kurfürsten als Bürgermeister der Stadt Wittenberg in Vorschein, aber auch als Kämmerer, Buchdrucker, Apothekenbesitzer und mit einem Weinausschank. Siehe zur biografischen Übersicht in Auswahl Christ 1726, Köhler 1794, Schuchardt 1851–1871, Worringer 1908, Glaser 1923, Posse 1942, Lüdecke 1953b, Schade 1977, Hinz 1993, Hinz 1994b, Noble 2009 sowie Ausst.kat. Frankfurt am Main/London 2007 und Ausst.kat. Brüssel 2010 sowie zuletzt Ausst.kat. Düsseldorf 2017. Lucas Cranach d. J. wurde Nachfolger in der Werkstattleitung und in den städtischen Ämtern; das Hofmaleramt blieb aber dem Vater vorbehalten. Lucas Cranach d. J. blieb auch in der Kunstgeschichtsschreibung und Forschung lange Zeit seinem Vater untergeordnet und rückte als eigenständiger Künstler erst in jüngerer Zeit in den Fokus, siehe Schulze 2004 und zuletzt die Ergebnisse anlässlich des 500. Geburtsjahres Cranachs d. J. im Jahr 2015, hierzu Kap. 1.3.1 dieser Arbeit.

der Zeitgenossen, besonders die der Wittenberger Reformatoren und Humanisten, durch zahlreiche Briefe, Lobreden und Gedichte und zuletzt auch durch Georg Mylius' Leichenpredigt auf Cranach d. J. bezeugt.⁴

Dennoch fehlt etwas, das nach modernen Maßstäben dazu beiträgt, die Persönlichkeit eines Künstlers sowie seine politische, künstlerische oder religiöse Einstellung einzuordnen: Von keinem der Cranachs haben sich längere Autografen oder gar kunsttheoretische Schriften erhalten. Umso größer erscheint hier der seit jeher betonte Abstand zu Albrecht Dürer, der durch seinen umfangreichen schriftlichen Nachlass – darunter kunsttheoretische Schriften, Briefe und insbesondere das Tagebuch der Niederlandereise von 1521 – heute noch als Künstlerpersönlichkeit in seiner Zeit verortet werden kann.⁵

Je nachdem, welche Fragen gestellt wurden und wer sich wann mit dem Phänomen Cranach befasste, fielen die Vorstellungen von dem, was unter dem Namen Cranach zu verstehen sei, höchst unterschiedlich aus. Unzählige »Cranach-Exegeten«,⁶ ihres Zeichens meist Kunsthistoriker, Historiker oder Kunstschriftsteller, aber auch Archivare, Bibliothekare und oftmals protestantische Theologen, suchten ihre eigenen »Cranachs«. Trotz aller Differenzen im Einzelnen formte jede Epoche und Forschergeneration ihr spezifisches Cranach-Bild, das immer auch in einen ideologischen und religiösen Überbau eingebettet war.

Die Veränderungen der Bewertungsmaßstäbe lassen sich an Künstlerviten, Künstlerbiografik und Kunstgeschichtsschreibung ablesen. So berichtet etwa Joachim von Sandrart in seiner *Teutschen Academie* von Ruhm, Ehre und Künstlerlob des geschätzten Hofmalers.⁷ Cranach d. Ä. sei »sonderbar sauber und liebeich im Mahlen und Reissen gewesen« und »wegen seiner berühmten Kunst an den Churfürstlichen Sächsischen Hof beruffen worden.«⁸ Noch in der Mitte des 19. Jahrhunderts spielte vor allem die Bewertung der künstlerischen Qualitäten eine große Rolle, so beispielsweise in Franz Kuglers bekanntem *Handbuch der Geschichte der Malerei*. Der Autor führt zunächst Bilder für katholische Auftraggeber auf, bezeichnet die Werkgruppen der Ehebrecheringemälde und Kindersegnungen direkt im Anschluss jedoch nicht als »protestantisch«. Daran zeigt sich, dass eine konfessionelle Lesart dieser Bildthemen für Kugler keine Rolle spielte. Vielmehr war er an den ästhetischen und stilistischen Qualitäten interessiert, so etwa bei einem der Gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus, das er aus dem damaligen königlichen Bildersaal in der Nürnberger St. Moritzkapelle kannte (Abb. 30).⁹ Besonders erwähnenswert schien ihm, wie Cranach die Anmut und Milde der Christusfigur effektiv gegen die fast karikaturhaft verzerrten Männer von »rohem

4 | Als bekanntes Beispiel einer zeitgenössischen humanistischen Bewertung Cranachs d. Ä. gilt der Widmungsbrief Christoph Scheurls, der einer lateinischen Prunkrede vorangestellt ist, siehe hierzu Scheurl 1509, in deutscher Übersetzung bei Lüdecke 1953a, S. 49–55. Die Rede richtete sich an ein humanistisches Publikum und sollte die Bildung des Verfassers zeigen, siehe hierzu Büttner 2018, besonders S. 143.

5 | Zum Tagebuch der Niederlandereise siehe Unverfehrt 2007, zum schriftlichen Nachlass Dürers Rupprich 1956–1969.

6 | Hinz 2010, S. 43.

7 | Sandrart 1675, II, Buch 3, S. 231 (<http://ta.sandrart.net/-text-448>); abgerufen am 13.8.2015.

8 | Ebd., II, Buch 3, S. 231 (<http://ta.sandrart.net/-text-448>); abgerufen am 13.8.2015. Mit »Reissen« ist Zeichnen gemeint.

9 | Das Gemälde befand sich später im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg und verbrannte im Zweiten Weltkrieg auf der Cadolzburg bei Nürnberg; siehe dazu auch Kap. 4.2 der vorliegenden Arbeit.

bestialischem Charakter« ins Bild setzte.¹⁰ Auch Ludwig Schorn ließ in seiner Beschreibung des Gemäldes in der Moritzkapelle mögliche konfessionelle Deutungen außer Acht. Neben der Malweise beschrieb er vor allem die Gesichter der Figuren, darunter etwa den Steinwerfer als »Kriegsknecht mit der allergemeinsten Physiognomie, ein halber etwas grindiger Kahlkopf«.¹¹

Die politische und kulturelle Neuordnung des späten 19. Jahrhunderts sollte den Blick auf die Reformationsgeschichte tiefgreifend verändern. Mit der Gründung des Deutschen Nationalstaates wurde das Kaiserreich zu einer Nation mit protestantisch-preußischer Prägung.¹² Eine Epoche der Geschichte, deren Beginn die Reformation eingeläutet hatte, fand nun in der Wertung vieler Zeitgenossen ihre Vollendung. Eben jene Geschichtsdeutung brachte beispielsweise der evangelische Theologe Adolf Stoecker, der ab 1874 Hofprediger in Berlin war, angesichts der historischen Ereignisse enthusiastisch zum Ausdruck: »Das heilige evangelische Reich deutscher Nation vollendet sich ... in dem Sinn erkennen wir die Spur Gottes von 1517 bis 1871.«¹³ Der deutsche Nationalgedanke formte sich zwar bereits seit Beginn des Jahrhunderts aus, doch erst mit der Reichsgründung erhielt er – das katholisch-habsburgische Österreich war nun nicht mehr Teil des Reichs – seine spezifisch protestantische Ausprägung. Die Reformationszeit erschien als Beginn und Aufbruch einer Entwicklung, die in der Gegenwart ihren Zielpunkt hatte und in der Zeitgenossen wie Stoecker die »Spur Gottes« erkennen wollten. In diesem Geschichtsmodell wurde Luther zum Vorreiter und zur Bezugsfigur einer deutschen Identität mit protestantisch-preußischer Prägung und zum »Heros deutsch-nationaler Identität«.¹⁴

Dadurch wandelte sich auch der Blick auf den Künstler Cranach d. Ä. und auf die Bildproduktion der Malerwerkstatt. Die Cranach-Rezeption des späten 19. Jahrhunderts sah im Wittenberger Maler vor allem den »Maler der Reformation«,¹⁵ der seine Kunst selbstlos in den Dienst der Reformation stellte – eine Vorstellung, die auch in Stelzners Historiengemälde zum Vorschein tritt. Es ist somit kein Zufall, dass man Cranach zu Ehren seines 400. Geburtstages im Jahr 1872 als »fleißigen und treuen Baumeister am Tempel der evangelischen Wahrheit« würdigte.¹⁶ Anlässlich des Lutherjubiläums 1883 erschienen dann auch

10 | »In einigen kleineren Bildern heiligen Inhalts zeigt sich vornehmlich Cranach's Richtung zum Anmuthigen in ihrer schönsten Entwicklung, seltner zugleich die eben besprochene Neigung zu übertriebener Charakteristik. Beides vereint, in der Darstellung der angeklagten Ehebrecherin, die sich in der Moritzkapelle zu Nürnberg befindet; hier ist Christus von sehr mildem, liebevollem Ausdrucke, die Ankläger dagegen von äusserst rohem bestialischem Charakter.«, Kugler 1847, Bd. 2, S. 257–258.

11 | Schorn 1829, S. 419. Gustav Waagen äußerte sich abwertend, siehe Waagen 1843–1845, Bd. 1, S. 167 und 188.

12 | Siehe grundlegend zur Instrumentalisierung von Kirche und Religion durch den Nationalismus Lange-wiesche 2000.

13 | Zitiert nach Frank 1935, S. 27–28, Brief von Stoecker an den Leipziger Professor Brockhaus vom 27. Januar 1871. Dass es sich hierbei nicht etwa um eine Einzelmeinung, sondern um die seinerzeit gängige protestantisch geprägte Sichtweise handelte, zeigt die in etwa zeitgleich erfolgte Meldung in der *Neuen Evangelischen Kirchenzeitung* vom 7. Januar 1871: »[...] die Epoche der deutschen Geschichte, welche mit dem Jahre 1517 begann, kommt unter Krieg und Kriegsgeschrei zu einem gottgeordneten Abschluß.«, zitiert nach Besier 1994, Bd. 2, S. 178, siehe sekundär Mau 2005, S. 19.

14 | Siehe zu Luther als Bezugsperson für die Ausbildung des deutschen Nationalgedankens Mau 2005, besonders S. 19–21, hier S. 19.

15 | Zu bildlichen Darstellungen des 19. Jahrhunderts, die Cranach d. Ä. als Lutherfreund zeigen, siehe die Übersicht bei Holsing 2004, S. 676.

16 | Lucas Cranach der Ältere 1872, S. 57. Als Autor zeichnet ein »dankbarer Enkel« des Malers.

mehrere Cranach-Biografien, die sich Cranach als Maler der Reformation widmeten.¹⁷ In Ludwig Grotes populärwissenschaftlicher biografischen Skizze *Lucas Cranach, der Maler der Reformation* wird die Veränderung der Bewertungsmaßstäbe besonders anschaulich. Unter der Einwirkung der »Hammerschläge von 1517«¹⁸ und des lutherischen Glaubens stilisiert Grote den Künstler zum eifrigsten Mitstreiter des Reformators, der fortan mit Pinsel und Grabstichel für die Sache der Reformation eintrat.¹⁹ Das Lob Cranachs als Reformationsmaler, das in den zeitgenössischen Quellen und in den frühen Künstlerviten und Biografien noch nicht anklang, wurde zum festen Bestandteil der Künstlerbiografik. Cranachs Kunst wurde unter Ausblendung der künstlerischen Produktions- und Auftragsbedingungen der Frühen Neuzeit als persönliches Glaubensbekenntnis des Künstlers gewertet,²⁰ der den »dogmatischen Anschauungen der Reformation künstlerischen Ausdruck geben« wolle.²¹ Dies hatte Auswirkungen auf die Rezeption seiner Werke, die nun – besonders im Gegensatz zu denen italienischer Renaissancekünstler – als provinziell und nüchtern illustrierend empfunden wurden.²² In einer derart konfessionell bekennenden Wissenschaft wurde Cranach bis weit ins 20. Jahrhundert, wie es Wolfgang Brückner treffend auf den Punkt brachte, »zum protestantischen Urgestalt stilisiert.«²³ Deutlich traten die religiös überformten Künstlerbilder auch in Zeiten zum Vorschein, in denen politische Ideologien die Deutungshoheit hatten. Im Dritten Reich erhielt die bereits im 19. Jahrhundert vorgeprägte nationale Sichtweise eine nationalsozialistische Ausrichtung. Cranach wurde neben anderen »deutschen« Künstlern als Begründer einer ureigenen deutschen Kunst vereinnahmt.²⁴ In der marxistisch-leninistisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fungierte Cranach dann als Protagonist einer frühbürgerlichen Revolution.²⁵

- 17 | Siehe zum Beispiel Grote 1883 und Lindau 1883. Grote bezog große Teile seiner Biografie von Martin B. Lindau, der Cranach d. Ä. als Mitstreiter Luthers im Reformationskampf charakterisierte.
- 18 | Grote 1883, S. 22.
- 19 | Siehe ebd., hierzu S. 5 und 22.
- 20 | Siehe Bernhard Kummers Arbeit zu reformatorischen Motiven, der danach fragte, ob Cranach in seinen Bildern »den Geist der Reformation erfasst« habe, siehe Kummer 1958, Vorwort.
- 21 | Ebe 1898, S. 194.
- 22 | Siehe hierzu maßgeblich Burckhardt 1860. Beispielhaft für die Abwertung der deutschen gegenüber der italienischen Kunst seien hier populärwissenschaftliche Deutungen genannt, wie etwa in Muthers Cranach-Biografie: »Seine [Cranachs] Kunst ist das Spiegelbild dieses kleinstädtisch dumpfen, betriebsam nüchternen, pastorenhafte biederer Geistes.«, Muther 1902, S. 5.
- 23 | Brückner 2007, S. 134. Wie hartnäckig sich dieses Künstlerbild hielt, zeigt sich an Kontroversen um Forschungsbeiträge, die dieses relativierten, wie etwa Andreas Tackes Grundlagenwerk zu Cranachs katholischen Auftraggebern, siehe Tacke 1992, oder Miriam Verena Flecks Arbeit, die das als »protestantisch« geltende Bildthema Gesetz und Evangelium als konfessionsneutrale Glaubensallegorie beschrieb, siehe Fleck 2010.
- 24 | So etwa die große Berliner Cranach-Ausstellung in den 1930er Jahren, siehe Ausst.kat. Berlin 1937, oder die Monografie von Hans Posse, der in Cranach d. Ä. den Vertreter einer »volkstümlichen mitteldeutschen Malerei« aus der Periode »germanischen Kunstschaffens« sah, Posse 1942, S. 5. Auch Luther wurde als »Deutscher« gefeiert, siehe Schubert 1917, oder nationalsozialistisch verbrämt, siehe Preuß 1934.
- 25 | Siehe hierzu die Weimarer Ausstellung, besonders die Beiträge von Feist 1972 und Ullmann 1972. Ullmann bewertet die Biografie Cranachs d. Ä. im Sinne von Karl Marx und Friedrich Engels. Eine ähnliche Vorgehensweise wird ersichtlich in Ausst.kat. Halle 1972 sowie bei Heinz Lüdecke, der sich der marxistisch-leninistischen Geschichtswissenschaft bediente, siehe Lüdecke 1953a, S. 6, und Lüdecke 1974, vor allem S. 5.

Bereits Johann Christian Schuchardt, Kustos der von Johann Wolfgang von Goethe in Weimar hinterlassenen Kunstsammlungen, beschäftigten die Urteile der Nachwelt über den Künstler Cranach d. Ä. In der Vorrede seiner umfassenden dreibändigen Cranach-Monografie stellte er Mitte des 19. Jahrhunderts fest, was heute in verstärktem Maße gelten muss: Das Bemühen, seine eigenen Beobachtungen mit dem umfangreichen Schrifttum über Cranach in Einklang zu bringen, versetzte ihn zunächst in eine »babylonische Verwirrung«.²⁶ Der Forschung kommt die Aufgabe zu, eben jene Verwirrung der sich seit fünf Jahrhunderten anhäufenden Urteile und Äußerungen über Cranach aufzulösen und wissenschaftlich zu bewerten.²⁷

Auch wenn in der deutschsprachigen Cranach-Forschung seit einigen Jahren die Wissenschaftsgeschichte selbst in den Fokus gerückt ist,²⁸ steht man hinsichtlich der Kontextualisierung einzelner Werkgruppen Cranachs nach wie vor Forschungsdesideraten gegenüber. Gerade bei religiösen Bildthemen wie der Ehebrecherin vor Christus, die auf den ersten Blick einer lutherischen Lesart nahestehen, ist eine Differenzierung zwischen historischen Quellen, zeitgenössischem Bildgebrauch und nachträglichen konfessionellen und ideologischen Überlagerungen gefordert. Denn die Urteile der Nachwelt über den Künstler haben zugleich auch die Sicht auf sein Œuvre mitgeprägt. Wie das konfessionelle Künstlerbild, das man sich von Cranach schuf, unterlagen auch die Werke den wechselnden Bewertungsmaßstäben. Lange Zeit wurde Kunstgeschichte als Künstlergeschichte betrieben, die nach dem großen Namen eines Einzelkünstlers suchte. Dies hatte auch Auswirkungen auf die Rezeption der beiden Cranach-Söhne Lucas d. J. und Hans, die hinter der Künstlerpersönlichkeit des Vaters zurückstanden,²⁹ ebenso auf Werkstattmitarbeiter, von denen nur wenige zu eigenständigen Meistern mit Werkstattbetrieben wurden.³⁰ Durch die Fokussierung auf die Künstlergeschichte rückten außerdem manche Werkgruppen stärker in den Vordergrund, welche die Sicht auf ein Gesamtœuvre, das allein in seinem Umfang seinesgleichen suchte, verdeckten. Trotz aller Verluste durch Zerstörungen und Kriege der vergangenen Jahrhunderte befinden sich heute noch mehr als 1500 Gemälde, aber auch Holzschnitte, Radierungen und Zeichnungen weltweit verstreut in Museen, Kirchen

26 | Schuchardt 1851–1871, hier Bd. 1, Vorrede, X.

27 | Siehe als Beispiel einer fruchtbaren Auseinandersetzung mit der Wissenschaftsgeschichte Ilg 2017.

28 | So fing beispielsweise die Literaturwissenschaft schon ab den 1970ern an, die eigene Wissenschaftsgeschichte in Bezug auf die Frühe Neuzeit aufzuarbeiten, siehe hierzu einleitend Bremer 2008, S. 17.

29 | Bereits in den frühen Quellen ist die Unterordnung des jüngeren Cranach im Vergleich zum Vater angelegt, der bis zuletzt die Werkstattleitung innehatte. So ist Mylius' Leichenpredigt auf Cranach d. J. in weiten Teilen dem Vater gewidmet, siehe Mylius 1586. Angemerkt sei hier jedoch, dass dies durchaus den gängigen Erzählschemata von Leichenpredigten entsprach, siehe Reinhardt 2010; ich danke der Autorin für Hinweise. Auch Joachim von Sandrart erwähnt den Sohn nur am Ende seiner Vita, siehe Sandrart 1675, II, Buch 3, S. 231: »Ihme [Cranach d. Ä.] folgte sehr wol nach sein Sohn/ auch Lucas genant/ der samt dem Namen auch schiene die Kunst ererbt zu haben/ weil er dem Vatter fast gleich geschätzt worden.« Erst die Forschung des späten 20. und 21. Jahrhunderts versuchte, Cranach d. J. aus dem Schatten des Vaters zu lösen, siehe beispielsweise Schulze 2004 sowie im Zuge des Jubiläumjahres Cranachs d. J. maßgeblich Ausst.kat. Wittenberg 2015, darin vor allem Schneider 2015a.

30 | Auch hier ist zwischen historischen Fakten und späteren Bewertungen zu trennen. Tatsächlich gingen wenige Schüler namentlich aus der Werkstatt hervor, da sich jeder Mitarbeiter dem typischen ›Cranach-Stil‹ unterordnete. Siehe als zusammenfassenden Überblick zu den selbstständigen Cranach-Schülern Emmendörffer 1998; vertiefend zu Hans Kemmer Emmendörffer 1997; zu weiteren Malern aus dem Cranach-Umkreis siehe Schade 1972b.

und Privatsammlungen oder sie zirkulieren auf dem Kunstmarkt – und zeugen von der seinerzeit produktivsten frühneuzeitlichen Malerwerkstatt im deutschsprachigen Raum.

Der Künstler Cranach d. Ä. wurde dagegen erst mit über 30 Jahren als Hofmaler des sächsischen Kurfürsten Friedrich des Weisen greifbar. Wo seine künstlerischen Wurzeln lagen und bei welchem Meister er selbst gelernt hatte, blieb unbekannt.³¹ Einen Wendepunkt in der Bewertung des Cranachschen Gesamtœuvres brachte die Entdeckung seiner frühen Werke aus den Wiener Jahren, die mit der Dresdner Kunstaussstellung von 1899 eingeläutet wurde.³² Endlich meinte man, einen Künstler, dessen Name in einem Atemzug mit den berühmten Meistern der Renaissance wie Albrecht Dürer, Albrecht Altdorfer oder Hans Holbein d. J. genannt wurde, von seinem künstlerischen Ursprung her greifen zu können. Diese Neuentdeckung des alten Meisters wurde in Fach- und Kennerkreisen mit entsprechender Euphorie begrüßt.³³ Dementsprechend bezeichnete Max J. Friedländer die als ›expressiv‹ empfundenen Werke in seinem Vorwort zum Werkkatalog als umwälzende Wende in der Beurteilung Cranachs.³⁴ Mit dieser Einschätzung sollte er mehr als Recht behalten. Friedländer selbst prägte in seinem 1932 erschienenen Œuvrekatalog das für die nachfolgende wissenschaftliche Beschäftigung mit Cranach folgenreichste und immer wieder zitierte Paradigma vom »Ausrinnen« der Cranachschen Kunst. Das Versiegen der künstlerischen Kraft zugunsten einer gleichförmigen Werkstattproduktion wurde ihm so klar ersichtlich, dass er sich sogar dazu hinreißen ließ, die allzu lange Schaffenszeit des Künstlers zu beklagen:³⁵

»Wäre Cranach 1505 gestorben, so würde er im Gedächtnis leben wie geladen mit Explosivstoff. Er ist aber erst 1553 gestorben, und wir beobachten statt der Explosion ein Ausrinnen. [...] Der wache Cranach hält nicht, was der träumende versprochen hat. Seine Wittenberger Kunst gleicht einer glatten Kastanie, die aus stachlig grüner Schale gesprungen ist. Phlegmatisch verständige und saubere Darlegung tritt an die Stelle leidenschaftlich tönenden Naturlauts.«³⁶

Das Werk zerfällt durch diese Einschätzung in zwei schwer miteinander in Einklang zu bringende Hälften: In das Frühwerk der wenigen Jahre kurz nach 1500 am Wiener Hof Kaiser Maximilians I. und in die Werke

31 | Siehe zum Frühwerk Cranachs d. Ä. im humanistischen Kontext nach wie vor grundlegend Bierende 2002. Zur weiteren wissenschaftsgeschichtlichen Aufarbeitung der frühen Werke siehe Heiser 2002, insbesondere S. 29–34.

32 | In der Dresdner Ausstellung von 1899 wurden Cranach d. Ä. bis dato unbekannte Werke aus den frühen Wiener Jahren zugeschrieben. Dies führte zu einer Neubewertung Cranachs d. Ä. als Vertreter des zeitgleich diskutierten sogenannten ›Donaustils‹ und der Frage nach dem ›Pseudogrünwald‹, siehe Ausst.kat. Dresden 1899, S. 12–18 und 81–91, sowie Hagens 1923. Zu neueren Bewertungen expressionistischer Tendenzen in der Kunst um 1500 siehe Ausst.kat. Frankfurt am Main/Wien 2014.

33 | So stellte Flechsig in seinen *Cranachstudien* die spärlichen Werke der frühen Jahre der umfangreiche Werkstattproduktion der Wittenberger Zeit gegenüber, siehe Flechsig 1900, S. 2.

34 | Siehe FR 1979, S. 13.

35 | Das Zitat Friedländers aus dem Werkkatalog ist das am häufigsten zitierte und hatte die folgenreichste Wirkung auf nachfolgende Autoren. Dennoch war diese Wertung nicht neu, sondern bereits vorgeprägt, siehe hierzu beispielsweise Janitschek 1890. Dieser beschrieb Cranach als einen »Künstler, der schon in seinen kräftigsten Jahren hinter sich selbst zurückblieb und zum Fabrikanten wurde, der, während noch alle Quellen schöpferischen Lebens in ihm sprangen, sich selbst wiederholte und der Manier diente [...]«, ebd., S. 489.

36 | FR 1932, S. 9–10, äquivalent FR 1979, S. 17. Auf diese Textstelle der Erstausgabe verweist beispielsweise in der künstlerischen Beurteilung zustimmend Gertz 1936, S. 30.

der ab 1505 jahrzehntelang währenden Wittenberger Zeit im Dienst dreier sächsischer Kurfürsten.³⁷ Für die Bilderfindungen war Cranach d. Ä. als Werkstattleiter zwar nach wie vor zuständig, für die Ausführung und Umsetzung sorgten nun aber in großen Teilen seine Mitarbeiter. Der Meister selbst verschwand hingegen hinter einem einheitlich erscheinenden Werkstattstil. Der Einzelkünstler Cranach d. Ä., so wie Friedländer ihn sehen wollte, ließ sich nicht mit den Werken einer Malerwerkstatt in Einklang bringen, die massenhaft Bilder nach ähnlichen Bildschemata in zahlreichen Varianten produzierte. Noch 1953 urteilte man im Ausstellungskatalog zu Ehren des 400. Todesjahres des Künstlers, dieser habe mit seiner manufakturartig arbeitenden Werkstatt dem »Verfallsgeschmack« der fürstlichen Auftraggeber gedient und auf diese Weise seine ursprüngliche Gestaltungskraft eingebüßt.³⁸ Viele Werke aus dieser derart abgeurteilten Phase des künstlerischen Niedergangs standen dementsprechend nicht im Fokus des Forschungsinteresses, denn der Blick war lange Zeit ein künstlerbezogener und kein ikonografisch gerichteter oder historisch-quellenbasierter.³⁹ Die sich ähnelnden, aber immer wieder variierten Bildreihen, die aus der Werkstatt hervorgingen, störten – um es in den pointierten Worten Bertold Hinz' auszudrücken – das »kunsthistorische Originalitätsbedürfnis«.⁴⁰

Friedländers folgenreiche Abwertung der Werkstattproduktion schöpft ihre spezifische Sichtweise und zugleich auch ihre langanhaltende Wirkung aus der Rückprojizierung moderner ästhetischer Künstlerideale auf die Praxis des Bildermachens im 16. Jahrhundert. Diese Suche nach dem klangvollen Namen eines Einzelkünstlers – und eben nicht nach den weniger bekannten Namen eines Werkstattkollektivs – speist sich aus der Vorstellung vom Künstler als frei aus sich selbst heraus schaffendem Originalgenie. Die ursprünglich literarisch und philosophisch geprägte Vorstellung vom Künstler als Genie bildete sich seit dem 18. Jahrhundert heraus und lebte im avantgardistisch geprägten Künstlerbild des späten 19. und 20. Jahrhunderts fort.⁴¹ Vor diesem geistesgeschichtlichen Hintergrund wurde Cranach die noch zu seinen Lebzeiten höchst gelobte künstlerische Eigenschaft, nämlich der schnellste aller zeitgenössischen Maler zu sein, in einem folgenreichen Paradigmenwechsel der Bewertungsmaßstäbe zu Lasten gelegt.⁴² Die Schnel-

37 | Siehe als chronologischen Überblick die Zeittafel bei Hinz 1993, S. 139–141.

38 | Siehe Ausst.kat. Weimar/Wittenberg 1953, S. 5.

39 | Als frühe Gegenstimme ist hier Curt Glasers erstmals 1921 erschienene Cranach-Monografie zu nennen. Glaser verweist zwar auf den Gegensatz zwischen dem »genialischen« Frühwerk und den leidenschaftslos erscheinenden Werken der späteren Zeit, betrachtet diese Wertung aber als seiner eigenen Zeit entsprungen. Er warnte sogar davor, die späteren Werke nur im Schatten des Frühwerks zu betrachten, siehe hierzu Glaser 1923, S. 10. Schlussendlich forderte er, Früh- und Spätwerk historisch zu betrachten und gleichermaßen in das Gesamtœuvre einzubeziehen, siehe ebd., S. 12.

40 | Hinz 1994a, S. 175.

41 | Siehe zur ideengeschichtlichen Aufarbeitung des Geniegedankens die grundlegende Studie von Schmidt 2004, besonders Bd. 1; einführend zum Geniebegriff als Künstlerideal Krieger 2007, insbesondere S. 35–56. Zudem ist die Aufwertung des Originals und die gleichzeitige Abwertung reproduktiver Medien in Zusammenhang mit Walter Benjamins folgenreicher Schrift zur Reproduzierbarkeit der Kunst zu sehen; das Original verliere nach Benjamin durch Vervielfältigung seine ›Aura‹, siehe Benjamin 1963.

42 | Erst in der Forschung des späten 20. Jahrhunderts versuchte man, den Stilwechsel nicht mehr allein durch die Werkstattproduktion zu erklären, sondern durch das Hofmaleramt Cranachs d. Ä. und das Kunstverständnis der Kurfürsten, siehe hierzu grundlegend Bierende 2002, besonders S. 157.

ligkeit des Malers,⁴³ die der Humanist Christoph Scheurl 1509 im Ton des antiken Künstlerlobs als »wunderbar« rühmte,⁴⁴ und die heute noch Cranachs Grabstein mit der Inschrift »pictor celerrimus« ziert,⁴⁵ wurde mit dem negativen Vorzeichen einer massenhaft produzierenden Bilderfabrik belegt.⁴⁶ Ebenso erfuhr die noch von seinen Zeitgenossen hochgelobte Naturnähe der Cranachschen Tier- und Pflanzendarstellungen in späteren Zeiten eine Abwertung, weil die Darstellungsweise den Vergleich mit modernen botanischen und zoologischen Maßstäben nicht Stand halten konnte.⁴⁷

Um die großen Meisterwerke des älteren Cranach schlussendlich von weniger qualitätvollen Werkstattarbeiten und Arbeiten seiner Söhne abzugrenzen,⁴⁸ versuchte man mit verstärkten Kräften Händescheidung zu betreiben,⁴⁹ auch wenn immer wieder Stimmen laut wurden, die auf die Grenzen der kennerschaftlichen Methode hinwiesen.⁵⁰ Durch die Möglichkeiten moderner gemäldetechnologischer Untersuchungen, wie etwa der Infrarotreflektografie, wurden die Debatten um die Händescheidung besonders im späten 20. Jahrhundert neu beflügelt. Vom Enthusiasmus getragen, das Phänomen Cranach mit neuen Technologien zu enträtseln, drang der forschende Blick von der Oberfläche bis in die untersten Malschichten und Unterzeichnungen.

43 | Zum Topos der Schnelligkeit als Künstlerlob siehe allgemein Kris/Kurz 1995, besonders S. 126.

44 | Siehe zu Scheurls Lob der Schnelligkeit Scheurl 1509, unpaginiert [S. 3]: »[...] omnes te laudant / & mira celeritate pingas«; übersetzt bei Lüdecke 1953a, S. 52: »Dich jeder wegen der wunderbaren Schnelligkeit lobt, mit der Du malst [...]«. Ebenso lobte Mylius in der Leichenpredigt die Schnelligkeit des Malers, der sein Werk schon vollendet habe, während andere noch ihre Farben anreiben, siehe Mylius 1586, unpaginiert [S. 19]: »Mit solcher hurtiger behendigkeit / das ehe vnd ein anderer seine Pensel vnd farben zusammen gesucht / vnd sich bedacht hat / was er malen wolle : Hie das Werck schon vollendet / vnd gantz vor augen gestanden ist.«; zum Topos der Schnelligkeit in Scheurls Rede Tacke 2018, S. XI, sowie Büttner 2018, S. 143.

45 | Die vollständige Inschrift des Grabes in der Wittenberger Stadtkirche Sankt Peter und Paul lautet: »ANO. CHRI. 1553: OCTOB. 16. PIE. OBIIT. LUCAS. CRANACH. I. PICTOR. CELERRIMUS. ET. CONSUL. WITEBERG: QUI. OB. VIRTUTT. TRIB. SAXONIE. ELECTORIB: DUC. FUIT. CARISSIMUS. AETATIS. SUE. 81«. Zu Deutsch: »Im Jahr des Herrn 1553 am 16. Oktober starb in Frömmigkeit Lucas Cranach I., der schnellste Maler und Wittenberger Ratsherr [oder Bürgermeister], der durch seine Tugend drei sächsischen Kurfürsten und Herzögen sehr teuer war, im Alter von 81 Jahren.«, Transkription und Übersetzung der Grabinschrift zitiert nach Hinz 1993, S. 135.

46 | Erst in der jüngeren Forschung wurde der genannte Paradigmenwechsel im Kontext des humanistischen Künstlerlobs herausgearbeitet, siehe Bonnet 2015 in ihrem prägnanten Forschungsüberblick zum »schnellsten Maler der deutschen Renaissance«, besonders S. 210. Zum Lob der Schnelligkeit als humanistischem Künstlerlostopos siehe Wegmann 2008. Cranachs Schnelligkeit wurde auch in einer Ausstellung aufgearbeitet, siehe Ausst.kat. Bremen 2009.

47 | Christoph Scheurl gab – auf antike Künstlertopoi rekurrierend – in seiner Lobrede an, ein von Cranach gemalter Hirsch sei von Hunden angebellt worden, siehe Scheurl 1509 (unpaginiert). Zur Aufarbeitung der Cranachschen Naturdarstellungen in der zeitgenössischen Bewertung siehe Büttner 2018, hierzu S. 143.

48 | Die Dresdner Cranach-Ausstellung von 1899 folgte in der Aufteilung des Gemäldeverzeichnisses diesem Ansatz und trennte die Werke nach Zuschreibung. Karl Woermann machte jedoch darauf aufmerksam, dass auch bei den scheinbar eigenhändigen Gemälden Cranachs immer sofort die Frage anstehe, ob der Meister sie selbst gemalt habe oder ob sie nur als »Werkstattbilder« anzusehen seien, siehe Ausst.kat. Dresden 1899, S. 2.

49 | Siehe grundlegend zur kennerschaftlichen Methode Friedländer 1992 sowie als Überblick bis hin zur Morellimethode Bickendorf 1993.

50 | So wies beispielsweise Curt Glaser in der Einleitung zu seiner erstmals 1921 erschienenen Cranach-Monografie auf die bis dato vergeblichen Mühen hinsichtlich der Händescheidung hin. Diese könne letzten Endes auf wenig mehr als eine Qualitätsbeurteilung der Werke hinauslaufen, siehe Glaser 1923, S. 8.

Die gemäldetechnologischen Methoden führten in der Tat zu zahlreichen neuen Erkenntnissen hinsichtlich der Entstehung der Werke im mehrteiligen Arbeitsprozess.⁵¹ So wurde beispielsweise das Werk des jung verstorbenen Hans Cranach neu bewertet.⁵² Auch die Arbeitsweise des Sohnes Lucas erhielt durch die Untersuchung der Unterzeichnungen neue Kontur.⁵³ Zudem konnte die Bewertung der Malweise und -qualität differenziert werden, was das Erkennen von Werken des Umkreises oder der Nachfolge, aber auch von Fälschungen maßgeblich erleichterte.⁵⁴ Es fanden sich damit zwar viele Antworten auf die alte Frage der Händescheidung, die Diskussionen verlagerten sich aber lediglich von der sichtbaren Oberfläche in die darunterliegenden Tiefenschichten der Gemälde.⁵⁵ Trotz modernster technischer Untersuchungsmethoden sind die an der Ausführung beteiligten Maler bei vielen Werken aus der Cranach-Werkstatt bis heute unbekannt.⁵⁶

Dabei ist die Suche nach dem Anteil des einzelnen Künstlers an den Werken nicht spezifisch für die Cranach-Forschung, sondern betrifft die wissenschaftliche Beschäftigung mit nahezu allen ›Alten Meistern‹, die ihre Gemälde nicht im Alleingang, sondern mithilfe einer Werkstatt herstellten – was der gängigen mittelalterlichen sowie frühneuzeitlichen Praxis des Bildermachens entsprach.⁵⁷ Allen voran sei hier Peter Paul Rubens mit seiner Werkstatt genannt, deren Erforschung sich ähnlich gelagerten Problemfeldern gegenüber sah.⁵⁸ In der Rubens-Werkstatt war es ebenso gängige Praxis, dass der Meister die Ausführung seinen Mitarbeitern überließ und höchstens für die Nachbearbeitung und Retusche noch Hand anlegte.⁵⁹ Dennoch ist die Frage nach der Eigenhändigkeit nicht als reiner Anachronismus zu werten.⁶⁰ Schon

51 | Siehe zur Produktionstechnik der Werkstatt insbesondere die Forschungen von Gunnar Heydenreich, grundlegend Heydenreich 2007 und die umfangreichen Publikationen des Cranach Digital Archive (<http://lucascranach.org/forschung>; abgerufen am 22.8.2018).

52 | Siehe Heydenreich 2015.

53 | Siehe Sandner/Heydenreich/Smith-Contini 2015.

54 | Auf die Grenzen der Händescheidung wies hingegen Glaser hin, siehe Glaser 1923, S. 8.

55 | Siehe mit kritischer Distanz zum Problem der Händescheidung in der Cranach-Werkstatt die Beiträge von Wadum/Poulsen 2015 sowie Kolb 2015.

56 | Schon Friedländer hatte in seiner Einleitung zum Werkkatalog von 1932 auf die typische Wiedererkennbarkeit der Cranach-Gemälde aufmerksam gemacht: »Sie sind leicht kenntlich und werden überall mit gönnerhaft wissendem Lächeln flüchtig begrüßt.«, FR 1932, S. 1. Auch Matthias Müller wies in seinen Überlegungen zur Werkstattproduktion auf die »unverwechselbare Produktmarke« Cranachs hin, siehe Müller 2015b, S. 21. Siehe zur Marke Cranach den Katalog der Düsseldorfer Ausstellung Ausst.kat. Düsseldorf 2017.

57 | So machte beispielsweise Ernst Grimm in seinen Überlegungen zur Eigenhändigkeit von Gemälden und zur Zuschreibungspraxis darauf aufmerksam, dass die Mehrhändigkeit ein Spezifikum der frühneuzeitlichen Gemäldeherstellung darstelle, während der Einzelkünstler ohne Mitarbeiter als historische Ausnahme zu betrachten sei, siehe Grimm 1993, S. 643.

58 | Zu Rubens siehe grundlegend und in Auswahl Büttner 2006 sowie Büttner 2015.

59 | Zu einer Neubewertung der Händescheidung innerhalb der Rubens-Werkstatt siehe das Promotionsprojekt von Patricia Schmiedlechner (Stuttgart): »Modi Operandi in Rubens's Workshop: A Study on the Creative Process and Methods of Workmanship« (in Vorbereitung). Ich danke der Autorin für Hinweise zur Werkstattpraxis.

60 | Siehe ähnlich gelagert zur methodischen Ausrichtung des *Rembrandt Research Project*: »[...] the idea at the basis of the Rembrandt Research Project, that there is a need to isolate the works of Rembrandt's hand from that of his pupils and assistants would be a complete anachronism, a wrongly applied projection of the 19th-century cult of genius to everyday 17th-century workshop practice.«, van de Wetering 1993, S. 627.

Rubens' Zeitgenossen waren sehr wohl an den Qualitätsunterschieden interessiert, die zwischen einem komplett vom Meister überarbeiteten Gemälde und einer reinen Werkstattarbeit lagen.⁶¹

Auch für Cranachs Zeit ist eine immer wieder zitierte Begebenheit überliefert, die ein derartiges Interesse bestätigt. Nach der Schlacht von Mühlberg im Jahr 1547, in der die Liga der protestantischen Fürsten den kaiserlichen Truppen unterlag, ließ Kaiser Karl V. den inzwischen hochbetagten Künstler zu sich ins Heerlager rufen.⁶² Ein Teil der Unterhaltung zwischen dem Kaiser und dem Hofmaler betraf die Frage, ob ein Tafelgemälde, das sich im Besitz des Kaisers befand, von der Hand Cranachs oder seines Sohnes stamme.⁶³ Scheinbar waren auch schon Cranachs Zeitgenossen daran interessiert, den Anteil des Vaters an den Gemälden von dem seiner Söhne und Mitarbeiter zu unterscheiden. Dies spricht für den Erfolg der visuellen ›Marke‹ Cranach im Sinne einer »corporate identity«.⁶⁴ Noch heute können Museumsbesucher auch ohne tiefer gehende Fachkenntnisse einen ›Cranach‹ am charakteristischen Werkstattstil leicht erkennen.

Eine historisch angemessene Beschäftigung mit einem frühneuzeitlichen Werkstattbetrieb des 16. Jahrhunderts ist daher nicht als einzelne Künstlergeschichte zu denken, sondern als Quellen- und Kontextanalyse, die die historische Praxis der frühneuzeitlichen Bilderproduktion berücksichtigt.⁶⁵

1.2 Die Werkstattproduktion in der Reformationszeit

Der Erfolg der Cranach-Werkstatt liegt nicht nur in ihrer enormen Produktivität begründet, sondern auch in ihrem breiten Spektrum an Werken für unterschiedliche Auftraggeber und Funktionskontexte. Die Bilderproduktion biblischer Historien Gemälde fällt in eine frühe Periode der Konsolidierung und Institutionalisierung des protestantischen Glaubens, der sich nach 1517 und den Wirren der Bilderstürme aus der Reformationsbewegung herausbildete.⁶⁶ Nach und nach fand die Reformation auch auf Stadtebene

61 | Von Rubens sind Dokumente überliefert, in denen er die komplette Überarbeitung und Eigenhändigkeit von Werken hervorhebt, siehe Büttner 2015, S. 110. Die Preise für ein vom Meister angefertigtes Gemälde waren etwa doppelt so hoch wie für Werkstattarbeiten, was im Vergleich zu heutigen Maßstäben gering ist, siehe ebd., S. 110.

62 | Siehe hierzu beispielsweise Hinz 1993, S. 125.

63 | Die Anekdote ist in Matthias Gunderams Aufzeichnungen überliefert, die als früheste biografische Quelle zu Cranach gelten, da sie 1556, also nur drei Jahre nach dem Tod Cranachs d. Ä., aufgezeichnet wurden, siehe hierzu Lüdecke 1953a, S. 84–88, zum Treffen zwischen Cranach und dem Kaiser S. 85. Siehe ebenso den Bericht der Begebenheit in Valentin Sternensbokes *Historia*, siehe ebd., S. 88–92, hier S. 89.

64 | Tacke 2009, S. 15.

65 | Dass dies nach wie vor der Erwähnung wert ist, zeigt die Langlebigkeit überkommener Künstlerbilder- und -ideale. Wiederholt forderte Andreas Tacke ein Verlassen der »alten Pfade des Geniekultes des 19. Jahrhunderts« zur historisch angemessenen Beurteilung des Cranachschen Werks, siehe Tacke 2009. Auch Matthias Müller betrachtete die Fixierung auf das Künstlergenie als Hinderungsgrund, die Werkstattproduktion zu würdigen, siehe Müller 2015b, S. 24.

66 | Zu einem geschichtlichen Überblick zur Reformationsgeschichte siehe in stark begrenzter Auswahl Jedin 1962–1979, Bd. 4; Andresen/Ritter/Seebaß 1993–2018, Bd. 3; Schindling 1989–1997; Pettegree 1992; Scribner/Dixon 2003; Kaufmann 2009; Leppin 2017, Dingel 2018; mit Fokus auf der frühen Reformation in Wittenberg Dingel u. a. 2017; zur Reformation an den Fürstenhöfen Kohnle/Rudersdorf 2017 und zur Kunst als Medium der Konfessionalisierung Harasimowicz 2017. Zu den Auswirkungen der Bilderstürme und zur Bilderfrage siehe in Auswahl Scribner 1990, Bredekamp/Beck 1987, Schnitzler 1996 und Schnitzler 2002.

Eingang in große Teile der frühneuzeitlichen Gesellschaft.⁶⁷ Mit der *Confessio Augustana*, dem Augsburger Bekenntnis, lag 1530 die erste Bekenntnisschrift der neuen Glaubensrichtung vor. In den protestantischen Territorien sorgten Kirchenordnungen und Visitationen für eine kirchlich-institutionelle Neuordnung auf Gemeindeebene.⁶⁸ Andere Gebiete blieben dagegen weiterhin altgläubig, was zu einem Nebeneinander der Konfessionen führte.⁶⁹ Zudem waren die protestantischen Territorien wiederum in lutherische, calvinistische oder reformierte Gebiete zersplittert. Die konfessionelle Zugehörigkeit der einzelnen Territorien hing von wechselnden Herrschern und deren religiösen, dynastischen und politischen Interessen ab. Nach zahlreichen Auseinandersetzungen, theologischer wie kriegerischer Art, kam es mit dem Augsburger Religionsfrieden von 1555 zu einer territorialen Zuordnung.⁷⁰ Die Untertanen konnten nun den jeweiligen Glauben der Landesherrschaft annehmen oder von ihrem Recht Gebrauch machen auszuwandern.⁷¹ Erst mit dem Trienter Konzil begann die katholische Kirche um die Jahrhundertmitte systematisch damit, den katholischen Glauben aus der altkirchlichen Tradition heraus neu zu legitimieren und gegen die neuen Konfessionen abzugrenzen.⁷²

Trotz aller historischen Glaubensstreitigkeiten und Kontroversen wurden die konfessionellen Unterschiede in der Rückschau und im Wissen um den weiteren Verlauf der Geschichte häufig stärker betont.⁷³ Dass die Grenzen zwischen den Konfessionen zunächst noch nicht fest umrissen waren, bezeugen auch die unterschiedlichen Auftraggeber der Cranach-Werkstatt. Während Cranach d. Ä. noch 1509 den umfangreichen Reliquienschatz Friedrichs des Weisen im *Wittenberger Heiltumsbuch* illustriert hatte,⁷⁴ widmete er sich 1521 mit den Bildfindungen für das polemische und papstkritische *Passional Christi vnd Antichristi* der protestantischen Gegenseite.⁷⁵ Auch Luthers *Septembertestament* von 1522 – die erste gedruckte deutschspra-

67 | Zur Reformation auf Stadtebene siehe Ozment 1980.

68 | Zur Gemeindereformation siehe beispielsweise Blickle 1985; zu den frühen protestantischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts in Auswahl Kern 1999 und Arend/Dörner 2015.

69 | Große Teile des heutigen Mittel- und Norddeutschlands wurden ab den 1530er Jahren protestantisch, dazu einige Gebiete im Südwesten. Die Reformationsgeschichte zerfällt damit in die Reformationsgeschichten der einzelnen Territorien und Reichsstädte, siehe zum Überblick Schindling 1989–1997.

70 | Siehe hierzu die konfessionsübergreifenden, aber auch innerprotestantischen Streitigkeiten um die Sakramente und den Schmalkaldischen Krieg 1546/1547, in dem die evangelischen Reichsstände den kaiserlichen Truppen Karls V. unterlagen, siehe Jedin 1962–1979, Bd. 4, S. 296ff.

71 | Es galt die Formel »cuius regio, eius religio«, die bis zum Westfälischen Frieden gelten sollte. Den Untertanen stand das sogenannte »ius emigrandi« zu, siehe ebd., Bd. 4, S. 263–273.

72 | Siehe zur Geschichte des Trienter Konzils Jedin 1977–1982 und Jedin 1962–1979, hier Bd. 4, sowie in bildertheologischer Hinsicht die grundlegende Arbeit von Hecht 2012, insbesondere S. 17–20.

73 | Zur Charakterisierung der Reformationsjahrzehnte als Übergangszeit siehe wiederholt Andreas Tacke, beispielsweise Tacke 2009, S. 23. Zur konfessionellen Vielfalt der Wittenberger Reformation siehe Dingel 2017.

74 | Zum *Wittenberger Heiltumsbuch* siehe Cárdenas 2002.

75 | Das *Passional* von 1521 gilt als bekanntestes Beispiel für die antipäpstliche Polemik der frühen Reformationsjahre, siehe hierzu Groll 1990 sowie einführend Jahn 1972, S. 555–556, Abb. 558–583, und Schnabel 1972.

chige Übersetzung des Neuen Testaments aus dem Griechischen – zierten Holzschnitte Cranachs d. Ä.⁷⁶ Mitte der 1520er Jahre wurde die Cranach-Werkstatt wiederum mit dem Großauftrag für einen altgläubigen Auftraggeber betraut. Kein Geringerer als Luthers Kontrahent und erklärter Widersacher Albrecht Kardinal von Brandenburg ließ die katholische Stiftskirche in Halle an der Saale mit einem umfangreichen Heiligenzyklus ausstatten.⁷⁷ Der Kardinal errichtete damit unweit von Wittenberg eine visuelle Bastion des alten Glaubens.⁷⁸ Selbst in Sachsen, dem eigentlichen Kernland der Reformation, waren die konfessionellen Grenzen noch nicht streng gezogen. So arbeitete auch die Cranach-Werkstatt gleichermaßen für die lutherisch gesinnte ernestinische Linie in Wittenberg und Torgau wie auch für die bis zum Tod Georgs des Bärtigen altgläubig gebliebenen Albertiner in Meißen und Dresden.⁷⁹ Die künstlerische Tätigkeit für die Reformatoren und protestantischen Kurfürsten stellte offensichtlich kein Hindernis dar, zeitgleich für altgläubige Auftraggeber zu arbeiten.⁸⁰ Die Werke wurden nicht als persönliches Glaubenszeugnis des Künstlers angesehen, sondern als Auftragsarbeit.

In den 1530er Jahren änderten sich Auswahl und Häufigkeit der Bildsujets in der Werkstattproduktion.⁸¹ Zahlreiche Gemälde mit mythologischen und antiken Bildthemen, wie beispielsweise die Szene mit Herkules und Omphale oder die Geschichte der Lucrecia, aber auch weltliche Themen wie die Darstellungen ungleicher Liebespaare, wurden nun in großen Stückzahlen gemalt. Häufig wurde dieses Vorgehen als Reaktion auf die Bilderstürme und deren verheerende Auswirkung auf die Produktion religiöser Bildwerke gewertet.⁸² Doch die Cranach-Werkstatt stellte auch nach den Bilderstürmen weiterhin Werke mit religiösen Sujets her, deren Stückzahl ab den 1530ern sogar anstieg.⁸³ Vor allem Gemälde mit neu- und

76 | Luthers sogenanntes *Septembertestament* war in der Erstausgabe von 1522 mit einzelnen Holzschnitten Cranachs d. Ä. zum Beginn der Evangelien und Apostelberichte ausgestattet, nur die Offenbarung des Johannes erhielt eine durchgängig erzählerisch angelegte Bebilderung, siehe Luther 1522b, 191r–216r und zum ebenfalls bei Melchior Lotther d. J. in Wittenberg erschienenen *Dezembertestament* Luther 1522a. Auch die 1545 neu aufgelegte Vollbibel mit Illustrationen des Monogrammistens MS erhielt keine durchgängige Bebilderung des Neuen Testaments, siehe Luther 1545a.

77 | Andreas Tacke rückte den »katholischen Cranach« in den Blickpunkt der Forschung. Seine Studien zeigten Cranach d. Ä. als frühneuzeitlichen Künstler in einer Übergangszeit, der sowohl für die Reformatoren als auch für altgläubige Auftraggeber arbeiten konnte, siehe hierzu grundlegend Tacke 1992.

78 | Die Stiftskirche wurde 1519/1520 und 1523/1525 mit 124 Gemälden ausgestattet. Noch 1537/1538 folgte ein zweiter großer Ausstattungsauftrag mit 117 Gemälden für die Stiftskirche des Kurfürsten Joachim II. von Brandenburg in Berlin, siehe ebd.

79 | Siehe Tacke 2009, S. 23. Zur Reformationszeit als konfessionelle Übergangszeit siehe Münch 2006 und Tacke 2015a, S. 82.

80 | Siehe zusammenfassend zu den wechselnden Auftraggebern Cranachs Tacke 2009, vor allem S. 23, sowie Tacke 2015b.

81 | Zudem fand eine organisatorische Neuausrichtung statt, da die Ausbildung der beiden Söhne um 1530 erfolgte, siehe Schade 1977, S. 77.

82 | Siehe beispielsweise Baumbach 2006, S. 382.

83 | Zwar ist die Anzahl der Gemälde mit einem Korrekturfaktor zu denken, da einige Werke heute als zerstört oder verloren gelten. Zur Dokumentation der vermissten Werke siehe Bernhard/Rogner 1965 sowie die Datenbank des Deutschen Zentrums für Kulturgutverluste (Lost Art Internet Database). Selten haben sich Leinwandbilder erhalten, siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 122. Ruth Slenczka wies darauf hin, dass sich die hohen Zahlen der heute noch erhaltenen Ehebrecheringemälde und Kindersegnungen auch auf den Sammelgeschmack späterer Jahrhunderte zurückführen lassen könnten, siehe Slenczka 2015b, S. 129.



Abb. 8: Lucas Cranach d. Ä.: *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, 89,5 × 61,9 cm, Öl auf Lindenholz, um 1530, Metropolitan Museum of Art New York, Inv.-Nr. 11,15

alttestamentlichen Bildthemen oder Darstellungen biblischer Heroinnen, wie Bathseba oder *Judith mit dem Haupt des Holofernes* (Abb. 8), wurden nun in zahlreichen Varianten auf den Markt gebracht oder in Auftrag gegeben.⁸⁴ Neben traditionellen Sujets aus der Kindheits- und Passionsgeschichte sind darunter auch Gleichnisse und Heilungsszenen aus dem öffentlichen Wirken Christi.⁸⁵ Manche der biblischen Historienbilder fallen durch ihre Häufigkeit auf, so etwa *Christus und die Ehebrecherin* und *Christus segnet die Kinder* mit zahlreichen heute noch erhaltenen Versionen.⁸⁶ Die genannten Bildthemen fanden vor allem in einzelnen Tafelgemälden ihre Umsetzung; Zeichnungen und Leinwandbilder haben sich nur in Einzelfällen erhalten.⁸⁷ Die frühen Gemäldeversionen sind Cranach d. Ä. hinzuzurechnen, die zahlenmäßig ansteigende Werkstattproduktion ab 1537 auch der Mitarbeit seines Sohnes Lucas. Darüber hinaus entstanden Kopien und Nachahmungen im näheren Umkreis und in der Nachfolge der Werkstatt.⁸⁸

84 | Siehe FR 1979, S. 116, Nr. 230E, sowie den Eintrag in der Onlinesammlung des Metropolitan Museum of Art (<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436038>); zu weiteren Literaturangaben siehe CDA (http://lucascranach.org/US_MMANY_11-15; abgerufen am 26.8.2018) sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BAT-180-008; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Judith,_New_York,_FR_190e; Version vom 23.7.2018).

85 | Es finden sich beispielsweise Auferweckungsdarstellungen wie die des Lazarus oder Gleichnisse wie das vom verlorenen Sohn. Daneben kommen Themen auf, die das Leben Christi mit emotionaler Ausrichtung erzählen, zum Beispiel Christi Abschied von Maria oder den Aposteln. Siehe zu den neutestamentlichen Bildthemen Abteilung 2 (Neues Testament) im digitalen Corpus Cranach.

86 | Derzeit sind im Corpus Cranach 40 Werke mit dem Bildthema der Ehebrecherin vor Christus verzeichnet (37 Gemälde, 3 Zeichnungen), siehe http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Christus_und_die_Ehebrecherin (abgerufen am 26.8.2018). Zum Bildthema Christus segnet die Kinder sind 39 Gemälde sowie eine Zeichnung aufgeführt, siehe http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Christus_segnet_die_Kinder (abgerufen am 26.8.2018). Zu berücksichtigen ist jedoch der erweiterte Werkbegriff, wodurch hier auch Werke aus dem Umkreis und der Nachfolge sowie spätere Kopien oder auch Fälschungen enthalten sind. Siehe hierzu auch den Forschungsstand in Kap. 1.3.

87 | Siehe hierzu eine *Kindersegnung* auf Leinwand im Auktionskat. Luzern 2009 [S. 4], siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-020; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder,_Fischer_2009; Version vom 31.3.2018).

88 | Auch Fälschungen machten von sich reden, zum Beispiel ein nach einer Cranach-Zeichnung angefertigtes Gemälde des Stuttgarter Restaurators Christian Goller, siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-028; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Wendl_2008; Version vom 3.3.2016). Zur heute im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig aufbewahrten Zeichnung siehe Rosenberg 1960, Nr. 18 sowie Abb. 24 in der vorliegenden Arbeit.

Dass die Cranach-Werkstatt einen neu entstehenden und wachsenden Kunst- und Sammlermarkt mit religiösen und profanen Bildwerken in derartigen Mengen versorgte, war nur durch einen effizienten Werkstattbetrieb und mehrteilige Arbeitsprozesse möglich. Die meisten frühneuzeitlichen Malerwerkstätten entsprachen im Kern noch den spätmittelalterlichen Werkstattbetrieben.⁸⁹ Bessere Übertragungstechniken und Werkstattprozesse sorgten nun aber für eine gesteigerte Produktion. Auf diese Weise stellte beispielweise Raffaels Lehrmeister Pietro Perugino bereits im 15. Jahrhundert Marienbildnisse in großen Mengen her.⁹⁰ Auch in den Niederlanden war die produktionstechnische Anfertigung von Gemälden in standardisierten Formaten und Bildmotiven weit vorangeschritten, was sich am florierenden Kunstmarkt zeigte.⁹¹ Cranach d. Ä. konnte Werkstätten niederländischer Künstler vermutlich bei seiner Niederlandereise 1508 mit eigenen Augen sehen.⁹² In die Wittenberger Jahre nach dieser Reise fällt dann auch die Ausweitung der Werkstatt, die spätestens in den 1520ern ihre volle Leistungsfähigkeit erreicht hatte.⁹³ Im deutschsprachigen Raum war die Cranach-Werkstatt in ihrer Produktionskraft und enormen Schnelligkeit seinerzeit als konkurrenzlos zu betrachten. Nicht nur an Großaufträgen wie der Ausstattung der Stiftskirche in Halle ist diese Arbeitsweise abzulesen, sondern auch an den schieren Stückzahlen der Werke. So haben sich etwa von den *Lucrecia*-Darstellungen heute noch mehr als 90 Exemplare erhalten.⁹⁴ Besonders anschaulich wird die Cranachsche Gemäldeproduktion an einem in den Rechnungsquellen dokumentierten Porträtauftrag Johann Friedrichs des Großmütigen. Im Jahr 1533 bestellte dieser bei Cranach 60 Bildnispaare – dies entspricht 120 (!) Einzeltafeln – mit den Porträts Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen, die seine direkten Vorgänger im Kurfürstenamt waren.⁹⁵

89 | Vergleiche hierzu beispielsweise die massenhafte Skulpturenherstellung in der Ulmer Werkstatt des Niklaus Weckmann, siehe Ausst.kat. Stuttgart 1993, besonders Lichte 1993.

90 | Die Werkstatt erreichte dies durch das Durchnadeln vorgefertigter Kartons auf die Bildträger. Zur Werkstatt- und Vorlagenpraxis bei Perugino siehe Hiller von Gaertringen 1999.

91 | Siehe hierzu einführnd zum europäischen Kunstmarkt der Frühen Neuzeit North/Ormrod 1998, zum Antwerpener Kunstmarkt Honig 1998, zum deutschen Kunsthandel im 15. und 16. Jahrhundert Wagner 2014.

92 | Siehe zur Niederlandereise Cranachs den Auszug in Scheurls Lobrede: »Als unsere Fürsten Dich vorigen Sommer in die Niederlande schickten, um mit Deinem Talent zu prunken [...]«, zitiert nach der Übersetzung von Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 30. Cranach malte Scheurls Überlieferung zufolge den jungen Kaiser Karl V. Konkrete Treffen mit Künstlern sind wahrscheinlich, aber nicht dokumentiert, siehe zu Cranachs Niederlandereise Borchert 2010, hier S. 27.

93 | Siehe zur Leistungsfähigkeit der Werkstatt in den 1520er Jahren Tacke 1994, S. 20.

94 | Siehe hierzu die Übersicht der *Lucrecia*-Gemälde im Corpus Cranach (<http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Lucretia>; abgerufen am 26.8.2018). Wiederum ist der erweiterte Werkbegriff bei der Anzahl der Gemälde zu berücksichtigen.

95 | Siehe zur Rechnung Heydenreich 2007, Regeste 171, S. 425, Schade 1977, Reg. 276, S. 435, und Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 88. Auf diese Rechnung wird immer wieder verwiesen, um die Produktivität der Werkstatt anschaulich zu machen, siehe zum Beispiel Tacke 2015b, S. 22.

Die Einzelheiten zur produktionstechnischen Standardisierung der Wittenberger Bildproduktion sind hinlänglich bekannt.⁹⁶ Für die Werkstattarbeit wurden vereinheitlichte Bildformate eingeführt. Diese reichten in verschiedenen Zwischenstufen von Kleinformaten von ungefähr 20 × 15 cm bis hin zu Großformaten von circa 150 × 120 cm.⁹⁷ Die zahlreichen Querformate mit der Ehebrecherin vor Christus entsprechen in etwa den Maßen von 80 × 120 cm und damit dem zweitgrößten Standardformat. Zudem waren die Werkstattarbeiten nicht mehr mit Cranachs persönlichem Künstlermonogramm LC oder LvC aus den frühen Wittenberger Jahren versehen,⁹⁸ sondern trugen die aus Cranachs Wappen übernommene stilisierte Schlange als Werkstattmarke. Ebenso wie spätmittelalterliche Malerwerkstätten schöpfte die Cranach-Werkstatt ihre Bilderfindungen und Kompositionen aus einem Vorlagenfundus,⁹⁹ der aus Figuren, Bewegungsmotiven und ganzen Landschaftshintergründen bestand. Diese Vorlagen hielten zwar Details fest, waren aber weitgehend typisiert und schematisiert und ließen sich ähnlich einer »Theaterkulisse« immer wieder aufs Neue zusammensetzen.¹⁰⁰ Gerade bei den zahlreichen Varianten der Kindersegnungen und Ehebrecherinszene ist davon auszugehen, dass Vorlagen für ganze Kompositionsteile, Figuren- und Bewegungsmotive zur Verfügung standen.¹⁰¹ Die Übertragung dieser Vorlagen war durch das Durchdruckverfahren möglich, das wohl gerade bei der massenhaften Bildproduktion zum Einsatz kam.¹⁰²

- 96 | Siehe in Auswahl zur Werkstattproduktion Heydenreich 2007 sowie in Einzelbeiträgen Grimm 1994, Heydenreich 1998, Bünsche 1998, Heydenreich/Görres/Herrschaft 2015 und zuletzt zu den Schaffensprozessen der Werkstatt Tacke 2018. Zu den verwendeten Holzarten siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, S. 443, Klein 1994 sowie Heydenreich 2007, S. 47–57.
- 97 | Die Standardisierung der Formate wurde von Gunnar Heydenreich analysiert, siehe ebd., S. 43 (Tabelle) sowie S. 42–47.
- 98 | Das Künstlermonogramm ist auf frühen Arbeiten zu erkennen, beispielsweise auf einem Holzschnitt mit der *Samariterin am Jakobsbrunnen* von 1509, siehe Jahn 1980, Nr. 318. Der Zusatz LvC erklärt sich durch den Wappenbrief und Adelstitel, den Kurfürst Friedrich der Weise Cranach 1508 verlieh. Siehe zu Monogramm und Werkstattmarke Schade 1977, S. 27, und ausführlich Horký 2015; zu Cranachs Wappenbrief Lüdecke 1953a, S. 59–60.
- 99 | Siehe Erichsen 1994, S. 180. Während in den ersten Jahren noch vorrangig Grafikvorlagen nach Dürer oder Israel van Meckenem verwendet wurden, kamen später eigene Vorlagen zum Einsatz, siehe ebd., S. 180–181. Eine dieser gemalten Vorlagen hat sich in Form eines Marien- und Christuskopfes erhalten, siehe hierzu Ritschel 2007.
- 100 | Siehe Büttner 2018, S. 144.
- 101 | Vermutlich wurden in Wasserfarben angefertigte Papiervorlagen verwendet, siehe Erichsen 1994, S. 182 sowie 182–183.
- 102 | Siehe ebd., S. 184, und in Bezug auf die Reformatorenbildnisse Heydenreich 2015, S. 123. Gelegentlich haben sich auch Spuren von Lochpausen erhalten, siehe Erichsen 1994, S. 184. Am Dessauer Fürstenaltar (1509) sind zum Beispiel Pauspunkte an den Köpfen der Figuren erkennbar, siehe Bünsche 1998, S. 62. Gut sichtbar sind Pauspunkte auch bei den Ehebrecheringemälden Hans Kemmers, einem aus der Cranach-Werkstatt hervorgegangenen Lübecker Maler, siehe Sandner/Ritschel 1994, S. 191, und Ausst.kat. Eisenach 1998, Nr. 23.1, S. 229; zu Kemmer als Maler siehe Emmendorffer 1997.

Es wäre also technisch gesehen ein Leichtes gewesen, exakte Repliken anzufertigen.¹⁰³ Dass dies selbst mit komplexen und kleinteiligen Kompositionen möglich war, zeigt eine detailgetreue Kopie Cranachs d. Ä. nach Hieronymus Boschs vielfigurigem Weltgerichtstriptychon.¹⁰⁴ Doch die Wittenberger Werkstattarbeiten unterscheiden sich vor allem in ihrem Variantenreichtum von der niederländischen oder italienischen Bilderproduktion. Unter der Leitung Cranachs war nicht das direkte Kopieren ganzer Kompositionen maßgeblich, sondern das immer wieder neue Kombinieren und Variieren der einzelnen Bildelemente. Es handelt sich somit nie um originalgetreue Kopien oder Repliken,¹⁰⁵ sondern immer um Variationen einer nur in ihrer Grundanlage gleich aufgebauten Komposition.¹⁰⁶ Alle Werke eines Bildsujets gehörten somit zu einer »Bildfamilie«,¹⁰⁷ der ein früher Archetyp vorausging, nach welchem alle späteren Werkstattarbeiten variiert wurden.¹⁰⁸ Bei der einheitlichen Übertragung ganzer Bildfindungen ist daher mit großer Sicherheit von späteren Kopien durch andere Künstler oder in Einzelfällen sogar von Fälschungen auszugehen.¹⁰⁹ Auch hinsichtlich dieser Variantenpraxis wurde das Urteil Friedländers prägend:

»Varianten gibt es in Menge, Kompositionen, die in Wirkung und Ausdruck einander so vollkommen gleichen, dass wir bei Konfrontierung mit Erstaunen durchgehende Verschiedenheit der Bewegungsmotive konstatieren. Dieses Umstellen führte zu gewagten und absurden, marionettenhaften Wendungen und Haltungen, zu jener Gesuchtheit der Motive, die für Cranachs späte Werke charakteristisch ist.«¹¹⁰

Diese auffällige Varianz der Motive scheint jedoch nicht nur produktionstechnische, sondern auch produktionsästhetische Gründe gehabt zu haben. Die unterschiedlichen Körperbewegungen der Figuren, ihre Gestik und Mimik zeugen davon, dass im Sinne der bildrhetorischen *varietas* ein größtmöglicher Abwechs-

103 | Replik bezeichnet im Sinne der *replicatio* die Wiederholung eines Kunstwerks durch seinen Schöpfer oder eine Werkstattreplik, siehe »Replik«, in: LdK, Bd. 6, S. 122. Kopie bezeichnet im Gegensatz zur Replik die Nachbildung eines Kunstwerks durch Dritte. Die Praxis des Kopierens bestimmte jahrhundertlang die Ausbildung von Malern, siehe »Kopie«, in ebd., Bd. 4, S. 7.

104 | Die Übertragung der Komposition fand wohl am Original und die Ausführung mithilfe einer Farbskizze statt. Siehe zu Boschs *Weltgericht* Büttner u. a. 2016, zur Cranach-Kopie Bax 1983 und Seidel 2016 sowie Ausst.kat. Berlin 2016, Nr. 2. Die Kopie des *Weltgerichts* nach Hieronymus Bosch fand lange kaum Beachtung, da sich das Werk nicht in den protestantischen Bilderkosmos einfügte. Auch zu Dürers Gemälde *Sieben Schmerzen Mariae* (Alte Pinakothek München und Gemäldegalerie Alte Meister, Dresden) sind Zeichnungskopien aus der Cranach-Werkstatt erhalten, siehe Ausst.kat. Kronach 2018, Nrn. 51–51.

105 | Siehe FR 1979, S. 25: »Eine auffällige Eigenheit der Cranachschen Produktion, nämlich das Fehlen von Kopien, von Werkstattrepliken im engeren Sinne, regt zu Erwägungen an. Das mechanische Wiederholen, das zur selben Zeit in den Niederlanden, wohl im Zusammenhange mit dem starken Exporte von Andachtstafeln, gebräuchlich wurde, scheint in Wittenberg verpönt zu sein.«

106 | Siehe zum Begriff »Original«, in: LdK, Bd. 5, S. 306–307.

107 | Erichsen 1994, S. 184.

108 | Diesen jeweiligen Archetyp oder Urtyp mit seinen späteren Varianten herauszufiltern, macht einen Großteil des *Cœuvrekatalogs* von Friedländer und Rosenberg aus. Bei den Gemälden der Ehebrecherin sind spätere Varianten dem Budapester Exemplar untergeordnet.

109 | Siehe FR 1979, S. 25 und 27.

110 | Ebd., S. 27.

lungsreichtum angestrebt war,¹¹¹ die jedem Einzelwerk den Charakter eines originalen Kunstwerks verlieh und zugleich die Aufmerksamkeit des Betrachters weckte.¹¹²

1.3 Forschungsüberblick und Methodik

Neutestamentliche Bildthemen wie die Ehebrecherin vor Christus oder die Kindersegnung sind aus vielen Forschungsbeiträgen und Ausstellungskatalogen zu Cranach oder zur Reformationsgeschichte kaum wegzudenken.¹¹³ Häufig wird dabei eines der Werke herausgegriffen und stellvertretend für die gesamte Bildgruppe behandelt. Die Einzelwerke aus der Cranach-Werkstatt – darunter Gemälde und Zeichnungen aus fast einem halben Jahrhundert – wurden jedoch bislang nicht ausführlich in der Zusammenschau aller Varianten untersucht. Die vorliegende Studie holt dies nach und rückt dafür den Werkkorpus der Gemälde und Zeichnungen mit der Ehebrecherin vor Christus in den Mittelpunkt. Eine reine Dokumentation der einzelnen Werke ist dabei dezidiert nicht das Ziel, denn auf diesem Gebiet leisten die digitalen Datenbanken bereits unverzichtbare Grundlagenforschung. Ein genauer Blick auf den Werkbestand ist jedoch unerlässlich, um die einzelnen Kunstwerke in ihre zeitgenössischen Funktionskontexte einzubetten.

Doch wie ist es zu erklären, dass diese Werkgruppe – zumal Cranach zu den bekanntesten Künstlern der Reformationszeit zählt – bislang nicht in ihrer Gesamtheit im Fokus der Forschung stand? Zunächst sind die zahlreichen Gemälde desselben Bildthemas anzuführen, die über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten in immer neuen Varianten und in unterschiedlichen Formaten die Werkstatt verlassen haben. Bei vielen Einzelwerken herrscht immer noch Uneinheitlichkeit, was die Zuschreibung, Datierung und Einordnung in das Gesamtœuvre betrifft. Begünstigt wird dieser Umstand durch die zunehmende stilistische Gleichförmigkeit der Bilder in der Werkstattproduktion, die sich lediglich durch variierende Figurenanordnungen und einzelne Bilddetails unterscheiden.¹¹⁴ Für Werke nach 1537 – jenes Jahr, in dem der älteste Sohn Hans in Italien ums Leben kam und das Eintreten Lucas Cranachs d. J. in die väterliche Werkstatt angesetzt wird – blieb der Versuch einer genaueren Datierung häufig sogar ganz aus.¹¹⁵ In der Regel wird in diesen

111 | Siehe hierzu die Forderung nach *copia* (Fülle) und *varietà* (Mannigfaltigkeit) in der italienischen Kunsttheorie, vor allem bei Alberti, siehe Alberti 2002, S. 35.

112 | Siehe hierzu Tacke 2009, S. 14: »Jedes der Gemälde darf den Anspruch auf ein originäres, d. h. singuläres Kunstwerk erheben. Der scheinbar serielle Charakter offenbart sich erst, wenn man Motivreihen nebeneinander stellt.« Die 2009 in Bremen gezeigte Ausstellung »Lucas Cranach der Schnellste« zeigt zahlreiche Varianten desselben Themas, beispielsweise Lutherporträts. Erstmals konnte so im Ausstellungskontext ein Blick auf die in Serie produzierten, aber als Einzelstücke konzipierten Gemälde entstehen, siehe Ausst.kat. Bremen 2009.

113 | Die zahlreichen Katalogbeiträge in Sammlungs- und Ausstellungskatalogen werden nicht im Forschungsüberblick besprochen, sondern der Analyse der jeweiligen Werke im Hauptteil zugeordnet.

114 | Insbesondere Bertold Hinz wies auf die Variantenpraxis hin, siehe Hinz 1994a, vor allem S. 174.

115 | Cranach d. J. führte die Werkstatt nach dem Tod seines Vaters 1553 weiter. Diese bestand zwar noch bis 1586, die späteren Jahrzehnte waren jedoch durch einen allmählichen Niedergang gekennzeichnet. Die restlichen Bestände gingen 1588 an die Dresdner Sammlungen, siehe hierzu Kolb 2005, hier S. 15.

Fällen auf die Sammeldatierung »nach 1537« zurückgegriffen, die häufig auch kennzeichnend für die Werkstattproduktion ist.¹¹⁶

Die Kunstwissenschaft ist bereits seit Langem damit beschäftigt, die einzelnen Werke zu datieren, zuzuschreiben und systematisch ins Gesamtwerk einzuordnen. Nach wie vor ist hier Christian Schuchardts umfangreiche dreibändige Monografie zu Cranach d. Ä. aus der Mitte des 19. Jahrhunderts zu nennen.¹¹⁷ Der zweite Band enthält einen Katalogteil aller dem Autor bekannt gewordenen Werke, in dem Qualitätszustände, Zu- und Abschreibungen, damalige Aufbewahrungsorte und Quellenmaterial zusammengetragen und besprochen werden. Schuchardts Arbeit stellt nicht nur eine wichtige Quelle zur Provenienz- und Erhaltungsgeschichte vieler Gemälde dar. Darüber hinaus haben seine fundierten quellenbasierten Recherchen in weiten Teilen noch heute wissenschaftliche Gültigkeit.

Als Grundlagenwerk zum Cranachschen Gesamtœuvre gilt der erstmals 1932 erschienene Werkkatalog von Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg.¹¹⁸ Die Aufzählungen enthalten Zuschreibungen, Standorte sowie technische Angaben zum Bildträger. Der Katalog gliedert die Werke umfassend nach Bildthemen und in chronologischer Reihenfolge. Alle bekannten Varianten eines zeitlich vorangehenden »Archetypen« werden dabei als direkte Repliken oder Kopien gekennzeichnet. Mit dieser systematischen Ordnung des umfangreichen Werkbestands stellt der Katalog auch heute noch eine grundlegende Referenz dar. Dennoch liegt auch die von Gary L. Schwartz herausgegebene zweite Auflage inzwischen fast vier Jahrzehnte zurück und spiegelt somit nicht den aktuellen Forschungsstand wider.¹¹⁹

In den letzten Jahren haben bilddatenbankbasierte Forschungsprojekte damit begonnen, diese Lücke zu füllen und den Werkbestand umfassend zu dokumentieren. Derzeit sind zwei Projekte hervorzuheben, die die quantitative und qualitative Erschließung vorantreiben: Das Cranach Digital Archive (CDA) enthält ein Gesamtverzeichnis der Cranach-Gemälde sowie digitalisierte archivalische Quellen;¹²⁰ das Heidelberger Cranach Research Institute (CRI) legt mit dem Corpus Cranach einen stetig fortzuschreibenden digitalen Werkkatalog mit Gemälden und Zeichnungen aus den Werkstätten der Cranachs und ihrer Epigonen vor.¹²¹ Die Dokumentation der Werke in beiden Datenbanken umfasst jeweils technische Angaben zum Bildträger, zur Provenienzzgeschichte und den aktuellen Standort sowie eine Kurzbeschreibung, Literatur-

116 | Das Signet der Werkstatt war zunächst eine Schlange mit Fledermausflügeln, die dem Wappen Cranachs d. Ä. entnommen war. Ab 1537 nahm es die Form einer Schlange mit Vogelflügeln an, was häufig als Datierungsindiz von Werken gewertet wird, siehe Horký 2015, S. 112.

117 | Siehe Schuchardt 1851–1871. Der erste Band enthält Lebensbeschreibungen von Cranach d. Ä., seinen Söhnen und Schülern. Anschließend trägt Schuchardt die schriftlichen Urteile bekannter Persönlichkeiten aus späteren Zeiten über Cranach zusammen, darunter Joachim von Sandrart und Johann Gottfried Schadow. Der zweite Band ist werkbasierend; 20 Jahre später erschien ein ergänzender Supplementband.

118 | Siehe FR 1932.

119 | Zur zweiten Auflage siehe FR 1979.

120 | Das Cranach Digital Archive ist eine digitale Forschungsdatenbank zu Gemälden und Archivalien zu Lucas Cranach d. Ä., seinen Söhnen und der Werkstatt. Die Initiative des Museums Kunstpalast Düsseldorf und des Instituts für Restaurierungswissenschaft der Fachhochschule Köln steht unter der Leitung von Gunnar Heydenreich.

121 | Corpus Cranach ist der digitale Werkkatalog zu Gemälden und Zeichnungen der Cranachs und ihrer Werkstatt. Das Projekt steht unter der Leitung von Michael Hofbauer und ist an die Universitätsbibliothek Heidelberg angegliedert.

verweise und, falls vorhanden, auch Informationen zu gemäldetechnologischen Analysen mit weiterem Bildmaterial.¹²² Eine Beschäftigung mit den Cranachs und ihrer Werkstatt ist ohne diese digital verfügbaren Informationen heutzutage nicht mehr zu denken.¹²³ In der vorliegenden Studie wird als Bezugspunkt für Einzelwerke daher in der Regel auf die Inventarnummern und Informationen aus beiden Cranach-Datenbanken sowie auf den Werkkatalog Friedländers und Rosenbergs verwiesen.

Durch diese digital verfügbare Werkschau werden viele der einzelnen Gemälde erstmals im direkten Vergleich sichtbar. Ein Beispiel mag die Möglichkeiten digitaler Kunstgeschichte veranschaulichen: Während Friedländer und Rosenberg insgesamt 18 Gemälde des Bildthemas der Ehebrecherin vor Christus aufführten,¹²⁴ kann diese Aufzählung mittlerweile erweitert werden. Die digitale Bildsuche im Corpus Cranach listet derzeit 40 Versionen, darunter 37 Gemälde und drei Zeichnungen.¹²⁵ Noch stärker gehen die Zahlen bei den Kindersegnungen auseinander, wo die Anzahl von 14 Einträgen auf 39 Gemälde und eine Zeichnung erweitert werden konnte.¹²⁶ An dieser Stelle sei jedoch nochmals darauf hingewiesen, dass neben Werken Cranachs d. Ä., seiner Söhne und Werkstattmitarbeiter auch Werke aus dem Umkreis und Kopien verzeichnet sind. Die Anzahl der Cranach zugeschriebenen Werke ist somit niedriger anzusetzen.¹²⁷ Dennoch geben gerade auch spätere Kopien oder sogar Fälschungen Aufschluss über das Fortleben bestimmter Bildthemen und -kompositionen.

Das noch Mitte der 1990er Jahre von Berthold Hinz umrissene Forschungsdesiderat scheint damit nahezu eingelöst, nämlich »alle auffindbaren Varianten eines Sujets zusammenzustellen«.¹²⁸ Innerhalb der Cranach-Forschung bietet sich aber auch heute noch ein eher disparates Bild, was die Werkgruppe der biblischen Historienbilder der Ehebrecherin vor Christus angeht. Der zweite Teil seiner Forderung, nämlich die so zusammengetragenen Werke eingehend zu untersuchen,¹²⁹ ist recht unterschiedlich aufgearbeitet.

122 | Die Einträge im CDA folgen einer standardisierten Datenbankmaske mit einheitlichen Angaben zu den einzelnen Werken. Der digitale Werkkorpus Corpus Cranach ist durch die Mediawiki-Software als dynamische Wissensdatenbank angelegt, die durch Querverweise vernetzt ist.

123 | Zur vergleichenden Übersicht und Bewertung der digitalen Forschungsdatenbanken zu Cranach siehe Frank 2015a, zur Cranach-Forschung im digitalen Zeitalter Brinkmann 2017.

124 | Siehe FR 1979, Nrn. 129, 129A–B, 216, 216A–B, 364A, B–G, 365 sowie SUP 14.

125 | Siehe die Werkübersichten im Corpus Cranach: http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Christus_und_die_Ehebrecherin (abgerufen am 28.8.2018). Im CDA sind 25 Gemälde verzeichnet, die sich über die thematische Filterung auffinden lassen.

126 | Siehe zu den 14 Werken der Kindersegnung bei FR 1932, Nrn. 132, 132A–C, 217, 217A–C, 362, 362A–H, 363. Vergleiche dazu die Werkübersicht im Corpus Cranach: http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Christus_segnet_die_Kinder (abgerufen am 28.8.2018). Das CDA enthält aktuell 23 Gemälde des Bildthemas.

127 | Siehe hierzu bereits Kap. 1.3, Anm. 86. Die Zahl der Werke aus der Cranach-Werkstatt dürfte bei den Ehebrecheringemälden bei rund 25 erhaltenen Gemälden liegen, die ursprüngliche Anzahl dürfte aber – Verluste eingerechnet – höher gewesen sein. Eine unbekannte Dunkelziffer mag sich noch in privatem Besitz befinden oder auf dem Kunstmarkt zirkulieren. Die Problematik des Dokumentationsstands trifft auch auf die zahlreichen Reformatoren- und Fürstenbildnisse zu, siehe hierzu Wegmann 2008, S. 219, Anm. 38.

128 | Hinz 1994a, hier S. 175. Die Serienproduktionen nahm Jan Wittman als Ausgangspunkt für seine Untersuchung der Marienbilder in der Cranach-Werkstatt, siehe hierzu Wittmann 1998.

129 | Hinz 1994a, S. 175.

Die jeweiligen Museen, Institutionen oder Kirchen, in denen sich die Gemälde im Laufe der Jahrhunderte befunden haben, bestimmten den Dokumentationsstand mit. Dies wirkt sich bis heute auf den Bekanntheitsgrad einzelner Werke und deren Einbindung in den Forschungsdiskurs aus.¹³⁰ Die bekannteren Versionen wurden häufig stellvertretend für die gesamte Bildgruppe gesetzt, was eine Gewichtung begünstigte, die den historischen Begebenheiten nicht entsprach.¹³¹ Zwar ist der Dokumentationsstand durch die gedruckten und digitalen Œuvrekataloge mittlerweile zu großen Teilen aufgearbeitet. Bislang wurde jedoch nicht übergreifend untersucht, in welche Diskurse die Werke im zeitgenössischen Bildgebrauch eingebunden waren und wie sie in die bestehende Bildtradition einzureihen sind.

Dabei gehört das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus als biblische Historie aus dem Leben Jesu seit dem frühen Christentum zum festen Bestandteil der Bild- und Textüberlieferung. Dementsprechend wird die Szene auch in den bekannten ikonografischen Standardwerken besprochen. Einen einführenden Überblick gibt Franziska Schmid's grundlegender ikonografischer Beitrag, der auch Cranach's Werke nennt.¹³² Schmid weist neben eigenhändigen Arbeiten und Werkstattrepliken vor allem auf die unterschiedlichen Darstellungsmodi hin, darunter breitformatige Kniestücke, aber auch ganzfigurige Schilderungen.¹³³ Peter Bloch sah Cranach's Gemälde in Kontinuität zur lehrhaft ausgerichteten hochmittelalterlichen Bildtradition.¹³⁴ Ergänzend ist Karl Künstle's Beitrag zu nennen, der sowohl die Ehebrecherin vor Christus als auch die Samariterin am Jakobsbrunnen zu Werken in Bezug setzt, die den lehrenden Christus zeigen.¹³⁵ In meiner Magisterarbeit konnte ich die Cranach-Bilder in die bestehende Bildtradition einordnen.¹³⁶ Dabei zeigten sich erste Spezifika der Cranach'schen Werke: Einige der frühen Gemälde beziehen sich noch deutlich auf die spätmittelalterliche Bildtradition, während der Großteil der Werkstattproduktionen eine neue Bildform mit Halbfiguren aufweist.¹³⁷ Dabei kam die Frage auf, ob sich die Häufigkeit des Bildthemas ab den

130 | Gut dokumentiert ist das bereits im Prolog behandelte Kronacher Gemälde (Abb. 32), das durch die nachträglichen Übermalungen hervorsticht. Das Werk hat seinen Weg bis in populärwissenschaftliche Publikationen gefunden, siehe hierzu etwa Poppe 2014, S. 67–69, und Schein 2013, S. 7. In der deutschsprachigen Forschung weniger beachtet sind auch Varianten, die sich im anglo-amerikanischen Raum befinden, siehe hierzu die Gemälde in der National Gallery Ottawa in Kanada (Abb. 49) und im Chrysler Museum in Norfolk, USA (Abb. 46).

131 | So führt zum Beispiel Sabine Poeschel in ihrem ikonografischen Handbuch die Gemäldevariante im Museo e Real Bosco di Capodimonte in Neapel (Abb. 43) als stellvertretend für die Bildgruppe an, siehe Poeschel 2011, S. 159. Diese Version ist jedoch nicht repräsentativ für die Werkstattproduktion, da sie mit Maßen von 56 × 77 cm kleiner ist als die sonst üblichen Standardformate.

132 | Siehe Franziska Schmid: »Ehebrecherin (Christus und die E.)«, in: RdK, Bd. 4, Sp. 792–803.

133 | Siehe ebd., zu Cranach Sp. 798. Schmid weist auch auf die Gemäldewiederholungen Pieter Bruegels d. Ä. hin. Auch Gertrud Schiller bemerkte das zahlenmäßig hohe Aufkommen des Bildthemas bei Cranach, ebenso wie bei Holbein d. J. und Pieter Bruegel d. Ä., siehe Schiller 1966–1991, Bd. 1, S. 169–170, vor allem S. 170. Das ikonografische Themenverzeichnis von Andor Pigler rekurriert im Wesentlichen auf den Werkkatalog von Friedländer und Rosenberg, siehe Pigler 1974, Bd. 1, S. 316.

134 | Siehe Peter Bloch: »Ehebrecherin«, in: Lcl, Bd. 1, Sp. 580–584, zu den Cranach-Gemälden Sp. 582. Ergänzend zur Bildtradition siehe »Christus und die Ehebrecherin«, in: Sachs/Badstübner/Neumann 1983, S. 86. Zur hochmittelalterlichen Ikonografie der Ehebrecherin vor Christus siehe Mâle 1969, S. 56.

135 | Siehe Künstle 1926–1928, Bd. 1, S. 392–395, zur Ehebrecherin S. 394–395, zur Samariterin am Jakobsbrunnen S. 393–394, jedoch mit Fokus auf mittelalterlichen Darstellungen.

136 | Siehe Frank 2010.

137 | Siehe zu den Ergebnissen der Arbeit ebd., S. 63–65.

1530er Jahren durch den zeitgenössischen sozialhistorischen und theologischen Kontext – also die Neubewertung von Ehe und Ehebruch und die lutherische Theologie – erklären ließe. Die im Rahmen der Magisterarbeit nur skizzierten Fragen stellen den Ausgangspunkt für die vorliegende Arbeit dar.

Grundlegend für die Aufarbeitung der sozialhistorischen Bezüge gilt die quellenbasierte Untersuchung von Sabine Engel, die sich den beliebten venezianischen Darstellungen der Ehebrecherin – der *Adultera* – widmet.¹³⁸ Engel bettet die einzelnen Werke in den zeitgenössischen Betrachterkontext des 16. Jahrhunderts ein und zeigt die Vielfältigkeit und Komplexität der vom Betrachter abhängigen Bildbedeutungen auf. Die *Adultera* ist weitaus mehr als eine Bild gewordene biblische Historie, die den Bibeltext illustriert, sondern zeigt sich eng mit den zeitgenössischen Moralvorstellungen verzahnt. So unterschiedlich wie die Deutungen sind daher auch die Anwendungskontexte: Gemälde mit der *Adultera* dienten beispielsweise als Vorbild der Buße im Kloster, aber auch als Repräsentation weltlicher Gerichtsbarkeit im profanen Raum.¹³⁹

Diese Vielfältigkeit des Bildgebrauchs, den Engel für die italienischen Darstellungen herausarbeitete, dient als wichtiger Impetus für die Frage nach der ursprünglichen Verwendung der Cranachschen Ehebrecheringemälde. Als ›protestantisches‹ Bildthema fand die Werkgruppe häufig Erwähnung in Studien, die sich mit der Reformationszeit oder mit der ›protestantischen‹ Kunst Cranachs beschäftigten.¹⁴⁰ Der Deutungsrahmen blieb dabei vor allem durch die lutherische Lesart der biblischen Geschichte bestimmt. Obwohl die summarische Nennung der Bildgruppe selten fehlt, standen andere Bildthemen bislang bevorzugt im Blickpunkt der Forschung. Ein Großteil der Publikationen widmet sich den Allegorien von Gesetz und Evangelium, die entweder als genuin protestantisch oder – so die gegenteilige Auffassung – als bedeutungslos und konfessionsneutral beschrieben werden.¹⁴¹ Auch die Innenräume protestantischer Kirchen mit ihren Altären und Bildwerken wurden eingehend untersucht, darunter insbesondere die bekannten Altäre in Schneeberg (1539), Wittenberg (1553), Weimar (1555) und zuletzt in Zwickau (1518).¹⁴² Die Forschungen zur Bildausstattung neu entstandener oder umgenutzter lutherischer Sakralräume greifen beim Bildthema der Ehebrecherin vor Christus jedoch aus einem einfachen Grund ins Leere: Die neutestamentliche Szene war schlichtweg kein fester Bestandteil der Bildprogramme und findet sich daher weder auf Altarretabeln noch in Emporenbilderzyklen protestantischer Kirchen – für ein weithin als ›protestantisch‹ aufgefasstes Bildthema ein zunächst irritierender Befund.¹⁴³

138 | Siehe Engel 2012; zu einer Darstellung Rocco Marconis die Einzelstudie der Autorin, Engel 2003; zu Ehebrecherindarstellungen in der niederländischen Druckgrafik Engel 2007.

139 | Siehe mit zahlreichen Beispielen Engel 2012, S. 7–30; zum Bildthema in Kirchen ebd., S. 67–113; zum Gerichtskontext ebd., S. 121–230.

140 | Siehe zu weiteren Angaben Anm. 144 in diesem Kapitel.

141 | Siehe in Auswahl die Studien von Ohly 1985 und Badstübner 1994; von einer lutherischen Deutung distanzierend Weniger 2004. Miriam Verena Fleck deutete die Werke erstmals umfassend als konfessionell neutrale Glaubensallegorie, siehe Fleck 2010.

142 | Siehe übergreifend zu den Altären der Reformationszeit Thulin 1955 und Thulin 1961. Bonnie Noble untersuchte in ihrer Studie zu lutherischen Gemälden der Cranach-Werkstatt die Schneeberger, Wittenberger und Weimarer Retabel, siehe Noble 1998. Zum Schneeberger Retabel siehe Lagaude 2010, Pöpper/Wegmann 2011 und Pöpper 2013; zum Katharinenretabel in Zwickau siehe Pöpper 2017.

143 | Zur Erforschung der Emporenzyklen siehe grundlegend Schöntube 2008a.

Häufig wurden einzelne Werke der Bildgruppe in übergeordneten Studien und Ausstellungen zur Reformationsgeschichte,¹⁴⁴ zur Kunst des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen,¹⁴⁵ aber auch in biografisch ausgerichteten Arbeiten zu Cranach besprochen.¹⁴⁶ Der Katalog von Dieter Koeplin und Tilmann Falk zur Basler Cranach-Ausstellung 1974 stellt nach wie vor einen der wichtigsten Bezugspunkte dar.¹⁴⁷ Viele der biblischen Historienbilder wurden hier ausführlich besprochen und die Autoren gingen vor allem in der Kontextualisierung der Werke weit über den ersten Œuvre-katalog von Friedländer und Rosenberg hinaus. Einzelne Gemälde und Zeichnungen mit der Ehebrecherinszene werden im Abschnitt *Reformatorsche Bildthemen* besprochen.¹⁴⁸ Daraus ging die grundlegende Annahme hervor, dass durch die Reformation eben keine komplette Änderung des Bildrepertoires stattfand, sondern vielmehr eine Umdeutung und Neukontextualisierung bereits vorhandener Bildthemen.¹⁴⁹ Die »protestantische Kunst Cranachs« ist nach den Autoren weder dogmatisch noch streng theologisch aufzufassen und steht in einem offenen Bezugssystem.¹⁵⁰

Einige dieser Bezüge arbeitete Christiane D. Andersson 1981 in ihrer fundierten Aufsatzstudie zu religiösen Bildern Cranachs im Dienste der Reformation heraus – einer der bislang wegweisendsten Beiträge hinsichtlich einer lutherischen Deutung.¹⁵¹ Sie unternahm nicht nur eine von Friedländer und Rosenberg ausgehende Aktualisierung des Bildbestands der Ehebrecheringemälde und Kindersegnungen,¹⁵² sondern skizzierte die lutherische Umdeutung und Umnutzung des bereits vor der Reformation bestehenden Bildrepertoires im sozialhistorischen Kontext des 16. Jahrhunderts. Zum einen nannte Andersson im Gegensatz zu anderen Autoren die aus der Bildtradition der Vita Christi herrührende Anknüpfung für das Bildthema der Ehebrecherin. Zum anderen arbeitete sie die Bedeutungsverschiebungen prägnant anhand lutherischer Predigten und Schriften heraus. Ihr Verdienst ist insbesondere darin zu sehen, nicht von festgelegten Ikonografien auszugehen, sondern die Werke an ihren sozialhistorischen Kontext anzubinden. Vor allem Anderssons Hinweise auf die zeitgenössische Bewertung der Ehe und des Ehebruchs stellen einen wichtigen Anknüpfungspunkt für die vorliegende Arbeit dar.¹⁵³ Auch Carl C. Christensen leitete die

144 | Siehe beispielsweise Belting 2004, S. 517–523; zum Historienbild in der lutherischen Kunst besonders S. 519, oder Dillenberger 1999, S. 79–109. Vielfach waren die Bildthemen Bestandteil der Publikationen anlässlich des Lutherjahres 1983, siehe in Auswahl das Kapitel »Protestantische Bildthemen« in Ausst.kat. Hamburg 1983 sowie Ausst.kat. Berlin 1983, Ausst.kat. Nürnberg 1983a, und das Kapitel »Reformation der Glaubensbilder« in Ausst.kat. Nürnberg 1983b.

145 | Siehe stellvertretend Bonnet/Kopp-Schmidt 2010, S. 18–19.

146 | Siehe etwa das Kapitel »Reformatorsche Themen« bei Hinz 1993, S. 114–121, insbesondere S. 114–115, sowie den Abschnitt »Protestantische Bildaufgaben« bei Schade 1977, vor allem S. 68.

147 | Siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976.

148 | Siehe ebd., Bd. 2, S. 498–503 (Nrn. 351–371).

149 | Siehe ebd., S. 500.

150 | Siehe ebd., S. 503.

151 | Siehe Andersson 1981.

152 | Die umfangreichen Recherchen der Autorin führten zu jeweils mehr als 20 Exemplaren, die in den Anmerkungen aufgeführt sind, siehe ebd., Anm. 43, 57.

153 | Siehe ebd., S. 45.

Werkgruppe in seiner Studie *Art and Reformation in Germany* aus der bestehenden Bildtradition ab.¹⁵⁴ Den theologischen Deutungskontext der Ehebrecherinszene interpretierte er anhand der protestantisch gedeuteten Glaubensallegorien von Gesetz und Evangelium. Zugleich betonte er aber auch, dass das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus ebenso in katholischen Anwendungskontexten verbreitet war und daher nie ausschließlich ›protestantisch‹ wurde – ein Ansatz, der besonders in der deutschsprachigen Cranach-Forschung lange wenig Beachtung fand.¹⁵⁵

Gerade hier ist ein Blick in die Cranach-Forschung außerhalb Deutschlands aufschlussreich, denn er zeigt, dass der ›protestantische Cranach‹ mit den Überlagerungen einer nationalen Identitätsfindung und Geschichtsschreibung abzugleichen ist. Entscheidende Anstöße, religiöse Bilder nicht mit lutherischer Theologie gleichzusetzen, sondern die sozialhistorischen Faktoren der Reformationsgeschichte miteinzubeziehen, kamen besonders aus der anglo-amerikanischen Forschung.¹⁵⁶ Auch an Beiträgen aus skandinavischen Ländern zeigt sich, dass Cranach dort nicht durchgängig als ›Maler der Reformation‹ gewertet wird.¹⁵⁷ Ebenso wurde das Konzept einer ›lutherischen Ikonografie‹ kritischer als hierzulande hinterfragt.¹⁵⁸

Als neu aufkommendes protestantisches Bildthema werden oft auch die Kindersegnungen gemeinsam mit der Ehebrecherin aufgeführt und seien daher an dieser Stelle erwähnt.¹⁵⁹ Christine Ozarowska Kibish interpretierte die Kindersegnungen in ihrer Aufsatzstudie von 1955 als Ausdruck politisch-reformatorischer Gesinnung und wertete sie als Bildpropaganda gegen die 1538 aufkommende Bewegung der Wiedertäufer.¹⁶⁰ Die vorgebrachte These zur politischen Deutung gibt einen bis heute gängigen Deutungsrahmen für die Kindersegnungen vor.¹⁶¹ Christensens berechtigter Einwand, die gesamte Bildgruppe ließe sich nicht aus einem singulären politischen Ereignis herleiten,¹⁶² verhallte jedoch meist ungehört. Erst in jüngerer Zeit wurde die Vielfältigkeit der Anwendungskontexte herausgearbeitet: Das Bildthema wurde

154 | Siehe Christensen 1979, insbesondere S. 130–136. Siehe ebd., S. 130: »The Christ and the Adulteress motif was not at all new in Christian Art.«

155 | Ebd., S. 130.

156 | Siehe hierzu besonders die erwähnten Beiträge von Christensen 1979 oder Andersson 1981.

157 | Siehe in Auswahl Lindgren 1988, S. 27.

158 | Siehe zum ›Mythos‹ der lutherischen Ikonografie Wangsgaard Jürgensen 2013.

159 | Siehe zur Bibelüberlieferung Mk 10, 13–16, Mt 19, 13–15 und Lk 18, 15–17. Zur Kindersegnung bei Cranach siehe in Auswahl Schulze 2004, S. 26; Andersson 1981, S. 53–55; Christensen 1979, S. 134–136, sowie zum neueren Forschungsstand Frank 2017. Selten wird die Szene mit Christus und der Samariterin erwähnt, etwa bei Schuchardt 2015, der die Samariterin als Bekehrungsbild zum wahren Glauben deutet und die Ehebrecherin als »Barmherzigkeitsbekenntnis«, siehe ebd., S. 17; siehe zur Samariterin Grimm 1996 sowie die im deutschsprachigen Raum kaum beachtete Dissertation von Donald Alexander McColl, siehe McColl 1996.

160 | Siehe Kibish 1955. Kibishs Beitrag war lange Zeit der einzige, der die Kindersegnungen gesondert in den Blick nimmt; siehe zuletzt zu Christus als Schmerzensmann und Kinderfreund Frank 2017.

161 | Siehe beispielsweise Beck 2015, S. 17, oder Schuchardt 2015, S. 17: »Den Täufern, die Obrigkeiten, Militärdienst und die Kindertaufe ablehnten, begegneten Luther und Cranach mit dem Bildtypus ›Lasset die Kindlein zu mir kommen‹.«

162 | Christensen folgt Kibishs These mit Verweis auf die Singularität des politischen Ereignisses nur mit Vorbehalt, siehe Christensen 1979, S. 136.

mit dem Taufritual in Verbindung gebracht, als Epitaph für verstorbene Kinder gedeutet oder in der Bildausstattung einzelner Schlösser nachgewiesen.¹⁶³

Die Erforschung dieses ursprünglichen Bildgebrauchs – aus dem sich die Bildbedeutung ergibt – wurde oft von wissenschaftsgeschichtlichen Topoi überlagert. Dazu gehört auch die Betonung des Neuartigen, die sich aus einem Geschichtsbild speist, das die Reformation als Umbruch und Neuerung wertet.¹⁶⁴ Das Prädikat des Neuen wurde auch einigen der religiösen Bildthemen Cranachs verliehen und verdeckte deren Einbindung in die bestehende Bildtradition. Doch die Szene der Ehebrecherin war Bestandteil der Vita Christi und damit bereits vor der Reformation in unterschiedlichen Bildmedien verbreitet, wie zum Beispiel in der Wand- und Buchmalerei, auf Tapisserien und in der Druckgrafik (Kap. 2.1). Auch bei Cranach selbst lässt sich das Bildthema bereits bis in die Anfänge der Werkstattproduktion zurückverfolgen.¹⁶⁵ Die Vorstellung einer schlagartig einsetzenden ›Reformationsikonografie‹ ist daher zurückzuweisen, denn sie verstellt den Blick auf den erst allmählich einsetzenden Konfessionalisierungsprozess mit seinem Nebeneinander neuer und bestehender Glaubensrichtungen.¹⁶⁶ Zudem waren biblische Historienbilder – anders als polemische Flugblätter – weniger an politische Entwicklungen gebunden, sondern entsprangen der gemeinsamen christlichen Tradition. Doch die Vorstellung vom Künstler als ›Neuerer der Kunst‹ war lange Zeit vorherrschend und passte sich nahtlos in das vom Geniegedanken geprägte Künstlerbild des 19. Jahrhunderts ein.¹⁶⁷ Als Topos tradierte sich daher weiter, Cranach habe Bildthemen wie die Ehebrecherin vor Christus oder die Kindersegnungen erfunden – eine Sichtweise, die erst in der jüngeren Forschung relativiert werden konnte.¹⁶⁸

Zudem wurde die ›protestantische‹ Kunst häufig dem Wort untergeordnet und ihr dabei jeglicher Kunstcharakter abgesprochen.¹⁶⁹ Ulrich Gertz betonte in seinem bis heute zitierten Werk, die Funktion der

163 | Siehe zum Deutungskontext der Taufe und zur Memorialfunktion Seyderhelm 2015; zur Aufarbeitung der Deutungsansätze in der Wissenschaftsgeschichte und zum Bildgebrauch der Werke Frank 2017, besonders S. 318–322.

164 | In der Geschichtswissenschaft wurde die Reformation häufig als Epochenbruch dargestellt, siehe hierzu die Position von Thomas Kaufmann, beispielsweise Kaufmann 2009. Andere Positionen betonen die Kontinuitäten und das Nebeneinander der Konfessionen, siehe Hamm/Moeller/Wendebourg 1995. Zur Berücksichtigung beider Positionen siehe Nolte/Tompert/Windhorst 1978.

165 | Das Bildthema der Ehebrecherin setzt Cranach d. Ä. erstmals in einer Zeichnung von 1509 um (Abb. 24). Zudem haben sich vorreformatorische Gemäldevarianten erhalten, siehe hierzu Kap. 4.1. Auch die Samariterin am Jakobsbrunnen ist in einem frühen Holzschnitt umgesetzt, siehe Jahn 1955, Taf. 45. Lediglich die Kindersegnungen sind bei Cranach erst ab den späten 1530er Jahren dokumentiert.

166 | Siehe etwa zur Weiternutzung vorreformatorischer Kunstwerke in lutherischen Kirchen Fritz 1997 und zuletzt die Einzelbeiträge zur Transformation der Kirchengestaltungen in Bünz/Heimann/Neitmann 2017.

167 | Zum Künstler als Erneuerer und Erfinder siehe Hellwig 2005, S. 54–57, besonders S. 55.

168 | So konstatierte Ulrich Gertz 1936 im Grundtenor vorangegangener Autoren: »Christus, der die Kinder segnet, wurde von dem älteren Cranach [...] in die große Fülle von Bildmotiven der kirchlichen Kunst eingefügt«, Gertz 1936, S. 52–53. Im selben Fahrwasser schrieb Hans Carl von Haebler 1957 in seiner Arbeit zum Bild in der evangelischen Kirche – jedoch ohne Nachweis –, das besagte Thema sei vor Cranach nicht behandelt worden, siehe Haebler 1957, S. 18. Siehe hierzu ebenfalls Buchholz 1928, S. 40–41, der Cranach die Neuerfindung der Kindersegnungen und der Ehebrecherin zuschreibt.

169 | Siehe hierzu Gertz 1936, S. 6.

Werke Cranachs liege allein in der Verkündigung des Evangeliums.¹⁷⁰ Dabei griff er Autoren des frühen 20. Jahrhunderts auf, die Cranachs Bilder als theologische Traktate werteten, die »mit ihrem trockenen Hausverstand in die kahlen, weissgetünchten, protestantischen Kirchen« passten.¹⁷¹ Noch in den 1990ern wurden etwa die Allegorien von Gesetz und Evangelium als »schwarz-weiß-malende Didaktik« gesehen.¹⁷² Doch weder waren die protestantischen Kirchen je durchgängig in Weiß getüncht,¹⁷³ noch ist die rhetorische Wirkweise der Bilder auf den Betrachter dadurch ausreichend erfasst.¹⁷⁴

Einen wichtigen Erklärungsansatz für die spezifische Betrachterwirkung der Cranachschen Halbfigurenbilder legte Ingrid Schulze in ihrer Studie zur protestantischen Bildkunst Cranachs d. J. vor.¹⁷⁵ Sie setzte Halbfigurenbilder, wie die Ehebrecheringemälde, Kindersegnungen und Darstellungen des Schmerzensmanns, in Bezug zur Tradition der spätmittelalterlichen Andachtsbilder, die das individuelle religiöse Empfinden des Betrachters ansprachen.¹⁷⁶ Der Bildausschnitt der in Nahaussicht wiedergegebenen Figuren trage wesentlich zu dieser direkten Betrachteransprache bei, sodass sich der Gläubige in die »vertrauensvolle Nähe« der Bilder einbezogen fühle.¹⁷⁷ Die Wirkmöglichkeiten der biblischen Historien gemälde lagen demnach in der emotionalen Bildsprache und ihrem spezifischen »Dialog-Charakter«.¹⁷⁸ Auch Sixten Ringbom analysierte die intensive Betrachterwirkung erzählender Halbfigurenbilder, für die er den Begriff des »dramatic close-up« prägte.¹⁷⁹ Beide Studien stellen einen wichtigen Ausgangspunkt für die Wirkweise der Cranachschen Historienbilder dar und werden in dieser Arbeit mit der zeitgenössischen Bildrhetorik in Einklang gebracht.

Dem Jahr 2015 kommt durch die Vielzahl und Aktualität der Publikationen eine Sonderstellung zu.¹⁸⁰ Einige der im Forschungsüberblick thematisierten Punkte kamen im Jubiläumsjahr zu Ehren Lucas Cranachs d. J. erneut in den Blickpunkt, darunter beispielsweise die Frage nach der Händescheidung oder nach einer lutherischen Ikonografie und Bildsprache. Zunächst ist die erstmalig Lucas Cranach d. J. gewidmete monografische Wittenberger Ausstellung mit der vorausgegangenen Tagung *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder* zu nennen, durch die das Leben und Werk des jüngeren Lucas Cranach

170 | Siehe ebd., S. 16, 31.

171 | Muther 1902, S. 7.

172 | Hinz 1993, S. 117.

173 | Selbst am Prototyp des protestantischen Kirchenbaus, der Torgauer Schlosskirche, wurden Reste farbiger Wandfassungen entdeckt, siehe hierzu Kap. 5.4.1.

174 | Siehe als historisch angemessene Bewertung der argumentativ-rhetorischen Wirkweise Büttner 1994.

175 | Siehe Schulze 2004.

176 | Siehe in Bezug auf die Darstellungen des Schmerzensmanns ebd., insbesondere S. 22–26; siehe zuletzt Frank 2017, S. 315–317.

177 | Schulze 2004, S. 27.

178 | Siehe ebd., S. 28.

179 | Siehe grundlegend Ringbom 1984, zu Cranach besonders S. 192, sowie Ringbom 1995.

180 | Das Cranach-Jahr fand anlässlich des 500. Geburtstages des 1515 geborenen Künstlers Cranach d. J. statt und lag zugleich in der Lutherdekade. Siehe als Zusammenfassung der mehr als 3500 im Cranach-Jahr 2015 publizierten Seiten die prägnante Rezension von Wipfler 2016. Einen Höhepunkt reformationsgeschichtlicher Studien brachte das Reformationsjubiläum 2017.

neu konturiert wurden.¹⁸¹ Einzelne Varianten der Ehebrecheringemälde und der Kindersegnungen waren im Kontext gemalter Glaubensbekenntnisse in der Wittenberger Ausstellung vertreten.¹⁸² Neben Fragen nach der Biografie des Künstlers und der Werkstattproduktion standen auch religiöse Bildthemen im Fokus der Wittenberger Tagung.¹⁸³ In einzelnen Fallstudien wurden vor allem Aspekte der theologischen Gemäldedeutung, der lutherischen Memorialkultur und Stilfragen verhandelt.¹⁸⁴ Die Ausstellung *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation* rückte Bilder für den Hof und als Mittel der Bildpropaganda in der Reformation in den Mittelpunkt. Auch hier wurden einzelne Gemäldevarianten im Kontext der christlichen Belehrung durch Bilder besprochen.¹⁸⁵ Impulse gab vor allem die Frage nach einer spezifisch lutherischen Ikonologie und Bildsprache – ein Ansatz, der maßgeblich auf Joseph Leo Koerners Studie *The Reformation of the Image* zurückgeht.¹⁸⁶ Da insgesamt jedoch vor allem die biografische Aufarbeitung des jüngeren Cranachs im Fokus stand, blieben die Bildthemen in biografische oder übergeordnete reformationsgeschichtliche Fragestellungen eingebunden. Die jüngsten Ausstellungen stellten einzelne Aspekte des umfangreichen Schaffens in den Vordergrund, darunter etwa die Praxis des Zeichnens,¹⁸⁷ Tier- und Naturdarstellungen bei Cranach,¹⁸⁸ aber auch die höfische Kunstproduktion.¹⁸⁹ Die Frage nach der ursprünglichen Funktion der biblischen Historiengemälde der Ehebrecherin vor Christus und ihrem zeitgenössischen Bildverständnis steht auch nach den publikationsintensiven letzten Jahren noch aus.¹⁹⁰

Der hier skizzierte Forschungsüberblick zeigt, dass die neutestamentlichen Historien der Ehebrecherin häufig als ›protestantisch‹ oder ›reformatorisch‹ bezeichnet wurden. Die auf diese Weise konfessionell markierten Bildthemen wurden zudem oft als »Neuschöpfung der Reformation« ausgegeben,¹⁹¹ deren Entstehung schlagartig mit der angenommenen Zeitenwende durch Luthers Thesenanschlag 1517 begann.¹⁹² Einige dieser Vorstellungen erweisen sich, wie eingangs skizziert wurde, als von außen festgeschriebene

181 | Siehe Ausst.kat. Wittenberg 2015 sowie Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015.

182 | Siehe drei Gemälde im Ausst.kat. Wittenberg 2015, Nrn. 3/39, 3/40 und 3/53.

183 | Siehe hierzu die Sektion »Reformatorische Bilder – Reformation der Bilder?«, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015.

184 | Zur lutherisch-theologischen Deutung siehe beispielsweise die Beiträge von Meinel 2015, zur protestantischen Repräsentations- und Memorialkultur Görres 2015 und zu Fragen des Cranach-Stils Müller 2015c. Die Gemäldevarianten der Werkstattproduktion wurden nicht untersucht.

185 | Siehe Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015 und vor allem den Katalogabschnitt *Kunst zur christlichen Belehrung* mit den ausführlich dokumentierten Nrn. 53–56 und 57.

186 | Siehe grundlegend Koerner 2004, zum Cranach-Jahr 2015 Poulsen 2015 und Spira 2015.

187 | Siehe Ausst.kat. Kronach 2018.

188 | Siehe Ausst.kat. Tirol 2018.

189 | Siehe Ausst.kat. Düsseldorf 2017.

190 | Die Ergebnisse des Lutherjubiläums 2017 werden im Forschungsüberblick nicht separat behandelt, sondern sind den einzelnen Kapiteln zugeordnet.

191 | Poeschel 2011, S. 158; siehe ebenso Schulze 2004, S. 26.

192 | Siehe beispielsweise den Eintrag zum Jahr 1517 im Ausst.kat. München 2011a, S. 11: »Mit Beginn der Reformation entsteht unter beratender Beteiligung Philipp Melanchthons eine spezifische Reformationsikonographie. Darstellungen von Sündenfall und Erlösung (Gesetz und Gnade), Christus und die Ehebrecherin, Christus segnet die Kinder sind charakteristische Themen.«

Topoi der älteren Kunstwissenschaft und nationalen Geschichtsschreibung. Sie verstellen zum einen den Blick auf die unterschiedlichen theologischen Lesarten der biblischen Geschichte, die wiederum eng mit den bildlichen Darstellungsformen zusammenhingen. Zum anderen verdeckte die Fokussierung auf die protestantische Deutung den offenen und vielfältigen Bildgebrauch, der zur Zeit der Cranachs praktiziert wurde.

Dieser zeitgenössische Bildgebrauch ist der Leitfaden der vorliegenden Studie. Denn Bildbedeutung lässt sich nicht im Nachhinein festlegen, sie entsteht im konkreten Funktionskontext und im komplexen Zusammenspiel aus Bild, Raum und Betrachter.¹⁹³ Für dasselbe Werk verändert sich die Lesart, sobald der Betrachterkontext ein anderer ist. Die Bedeutung ist somit nicht festgeschrieben, sondern wird immer wieder aufs Neue ausgehandelt.¹⁹⁴ Der Raumsituation kommt dabei eine bedeutungsgebende Funktion zu, dem Betrachter eine bedeutungsschaffende.¹⁹⁵ Wenn im Folgenden vom ›Betrachter‹ gesprochen wird, geht es jedoch nicht um die Rekonstruktion eines individuellen Betrachtererlebnisses.¹⁹⁶ Vielmehr soll ein Deutungsrahmen für mögliche historische Betrachtergruppen eröffnet werden, der durch die ursprünglichen Anbringungsorte und deren Einbindung in die theologischen, moralischen und sozialhistorischen Diskurse der Reformationszeit vorgegeben wird.

Doch gerade für die transportablen Tafelbilder aus der Werkstattproduktion lässt sich die historische Anbringung selten rekonstruieren. Während einige Cranach-Werke, beispielsweise Altartafel, sich noch heute am Ort ihrer Bestimmung befinden, sind die Anwendungskontexte der zahlreichen Tafelbilder mit den Varianten der *Ehebrecherin vor Christus* größtenteils ungeklärt.¹⁹⁷ Die selten größer als 80 cm in der Höhe und 120 cm in der Breite messenden Tafelgemälde ließen sich, anders als ortsfester Bildschmuck, gut transportieren. Damit waren sie nicht für einen spezifischen Ort bestimmt, sondern grundsätzlich in unterschiedlichen Betrachter- und Anwendungskontexten einsetzbar. Diese heutige ›Ortlosigkeit‹ der Bilder, die ihrer Funktionszusammenhänge entbunden in Sammlungen und Museen aufbewahrt werden,¹⁹⁸ erschwert die Frage nach dem ursprünglichen Bildgebrauch.¹⁹⁹ Noch in Mylius' Leichenpredigt auf Cranach d. J. im Jahr 1585 muss die Aussicht auf das Gelingen einer solchen Zuordnung wesentlich günstiger gewesen sein, denn Mylius verortet die Werke in Kirchen, Schulen, Schlössern und Häusern:

193 | Auch andere Studien hatten in der Frage nach der Bildfunktion ihren Ausgangspunkt, siehe allgemein zur Beschreibung von Kunst in Funktionen die Einleitung in Busch 1987 und Busch/Schmoock 1987. Als Fallstudie zu mittelalterlichen Skulpturen wählte beispielsweise Boerner 2008 den Ansatz über die Bildfunktion.

194 | Siehe hierzu die medienhistorische Analyseverfahren bei Warncke 1987.

195 | Zum Bildbetrachter siehe Büttner 2014, S. 9.

196 | Siehe zur Problematik der subjektiven Rekonstruktion von Bedeutung ebd., S. 17.

197 | Siehe beispielsweise das Resümee zu den Varianten der Kindersegnungen von Hanne Kolind Poulsen im Ausst.kat. Kopenhagen 2002, S. 35: »Hvem bestilte disse billeder? Vi ved det ikke.« (Übersetzung der Verfasserin: »Wer bestellte diese Bilder? Das wissen wir nicht.«).

198 | Als Ausnahme in der Gruppe der Ehebrecheringemälde gilt etwa das Exemplar in Annaberg, das sich noch in situ in der Evangelischen Stadtkirche St. Annen in Annaberg-Buchholz befindet (Abb. 51).

199 | Darauf wies Peter Schmidt in Bezug auf die Druckgrafik des 15. Jahrhunderts hin, siehe Schmidt 2003, S. 5.

»[...] die schoene Tafeln / Contrafect, Epitaphia vnd dergleichen gemaelde / so von irer Hand gemalet / hin vnd wider in Kirchen und Schulen / in Schloessern vnd Heusern gesehen werden / darueber sich noch die danckbare posteriter verwundern / vnd sagen wird.«²⁰⁰

Mylius wusste damit um unterschiedliche profane wie sakrale Gebäude, in denen die Porträts, Epitaphien und andere Gemälde Verwendung fanden.²⁰¹ Auch wenn sich kaum eines der Tafelbilder am ursprünglichen Bestimmungsort erhalten hat und sich die Provenienzen nur in Ausnahmefällen bis in die Entstehungszeit zurückverfolgen lassen, wird im Hauptteil dieser Arbeit der Versuch unternommen, den zeitgenössischen Bildgebrauch der biblischen Historienbilder der Cranachs am Beispiel der Ehebrecheringemälde herauszuarbeiten. Dabei soll dem bereits um 1900 von Eduard Flechsig formulierten Anspruch genüge getan werden, immer danach zu fragen, wozu Cranachs Bilder ursprünglich bestimmt waren.²⁰² Einer Antwort nähert sich die vorliegende Studie auf drei Ebenen an: Erstens über die mediale Beschaffenheit der Bilder, zweitens durch überlieferte Dokumente, wie Inventareinträge oder Rechnungen, und drittens durch den sozial- und rechtshistorischen Kontext, der aus den Quellen und Schriften der Zeit greifbar wird.

1) *Der medienhistorische Zugang*

Zum einen kann die Frage nach der ursprünglichen Bildfunktion medienhistorisch beantwortet werden. Die Vorstellungen davon, wie und für wen Bilder gemacht wurden und welche Funktionen sie hatten – seien es lehrhafte Absichten, ästhetischer Genuss oder Bedeutungsträger politischer, theologischer oder anderer Inhalte – unterliegen einem medienhistorischen Wandel.²⁰³ Das Medium des Bildes ist somit nicht als überzeitliche Konstante zu verstehen,²⁰⁴ sondern wird in seiner Funktion und Bedeutung erst in seinen wechselnden Anwendungskontexten verständlich.²⁰⁵ Historisches Bildverständnis ist daher immer an das Medienverständnis geknüpft – der Wandel des einen bedingt den Wandel des anderen. Die vorliegende Arbeit verdankt diesem von Carsten-Peter Warncke formulierten medienhistorischen Verständnis ihren methodischen Zugang.²⁰⁶ Kunstwerke werden dabei nicht nur als bloße Artefakte einer bestimmten Epoche

200 | Mylius 1586, unpaginiert [S. 19–20.]

201 | Ruth Slenczka verwies zuletzt mit Bezug auf Mylius' Leichenpredigt darauf, dass sich die Glaubensbilder von Gesetz und Evangelium, die Kindersegnungen und die Ehebrecheringemälde an den genannten Orten befanden, siehe Slenczka 2015b, S. 134.

202 | Siehe Flechsig 1900, S. 67.

203 | Carsten-Peter Warncke arbeitete das frühneuzeitliche Bildverständnis im Sinne dieses medienhistorischen Wandels auf, siehe hierzu das methodische Grundlagenwerk Warncke 1987. Siehe einführend zum medienhistorischen Verständnis Büttner 2014, S. 16–18.

204 | So formulierte Alois Riegl eine Lehre von den überzeitlichen Stilen, die er mit dem »Kunstwollen« begründete, siehe Riegl 1893. Noch in neueren mediengeschichtlich orientierten Arbeiten wird das Medium Bild im Gegensatz zum Konzept des historischen Wandels als überzeitliche Konstante betrachtet, siehe beispielsweise Belting 2004 und Bredekamp 2011.

205 | Warncke teilte die Bildauffassung in eine konstante und eine variable Komponente. Die konstante Komponente sei, dass ein Bild in einem Bildträger materialisiert werde. Die variable Komponente bestehe in der Form seiner Materialisierung und der damit verbundenen – historisch sich wandelnden – Medienauffassung, siehe Warncke 1987, S. 10; als neuere Ausprägungen einer mediengeschichtlich orientierten Kunstgeschichte die Arbeiten von Hans Belting, insbesondere Belting 1995.

206 | Siehe grundlegend Warncke 1987.

betrachtet oder als Träger einer einmal festgeschriebenen Bedeutung,²⁰⁷ sondern auch in der Art und Weise, wie sie Inhalte zur Anschauung bringen – also in ihrer spezifischen Medialität.²⁰⁸ Diese medien-spezifischen Eigenschaften des Bildes weisen zugleich auf seine Funktionsbestimmung hin.²⁰⁹ Die Cranach-schen Halbfigurenbilder waren beispielsweise durch ihre mediale Beschaffenheit – also ihr Format, ihren Darstellungsgegenstand und ihre Bildsprache – nicht für die Präsentation in beliebigen Raumformen geeignet, sondern auf spezifische Kontexte und Zielgruppen zugeschnitten. Diese herauszuarbeiten wird Ziel dieser Arbeit sein.

2) Der quellenbasierte Zugang

Um sich der zeitgenössischen Nutzung der Cranach-Werke weiter zu nähern, bietet die Provenienz-geschichte wichtige Anhaltspunkte. Häufig ist diese jedoch nicht bis in die Entstehungszeit der Werke do-kumentiert. Die ersten zeitgenössischen Belege, wie Rechnungen der Cranach-Werkstatt oder Inventare, enthalten eher unspezifische Einträge, die sich keinem Einzelwerk zuordnen lassen. Die meisten Gemälde werden erst im Zuge der Musealisierung von Kunst im 19. Jahrhundert greifbar, einige wenige bereits in den kurfürstlichen Schlössern oder frühen Kunstsammlungen der Renaissance. Diese Quellen bieten ei-nen wichtigen Anhaltspunkt, um die Werke in ihrem zeitgenössischen Betrachterkontext zu erschließen. Über die überlieferten Rechnungen, Gemäldepreise und Inventare soll daher die Käufer- und Auftrag-geberschicht für die Cranachschen Ehebrecheringemälde konturiert werden. Die Quellen geben dabei im Sinne von Reinhart Kosellecks »Vetorecht der Quellen« nicht immer zwingend vor, welche Aussagen mit Sicherheit zu treffen sind – zumindest aber, welche Deutungen unzulässig sind.²¹⁰

3) Der sozial- und rechtshistorische Zugang

Auch andere Bildmedien und die Textüberlieferung geben Aufschluss über das zeitgenössische Bildver-ständnis. Neben der Tafelmalerei wurde die Historie der Ehebrecherin vor Christus in zahlreichen ande-ren Bildmedien des 16. Jahrhunderts dargestellt, teils aus der Cranach-Werkstatt, aber auch von anderen Künstlern: Als Wandmalerei in Rathausausstattungen, als Druckgrafik, zum Beispiel auf Titelblättern

207 | Hierzu gehören Ansätze, die den Versuch einer objektiven Kunstbetrachtung unternehmen, seien sie formalästhetischer Natur, wie Wölfflins formanalytischer Kunstbegriff, siehe grundlegend Wölfflin 1915, oder semiotischer Ausrichtung. Aber auch die Methodik der Ikonografie und selbst der Ikonologie, wie sie von Erwin Panofsky und Aby Warburg geprägt wurde, setzte den Bildinhalt über die Mediengeschichte der Bilder, siehe einführend Panofsky 1979; einführend zur ikonografischen Analyse Büttner/Gotttdang 2006, S. 14–19.

208 | Siehe zur »materiellen« Seite der Kommunikation die methodische Einführung bei Schwarz 2002, S. 16.

209 | Siehe als fruchtbare Auseinandersetzung mit der medienhistorischen Analyse die Studie von Michael Viktor Schwarz zu visuellen Medien im christlichen Kult, siehe ebd., zur Methodik S. 9–24.

210 | »Strenggenommen kann uns eine Quelle nie sagen, was wir sagen sollen. Wohl aber hindert sie uns, Aussagen zu machen, die wir nicht machen dürfen. Die Quellen haben ein Vetorecht. Sie verbieten uns, Deutungen zu wagen oder zuzulassen, die aufgrund eines Quellenbefundes schlichtweg als falsch oder als nicht zulässig durchschaut werden können. Falsche Daten, falsche Zahlenreihen, falsche Motiverklärungen, falsche Bewußtseinsanalysen: all das und vieles mehr läßt sich durch Quellenkritik aufdecken. Quellen schützen uns vor Irrtümern, nicht aber sagen sie uns, was wir sagen sollen.«, Koselleck 2013, S. 206. Siehe einführend hierzu auch Büttner 2014, S. 17.

juristischer Handbücher, als kostbare Tapiserie in höfischen Ausstattungen, in der Buchillustration oder als Relief an Kanzeln, Portalen oder Beichtstühlen. Daraus ergeben sich unterschiedliche Anwendungskontexte, in denen sich die Bedeutung der biblischen Geschichte je nach Verortung im Raum und je nach Betrachtergruppe veränderte. Als Skulptur an Beichtstühlen war das Bildthema beispielsweise in beiden Konfessionen direkt an die Büßenden adressiert und verhieß von einem allgemein christlichen Standpunkt aus die vergebende Gnade Gottes. An Portalen und Rathausfassaden, deren Bildschmuck im Außenraum der Städte sichtbar wurde, konnten biblische Themen die städtische Obrigkeit repräsentieren. Die biblische Historie hatte somit eine Anbindung an die zeitgenössische Rechtsprechung und höfische Repräsentation, aber auch an Moralvorstellungen und Glaubenspraxis. Im Folgenden sollen diese Anwendungskontexte in Hinsicht auf die Verwendung von Bildern der Cranachs herausgearbeitet werden.

Für die vorliegende Arbeit ergibt sich damit folgender Aufbau: In den einleitenden Kapiteln wird zunächst das Bildverständnis der Frühen Neuzeit herausgearbeitet (Kap. 1.4). Für die grundsätzliche Erlaubtheit von Bildern und deren Gebrauch war zunächst die reformatorische Bildauffassung maßgeblich (Kap. 1.4.1), denn sie entschied über den Status, den man Bildern beimmaß. Grundlegend für das Bildverständnis der Frühen Neuzeit war jedoch die Rhetorik, die von der Rede- und Dichtkunst auf die Malerei übertragen wurde und die zeitgenössische Produktion und Rezeption von Bildern bestimmte (Kap. 1.4.2). Um zu verstehen, wie Zeitgenossen der Cranachs über Bilder sprachen und von ihnen Gebrauch machten, wird die christlich-humanistische Ausprägung der Rhetorik herangezogen, wie sie in den Rhetoriktraktaten der Wittenberger Humanisten formuliert wurde (Kap. 1.4.3). Das Verständnis von *historia* war darin rhetorisch unterlegt. Dementsprechend sollten auch die biblischen Historien Gemälde den Betrachter erfreuen, belehren und bewegen (Kap. 1.4.4).

Anschließend folgt ein Überblick zur Text- und Bildexegese der Bibelerzählung aus dem Johannesevangelium, der sogenannten Perikope *Adulterae* (Kap. 2.1). Neben der mittelalterlichen patristischen Exegese kommt insbesondere die für die Cranachs aktuelle lutherische Auslegung zur Sprache (Kap. 2.2). Anschließend wird herausgearbeitet, wie die Sünde des Ehebruchs im Sachsen der Reformationszeit moralisch und rechtlich neu bewertet wurde. Dann wird die Funktion der biblischen Geschichte als vorbildhaftes Exempel richterlicher Milde beschrieben, was auch in der Rechtspraxis seine Entsprechung findet (Kap. 3).

Nach der Aufarbeitung der sozial- und rechtshistorischen Zusammenhänge folgt ein Überblick über den Werkbestand des Bildthemas der Ehebrecherin vor Christus in der Cranach-Werkstatt (Kap. 4), angefangen bei der frühesten Zeichnung aus dem Jahr 1509 bis hin zu den späten Werkstattarbeiten der 1540er Jahre. Hier gilt es vor allem, die unterschiedlichen Formate und Darstellungsmodi zu analysieren, um die Funktion der Bilder näher zu bestimmen.

Auf dieser Grundlage werden im Hauptteil einzelne Werke im höfischen, städtischen und bürgerlichen Bildgebrauch des 16. Jahrhunderts diskutiert (Kap. 5). Zunächst wird die Verwendung der Gemälde in den höfischen Residenzen als Bestandteil der Herrscherrepräsentation betrachtet (Kap. 5.1). Die Funktion und Hängung biblischer Historienbilder wird erst allgemein am Beispiel des Wittenberger Schlosses aufgezeigt (Kap. 5.1.1). Im Torgauer Schloss werden dann die Spuren der ehemaligen Hängung anhand von Inventareinträgen und Rechnungen nachgezeichnet (Kap. 5.1.2). Die Bildausstattungen der Residenzen stehen in enger Verbindung mit dem Herrscher und den von ihm erwarteten Herrschertugenden, wie sie

etwa auch in Fürstenspiegeln überliefert sind. Dabei wird gefragt, ob die Geschichte der Ehebrecherin als Herrscher- und Richtertugend der *clementia*, also der Milde, gedeutet werden kann.

Auch im städtischen und öffentlichen Raum war das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus vertreten, hauptsächlich an Orten der Rechtsprechung, etwa in Ratssälen, Fassadenmalereien oder als Titelillustration von Rechtsbüchern. Es wird daher der Frage nachgegangen, inwiefern auch die Ehebrecherimgemälde der Cranachs als sogenannte Gerechtigkeitsbilder gesehen werden können (Kap. 5.2). Für kleinformatige Gemälde aus der späten Phase der Werkstattproduktion wird diskutiert, ob vermögende Bürger die städtischen Bildprogramme in den Innenräumen oder an den Fassaden ihrer Häuser nachahmten (Kap. 5.3).

Nach der Analyse des Bildgebrauchs im höfischen, städtischen und bürgerlichen Raum wird die Bildverwendung in Sakralräumen diskutiert, etwa als Exempel für bußfertige Sünder vor der Beichte (Kap. 5.4.3). Die Werkgruppe der Cranach-Gemälde wird an dieser Stelle verlassen, um Kanzelreliefs und Portale fürstlicher Residenzen zu besprechen, die als feste Architekturskulptur dynastische und auch konfessionelle Bezüge beinhalten konnten (Kap. 5.4.1; 5.4.2). Abschließend wird nachgezeichnet, wie einige der Cranach-Gemälde ihren Weg in Kunstsammlungen der Frühen Neuzeit fanden (Kap. 5.5), wo ein »Cranach« von meist adligen Sammlern seiner künstlerischen Qualitäten wegen geschätzt wurde.

Ziel der Studie ist es letztlich, die Vielfältigkeit von Bildbedeutung aufzufächern – immer in Rückbindung an den zeitgenössischen Betrachter- und Rezeptionskontext. Das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus dient dabei als inhaltliche Klammer, um das Changieren von Bedeutung an den einzelnen Fallbeispielen sichtbar zu machen.

1.4 Das rhetorische Bildverständnis der Frühen Neuzeit

1.4.1 Die reformatorische Bildauffassung

Durch die Ereignisse der Reformation und der Bilderstürme hatte sich der Status verändert, den man Bildern im 16. Jahrhundert beimaß. Es wurde neu ausgehandelt, wozu man Bilder verwenden und ob man sie überhaupt haben dürfe.²¹¹ Die Haltung der Wittenberger Reformatoren blieb insgesamt eine eher gemäßigte,²¹² sieht man einmal von Andreas Bodenstein zu Karlstadts Aufruf zu Bilderstürmen und seiner Schrift *Von abtuhung der Bylder* (1522) ab.²¹³ Zwar verurteilte Luther eine Anbetung der Bilder und das Erlangen der Gnade durch das Stiften frommer Werke aufs Schärfste.²¹⁴ Dem Herstellen und Gebrauch von Bildern war er aber keineswegs abgeneigt, was die nachreformatorische Bildproduktion in Kursachsen gerade auch für die Cranach-Werkstatt begünstigte. Nur manche Bildthemen lehnte Luther explizit ab, etwa

211 | Zur Bilderfrage in der Reformation siehe einfürend Oskar Thulin: »Bilderfrage«, in: RdK, Bd. 2, Sp. 561–571, Michalski 1984, Scribner 1990, Bredekamp/Beck 1987, Schnitzler 1996, Kaufmann 2002 und Schnitzler 2002.

212 | Siehe einfürend zur lutherischen Auffassung die nach wie vor grundlegende theologische Arbeit von Stirm 1977; in Bezug auf Luther und Cranach Weimer 1999; zur Reformation der Bilder Koerner 2004; zur lutherischen Bildtheorie Eusterschulte 2012 sowie zur Frage nach einer lutherischen Ikonologie Poulsen 2015; zur Protestantisierung des Bildes durch Cranach zuletzt Hofbauer 2017.

213 | Siehe Karlstadt 1522.

214 | Siehe Weimer 1999, S. 31.

Heiligenbilder, Christus als Weltenrichter beim Jüngsten Gericht oder die *Maria lactans*.²¹⁵ Andere Motive, wie den weisenden Täufer Johannes in Kreuzigungsdarstellungen, bezeichnete er hingegen als »schön und herrlich«. ²¹⁶

Nach Luthers Auffassung war nicht der materielle Bildträger entscheidend, sondern der rechte Gebrauch der Bilder (*usus proprius imaginis*).²¹⁷ Der Missbrauch (*abusus imaginis*) bestand in der falschen Anbetung. Diesen könne man nicht einfach durch das Beseitigen der Bildträger ausmerzen, sondern allein durch den richtigen Gebrauch – also das richtige Verhältnis des Betrachters zum Bild.²¹⁸ Der Nutzen der Bilder lag etwa darin, dass sie das Einprägen biblischer Inhalte erleichterten.²¹⁹ In diesem Sinne befürwortete Luther, dass alle Geschichten der Bibel in eine »laienbibel« gemalt werden sollten, damit die »kinder« und »Einfeltigen« sie leichter im Gedächtnis behalten können:²²⁰

»Vnd was solts schaden/ ob jemand alle fuernemliche Geschichte der gantzen Biblia also lies nach einander malen in ein Buechlin/ Das ein solch Buechlin ein Leien Bibel were vnd hiesse.«²²¹

In seiner Schrift *Wider die Propheten, von den Bildern und Sakrament* von 1525, in der er sich gegen die Bilderstürmer aussprach, wünschte er sich Illustrationen zur Bibel für jeden sichtbar in und an den Häusern angebracht:

»Ja wollt Got/ ich kund die herrn/ vnd die reichen dahyn bereden/ dz sy die gantze Bibel/ ynwendig vnd auswendig an den heusern furydermans augen malen liessen/ das were eyn Christlich werck.«²²²

Luther sprach sich also deutlich für eine Beibehaltung der Bilder aus, denn diese dienten »zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zeychen«. ²²³ In der Praxis bedeutete dies, dass das Evangelium »gepredigt / gemalt / geschrieben vnd gesungen« wurde. ²²⁴

Insgesamt spielt die Bilderfrage in Luthers Schriften jedoch eine untergeordnete Rolle. Häufig waren seine Äußerungen situationsgebundene Reaktionen auf konkrete Ereignisse, wie etwa die Bilderstürme. ²²⁵ Für Luther blieben Bilder *adiaphora*, also nicht notwendige, aber nützliche und daher empfehlenswerte

215 | Siehe mit weiteren Beispielen ebd., S. 33.

216 | Zitiert aus ebd., S. 114.

217 | »Non est disputatio de substantia, sed usu et abusu rerum«, WA, Bd. 28, S. 554. Siehe hierzu auch Weimer 1999, S. 31, sowie Koerner 2004, S. 143.

218 | Siehe Weimer 1999, S. 31–33, hier S. 33.

219 | Siehe ebd., S. 31.

220 | Siehe Andersson 1981, S. 44.

221 | Luther 1545b, Vorrede des *Passionals*; siehe hierzu auch Münch 2009, S. 84; Kunze 1975–1993, Textband (*Das 16. und 17. Jahrhundert*), S. 279, und Buchholz 1928, S. 8.

222 | Luther 1525, Bd. 1 [S. 18, 19]; siehe auch WA, Bd. 18, S. 83.

223 | Ebd., S. 80; siehe hierzu auch Weimer 1999, S. 32, sowie die Übersicht zu den Bildfunktionen bei Stirm 1977, S. 71–74.

224 | Luther 1539 (unpaginiert); siehe hierzu auch Stirm 1977, S. 71.

225 | Siehe Weimer 1999, S. 30. Auch konkrete Bildvorgaben Luthers sind nur anhand weniger Marginalien bekannt, siehe Kunze 1975–1993, Textband (*Das 16. und 17. Jahrhundert*), S. 280.

Nebendinge. Eine geschlossene lutherische oder reformatorische Bilderlehre lässt sich daraus nicht ableiten.²²⁶ Vielmehr wurzelt die Auffassung vom Bild als »zeychen« in ihrem Kern bereits in der katholischen Bildertheologie.²²⁷ Denn auch die katholische Prototypenlehre ging vom grundsätzlichen Zeichencharakter der Bilder aus. Jedes Bild verwies demnach auf sein Urbild.²²⁸ Die Verehrung galt dabei nie dem materiellen Abbild, sondern immer dem Urbild – auch wenn die tatsächlich gelebte Glaubenspraxis sich vor allem im Heiligenkult anders entwickeln sollte.²²⁹ Diese Sichtweise bestätigte noch 1594 der katholische Bischof und Kardinal Gabriele Paleotti in seinem Bildertraktat *De Imaginibus Sacris, Et Profanis*: »an sich selbst sind sie [die Bilder] nichts, sondern sie sind [nur] Zeichen von Dingen.«²³⁰ Für die Theologie stellten Bilder somit keinen Sachverhalt dar, den es weiter dogmatisch zu regeln gab, denn sie hatten lediglich eine Verweiskfunktion. Die reformatorische Bildauffassung stellte in erster Linie die Erlaubtheit von Bildern und ihren richtigen Gebrauch erneut auf den Prüfstand. Für die Produktion und Rezeption der frühneuzeitlichen Malerei setzt jedoch die durch den Humanismus neu belebte Rhetorik den entscheidenden Bezugsrahmen.

1.4.2 Die Rhetorik als Produktions- und Rezeptionsmodell der Malerei

Die Rhetorik gehörte bereits seit dem Mittelalter zu den *artes liberales*, den Sieben Freien Künsten, und war eine der zentralen Disziplinen an den Universitäten und Lateinschulen.²³¹ Für die Wiederbelebung der Rhetorik im Humanismus stellten die antiken Rhetorikwerke, die nun vielfach neu übersetzt wurden, wichtige Bezugspunkte dar. Maßgebliche Autoritäten auf diesem Gebiet waren Cicero mit seinem Werk *De Oratore* und Marcus Fabius Quintilianus, Roms erster Professor für Rhetorik, mit den *Institutionis Oratoriae*, den zwölf Büchern über die Ausbildung und Erziehung des Redners.²³² In der Frühen Neuzeit kam es zu einer umfassenden Neubewertung der antiken Rhetorik, was sich unter anderem an der Gründung zahlreicher neuer Lehrstühle zeigte.²³³ Auch an der Wittenberger Universität wurde 1518 ein eigener Lehrstuhl für die Interpretation der rhetorischen Lehrbücher des Quintilian eingerichtet.²³⁴

226 | Daher wird auch in dieser Arbeit der Versuch unterlassen, eine lutherische oder protestantische Bildertheologie zu konstruieren.

227 | Siehe hierzu die grundlegende Studie von Christian Hecht zur katholischen Bildertheologie, Hecht 2012 sowie zusammenfassend die Rezension bei Frank 2015b.

228 | Siehe Hecht 2012, S. 136.

229 | Siehe ebd., S. 136–137.

230 | »[...] per se nihil sunt, sed signa rerum sunt.«, zitiert nach ebd., S. 405; zum Traktat siehe ebd., S. 35–37.

231 | Die Rhetorik gehörte neben der Grammatik und Dialektik zum *Trivium*, siehe einführend Christine Walde: »Rhetorik«, in: DNP, Bd. 10, Sp. 958–978. Die Personifikation der Rhetorik trägt das antike Erbe oft bildlich mit sich, indem sie an der Seite Ciceros dargestellt wird, siehe ebd., Sp. 975.

232 | Siehe Cicero 2007 und Quintilianus 1995.

233 | Die rhetorische Ausbildung fiel als Teil der universitären Laufbahn erst im 19. Jahrhundert weg, nur die Stilistik blieb als Teilbereich erhalten, siehe Junghans 1998, S. 6.

234 | Siehe Scheible 2010, S. 102.

Die Rhetorik bestimmte nicht nur die Produktion und Rezeption der unterschiedlichen Text- und Redegattungen, sondern auch der frühneuzeitlichen Malerei.²³⁵ Das Diktum »ut pictura poeisis« – ein Gedicht solle wie ein Gemälde sein – des römischen Dichters Horaz wurde im Umkehrschluss auf Bilder übertragen, die nun wie eine Dichtung sein sollten.²³⁶ So stellte man an Gemälde bald denselben rhetorischen Wirkanspruch wie an ein Gedicht oder eine Rede, nämlich den Zuhörer respektive den Betrachter zu überzeugen.²³⁷ Diese Überzeugungskraft der Rede war in der antiken Rhetorik in drei Wirkabsichten angelegt:²³⁸ So schrieb Quintilian in seinen *Institutionis Oratoriae*: Der Redner solle seine Zuhörer belehren, bewegen und unterhalten.²³⁹

Es war der italienische Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti, der die antike Rhetorik in seinem Traktat *De pictura* von 1435 erstmals auf die Malerei übertrug.²⁴⁰ Während Cennino Cenninis bekanntes *Libro dell'Arte* von 1400 vor allem praktische Anweisungen zur Malweise enthielt, stellte Albertis Werk eine theoretische Grundlegung der Malerei auf den Regeln der antiken Rhetorik dar.²⁴¹ Ebenso wie eine Rede sollten Bilder den Betrachter erfreuen (*delectare*), belehren (*docere*) und bewegen (*movere*).²⁴² Die dabei eingesetzten rhetorischen Stilmittel waren auf diese dreifache Wirkkraft ausgerichtet, sie sollten den Betrachter überzeugen und zu sittlichen Handlungen bewegen.²⁴³ Die Auswahl und Anordnung der einzelnen Bildelemente (*dispositio*) folgten der dreifach angelegten rhetorischen Wirkabsicht. Vielfalt (*copia*) und Abwechslung (*varietas*) der Darstellung erfreuten den Betrachter und weckten seine Aufmerksamkeit.²⁴⁴ Durch die gelungene Darstellung der Affekte im Bild wurde der Betrachter emotional bewegt. Zu diesem Zweck sollte der Maler seine Figuren laut Alberti so darstellen,

»[...] dass wir weinen mit dem Weinenden, lachen mit dem Lachenden und leiden mit dem Leidenden. Diese seelischen Bewegungen aber erkennt man an den Bewegungen des Körpers.«²⁴⁵

Somit brachte der Maler die Affekte in den Körperbewegungen der Figuren zum Ausdruck, die sich auf den Betrachter übertragen und diesen bewegen sollten.²⁴⁶ Bei dieser Affektübertragung kam insbesondere der

235 | Siehe einführend zum frühneuzeitlichen Bildverständnis Büttner 2014, S. 96–98, und grundlegend Warncke 1987. Die Grundregeln der Rhetorik sind ebenso bestimmend für das Verständnis von Texten der Frühen Neuzeit, siehe einführend Bremer 2008, S. 15–16, und umfassend Keller 2008.

236 | Siehe Büttner 2014, S. 97.

237 | Siehe ebd.; zur Malereitheorie Lee 1967.

238 | Siehe einführend zu den Hauptzwecken der Rhetorik Warncke 1987, S. 244.

239 | »[E]r [der Redner] soll belehren, erregen und unterhalten.«, Quintilianus 1995, Buch 3, S. 301; siehe zu den Begrifflichkeiten die lateinische Textstelle ebd., S. 300: »tria sunt item, quae praestare debeat orator: ut doceat, moveat, delectet.«

240 | Zur von Oskar Bätschmann herausgegebenen italienisch-deutschen Fassung siehe Alberti 2002.

241 | Siehe hierzu die Einleitung in ebd., S. 5.

242 | Siehe Büttner 2014, S. 98.

243 | Siehe ebd.

244 | »Was in einem Vorgang zuerst Genuss verschafft, sind die Fülle und Mannigfaltigkeit der Dinge«, Alberti 2002, 40, S. 129.

245 | Ebd., 41, S. 131.

246 | Siehe zur Adaption von Albertis Affektübertragung besonders Leonardos *Trattato della pittura*, siehe Da Vinci 1995.

Mimik und Gestik der Figuren eine große Bedeutung zu.²⁴⁷ Das Zusammenwirken aller Elemente führte schlussendlich zu einer anschaulichen Darstellung, die der sittsamen Belehrung des Betrachters diente.

Diese glaubwürdig dargestellte Bilderzählung, die *historia*, konnte ihre rhetorischen Wirkkräfte jedoch nur freisetzen, wenn der Maler die passenden rhetorischen Stilmittel und die richtige Stilart wählte.²⁴⁸ Wurden die Regeln des rhetorischen Systems verletzt, handelte es sich um einen Verstoß gegen die angemessene Darstellungsweise (*aptum/decorum*).²⁴⁹ Das »bildimmanente« *decorum* bezog sich vor allem auf Aspekte der wirkungsvollen und angemessenen Darstellung der einzelnen Figuren, Handlungen und Gebärden.²⁵⁰ Das »äußere« *decorum* zielte auf die Bildfunktion ab, also beispielsweise darauf, ob Bilder im öffentlichen oder privaten Raum eingesetzt wurden oder an welche Zielgruppe sie gerichtet waren.²⁵¹

1.4.3 Die *genera dicendi*: Erzählmodi der Historie im Bild

Die angemessene Wahl der jeweiligen Stilmittel ist mit den drei rhetorischen Stilarten verknüpft, den *genera dicendi*.²⁵² Gemäß der antiken Tradition bestehen diese aus der *hohen*, der *mittleren* und der *niederen* Stilart.²⁵³ Auch wenn die Bezeichnungen bei den antiken Autoren variieren,²⁵⁴ besteht das dreigliedrige System in der Regel aus schlichter Rede (*stilus tenuis* oder *humile*), großer Rede (*stilus grandis* oder *gravis*) und der gemischten mittleren Form (*stilus mediocris*), so etwa bei Cicero.²⁵⁵ Auch Quintilian behandelt die allgemeinen Stilarten in seinen *Institutionis Oratoriae*.²⁵⁶

»Man bildet nämlich eine Gruppe, die feingearbeitete Stilart, die sie ἰσχνόν (mager, schlicht) nennen und eine zweite, die vollgewichtige und kräftige, die sie als ἄδρὸν (gedrungen) bezeichnen; eine dritte haben die einen als die mittlere zwischen den beiden, andere als die blühende – denn sie geben ihr den Namen ἀνθηρόν (blühend) – hinzugefügt.«²⁵⁷

247 | Siehe Rehm 2002, S. 31. Bereits Quintilian war davon ausgegangen, dass die Hände der Figuren die Sprachfunktion übernehmen, siehe ebd., S. 31.

248 | Siehe hierzu die Einleitung in Alberti 2002, S. 34; zur rhetorischen *historia* siehe Lausberg 2008, S. 715.

249 | Siehe Büttner 2014, S. 99; zum rhetorischen *Aptum* Lausberg 2008, §§ 1055–1062.

250 | Siehe als Übersicht zum »inneren« *decorum* in der Malerei Michels 1988, S. 31.

251 | Zum »äußeren« *decorum* ebd., S. 32.

252 | Siehe zur historischen Entwicklung der Rhetorik Ueding/Steinbrink 2011.

253 | Die drei Redestile wurden aus der griechischen Antike übernommen. Dabei stand der einfache Redestil der Attiker dem ausgeschmückten der asiatischen Redner gegenüber. Der schlichte attische Stil wurde besonders in der Rezeption von Ciceros Standardwerk *De oratore* als vorbildhaft angesehen, während die Auswüchse des asiatischen Stils als schwülstig und überbordend abgelehnt wurden, siehe hierzu einführend »Attizismus«, in: HWRh, Bd. 1, Sp. 1163–1176, sowie »Asianismus«, in: ebd., Sp. 1114–1120, besonders Sp. 1118.

254 | Siehe Müller 2001, S. 94–95.

255 | Siehe zu Ciceros Rhetorik Ueding/Steinbrink 2011, S. 28–38, insbesondere S. 37.

256 | Siehe hierzu das Kapitel zu den Stilgattungen in Quintilianus 1995, Buch XII, Kapitel 10. Zu Quintilians Präzisierung der rhetorischen Dreistillehre siehe Müller 2001, S. 99–104.

257 | Quintilianus 1995, Buch XII, 58, S. 779; im Lateinischen: »Namque unum subtile, quod ἰσχνόν vocant, alterum grande atque robustum, quod ἄδρὸν dicunt, constituunt, tertium alii medium ex duobus, alii floridum (namque id ἀνθηρόν appellat) addiderunt.«, ebd., S. 778.

Die schlichte Stilart diene der Darstellung des Sachverhalts, dem Erzählen und Beweisen, wozu der Redner Scharfsinn benötige. Diese feingearbeitete Stilart charakterisiert Quintilian an späterer Stelle auch als »gracile«. ²⁵⁸ Die kräftige hohe Stilart ziele dagegen mit Wortgewalt auf die Erregung der Gefühle. Die mittlere Stilart sei eine Mischung aus den beiden anderen und solle den Hörer mit Sanftmut unterhalten und gewinnen. ²⁵⁹ Das Ziel der Redekunst liegt dabei immer in ihrer Überzeugungskraft, die der Redner mithilfe der rhetorischen Stilmittel und in der jeweils zum Zweck der Rede passenden Stilart ausübt. Diese römisch-antike Funktionsbestimmung der Redekunst und die Abstufung der *genera dicendi* bilden den Bezugspunkt für die frühneuzeitliche Rhetorikauffassung und deren Übertragung auf die Bildkünste.

Eine der einflussreichsten Gesamtrhetoriken der Frühen Neuzeit war Melanchthons lateinisches Lehrbuch zur Rhetorik, die *Elementa Rhetorices* (1531) oder in späteren Ausgaben auch *Elementorum Rhetorices*. ²⁶⁰ Der Wittenberger Erstausgabe gingen bereits Melanchthons Vorlesungen und frühe Publikationen zur Rhetorik voran, so beispielsweise die *De rhetorica libri tres* von 1519. ²⁶¹ Diesen frühen Schriften zur Rhetorik folgten zahlreiche überarbeitete Auflagen und weitere rhetorisch geprägte Textsorten, wie Vorworte zu Werken antiker Rhetoriker, aber auch akademische Lehr- und Lobreden. ²⁶² Die umfangreichen Schriften Melanchthons zur Rhetorik zeigen, wie intensiv die Kunst der Rede in den Kreisen der Wittenberger Humanisten und somit auch im direkten Umfeld Cranachs rezipiert wurde.

Melanchthons Gesamtrhetorik bietet einen Anknüpfungspunkt für das frühneuzeitliche Verständnis der Stilarten und deren Übertragung auf die Malerei. Während der erste Teil die unterschiedlichen Redegattungen von der Gerichtsrede bis hin zur Lehrrede zum Thema hat, handelt das zweite Buch von der sprachlichen Ausgestaltung (*de elocutione*). Nach einer Darlegung der unterschiedlichen Stilfiguren, mit denen die Rede wirksam gestaltet wird, kommt Melanchthon auf die drei rhetorischen Stilgattungen zu sprechen. ²⁶³ Die Wahl dieser Stilebenen und Affektstufen ist funktionsgebunden und soll in erster Linie dem Zweck der Rede und deren Anlass angemessen sein. Gemäß der antiken Rhetorik unterscheidet Melanchthon die drei Stilgattungen des niedrigen oder schlichten (*genus humile*), des hohen (*genus grande*) und des mittleren Stils (*genus mediocre*):

258 | Siehe ebd., Buch XII, 66, S. 782.

259 | Siehe zur weiteren Charakterisierung der Stilarten ebd., Buch XII, 10, 59.

260 | Siehe allgemein Knappe 2006, hier S. 7. Melanchthons Rhetorikwerk erfuhr zahlreiche Überarbeitungen und Auflagen, allein für das 16. Jahrhundert sind über 40 Druckausgaben aus Wittenberg, Basel, Lyon, Paris und Antwerpen bezeugt, siehe Knappe 1993, S. 36.

261 | Siehe hierzu Melanchthon 2001, S. 465.

262 | Siehe einführend zu Melanchthons Rhetorikauffassung Berwald 1994, hier besonders S. 6–7.

263 | Siehe zur Dreistillehre Ueding/Steinbrink 2011, besonders S. 93–97, sowie Kurt Spang: »Dreistillehre«, in: HWRh, Bd. 2, Sp. 921–972. Volkhard Wels hatte vorgeschlagen, *genus dicendi* wörtlich mit »Art des Sprechens« zu übersetzen, siehe Melanchthon 2001, S. 491. Im Rahmen dieser Arbeit wird jedoch auf die gängigen deutschen Begriffe »Stilarten« oder »Stilgattungen« zurückgegriffen, da sich die frühneuzeitliche Rhetorik nicht nur auf die gesprochene Rede, sondern auch auf literarische Gattungen und die Bildkünste bezieht.

»Und man muss bestimmte Stufen beachten, aus denen diese Formen bestehen, nämlich die niedrige Stilgattung und ihr Gegenteil, die hohe. Die dritte ist die mittlere, die reichhaltiger als die erste Gattung ist, aber dennoch von der letzteren ein wenig entfernt.«²⁶⁴

Um die Beschaffenheit der drei Redegattungen für den Leser anschaulich zu machen, greift Melanchthon zu einem für den zeitgenössischen Leser des 16. Jahrhunderts bekannten Exempel aus der Malerei. Er ordnet den drei berühmten Malern Albrecht Dürer, Lucas Cranach d. Ä. und Matthias Grünewald jeweils eine der drei rhetorischen Stilarten zu:

»Diese Unterschiede lassen sich leicht an Bildern aufdecken. Dürer malte alles, was den höheren Stil auszeichnet und mit zahlreichen Linien variiert ist. Die Bilder des Lucas [Cranach d. Ä.] sind schmucklos, und dennoch zeigt ein Vergleich, wie sehr sie sich, obwohl sie anziehend sind, von den Werken Dürers unterscheiden. Matthias [Grünewald] hielt gleichsam die Mitte.«²⁶⁵

Dürers Gemälde stehen für Melanchthon beispielhaft für den hohen oder erhabenen Stil. Dieser sei durch unterschiedliche und reiche Linienführung gekennzeichnet und nutze alle zur Verfügung stehenden Mittel der bildlichen Ausgestaltung.²⁶⁶ Cranachs Werke stuft er hingegen als rhetorisch schmucklos ein (»graciles«). Zudem charakterisiert er sie als anziehend oder lieblich (»blandae«).²⁶⁷ Grünewalds Kunst stehe beispielhaft für die Mitte zwischen den beiden anderen entgegengesetzten Stilgattungen.

Melanchthons weitere Ausführungen aus dem Kapitel zur Dreistillehre vertiefen diese Charakterisierung der drei Stilarten. Der niedrige Stil ist demnach in seiner sprachlichen Ausgestaltung so weit abgesenkt, dass er der Alltagssprache am nächsten steht.²⁶⁸ Als Vorbilder für diesen schlichten Stil nennt

264 | »Et tamen certi quasi gradus animadversi sunt, intra quos hae formae consistunt, videlicet humile genus, & illi oppositum grande. Tertium est mediocre, quod primo genere plenius est, & tamen aliquantulum a summo abest«, Melanchthon 1532 [unpaginiert, hier S. 167–168]. Der hier zitierte Text bezieht sich auf die zweite Wittenberger Ausgabe von 1532. Häufig wird der Text aus dem *Corpus Reformatorum* zitiert, siehe CR, Bd. 13, Sp. 417–506, der die erste Wittenberger Ausgabe von 1531 wiedergibt, oder dessen Faksimile bei Knape 1993, S. 121–165 [Sp. 417–506]; siehe auch den kommentierten deutschsprachigen Text bei Volkhard Wels in Melanchthon 2001. Die deutschen Übersetzungen in der vorliegenden Arbeit sind, sofern nicht anders angegeben, die Übersetzungen der Verfasserin.

265 | »In picturis facile deprehendi hae differentiae possunt. Durerus enim pingebat omnia grandiora, & frequentissimis lineis variata. Lucae picturae graciles sunt, quae & si blandae sunt, tamen quantum distent a Dureri operibus collatio ostendit. Matthias [Grünewald] quasi mediocritatem servabat«, Melanchthon 1532 [S. 168]. Da Melanchthons Rhetorikwerk erstmals 1531 erschien, ist der Bezug auf Cranach d. Ä. evident; der Sohn Lucas war zu diesem Zeitpunkt erst 16 Jahre alt.

266 | Aus dem lateinischen Verb »pingere« leitet sich ab, dass hier Gemälde gemeint sind. »Lucae picturae« bezieht sich hingegen allgemein auf Bildwerke, kann also auch Druckgrafik u. a. bezeichnen.

267 | Lüdecke übersetzte »blandae« mit dem pejorativ besetzten »gefällig«, was die negative Wertung und den Abstand zu Dürer noch verstärkte, siehe Lüdecke 1953a, S. 77. Hollein wählt an dieser Stelle, obwohl er betont, dass es eben nicht um die Bewertung künstlerischer Qualität gehe, das ebenfalls negativ besetzte »einschmeichelnd«, siehe das Vorwort im Ausst.kat. Frankfurt am Main/London 2007, S. 11–13, hier S. 11.

268 | Siehe Melanchthon 1532 [S. 168]: »Humile genus non assurgit supra quotidianam loquendi [...].« Die niedrige Markierung dieser Sprachstufe findet sich als *figura extenuata* (abgesenkte Figur) bereits in der ersten überlieferten lateinischsprachigen Rhetorik wieder, der anonymen Schrift *Rhetorica ad Herennium*, siehe Müller 2001, S. 93–94, und Ueding/Steinbrink 2011, S. 32. Zum *genus humile* in Melanchthons Rhetorik siehe außerdem Habermann 2001, S. 225–228. Zur sprach- und altertumswissenschaftlichen Aufarbeitung der unterschiedlichen Sprachebenen des *sermo humilis* Müller 2001.

Melanchthon die antiken Autoren Terenz, Caesar und Cicero.²⁶⁹ Er betont besonders die Strukturiertheit und nachvollziehbare Argumentation des einfachen Stils. Diese Klarheit der Schilderung wird durch eine schmucklose, also sprachlich zurückhaltende und maßvolle Ausgestaltung erreicht – ohne unnötigen Sprachschmuck, übermäßige Steigerungen (*amplificatio*) oder überbordende Sprachfiguren.²⁷⁰ In dieser Einfachheit liegt die Überzeugungskraft des *genus humile*, die den Hörer oder Betrachter einnimmt.²⁷¹ Im Gegensatz dazu kann ein Zuviel an Ornat, also an Redeschmuck, schwülstig, hohl und überquellend wirken,²⁷² was eine im hohen Stil gehaltene Rede verderben kann.²⁷³ Der mittlere Stil steht zwischen den beiden äußeren Stilstufen. Die sprachliche Steigerung (*amplificatio*) ist hier vergleichsweise abgesenkt und gemäßiger.

Melanchthons Vergleich mit den drei Malern ist vielfach zitiert worden.²⁷⁴ Die Äußerung wurde dabei häufig ihrer eigentlichen Funktion enthoben und als künstlerische Bewertung der Maler interpretiert.²⁷⁵ Doch Melanchthons Buch ist kein Beitrag zur Kunstkritik, im Gegensatz zum bedeutend späteren *Cours de Peinture par principes* von Roger de Piles (1708), der versuchte, ein objektives Punktevergabesystem für die Qualitäten der älteren und zeitgenössischen Maler zu etablieren.²⁷⁶ Melanchthon schrieb in erster Linie ein Lehrbuch zur Kunst der Beredsamkeit. Die Nennung der drei Maler dient dem Zweck, die Beschaffenheit der unterschiedlichen Redegattungen für den zeitgenössischen Leser anschaulich zu machen – es ist somit ein rhetorisches Exempel.²⁷⁷ Ebenso wie die Namen der antiken Autoren stehen die genannten Künstler

269 | Zu einer Übersicht der bei Melanchthon dem niedrigen Stil zugewiesenen Eigenschaften siehe Habermann 2001, S. 227.

270 | Siehe Melanchthon 1532 [S. 168]: »Non amat crebras figuras, libenter utitur Metaphoris, sed non procul accersitis, verum sumptis ex quotidiano sermone. Nihil admodum amplificat, sed tota orationis species verecunda est, & ad dißimulationem composita, & quasi de industria fugitans ornatum.«

271 | Siehe ebd. [S. 169]: »[...] [I]psa simplicitatis specie insidiatur auditori.«

272 | Siehe hierzu Quintilians Unterscheidung zwischen dem attischen Stil und den asiatischen Rednern, siehe Quintilianus 1995, Buch XII, 10, 16.

273 | Siehe Müller 2001, S. 99. Wendet der Redner die Stilmittel des hohen Stils, für den Melanchthon Livius als vorbildhaften Vertreter angibt, falsch an, kann es zur unangebrachten Zurschaustellung des Sprachschmucks kommen, siehe Melanchthon 1532 [S. 170].

274 | Ein maßgeblicher Bezugspunkt war ab den 1950er Jahren nicht etwa eine der lateinischen Wittenberger Ausgaben, sondern eine dem Zusammenhang enthobene deutsche Übersetzung, siehe Lüdecke 1953a, S. 77; gekürzt auch in Lüdeckes und Heilands quellenbasierter Arbeit zu Dürer, siehe Lüdecke/Heiland 1955, S. 43. Diese Übersetzung trug neben den bereits skizzierten Künstlertopoi zur negativen Bewertung der Kunst Cranachs bei.

275 | Auch Max Hollein betonte, dass es nicht um die Bewertung künstlerischer Qualität, sondern um die Definition der angemessenen Redeweise gehe, siehe das Vorwort im Ausst.kat. Frankfurt am Main/London 2007, S. 11–13, hier S. 11. Anne-Marie Bonnet wies, mit Bezug auf Holleins Vorwort, auf Melanchthons Malereiexempel und dessen Bedeutung für die Wissenschaftsgeschichte Cranachs hin, siehe Bonnet 2015, S. 209, 218.

276 | Siehe Piles 1708.

277 | Neben der Bewertung der künstlerischen Qualitäten wurde auch der Versuch unternommen, Melanchthon als Kunsttheoretiker wahrzunehmen, der – analog zu Vasari – als erster die Stile der deutschen Renaissance retrospektiv beschreibe, siehe Kuspit 1973, S. 181. Beide Auslegungen werden der historischen Funktion des Beispiels in Melanchthons Rhetorik nicht gerecht.

beispielhaft für den jeweiligen Stil.²⁷⁸ Melanchthon gab also weder eine klar positionierte künstlerische Bewertung Cranachs ab, noch ging er davon aus, dass alle Bilder Cranachs eindeutig und ausschließlich der niedrig markierten Stilstufe zuzuordnen seien. Der Künstler konnte – je nach Funktion der Bilder – zwischen den Stilarten wechseln und die jeweils geeignete unter Berücksichtigung des *decorum* auswählen. Dennoch blieben insbesondere die Zuordnung Cranachs zum pejorativ gewerteten niedrigen Stil sowie die Abgrenzung zu Dürer im Verlauf der Wissenschaftsgeschichte wirksam.²⁷⁹ Melanchthons Beispiel ließ Dürer weit von den anderen Malern abrücken und als Inbegriff eines humanistisch gebildeten Renaissancegenies erscheinen,²⁸⁰ während Grünewald und insbesondere Cranach als provinzielle und künstlerisch naive Maler herabgestuft wurden.²⁸¹ Die Nebenbedeutung, die dem lateinischen Adjektiv »gracilis« im Sinne von »schmächtig« oder »dürftig« außerhalb des rhetorischen Sprachgebrauchs innewohnt, mag diese Wirkung noch verstärkt haben.

Dabei hat Melanchthons Zuordnung »Lucae picturae graciles sunt« ihren Anknüpfungspunkt in der rhetorischen Kategorie des antiken *genus gracile*.²⁸² Melanchthon hebt diesen rhetorisch schmucklosen Stil, für den Cranach in späteren Bewertungen künstlerisch zurückgesetzt wurde,²⁸³ gerade aufgrund seiner Klarheit und Überzeugungskraft hervor. Damit stellt er Cranachs Werke in die Tradition der römischen Antike, denn der schlichte oder attische Stil galt seit dem 1. Jahrhundert als nachahmenswertes Stilideal und blieb für Jahrhunderte die Sprache der Gebildeten.²⁸⁴

278 | Melanchthon folgt mit seinen Vergleichen antiken Vorbildern. So ordnet beispielsweise der römische Grammatiker und Rhetoriker Marcus Cornelius Fronto verschiedene Autoren den jeweiligen Stilgattungen zu: *genus humile* oder *subtile* dem römischen Dichter und Satiriker Gaius Lucilius, die hohe Gattung – *genus grande* oder *sublime* – Lukrez (Titus Lucretius Carus), die mittlere Gattung – *genus medium* oder *mediocris* – dem Dichter und Maler Marcus Pacuvius, siehe Gatzemeier 2013, S. 132–134. Bereits Varro teilte die drei Stilarten jeweiligen Repräsentanten zu, so steht Pacuvius für die hohe Gattung (*genus uber*), Terenz für die mittlere Gattung (*genus mediocre*) und Lucilius für die einfache Gattung (*genus gracile*), siehe hierzu Müller 2001, S. 94.

279 | Friedländer charakterisiert Dürer als »Aristokrat mit feinsinnigeren Geistesgaben«, Cranach hingegen als »schlichte[n] Maler von leicht ländlichem Charakter«, FR 1979, S. 31.

280 | Siehe zu dieser Deutung Kuspit 1973, S. 194. Einführend zur Dürerrezeption des 19. Jahrhunderts Grebe 2006, S. 174–179.

281 | Siehe Kuspit 1973, insbesondere S. 192: »His [Dürer's] art was international, where Cranach and Grünewald were essentially provincial masters.« sowie ebd.: »For Melanchthon, this meant it [the art of Grünewald and Cranach] was immature, indifferent to perfection, and naively single minded [...]« und S. 197–198: »Melanchthon in part rejected Cranach and Grünewald, or at least thought of them as less ›grand‹ than Dürer«.

282 | Obwohl Dürer und Grünewald drei Jahre vor der ersten Ausgabe der *Elementa* verstorben waren und ab den 1530ern die Werkstattproduktion der Cranachs anstieg, sah Melanchthon offensichtlich keinen Anlass, das einmal gewählte Exempel in späteren Überarbeitungen abzuändern. Noch in der letzten von Melanchthon selbst überarbeiteten Wittenberger Ausgabe von 1542 findet sich die zitierte Stelle im unveränderten Wortlaut, siehe Melanchthon 1542.

283 | Zusätzlich mag hier nachwirken, dass Aristoteles den mittleren Stil als Ideal setzte und dementsprechend auch die niedrig markierte Ausdrucksweise abwertete, siehe hierzu Müller 2001, S. 98–99; zudem wurden die drei Stile in der mittelalterlichen Rhetorik den sozialen Ständen zugeordnet, was den niedrigen Stil ebenfalls abwertete, siehe allgemein Quadlbauer 1962.

284 | Siehe »Attizismus«, in: HWRh, Bd. 1, 1992, Sp. 1163–1176, hier Sp. 1176. Auch Quintilian betont die volle Gültigkeit des einfachen Stils, auch ohne Beigabe der anderen beiden Stilarten, siehe Quintilianus 1995, Buch XII, 10,59.

Die Stilarten sind jedoch weder mit einem Personalstil zu verwechseln, noch mit einem subjektiven Empfinden des Künstlers.²⁸⁵ Vielmehr sind die Stile als allgemeine Affektstufen zu verstehen, deren Ausformung sich jeweils nach Anlass, Zweck und Zielgruppe richtete. Wenn Cranach also für seine »picturae graciles« gerühmt wird, dann nicht aufgrund eines ihm eigenen künstlerischen Stils, sondern weil er sich dieser bildrhetorischen Stilart häufig bediente. Je nach Funktion eines Bildes konnte er sich aber genauso gut auch anderer Stilarten bedienen.²⁸⁶

Innerhalb der christlich-humanistischen Rhetorik nahm die Wirkabsicht des Belehrens, des *docere*, einen hohen Stellenwert ein.²⁸⁷ Dies zeigt sich daran, dass Melanchthon den drei Redearten eine vierte didaktisch belehrende hinzufügte, die er *genus didascalicum/didacticum* nannte.²⁸⁸ Der belehrende Stil stand der Dialektik nahe und war somit für die Unterweisung und Wissensvermittlung geeignet.²⁸⁹ Die Stilart der Unterweisung definierte Melanchthon in seinem Lehrbuch zur Rhetorik:

»Der Zweck des *genus didaskalikon* ist die Wissensvermittlung, z. B. wenn jemand lehrt, was das Evangelium ist, wie wir es erreichen, daß Gott uns als Gerechtfertigte einschätzt oder was der Glaube ist. So jemand muß im Interesse der Unterweisung seiner Hörer die Zielsetzung bedenken.«²⁹⁰

Der didaktische Stil eignete sich besonders gut für erzählende und argumentierende Bilder, was Frank Büttner beispielhaft an der Bildargumentation der Allegorien von Gesetz und Evangelium ausführte.²⁹¹ Doch auch der niedrigen Gattung des *genus gracile* oder *humile* wies Melanchthon nach antiker Vorbild die Funktionsbereiche der Belehrung und Unterweisung zu.²⁹² Dieser Stil wurde anders als der hohe Stil von den Reformatoren bevorzugt, da er der Forderung nach Verständlichkeit (*perspicuitas*) und Einfachheit (*simplicitas*) entgegenkam.²⁹³ Der Nutzen der Beredsamkeit ist nicht hoch genug einzuschätzen, denn für Melanchthon war die sprachliche Ausdrucksfähigkeit direkt mit dem Urteilsvermögen verknüpft.²⁹⁴ Eine klare Darstellung von Sachverhalten war nur durch einen klaren sprachlichen Ausdruck zu erreichen. Und

285 | Die Suche nach einem Personalstil ist für den Fall Cranach grundlegend problematisch, siehe hierzu die Debatten zur Händescheidung, vgl. Kap. 1.1 dieser Arbeit.

286 | Inwiefern sich diese Darstellungsweise nach und nach zu einem spezifischen Cranach-Stil verfestigte, ist überlegenswert, aber nicht Zielsetzung dieser Studie. Siehe als Beispiel für unterschiedliche Stilarten in der Cranach-Werkstatt den Beitrag von Müller 2015c.

287 | Diese didaktische Tendenz steht in der mittelalterlichen Tradition, siehe allgemein Kunze 1975–1993, Textband (*Das 16. und 17. Jahrhundert*), S. 272, sowie Slenczka 1998.

288 | Siehe Knappe 2006, S. 7. Siehe zum *genus didaskalikon* in Melanchthons Schriften Schnell 1968, S. 42–44. Auch Hans-Georg Gadamer hob in seinem Vortrag aus dem Jahr 1976 Melanchthons Einführung der Lehrrede hervor, siehe Gadamer 1976, S. 8.

289 | Melanchthon sah die Dialektik als Mittel der sachlichen Unterweisung (»ars recte docendi«), siehe Knappe 1993, S. 68.

290 | Übersetzung zitiert aus ebd., S. 68, siehe auch Melanchthon 1532 [S. 12]: »Ita generis didascalici finis est proprius, cognitio, ut si quis doceat, quid sit Evangelium, quomodo consequamur, ut Deus reputet ac pronunciet nos iustos, quid sit fides, hic dicenti proprius finis propositus est, ut auditores doceat«.

291 | Siehe hierzu Büttner 1994.

292 | Auch Cicero stufte den niedrigen Stil als geeignet für die Belehrung ein. Nach Quintilian eignet sich die fein gearbeitete Stilart gut zum Erzählen und Beweisen, siehe Quintilianus 1995, Buch XII, 10, 59.

293 | Siehe Ueding/Steinbrink 2011, S. 84.

294 | Siehe Schnell 1968, S. 26.

dafür waren wiederum das Studium der Rhetorik und ihrer antiken Vorbilder unerlässlich.²⁹⁵ Diese Klarheit des Ausdrucks wurde auch von Bildern erwartet, deren Darstellungsweise in erster Linie verständlich sein sollte. Diese Bevorzugung der Einfachheit lässt sich beispielsweise an einem Brief Melanchthons an den Fürsten Georg von Anhalt aufzeigen.²⁹⁶ Melanchthon erinnert sich darin an die Worte Dürers über die Entwicklung von dessen eigenem Malstil hin zur Einfachheit,²⁹⁷ die Dürer selbst als das Höchste in der Kunst ansah,²⁹⁸ da sie schwer zu erreichen sei.²⁹⁹ Auch bei den Reformatoren war der einfache Redestil beliebt, denn er eignete sich zur Unterweisung der Laien.³⁰⁰ Der Prediger sollte seine Predigt klar und verständlich gestalten und je nach Gegenstand und Zweck mit rhetorischen Stilmitteln, wie der direkten Anrede oder Affekterregungen, anreichern.³⁰¹

Die formale Beschaffenheit der Werke Cranachs und das zeitgenössische Bildverständnis können durch die Einbindung in das bildrhetorische System neu bewertet und verstanden werden. Die niedrige Gattung eignete sich auch für die Darstellung biblischer Sujets in der Malerei, weil sie dem Betrachter auf einfache und nachvollziehbare Weise die biblischen Inhalte vermittelte. Viele der biblischen Historienbilder Cranachs sind im schlichten Stil, also im *genus humile* gehalten.³⁰² Dies trifft auch auf viele der Tafelbilder aus der Cranachschen Werkstattproduktion zu, wozu auch die zahlreichen Varianten der Ehebrecherin vor Christus im Querformat zählen. Bildkomposition und -erzählung sind nicht im Sinne des hohen Stils angereichert, sondern auf das Wesentliche reduziert: Die Bilderzählung ist nicht in mehrere Stationen aufgefächert, sondern auf einen Augenblick der Erzählung fokussiert. Zudem ist die Szene nicht in einer reich ausgestalteten Tempelkulisse lokalisiert, sondern vor monochrom gehaltenem dunklen Hintergrund. Auch auf der Figurenebene ist der Bildschmuck, also das Ornat, zurückgehalten. Die Figuren sind in einfacher, alltäglicher Kleidung gezeigt und die Handlungsträger stehen im Mittelpunkt.³⁰³ Auch die Malweise ist flächenhaft reduzierend gehalten. Cranachs biblische Historien Gemälde sind somit nicht der Schlichtheit eines »ländlichen Malers«³⁰⁴ oder allein der manufakturartigen Produktionsweise der Werkstatt zuzurechnen, sondern bedienen sich eines rhetorisch einfachen Stils, der den Betrachter durch seine Klarheit überzeugt.

295 | Siehe zur Bedeutung des Studiums der Eloquenz bei Melanchthon ebd., S. 26–31.

296 | Siehe hierzu Lüdecke/Heiland 1955, S. 269.

297 | Siehe MBw, Bd. 15, Brief Melanchthons an Fürst Georg von Anhalt (in Merseburg), 17. Dezember 1546, Nr. 4499, S. 588–589; siehe zur deutschsprachigen Zusammenfassung ebd., Bd. 4, Reg. 4499, S. 464.

298 | Ebd., Bd. 15, Nr. 4499, S. 589.

299 | Ähnliches hatte auch Luther in Bezug auf die Predigt konstatiert: »Einfach zu predigen ist eine große Kunst.«, zitiert nach Ueding/Steinbrink 2011, S. 84.

300 | Siehe ebd., S. 84. Schon Augustinus bevorzugte den einfachen Predigtstil, der unmittelbar, verständlich und auf das Wesentliche reduziert sein sollte, ohne sich in rhetorischen Ausschmückungen zu verlieren; zu Augustinus als Prediger siehe einfühend Campenhausen 1995, S. 179–180. Eben jener einfache Kanzelstil sollte im Pietismus wieder aufgegriffen und zum Stilideal erhoben werden, siehe Alt 1995, S. 571–572.

301 | Siehe Ueding/Steinbrink 2011, S. 84. Siehe zu Luthers rhetorischem Predigtstil Kap. 2.2 der vorliegenden Arbeit.

302 | Siehe zur Frage der Schlichtheit in Cranachs Werken Tacke 2015b, S. 20.

303 | Carsten-Peter Warncke ordnet zum Beispiel Gemälde Bruegels durch die alltägliche Kleidung und die genrehaften Elemente dem rhetorischen *genus humile* zu, siehe Warncke 1987, S. 250.

304 | Siehe Anm. 284 und 286 in diesem Kapitel.



Abb. 9: Lucas Cranach d. Ä.: *Verdammnis und Erlösung*, 82,2 × 118 cm, Lindenholz, 1529, Schlossmuseum Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 722/676

antithetisch argumentierenden Bildstruktur. Dem Betrachter wird vor Augen geführt, dass der Weg des Alten Testaments – dargestellt durch Moses mit den Dekalogtafeln – in die Verdammnis führt. Der Weg zur Vergebung der Sünden und somit zur Erlösung vollzieht sich über den Opfertod Christi am Kreuz, auf den Johannes der Täufer mit ausgestrecktem Finger zeigt.

Der einfache Stil greift nicht auf eine derart komplexe visuelle Argumentationsstruktur zurück. Er kann dafür mit rhetorischen Stilmitteln angehoben werden, die auf eine Belehrung der Betrachter über die Affekterregung zielen. Auf diese gewünschte Durchmischung der Stilgattungen in der Praxis weist Melanchthon in seinem Lehrbuch zur Rhetorik ausdrücklich hin:

»Diese Stilgattungen werden aber miteinander vermischt, so wie die Musiker Töne mischen. Denn auch jene die zarter sind, bewirken manchmal etwas Reichhaltigeres. Und in demselben Werk sind manche Stellen großartig, andere schwächer, entsprechend der Verschiedenheit der Gegenstände, über die geredet wird.«³⁰⁷

305 | Siehe zum Gothaer Gemälde FR 1979, Nr. 221, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-CMD-050-001; http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/S%C3%BCndenfall_und_Erl%C3%B6sung,_Gotha,_FR_183; Version vom 27.7.2017); zu weiterer Literatur die Glaubensallegorien betreffend siehe Kap. 1.3, Anm. 141.

306 | Siehe grundlegend Büttner 1994; zur unterschiedlichen Wirkweise der Allegorien und Historienbilder siehe Frank 2012b, besonders S. 292–296.

307 | »Miscetur autem haec genera inter se, sicut Musici tonos miscent. Nam & illi qui sunt tenuiores, interdum aliquid efficiunt plenius. Et in eodem opere, alii loci grandes sunt, alii exiles, iuxta rerum varietatem, de quibus dicitur.« Melanchthon 1532 [S. 168]. Um die Vermischung der Stilarten zu erklären, greift bereits Quintilian in den *Institutionis Oratoriae* zum Vergleich mit Musikern, die auf den wenigen Saiten der Kithara zahlreiche Tonabstufungen erzeugen können, siehe Quintilianus 1995, Buch XII, 10, 68, S. 782.

Dennoch ist der einfache Stil nicht mit der von Melanchthon hinzugefügten vierten Stilart des Behrens, dem *genus didascalicon*, zu verwechseln. Der Unterschied der Stilarten und somit auch der Unterweisung zeigt sich deutlich im Vergleich mit den Glaubensallegorien von Gesetz und Evangelium. Die Glaubensallegorien – etwa das Gothaer Gemälde von 1529 (Abb. 9)³⁰⁵ – sind vielszenig und kleinteilig angelegt und argumentieren im Modus der Lehrrede mit visuellen und typologischen Bezügen in Bild und Schrift.³⁰⁶ Ihre Überzeugungskraft liegt nicht in der Amplifizierung des Bildschmucks, wie etwa der gesteigerten Wirkung der Affektstufen, sondern in der

Die sprachliche Ausgestaltung der Rede konnte dabei, ebenso wie der Bildschmuck, je nach Anlass und Zielgruppe angehoben oder abgeschwächt werden.³⁰⁸ Diese Anhebung des einfachen Stils wird in Cranachs Historiengemälden mit der Ehebrecherin vor Christus durch die Intensivierung der Affekte erreicht. Deren wichtigster Ausdrucksträger sind Mimik und Gestik. Durch das Bildformat des Halbfigurenbildes und den Bildausschnitt werden die Figuren nahe an den Betrachter gerückt, wodurch der Betrachter sie fast in Lebensgröße wahrnimmt. Der von Sixten Ringbom für Halbfigurenbilder geprägte Begriff des *dramatic close-up* beschreibt prägnant die Wirkweise der Cranachschen Bilder durch die Nähe zum Betrachter, die in der Tradition spätmittelalterlicher Andachtsbilder steht.³⁰⁹ Der dunkle Hintergrund ist dabei eben nicht als Mangel an Räumlichkeit zu verstehen, der den Betrachter zurückweist und vom Bildgeschehen ausgrenzt,³¹⁰ sondern er lenkt den Blick auf die Figuren. Die Hände Christi befinden sich bei den Gemälden mit der Ehebrecherin vor Christus im Mittelpunkt, denn der entscheidende Sinnzusammenhang liegt in der Berührung zwischen Christus und der Sünderin. Schützend nimmt er die Frau inmitten der bedrohlichen Männermenge an die eine Hand, während er die andere im Segens- oder Zeigegestus erhebt.³¹¹ Die einzelnen Gesten rücken erst durch die Nabsicht auf die Figuren und die Ausblendung einer räumlichen Situation derart in den Blickpunkt.

Die emotionale Intensivierung der Darstellungsweise wird dabei auf mehreren Ebenen erreicht: Der Betrachter wird über den durchdringenden Blick der Apostelfiguren, dem Stilmittel der direkten Betrachteransprache, in das Geschehen hineingezogen.³¹² Vor allem die Figur der Sünderin, in deren gesenktem Blick und bewegungsloser Körperhaltung sich Scham und Reue ausdrücken, dient als Identifikationsfigur.³¹³ Auch die immer wieder in späteren Bildbeschreibungen hervorgehobenen Gegensätze zwischen den einzelnen Figuren steigern die bildrhetorische Wirkweise. So lässt sich etwa die Kontrastierung zwischen dem gütigen und milden Christus und der demütigen Frauenfigur zu den fast fratzenhaft verzerrten Gesichtern der Pharisäer als Stilmittel der *oppositio*, also des Gegensatzes, begreifen. Auf der Deutungsebene ergeben sich somit die antithetischen Gegenüberstellungen von Neuem und Altem Testament sowie von Bestrafung und Vergebung. Eben jener Gegensatz wird auch in den Glaubensallegorien vermittelt, jedoch mit den bildrhetorischen Mitteln des unterweisend-didaktischen Stils.³¹⁴ Die

308 | Diese Funktionsbestimmung steht in der antiken Tradition, siehe Ueding/Steinbrink 2011, S. 93.

309 | Sixten Ringbom zeigt mit diesem der Filmwissenschaft entlehnten Begriff auf, dass die Anforderungen an die Bilder in der privaten Andacht zur spezifischen Bildform des *dramatic close-up* führen, worin sich die Lebendigkeit der Narration mit dem traditionellen Ikonenbild verbindet, siehe Ringbom 1984.

310 | Siehe zu dieser Deutung jüngst Poulsen 2015, S. 65. Poulsen erklärt die Cranachschen Halbfigurenbilder direkt aus Luthers Bildverständnis und leitet daraus eine ›lutherische Ikonologie‹ oder ›Ikonizität‹ ab.

311 | Die einzelnen Bewegungsmotive variieren, siehe hierzu Kap. 4.3.2 dieser Arbeit.

312 | So beispielsweise im Budapester Exemplar (Abb. 37).

313 | Siehe zum schamhaften Blick als Exempel weiblicher Tugendhaftigkeit Palzkill 1996.

314 | Siehe zum rhetorischen Stilmittel der Antithese in Bezug auf Melanchthons homiletische Theorie Schnell 1968, S. 138. Der antithetische Aufbau und die chiasmatischen Verschränkungen wurden besonders bei den Darstellungen von Gesetz und Evangelium hervorgehoben, siehe Schlie 2011.

unterschiedlichen Bewegungsmotive und Reaktionen der Pharisäer und Apostel sorgen für die geforderte Abwechslung, die *varietas*, die die Aufmerksamkeit des Betrachters wecken (*attentum facere*) und ihn erfreuen soll (*delectare*).³¹⁵ Die bildrhetorischen Mittel münden aber nicht in einem Zuviel an Ornat und an überbordender Fülle (*copia*), wie es im hohen Stil geschehen kann, sondern zielen auf den zentralen Bildgehalt der Sündenvergebung. In diesem Sinne wird auch der Betrachter direkt angesprochen, nämlich über den am oberen Bildrand angebrachten Schriftzug mit den Worten, die Christus an die Schriftgelehrten richtet: »Wer unter euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein auf sie.«³¹⁶ Der Prozess der Vergegenwärtigung der eigenen Sünden mündet somit in einem doppelten Erlösungsakt: Ebenso wie der Sünderin im Bild vergeben wird, wird sich der Davorstehende seiner eigenen Erlösung beim Betrachten der biblischen Historie bewusst.

Auch für die Darstellung anderer biblischer oder profaner Sujets eignete sich diese einfache Stilart, denn sie war nicht themen-, sondern funktionsgebunden. Daher finden sich die bildrhetorischen Mittel, wie etwa die affektive Betrachtersprache vor reduziertem Hintergrund, bei zahlreichen weiteren biblischen, mythologischen und profanen Bildern der Cranachs. Hier sind beispielsweise die Varianten mit Herkules und Omphale (Abb. 10) oder die profanen Bilder mit ungleichen Liebespaaren zu nennen (Abb. 11). Diese sind nach derselben rhetorischen Wirkweise aufgebaut. Dazu zählt vor allem der Gegensatz zwischen den Männer- und Frauenfiguren – bei der Herkuleszene der Kontrast zwischen Heldenfigur und weiblicher Kleidung,³¹⁷ bei den ungleichen Paaren durch die Gegenüberstellung der jungen Frau und dem



Abb. 10:

Lucas Cranach d. Ä.:
Herkules bei Omphale,
 82 × 118 cm,
 Öl auf Holz, 1535,
 Statens Museum for
 Kunst Kopenhagen,
 Inv.-Nr. KMSsp727

315 | Auch die Werkstattpraxis ließe sich unter dem Aspekt der rhetorischen *varietas* betrachten, siehe hierzu Kap. 1.2 dieser Arbeit.

316 | Joh 8,7. Auf den meisten der Ehebrecheringemälde der Cranachs findet sich dieser Bibelspruch in unterschiedlichen Schreibweisen der nach Luther übersetzten frühneuhochdeutschen Textfassung.

317 | Siehe FR 1979, Nr. 274; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-MHM-120-006; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Herkules_bei_Omphale,_Kopenhagen,_FR_\(225\)](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Herkules_bei_Omphale,_Kopenhagen,_FR_(225))); Version vom 9.8.2017); CDA (http://www.lucascranach.org/DK_SMK_KMSsp727; abgerufen am 16.9.2018).



Abb. 11: Lucas Cranach d. Ä.: *Das ungleiche Paar*, 86,7 × 58,5 cm, Lindenholz, um 1530, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Inv.-Nr. Gm218

älteren Liebhaber.³¹⁸ Wie in den Bildern mit der Ehebrecherin rücken Gestik und Mimik durch den Bildausschnitt und die Nahsicht in den Vordergrund. Die ineinandergelegten Hände der Männer und Frauen in den Darstellungen der ungleichen Paare zeigen die körperliche Sünde an. Dieselbe Geste des an die Hand Nehmens steht in der biblischen Geschichte mit der Ehebrecherin hingegen für die Sündenvergebung.

1.4.4 Geschichtsverständnis und Exempelfunktion

Die spezifische Form der biblischen Historiendarstellungen war nicht nur durch die Rhetorik bestimmt, sondern auch durch das frühneuzeitliche Geschichtsverständnis, das auf den lehrhaften Nutzen der Historie ausgelegt ist. Auch hierfür war Ciceros Werk *De Oratore* wegweisend. Die Geschichten vergangener Zeiten dienten laut Cicero nachfolgenden Generationen als »magistra vitae«, als Lehrmeisterin des Lebens.³¹⁹ Die Historie sei demnach

»die Zeugin der Zeiten, das Licht der Wahrheit, das Leben der Erinnerung, die Lehrerin des Lebens, die Kündlerin der alten Zeit [...]«. ³²⁰

Cicero betrachtete die Geschichten der Vergangenheit somit als wahrhaftiges Zeugnis alter Zeiten, die Erinnerung und Gedächtnis in sich bewahrten. Den Nutzen der Historie sah er vor allem in ihrer lehrenden Funktion für die Nachwelt. Die einzelnen Geschichten waren zugleich Teil der großen Weltgeschichte, der »Welt-Historie« oder *historia universalis*, die sich in unterschiedliche thematische Teilbereiche gliedern ließ, beispielsweise die Natur- oder Kirchengeschichte. Diesem antiken Geschichtsverständnis lag, anders als im prozesshaft verstandenen modernen Geschichtsbild, die Wiederholbarkeit der Ereignisse zugrunde. Die einzelnen Geschichten konnten sich immer wieder ereignen und erlangten damit eine nachahmens-

318 | Siehe FR 1979, Nr. 285; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-SUP-100-019; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Der_verliebte_Alte,_N%C3%BCrnberg,_FR_235; Version vom 31.1.2018); CDA (http://www.lucascranach.org/DE_BStGS-GNMN_Gm218; abgerufen am 16.9.2018) sowie den Eintrag im digitalen Objektkatalog des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg (<http://objektkatalog.gnm.de/objekt/Gm218>; abgerufen am 16.9.2018).

319 | Siehe »Geschichte, Historie«, in: GG, Bd. 2, S. 593–717, hier S. 641.

320 | Cicero 2007, Liber II, 36, S. 145. »Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis [...]«, ebd., S. 144. In der Frühen Neuzeit war Ciceros funktionale Bestimmung der Historie allgemein bekannt. So beruft sich beispielsweise der Jurist Georg Lauterbeck in seinem Regentenbuch auf Cicero: »Dieweil die Historia / wie Cicero saget / Ein zeugin der zeit / ein liecht der wahrheit / ein leben des gedechtnus / vnnd ein verkündlerin der alten Welt vnd geschicht ist.«, Lauterbeck 1557, CCXX.

werte oder abschreckende Exempelfunktion. Damit ließen sich aus ihnen überzeitlich gültige Wahrheiten und Handlungsweisen ableiten.³²¹

Diese Auffassung der Historien als nützliche und lehrhafte Exempel wurde in der Frühen Neuzeit zu einer Funktionsbestimmung der Malerei. Die angemessene und glaubwürdige Gestaltung der *historia* im Bild wurde insbesondere durch Albertis Malereitratat *De pictura* von 1435 zu einer der wichtigsten Aufgaben der Maler erhoben.³²² Wie der Dichter, so sollte auch der Maler mit den Mitteln der Rhetorik eine glaubwürdige und geordnete Erzählung im Bild vermitteln.³²³ Alle erdenklichen erzählerischen Zusammenhänge konnten dabei als bildwürdig erachtet werden. Die Begriffsverwendung war offen angelegt, denn *historia* nannte man alle denkbaren Formen von Ereignissen.³²⁴ Wenn im Folgenden der Begriff »biblisches Historienbild« verwendet wird, so ist damit eine im Medium des Bildes übermittelte biblische Einzelgeschichte gemeint – und nicht der sich im 17. Jahrhundert herausbildende Gattungsbegriff der Historienmalerei.³²⁵

Diese Vorstellung, Geschichte in einzelne wiederholbare Historien zu gliedern, ist noch weit von einem abstrakten und prozesshaften Geschichtsbegriff entfernt,³²⁶ wie er etwa von Reinhart Koselleck geprägt wurde.³²⁷ Dies bestätigt ein Blick in den Sprachgebrauch des Begriffs »Historie«. In Zedlers *Universal-Lexicon* aus der Mitte des 18. Jahrhunderts zeigt die Begriffsdefinition noch deutlich das vormoderne Verständnis von Geschichte als eine Abfolge einzelner Geschichten, die – in die Kirchen-Historie, die politische Historie, die Rechts-Historie und viele andere Teilbereiche gliedert – zur großen *historia universalis* gehören.³²⁸ Diese Gegenstandsbereiche der einzelnen Historien sind nach Zedlers Lexikon fast unbegrenzt, denn: »Alles was geschiehet, gehöret in die Historie«.³²⁹ Noch im 19. Jahrhundert definierten die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm »historia« als große Bandbreite an Einzelgeschichten.³³⁰ Der Begriff eignet sich nach dem

321 | Siehe zum Gegensatz zwischen den Geschichtsmodellen Sabine Fastert: »Historia«, in: Hpl, Bd. 1, S. 499–504, hier S. 501; zur Lehrfunktion der Historien ebd., S. 500.

322 | Siehe Gaetgens/Fleckner 1996, S. 18; zu Albertis Verständnis der »historia« Rehm 2002, S. 27–32, 53–59.

323 | Siehe Alberti 2002, S. 27.

324 | Bereits im Mittelhochdeutschen wird der Begriff »historia« im Sinne von Geschichte oder Erzählung verwendet, siehe »Historie«, in: BMZ, Bd. 1, Sp. 692. Siehe zur Begriffsgeschichte »Geschichte, Historie«, in: GG, Bd. 2, S. 593–717, sowie Sabine Fastert: »Historia«, in: Hpl, Bd. 1, S. 499–504.

325 | Der frühneuzeitliche Begriff der »historia«, wie ihn Alberti prägte, ist nicht mit dem Gattungsbegriff des Historienbildes gleichzusetzen, der sich erst im Konstitutionsprozess der Pariser Akademien im 17. Jahrhundert herausbildete, siehe einfürend Schneider 2010, S. 222–223, Kirchner 2000 sowie Thomas Kirchner: »Historienbild«, in: Hpl 2011, S. 505–512.

326 | Zur Abgrenzung zwischen Historie und modernem Geschichtsbegriff siehe Knappe 1984, S. 11–14. Zum Toposwandel von »Historia« und »Geschichte« siehe den Eintrag »Geschichte, Historie«, in: GG, Bd. 2, S. 593–717, hier S. 641–647, sowie zur Herausbildung des modernen Geschichtsbegriffs, ebd. S. 647–658.

327 | Siehe hierzu grundlegend Koselleck 2013. Der abstrakte und wissenschaftliche Begriff »Geschichte« in der Singularform wird frühestens Ende des 18. Jahrhunderts greifbar. Dieser ist verbunden mit einem prozesshaften Geschichtsbild, das nicht mehr durch die Heilsgeschichte determiniert wird, siehe ebd., S. 143; zur Entstehung des Kollektivsingulars »Geschichte« siehe »Geschichte, Historie«, in: GG, Bd. 2, S. 647–653.

328 | Siehe »Historie«, in: Zedlers *Universal-Lexicon*, Bd. 13, S. 281–283.

329 | »Historie«, in: ebd., Sp. 281.

330 | Siehe »historia«, in: DWB, hier Bd. 10, Sp. 1580.

Grimmschen Wörterbuch auch zur Bezeichnung einzelner bildlicher oder literarischer Darstellungen.³³¹ Dieser Sprachgebrauch steht der frühneuzeitlichen Wortverwendung nahe. Der Begriff »historia« lässt sich im deutschsprachigen Raum zur Bezeichnung einzelner Bild- und Textdarstellungen verstärkt ab dem 16. Jahrhundert nachweisen.³³² Dies zeigt sich auch bei der Benennung von Gemälden in Inventaren oder Rechnungsbelegen, in denen einzelne Gemälde häufig mit der Formulierung »historia« oder »Historie« in Verbindung mit einer kurzen Beschreibung des Bildgeschehens aufgeführt sind. So erhielt beispielsweise »meister Lucas«, der »maler zu Wittenberg«, laut einem Rechnungseintrag vom 30. Oktober 1537 etwas mehr als 18 Gulden »fur eine taffel der historienn von sant Johannes dem teuffer [...]«. ³³³

Die gemalten biblischen Historien waren anders als mythologische oder profane Bildinhalte immer an die Heilige Schrift gebunden und in ihrem Wahrheitsgehalt durch diese legitimiert.³³⁴ Der Darstellungsweise der biblischen Historien der Cranach-Werkstatt liegt jedoch kein historisches Interesse im modernen Verständnis zugrunde. Die Darstellungen verzichten in der Bildformel der Halbfigurenbilder auf jegliche Andeutung einer Lokalisierung des Geschehens, wie etwa die im Bibeltext überlieferte Tempelkulisse.³³⁵ Der monochrome Hintergrund, der durchaus auch als Resultat ökonomischer Werkstattpraxis im Sinne einer schnellen Malweise gedeutet werden kann, kommt nicht nur dem einfachen rhetorischen Stil entgegen, sondern auch dem frühneuzeitlichen Verständnis der lehrhaften Historie. Die gemalte biblische Historie dient dabei als *exemplum*, von dem der Betrachter lernen soll.³³⁶ Die Figuren sind etwa in Lebensgröße abgebildet, wodurch der Darstellung lebendige Anschaulichkeit verliehen wird. Das biblische Exempel ereignet sich an jedem möglichen Ort der Betrachterrezeption immer wieder aufs Neue. Auch die Darstellung der Figuren in der Kleidung des 16. Jahrhunderts – und nicht in der historischen Kleidung zu Jesu Zeiten – ist diesem lehrhaften und wiederholbaren Geschichtsverständnis zuzuordnen.³³⁷ Durch den Bezug zur Lebenswelt der zeitgenössischen Betrachter wird die biblische Geschichte aktualisiert und in

331 | Als Beispiel wird das Bibeldrama »historia der Esther« genannt, siehe »historia«, in: ebd., Sp. 1580.

332 | Ab dem 16. Jahrhundert wird die Begriffsverwendung »Historia« in Anlehnung an die italienische Kunsttheorie auf die Bildkünste übertragen und findet sich im Sprachgebrauch wieder. Siehe als grundlegende sprachhistorische Arbeit zum Begriff der Historie Knape 1984, zur deutschsprachigen Entwicklung S. 410–416.

333 | Zitiert nach der Transkription im CDA (http://lucascranach.org/archival-documents/DE_ThHStAW_EGA_Reg-Bb_4428_15r; abgerufen am 16.9.2018); siehe auch Heydenreich 2007, Reg. 215, S. 431.

334 | Siehe hierzu die grundlegende Aufarbeitung mythologischer Bildthemen im christlich-humanistischen Geschichtsverständnis durch Edgar Bierende, Bierende 2002; zur humanistischen Geschichtsauffassung auch Maissen 2006.

335 | Bei Darstellungen, in denen die Szene in einen Innenraum verortet wird, handelt es sich entweder um spätere Übermalungen oder um Bilder, die in einen übergeordneten narrativen Zusammenhang eingebettet waren. Siehe hierzu die hochformatigen Varianten, die in Kap. 4.1 dieser Arbeit besprochen werden, sowie das Kronacher Exemplar (Abb. 31).

336 | Den allgemein lehrhaften Nutzen der Historie betont noch Zedler, denn diese diene als wiederholbares Exempel, von dem man lernen solle, siehe »Historie«, in: *Zedlers Universal-Lexicon*, Bd. 13, Sp. 282. Zur Wiederholbarkeit, Exemplarität und Erlernbarkeit von Geschichten bis ins 18. Jahrhundert siehe Koselleck 2013, S. 137.

337 | Siehe im Gegensatz dazu als Beispiel für die Darstellung historischer Kleidung im *Lucrecia*-Gemälde Jörg Breus d. Ä., Melanie Kraft: *Historia und narratio. Jörg Breu d. Ä. und die Historienbilder für das Herzoghaus München*, unveröffentlichte Dissertation, Heidelberg 2018. Ich danke der Autorin für zahlreiche Hinweise zum Historienbild in der Frühen Neuzeit.

ihrer affektiven Wirkung und Anschaulichkeit gesteigert. Diese lehrhafte Exempelfunktion der biblischen Historien bezeugt auch Melanchthon in seinem *Vnterricht der Visitatorn an die Pfarhern ym Kurfurstenthum zu Sachssen*, denn die Gläubigen sollen »durch der heyligen Exempel/ zum glauben vnd guoten wercken gereyzt werden.«³³⁸ Die biblischen Geschichten wurden demnach nicht historisch-kritisch verstanden. Vielmehr unterlagen sie einem sakramentalen Geschichtsverständnis, in dem der Nutzen der Historie für die Gläubigen im Vordergrund stand.

338 | Melanchthon 1528 (unpaginiert, Kapitel *Von menschlichen Kirchen ordnung*); zum rhetorischen Exemplum-Begriff siehe zudem Lausberg 2008, S. 699.

2 Wandelbare Lesarten: Die *pericopa adulterae*

Grundlage für die Bild- und Textexegese der *pericopa adulterae* (Joh 8,1–11) bildet der kurze Abschnitt im Johannesevangelium, in der Schriftgelehrte und Phariseer eine beim Ehebruch aufgegriffene Frau zu Jesus bringen. In der ersten deutschen Übersetzung in Luthers sogenanntem *Septembertestament* von 1522, die auch Cranach bekannt gewesen sein dürfte, lautete die Stelle folgendermaßen:

»Aber die Schriftgelerten vnd phariseer brachten eyn weyb zu yhm/ ym ehebruch begriffen/ vnd stellten sie öffentlich dar/ vnd sprachen zu yhm/ Meyster, dis weyb ist begriffen auff frischer that ym ehebruch/ Moses aber hatt vns ym gesetz gepotten/ solche zu steynigen/ was sagistu? das sprachen sie aber yhn zu versuchen/ auff das sie eyn sach zu yhm hetten/ Aber Jhesus bucket sich nyder vnnd schreyb mit dem finger auff die erden/ Als sie nu anhielten yhn zu fragen/ richtet er sich auff/ vnd sprach zu yhn/ Wer vnter euch on sund ist/ der werffe den ersten steyn auff sie/ vnd bucket sich widder nyder vnd schreyb auff die erden/ Da sie aber das horeten/ giengen sie hynaus/ eyner nach dem andern/ von den Eltisten an/ vnnd liessen Jhesum alleyne/ vnd das weyb fur yhm stehen/ Jhesus aber richtet sich auff/ vnd da er niemant sahe denn das weyb/ sprach er zu yhr/ weyb/ wo sind sie deyne verkleger? hat dich niemant verdampft? sie aber sprach/ Herre/ niemant/ Jhesus aber sprach/ szo verdamme ich dich auch nicht/ gang hyn/ vnd sundige fort nicht mehr.«¹

Die Passage gliedert sich nach dem Evangelientext in drei Erzählstationen: Anklage, Verhandlung und Freisprechung der Sünderin. Die Ausgangslage bildet die Anklagesituation. Die beschuldigte Frau wird von Schriftgelehrten und Phariseern zu Jesus gebracht, der im Tempel lehrt. Dort stellen die Männer ihm die Frage, ob die Beschuldigte für ihre Tat nach dem Gesetz Mose mit Steinigung zu bestrafen sei. Den Anklägern geht es jedoch weniger um einen gerechten Urteilsspruch als vielmehr um die Konfrontation mit Jesus. Denn fordert er die Todesstrafe, so läuft dies seiner Lehre von der Vergebung der Sünden zuwider. Spricht er dagegen die Angeklagte frei, so verstößt er gegen das Gesetz Mose. Den Wendepunkt in der Handlung läuten die an die Männer gerichteten Worte Christi ein: »Wer vnter euch on sund ist/ der werffe den ersten steyn auff sie« (Joh 8,7). Die Ankläger werden ihrer eigenen Sünden gewahr und verlassen im stummen Eingeständnis ihrer Schuld den Tempel. Zurück bleiben Jesus und die Angeklagte. Im wörtlichen Akt der Freisprechung – »szo verdamme ich dich auch nicht« – spricht Jesus die Frau von ihrer Sünde frei. Das Ende der Erzählung weist bereits auf das zukünftige Geschehen hin. Der Vergebungsakt ist mit der Aufforderung Jesu an die Frau verbunden, in Zukunft nicht mehr zu sündigen.

Die Passage mit der Ehebrecherin ist in den Erzählkontext des öffentlichen Wirkens Jesu eingebettet. Einige Elemente der Geschichte sind somit in einem größeren narrativen Zusammenhang zu betrachten. Zum einen ist der im Johannesevangelium wiederkehrende Disput zwischen Christus und den Phariseern und Juden zu nennen, dessen Streitgegenstand häufig der Stellenwert des Mosaischen Gesetzes ist.² Auch in der Erzählung von der Ehebrecherin geht es somit weniger um eine gerechte Bestrafung der Sünderin,

1 | Luther 1522b, fol. 71v, Joh 8,2–11.

2 | Siehe beispielsweise die Heilung eines Kranken am Sabbat (Joh 5,2–18), die gegen das Gesetz Mose verstößt. Die Frage nach der Gültigkeit des Mosaischen Gesetzes wird auch auf dem Laubhüttenfest ausgehandelt (Joh 7, 14–39.)

sondern darum, Jesus durch sein Handeln zu überführen.³ Auch weite Teile der bildlichen Überlieferung durchzieht dieser Gegensatz zwischen der Christusfigur und den ihm feindlich gesinnten Pharisäern und Schriftgelehrten. Zum anderen steht die Szene in Zusammenhang mit weiteren Begebenheiten aus den Evangelien, in denen Jesus Partei für Sünderinnen ergreift, wie beispielsweise Maria Magdalena, die Samariterin am Jakobsbrunnen, die öffentlich Ehebruch mit mehreren Männern betrieb, oder die namenlose Sünderin, die Jesus salbte und der er ihre Sünden vergab.⁴

Obwohl sich die Perikope über die Ehebrecherin scheinbar nahtlos in den Erzählfluss des Evangelienberichts einfügt, gehörte die Textstelle nicht zu den ältesten Textzeugen des Evangeliums. Die Geschichte wurde vermutlich eine Zeit lang mündlich tradiert und erst im späten 5. Jahrhundert n. Chr. in den Kanon der biblischen Texte eingefügt. Sie wird daher nur im Johannesevangelium (Joh 8,3–11) erzählt.⁵ Doch schon in der frühen christlichen Kirche galt die Johannesperikope über die Ehebrecherin als eine der bekanntesten Evangelienereählungen, wie es der Theologe Chris Keith einschätzte: »PA [Pericope Adulterae] was clearly one of the most spoken, read, remembered, and transmitted stories about Jesus in the early Church, deserving its reputation as one of the most popular stories in the gospels.«⁶ Dies schlug sich in späteren Zeiten auch in der Textexegese und der Bildtradition nieder.

2.1 Traditionen der Bild- und Textexegese

Die Geschichte von Christus und der Ehebrecherin wurde seit dem sechsten Jahrhundert in den Bildkünstlern dargestellt.⁷ Besonders in der mittelalterlichen Kleinkunst und in der Buchmalerei war das Bildthema geläufig.⁸ Die Bilderzählungen verliefen hier häufig analog zum Bibeltext in mehreren Erzählsequen-

3 | Die Frau ist ein Vorwand, um Jesus zu ergreifen. Ihre Identität, der tatsächliche Tatvorgang und damit auch die Schuldfrage bleiben unbekannt, siehe O'Day 1992, S. 12.

4 | Siehe hierzu Green 2000, S. 253.

5 | Siehe Scott 2000, S. 55, und McDonald 1995, S. 415. Die Perikope ist nicht Teil der griechischen, aber der lateinischen Tradition; siehe grundlegend »pericope adulterae«, in: Oxford Dictionary, S. 1264; zur Textgenese und -exegese siehe die theologischen Arbeiten von Manson 1952, Becker 1963, McDonald 1995, Kreitzer 2000, darin besonders Scott 2000, O'Loughlin 2000 und Green 2000 sowie Keith 2008.

6 | Ebd., S. 260.

7 | Siehe einführend Peter Bloch: »Ehebrecherin«, in: Lcl, Bd. 1, Sp. 580–584, sowie Franziska Schmid: »Ehebrecherin (Christus und die E.)«, in: RdK, Bd. 4, Sp. 792–803. Zur hochmittelalterlichen Ikonografie der Ehebrecherin vor Christus siehe Mâle 1969, S. 56, sowie Künstele 1926–1928, Bd. 1, S. 392–395, zur Ehebrecherin S. 394–395, sowie Frank 2010, S. 11–27.

8 | Früheste Darstellungen finden sich beispielsweise auf den Magdeburger Elfenbeintafeln Ottos des Großen (um 968), siehe hierzu Ausst.kat. Magdeburg 2001, Bd. 2, S. 379. Zwei der Elfenbeintafeln gelangten im 16. Jahrhundert in den Reliquienschatz Albrechts von Brandenburg, den Cranach im *Wittenberger Heiltumsbuch* illustrierte, siehe Fillitz 2001, S. 1. Siehe als frühe Umsetzung auch die Reliefszene auf der Bernwardssäule im Hildesheimer Dom, hierzu Bruns 1995, S. 81–82. Vereinzelt findet sich die Szene auch als Architekturschmuck, wie etwa als Reliefmedaillon eines Scheibenkreuzes (um 1210) in der evangelisch-lutherischen Pfarrkirche Sankt Maria zur Höhe in Soest oder als Schlussstein eines Jochs in der Abteikirche in Asnières.

zen, die die Anklage der Ehebrecherin, den Richtspruch und ihre anschließende Begnadigung zeigten.⁹ Einige Darstellungen in der karolingischen und ottonischen Buchmalerei richteten sich an Herrscher und erinnerten diese an eine gerechte Urteilsfindung.¹⁰ Die Christusfigur glich dabei oft der des Weltenrichters auf der Weltkugel – eine Darstellungstendenz, die später bei Cranach einem milden und gütigen Christustypus weichen sollte.¹¹ Durch die Episteln des Kirchenvaters Ambrosius ergab sich eine Verbindung zum Salomonischen Urteil aus dem Alten Testament.¹² Ambrosius ging in der Auslegung der *pericopa adulterae* auf den Tempel als Ort des gerechten Richtens ein und deutete diesen als Tempel Salomos.¹³ Christus und König Salomo wurden somit als weise und gerechte Richter zueinander in Bezug gesetzt. Diese aus der patristischen Exegese stammende Verbindung zwischen Christus und Salomo sollte insbesondere auf Gerechtigkeitsbildern des 16. Jahrhunderts zum Exempel gerechter Urteilsprechung werden (Kap. 5.2). Die bildlichen Darstellungen waren daher als nachahmungswürdiges christliches Vorbild

gerechten Richtens für Könige und Herrscher bestimmt – manchmal auch für Herrscherinnen. So enthielt etwa die kostbar illuminierte *Passion Isabeau* für die französische Königin Isabelle de Bavière eine Miniatur



Abb. 12: Christus und die Ehebrecherin, Miniatur, aus: *La Passion de nostre Seigneur Jhesus-Christ* (sog. *Passion Isabeau*), Paris um 1400–1420, fol. 11v, Bayerische Staatsbibliothek München, Cod.gall. 22

9 | Siehe beispielsweise die Darstellung im Ingeborgpsalter, um 1190–1220, fol. 21r, Musée Condé, Chantilly, ms. 1695, die in zwei Bildregister aus Verhandlung und Begnadigung aufgeteilt ist, siehe hierzu Deuchler 1967, S. 44.

10 | Siehe Knust/Wassermann 2010, S. 440.

11 | Die Darstellung *Christus als Weltenrichter* in der Ehebrecherinszene ist am stärksten ausgeprägt im Freskenzyklus mit dem Leben Christi an der Südwand des Mittelschiffes der Basilika Sant'Angelo in Formis (1072–1078), siehe hierzu in Auswahl Morisani 1962, Moppert-Schmidt 1967 sowie Gunhouse 1991.

12 | Siehe zur Auslegung des Ambrosius CSEL, Teil 10, Bd. 2, Ep. LXVIII (26), 11–20.

13 | »At quo loci hoc iudicat Christus? Nam plerumque secundum qualitates locorum in quibus docebat famulos suos, disputationes suas formare dignatus est, ut in portico Salomonis, hoc est sapientis, deambulans loquebatur.«, ebd., 11–20, hier 4.

mit der Ehebrecherin (Abb. 12).¹⁴ Die Textpassage »de muliere in adulterio deprehensa« war nach dem Vorbild der weit verbreiteten *Meditationes Vitae Christi* des Ludolf von Sachsen aus den Evangelien kompiliert.¹⁵ Besonders auffällig ist das aufwendig verzierte Frauengewand, dessen leuchtendes Blau sich im Sternenhimmel über den Figuren wiederfindet. Die kostbare Kleidung der Sünderin ist – vermutlich vermittelt durch die spätmittelalterliche Bildtradition – ebenso als Anknüpfungspunkt für die frühen Darstellungen Cranachs d. Ä. zu werten.

Meist wurde die Szene nicht einzeln dargestellt, sondern war wie auch die Evangelien erzählung in einen übergeordneten narrativen Kontext eingebettet. Ab dem 9. und verstärkt ab dem 11. Jahrhundert ist sie Teil umfangreicher Bildzyklen zur Vita Christi in der Wandmalerei, Buchmalerei und Mosaikkunst – oft in direkter Abfolge mit den Erzählstationen der Samariterin am Jakobsbrunnen oder der Kindersegnung.¹⁶ Frühe Beispiele dieser Bildfolgen finden sich etwa in Sant’Angelo in Formis, wo die Ehebrecherinszene direkt auf die Samariterin folgt; im Freskenzyklus zum Leben Jesu im Kloster Müstair befand sich das Bildfeld mit der Ehebrecherin im selben Register neben der Kindersegnung.¹⁷

Zugleich spielten aber auch immer wieder Bezugnahmen auf das Alte Testament eine Rolle. So ist die Ehebrecherin vor Christus typologisch mit der Geschichte von Susanna verbunden, die unschuldig des Ehebruchs angeklagt und durch Daniels Aussage vor der Bestrafung gerettet wurde.¹⁸ Auch weitere reuige Sünder, wie etwa König David, der Bathseba begehrte und Ehebruch beging, sind mit der neutestamentlichen Erzählung verwandt.¹⁹ In der Liturgie rückte die *pericopa adulterae* dagegen mit der Erzählung von der Samariterin am Jakobsbrunnen zusammen. Die Evangelienlesungen der beiden Perikopen folgten in der vorösterlichen Fasten- und Bußzeit direkt aufeinander. Das Evangelium nach Joh 4,5–42 mit der Geschichte der Samariterin am Jakobsbrunnen wurde am dritten Fastensonntag verlesen, am darauffolgenden Samstag als Gegenstück das Evangelium nach Joh 8,3–11 mit der Perikope über die Ehebrecherin. Darin ist sicher der Hauptgrund für die häufige Aufeinanderfolge der beiden Szenen in Bildzyklen im sakralen Raum zu sehen.²⁰

In den Kirchengestaltungen blieb die Begebenheit mit der Ehebrecherin meistens ein Bildfeld im übergeordneten narrativen Erzählstrang des Lebens Jesu – ob in der Wandmalerei oder als Teilszene von Altären, wie dem bekannten Altarretabel Michael Pachters mit Szenen aus dem Leben Jesu.²¹ Vereinzelt sind Kupferstiche erhalten, wie beispielsweise von anonymen Monogrammisten des 15. Jahrhunderts oder

14 | Siehe zur Handschrift *La Passion Isabeau* 1400–1420, Abb. auf fol. 11v; siehe sekundär DuBruck 1986a; zur Transkription der Textstelle DuBruck 1990, S. 43–44. Der Text enthält auch die Szene mit der Kindersegnung (fol. 5v–6r), vgl. hierzu die Transkription bei ebd., S. 63 (V. 61–73).

15 | Die *Meditationes* waren eng mit den mittelalterlichen Mysterienspielen verbunden, siehe DuBruck 1986b.

16 | Siehe dazu die Mosaikzyklen im Dom von Monreale (um 1180–1190), siehe Dittelbach 2003. Die seltene Darstellung der Kindersegnung ist beispielsweise nachgewiesen im Leben-Jesu-Zyklus mit Wandmalereien in Müstair (Graubünden) aus dem 9. Jahrhundert, siehe Goll/Exner/Hirsch 2007, S. 156–157.

17 | Siehe hierzu das Verzeichnis der Wandbilder bei Wyss/Rutishauser/Nay 2002, S. 156.

18 | Dan 13, 1–64.

19 | Zu Davids Ehebruch und Blutschuld 2. Sam 11, 1–27; zu Davids Sündenbekenntnis und Vergebung 2. Sam 12, 1–25.

20 | Siehe zur liturgischen Verbindung der beiden Erzählungen Olga Alice Nygren: »Samariterin am Jakobsbrunnen«, in: Lcl, Bd. 4, besonders Sp. 29, sowie Knust/Wassermann 2010, S. 419.

21 | Siehe zu Pachters Altar Koller/Wiribal 1981, Reichauer 1998 und Madersbacher 2015.

vnd eyne prume boume. Zu dem sprach
danyel vnrecht hastu gelogē in dīm hou-
bet. Wenn des hren engel blibet haltende
ein schwert daz er dich houwe enmitten.
Vñ dich tötte vñ also ergal alle die schar
mit emans mit emer stymen. Vñ lobetēt
den hren d die behaltet die do hoffent in
im. Vñ mit emre andere stymen woren sū
wider die zwene priester. Wenne danyel
het sū überwunden vñ er irme munde ein
valseh gezügnis gesprochen. Iherumb to-
tent sū in. Also d vñel gewerckt hat wi-
der sine nechste. Vñ behaltē ist d3 vñschul-
dige blüt in dem tage.
Dis ewangelium seyt von d frouwe die
ir ee hette gebrochen.



An dem samptage d3 ewangelij3 iohes
am. viij.

In d3yt do für ihs zu dē berge oli-
feti. Vñ kam aber do es tagete
zu dē tempel. Vñ kam d3 volck al-
les zu yme. Vñ er sab vñ lerte sū. Vnd do
fürtent die schreiter vnd die pharisei ein
wip zu yme. In vnküschekypt begriffen
Vñ staltent sū in mittim. Vñ sprochent zu
ihumeister Dis wip ist nūn in vnküschē

kypt begriffen. Aber moyses hat vns ge-
bottē in d ee d3 wir sū versteinēt. W3 sa-
gest du dar zu. Dis sprochēt sū aber in
zu verlüchē. D3 sū in möchtēt rügen. Ihs
aber duckete sich nyder vñ schreip mit den
vingeren in die erde. Vñ do sū faste blibē
an iren frogē. Vñ in vaste frogetēt do ri-
chte er sich vff. Vñ sprach zu in d on sūnde
sig vnd vch d selbe d werffe dē erste stein
an sū. Vñ buckete sich andwerbe nyd. Vñ
schreib in die erde. Vñ do sū d3 gehortēt
do giengent sū ye emer noch dem andern
hinu3. Vñ beguntēt an wohē an dē altēstē
Vñ ihs bleip alleine. Vnd d3 wip mitten
stende. Vnd ihs richtete sich vff vnd sprach
zu ir. Wip wo sint die die dich gerüget
hant. Idat dich yeman verdampnet. Vnd
sū sprach nyeman hre. Do sprach ihs noch
ich verdampne dich nicht gang vnd sūn-
de nit me.

Die epistel an dem iij sunnentage in d va-
sten ad galatas am. iij.

Brüd es ist geschribē d3 abraham
d hette zwene sūne emen von der
dirnē. Vnd emē von d fryē. der
von d dirnē ist geborē noch dē fleisch der
aber von d fryen noch d gelübde. Dise sint
gesprochen durch emans erde. Wenn dise
sint zweyg vrkündē. D3 eme von dem ber-
ge sinay in dē dienste geberē die ist agar.
Wenn synai ist ein berck in arabien. Der
do glichet ist. Ir die do nū heysent iherlm
Vnd die do dienēt mit irē kindē. Aber ihe-
rusalem die do hohe ist. Die ist fry die ist
vñser milt. Wenn es ist geschriben wenn
frouwe dich vnberhafftige die du nicht
gebirest. Brich vñ vñ ruff die du nicht ge-
birest wēn vil sūne vñ losse sint mere dēn ir
die do hat emen mā. Aber wir brüd noch
ysaacs gelübde. So sint wir sūne. Wie
dēne d noch dē fleisch geboren ist w3 dur-
echtendē den d noch dem gepste. Vnd also
ist es ouch nū. Sund das sprichet die ge-
schriffte würff vñ die diene. Vnd ouch iren
sūn wann d sūn d fryen wurt mit ein erbe
mit d fryen sūne. Vnd also brüd wir sint
nit d dirnen sūne. Sund d fryen in wēlich
er freihypt vns crist9 erlöset hat.

Abb. 13: Christus und die Ehebrecherin, Holzschnitt, aus: *Speculum humanae salvationis mit dt. Perikopen und Auszügen aus Der Heiligen Leben*, gedruckt bei Bernhard Richel, Basel 1476, fol. 68v, Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 955

Veit Stoß.²² Im Spätmittelalter waren vor allem Holzschnitte zum Leben Jesu in illustrierten Erbauungs- und Andachtsbüchern verbreitet und damit in den Anwendungskontext der privaten Laienfrömmigkeit eingebunden.²³ Text und Bild erzählten die Vita Christi meist chronologisch im Sinne einer Evangelienharmonie und nicht nach der Abfolge der einzelnen Evangelienbücher.²⁴ Die Ehebrecherinszene rückt hier häufig mit Illustrationen der Sünder vor Christus zusammen, wie etwa der Samariterin am Jakobsbrunnen oder der Salbung Christi durch die Sünderin.

Das Vorherrschen einiger weniger Bildtypen mag auf den ersten Blick den Eindruck erwecken, das Bildthema der Ehebrecherin sei selten dargestellt worden. Dabei muss jedoch Berücksichtigung finden, dass die Druckgrafik eine höhere Verbreitung als einzelne Tafelgemälde erfuhr. So gibt es zwar nur wenige Bildformeln im Holzschnitt; dafür fanden sich diese aber in den weit verbreiteten Drucken lateinischer und volkssprachiger Andachtsbücher wieder, wie etwa im 1476 bei Bernhard Richel gedruckten *Speculum humanae salvationis* (Abb. 13).²⁵ Das reich bebilderte *Speculum* gehörte zu den erfolgreichsten Büchern Richels, der ab 1472 als Drucker liturgischer und theologischer Bücher in Basel in Erscheinung tritt.²⁶ Der einfach strukturierte Holzschnitt rückt die zur Schau gestellte Sünderin und die Androhung der bevorstehenden Strafe in den Vordergrund. Jesus, die Frau und der vorderste der Ankläger sind um die auf dem Boden liegenden Steine gruppiert. Dieser vorderste Ankläger hat bereits mehrere Steinbrocken aufgesammelt und hält sie zum ersten Wurf bereit. Während Jesus im Zeigegestus auf die Steine weist, steht die Frau mit verschränkten Händen vor den Männern und wartet ergeben den Urteilspruch ab.

Auch im *Spiegel der menschen behaltnis*, der 1480 bei Peter Drach gedruckt wurde, ist die Textstelle illustriert. Drach zählte zu den zentralen Figuren des Buchdrucks in Speyer und war mit illustrierten Büchern und einem straff organisierten Vertriebsystem zu Ansehen und Geld bekommen.²⁷ Sein bebildeter Heilsspiegel kann mit Recht als eines der Erfolgsbücher spätmittelalterlicher Andachtsliteratur betrachtet werden. In der Holzschnittillustration ist die Bedrohung der Angeklagten gesteigert (Abb. 14).²⁸ Einer der Männer hält die Frau an der Schulter fest, während ein anderer sie an ein Seil gebunden hat, mit dem auch ihre Hände gefesselt sind. Auch hier weist Jesus auf die Steine am Boden, die die drohende Steinigung ankündigen, während der vorderste seiner Widersacher mit ausgestrecktem Finger auf die Angeklagte zeigt. Dieser explizite Fingerzeig auf die Sünderin steht im Zusammenhang mit den vorausgegangenen und

22 | Siehe hierzu Veit Stoß, *Christus und die Ehebrecherin*, 195 × 172 mm, um 1500, Kupferstich, weitere Angaben bei Lehrs 1908–1934, Bd. 8, S. 260; als Überblick zur Verbreitung des Themas in der Druckgrafik des Spätmittelalters Frank 2010, S. 22–25.

23 | Mit Illustration wurde das Neue Testament erst im 16. Jahrhundert vollständig bebildert, so beispielsweise die Liesveltbibel, besprochen in Kap. 6 dieser Arbeit.

24 | Allgemein zum Leben Jesu siehe Michael Nitz: »Leben Jesu«, in: Lcl, Bd. 3, Sp. 39–85.

25 | Siehe *Speculum humanae salvationis* 1476, fol. 68v; zur Einzelabbildung siehe TIB, Bd. 81, Nr. 1476/123 (21.87), S. 37; im Kontext des frühen Baseler Buchdrucks Günthart 2007, zur Dokumentation der bekannten Exemplare S. 373–374.

26 | Siehe Kunze 1993–1975, Textband (*Das 15. Jahrhundert*), S. 272.

27 | Siehe ebd., S. 278.

28 | Siehe *Spiegel der menschen behaltnis* 1480; Abbildung auch in Naumann 1910, Nr. 69, mit Zuschreibung der Illustrationen an den Meister des Amsterdamer Kabinetts; auch dem Hausbuchmeister zugeschrieben, jedoch von Lehrs abgelehnt, siehe Lehrs 1908–1934, Bd. 8; zu den Holzschnitten S. 51–81, besonders S. 60.

LXXIII

vnder einem pfrumē baum. Zu dem sprach
Daniel. Reche hastu gelogen in dyn haupt.
Wenn des herrn engel bybet haltende eij
schwert das er dich hauwe ennitten. vnd
dich dote. Vñ also ergal alle die schare mit
emäder mit emer stymen. vnd lobetent dē
hēre der sie sy die da hoffent in yn. Vñ mit
einer anderen stymmen warent sy wider
die zwene priester. Wenn Daniel het sy vber
wunden vsser irem munde ein valsche gezu-
gnisse gesprochen. Der vmb dorent sy yn.
Also der vbel gewercket hat wider synen
nehesten. vnd behalten ist das vnschuldige
blut in dem taze

Das ewangelium sagt vō der frau-
wen die ir se hett gebrochen



An dem sampstag das ewangelium
Johannes am viij

Der zyt da wallete ihesus zu
dem berge oliueti vnd kam aber
da es tagete zu dē tempel. vñ kā
d3 volek alles zu ime. Vnd er saß
vnd lerte sy. Vnd da furtēt die schribervñ
die pharisei ein wpp zu ime: in vnkeuse heit
begryffē. Vnd staltēt sy in mitten vñ spra-

chent zu ihesu. Meister diß wpp ist nu in ee
bruche begryffen. Aber moyses hat vns
gebotten in der ee das wir sy versterneē
was sagest du dar zu. **I**e sprachent sy a-
ber yn zu versuchen das sy yn mochten rugē
Ihesus aber ducketē sich nyder vnd schr eib
mit den vngeren in die erte. Vnd da sy ve-
ste bliben an iren fragen. vñ yn vaste fra-
gerēt da richtē er sich vff. vnd sprach zu yn
Der on sunde sy vnder vch s selbe der wer-
ffe den ersten stein an sy. Vnd buckte sich
anter werbe nyder. vnd schribē in die erte.
Vnd da sy d3 gehozent da ginge sy ye
emer nach dem anteren hynvff. vnd begun-
tent an vahn an dem altesten. Vnd iesus
bleib allein vnd d3 wpp miten stente. Vñ
ihesus richtē sich vff vnd sprach zu ir. Wpp
wo syn die die dich geruget hant. Dat dich
yemant verdammet. vnd sy sprach nyemāt
herre. Da sprach ihesus. noch ich enuerdā-
men dich nit. Gang vñ sunde mit mer.

Die epistel an dem iij suntag in der
vasten ad galatas am iij

Bruder es ist geschribē d3 abra-
hā s heree zwen sune emē vō s
dirnē. vnd emē vō s fryen. Der
vō der dirnē ist gebozē nach dēz
fleischē. Der aber vō s fryē nach s glubde.
Dise synt gesprochē durch ein ander rebe.
Wenn dise synt zwey vrkunde. Das ein von
dē berge synay in dē dinstē gebozē. die ist
agar. Wenn synay das ist eij berg in arabie
s da iglychet ist ir die da nu heissent ierusa-
lē. Vñ die da dienēt mit irē kindē. Aber ihe-
rusalē die da hohe ist die ist fry die ist vn-
ser mutter. Wenn es ist geschribē. Frauwe
dich vnberhaffte die du nicht gebierest.
Brich vff vnd ruff die du nit gedenkest zu
geberē wenn vil sune dir verlassen synt. me-
re denn ir die da hat emen man. Aber wir
bruder nach waacs gelubde so synt wir su-
ne. Wie denn der nach dem fleisch gebozen
ist. was durechtenden den s nach dē geiste
also ist es auch nu. Sunder d3 sprichet die ge-
schriffte. Wurf vff die dirnē. vnd auch iren
sun. wan s sun der dirnē wurt nit ein erbe
mit der fryē sune. Vñ also bruder wir synt
mit der dirnen sune. Sunder der fryen in

Abb. 14: Christus und die Ehebrecherin, Holzschnitt, aus: Das ist der spiegel der menschen behaltnis mit den ewangelien vnd mit epistelen nach der zyt des iars, mit dt. Perikopen und Auszügen aus Der Heiligen Leben, gedruckt zu Speier bei Peter Drach d. Ä., um 1480, fol. 68r, Bayerische Staatsbibliothek München, Rar. 172



Abb. 15: Marco Marziale: *Christus und die Ehebrecherin*, 130 × 166 cm, Öl auf Leinwand, um 1505, Bonnefantenmuseum Maastricht, Inv.-Nr. 1003587

nachfolgenden Illustrationen, in denen Sünder vor Christus dargestellt werden, wie die Salbung Christi durch die Sünderin, die Samariterin am Jakobsbrunnen, der verlorene Sohn und der reuige König David.²⁹ Besonders die Darstellung der Frauenfigur in ihrer passiven Ergebenheit und die sie teils körperlich bedrohenden Männer sind bezeichnend für die späteren Ehebrecheringemälde der Cranachs.

In den Holzschnitten wurde die Bilderzählung noch durch die einfach strukturierte Figurenkonstellation, einzelne Zeigegesten und Attribute, wie etwa die Steine oder Fesseln, transportiert – über die Details der Erzählung gab eher der Text Aufschluss. Unter dem Einfluss der italienischen Kunsttheorie und der Rhetorisierung der Bildkünste wuchsen jedoch die Ansprüche an eine glaubwürdig erzählte *historia* im Bild. Die von Alberti geforderte Affektübertragung zeigt sich zuerst an italienischen Versionen der *Adultera*, wie etwa Marco Marziales Gemälde von 1505 (Abb. 15),³⁰ das als frühestes überliefertes Halbfiguren-

29 | Siehe in der genannten Reihenfolge fol. 59r, 38v, 60r und 60v.

30 | Siehe zum Bildvergleich des Kronacher Exemplars (Abb. 31) mit der *Adultera* von Marco Marziale Ausst.kat. Brüssel 2010, S. 228.

bild des Themas gilt.³¹ Durch den Bildausschnitt und die Halbfiguren wird der Blick des Betrachters auf die Mimik und Gestik gelenkt. Demut und Scham stehen der zu Boden schauenden Sünderin direkt ins Gesicht geschrieben. Die Ankläger drängen dicht an Jesus heran, der die Bildmitte einnimmt. Der älteste der Schriftgelehrten mit langem weißem Bart ist Jesu Widerpart im Disput. Die übrigen Männer sind durch unterschiedliche, teils rohe Gesichtstypen charakterisiert, sie stehen im starken Gegensatz zum milden Gesichtsausdruck Jesu. Besonders der im Profil dargestellte Mann am linken Bildrand wird durch seine fast fratzenhaft verzerrte Physiognomie zur jungen und schönen Sünderin in Kontrast gesetzt. Mit diesen bildrhetorischen Mitteln wirkt die Darstellung auf die Affekte des Betrachters und lässt ihn diese biblische Geschichte emotional nachvollziehen. Das wirkmächtige Gemälde Marziales zielte vermutlich darauf, die bußfertigen Sünder auf die Beichte vorzubereiten.³² Cranach griff für seine Halbfigurenbilder auf eine ähnliche Bildkomposition und -narration zurück und transportierte die Erzählung vor allem über die Mimik und Gestik der Figuren.

Auch die wörtliche Übernahme des Ausspruchs »Qui sine peccato [...]« als Schriftzug im Bild – bei Marziale in einer Kartusche direkt über dem Kopf Christi hängend – ist in vielen Gemälden aus der Cranach-Werkstatt wiederzufinden, hier jedoch meistens in Lettern direkt im Bildgrund.

Eine andere Bildtradition, die in spätmittelalterlichen Darstellungen und später vor allem in den Niederlanden verbreitet war, rückt den Fokus auf den Schreibakt, wie beispielsweise auf einem Kupferstich des Meisters BR mit dem Anker von 1480 zu sehen ist (Abb. 16).³³ Hier bückt sich Jesus zu Boden, um mit dem Finger auf die Erde zu schreiben. Der Schriftzug selbst ist aber nicht dargestellt, denn auch der Bibeltext gibt keinen Aufschluss darüber, was er auf den Boden schreibt. Dennoch ist eben jener rätselhafte Moment häufig in Bildern festgehalten worden. Dies zeigt auch ein Vergleich mit einer Illustration



Abb. 16: Meister BR mit dem Anker: *Christus und die Ehebrecherin*, Kupferstich, Blatt: 149 × 103 mm; Platte: 150 × 106 mm, um 1480, Kupferstichkabinett Dresden, A 1895-346

31 | Vermutlich geht die Komposition auf ein verloren gegangenes Gemälde Giovanni Bellinis zurück, siehe ebd., Nr. 144, S. 228; Tietze-Conrat 1945, S. 190, Anm. 1; Engel 2012, S. 4.

32 | Siehe im direkten Vergleich mit dem Kronacher Exemplar Ausst.kat. Brüssel 2010, S. 228.

33 | Siehe TIB, Bd. 9, Teil II, Bildband, S. 403 (395). Vermutlich handelte es sich um ein Bildpaar mit Christus und der samaritanischen Frau, siehe ebd., Kommentarband, S. 367. Zu einem weiteren Kupferstich des Meisters BR mit dem Anker siehe ebd., Bildband, S. 403; siehe auch die Onlinesammlung des British Museum: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=1400589&partId=1&searchText=monogrammist+BR+anchor&page=1 (abgerufen am 22.9.2018).



Abb. 17: Wilhelm Pleydenwuff und Michael Wolgemut (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin* (64. Figur), Holzschnitt, aus: Stephan Fridolin: *Schatzbehalter*, gedruckt bei Anton Koberger, Nürnberg 1491, fol. 96r, Universitätsbibliothek Heidelberg, GW 10329

aus dem *Schatzbehalter* des gelehrten Nürnberger Franziskanerpaters Stephan Fridolin.³⁴ Das religiöse Erbauungsbuch diente der privaten Andacht der Bürger und Laien und wurde 1491 in einer Auflagenhöhe von etwa 200 Exemplaren gedruckt.³⁵ Die 96 Holzschnitte stammen aus der Nürnberger Werkstatt von Wilhelm Pleydenwuff und Michael Wolgemut, Dürers Lehrmeister. Im zweiten Buch ordnete Fridolin die Szenen aus der Heilsgeschichte nicht chronologisch, sondern nach einer antithetischen Argumentationsstruktur. Würde und Leiden Christi standen sich jeweils als »Gegenwurf« gegenüber, was der rhetorischen Stilfigur der *contrapositio* entspricht.³⁶ Diese Anordnung sollte dem Leser helfen, emotional Anteil zu nehmen und Bild sowie Text besser zu memorieren – ein anschauliches Beispiel für den Einsatz der Rhetorik zur Laienunterweisung.³⁷ Die Illustrationen dienten dabei vor allem als Erinnerungs- und Verständnishilfe.³⁸

Die Szene mit der Ehebrecherin (Abb. 17) ist als 64. Figur in die Lehr- und Wundertätigkeit eingefügt und der Milde und Barmherzigkeit Christi zugeordnet.³⁹ Der »Gegenwurf«, der für das Leiden Christi steht, nimmt die Gnadenthematik auf und verweist darauf, dass das Volk Christi Tod, aber die Begnadigung des Barabbas forderte. Die Textauslegung zur Perikope hebt das milde Herz Christi hervor,⁴⁰ das die Schande und die Furcht der Sünderin nicht lange ertragen könne: »Aber dz milt sueß hertz christi mocht ir schand vnnd zittern nit lang dulden.«⁴¹ Diese Deutung entsprach der verbreiteten Exegese der Johannesperikope, wie sie etwa aus den *Glossa Ordinaria* bekannt war.⁴² Denselben Fokus legt auch die Bildbeschriftung »Beschirmet der herr die arme suenderin.«⁴³ Der Holzschnitt selbst zeigt jedoch nicht den Moment der Vergebung, sondern Christus, der auf den Schriftzug am Boden weist.⁴⁴ In Demuthaltung steht die Frau mit gesenktem Blick und zusammengelegten Händen allein und reglos vor Christus. Die Gesetzestafeln auf dem Altar im Bildhintergrund nehmen typologisch auf das Alte Testament Bezug.⁴⁵ Der Gesetzeskontext wird zudem durch das Medaillon in der Altarnische betont. Die antiken Münzen ähnelnde Herr-

34 | Siehe Fridolin 1491. Zur Bildrezeption des *Schatzbehalters* grundlegend Bartl 2009; zu einer der seltenen kolorierten Ausgaben des *Schatzbehalters* das Mainzer Exemplar aus der Martinus-Bibliothek (Inc. 62).

35 | Siehe einführend Bartl/Gepp-Labusiak 2012, S. 7.

36 | Siehe ebd., S. 32.

37 | Zusätzlich waren die Bild- und Themengruppen nach der antiken Memoriertechnik der *loci* und *imagines* angeordnet, siehe ebd., S. 34.

38 | Siehe ebd., S. 34–37.

39 | Siehe Artikel 54 I in Fridolin 1491. Zum Aspekt der Mildtätigkeit Christi Bartl 2009, S. 167; zur 64. Figur ausführlich ebd., S. 193–195, sowie Bartl/Gepp-Labusiak 2012, S. 164–165, Abb. auf S. 120.

40 | Siehe Bartl 2009, S. 167.

41 | Fridolin 1491, fol. u3 vb.

42 | Siehe Bartl 2009, S. 194.

43 | Fridolin 1491, fol. v3 vb.

44 | Der Schriftzug lässt sich nicht mit Eindeutigkeit hebräischen Buchstaben zuordnen. Ich danke Elaine Raju für Hinweise zum Hebräischen.

45 | Die Gesetzestafel enthält ebenfalls nicht näher identifizierbare Schriftzeichen, an der Vorderseite der Altarmensa ist gespiegelt »Ave Maria Gra[tia]« zu erkennen.

scherdarstellung erinnert an die römische Rechtsprechung und die damaligen Gesetze für Ehebrecher, die sogenannte *Lex Iulia de adulteriis coercendis*.⁴⁶

Die unterschiedlichen Darstellungsmodi der *pericopa adulterae* sind eng mit der reich überlieferten Textexegese verknüpft. Vor allem die prominente Platzierung der Johannesperikope im wichtigsten Teil des liturgischen Jahres wird zur großen Beliebtheit der Erzählung bei Exegeten und Kommentatoren beigetragen haben.⁴⁷ Eine der Hauptfragen galt hierbei dem in der biblischen Überlieferung nicht weiter ausgeführten Schreibakt Jesu, der die gesprochenen Worte als zweifache Handlung umrahmt. Von den Kirchenvätern bis hin zur modernen Bibelexegese wurden unzählige Möglichkeiten in Betracht gezogen, wie dieses Schreiben auf dem Boden zu verstehen sei.⁴⁸ So versuchte man die Leerstelle im Text mit Interpretationen auszufüllen, was zu teils konträren Deutungen führte: Jesus habe wie Gottvater die Gesetze in harten Stein, die Vergebung der Sünden aber in den weichen Sand gemalt;⁴⁹ er habe vielleicht nur gekritzelt, um die Pharisäer zu ignorieren.⁵⁰ Möglicherweise sollte durch den Schreibakt aber auch betont werden, dass Jesus überhaupt des Schreibens mächtig war, obwohl er keine entsprechende Erziehung genossen hatte.⁵¹ Auch in der Bildtradition wurden wechselnde Lösungen für die Visualisierung des Schreibakts gefunden.⁵² Anstoß für die intensive Beschäftigung mit diesem bis heute ungelösten Rätsel war wiederum Ambrosius, der in seiner Auslegung gefragt hatte: »Hoc autem dixit et scribebat in terra. Quid?«⁵³ also: »Was sagte Jesus, und was schrieb er auf die Erde?« Er deutete die Stelle dahingehend, dass Jesus die Namen der Sünder auf die Erde geschrieben habe, während die Namen der Gerechten im Himmel geschrieben stehen.⁵⁴ Der zweite Schreibakt sollte die Selbstgerechtigkeit der Ankläger entlarven und ihnen ihre eigenen Sünden bewusst machen.⁵⁵ In der Bildtradition schlug sich dies durch die gelegentliche Darstellung des Spruches »terra terram accusat« nieder – also »Erde klagt Erde an«.⁵⁶ Das Motiv des schreibenden Christus erfreute sich besonders in den Niederlanden des 16. Jahrhunderts großer Beliebtheit und ist dort auf nahezu allen Umsetzungen in

46 | Siehe hierzu Brown 2007, S. 95. Bartl sah hierin einen Verweis auf Kaiser Tiberius und die Episode mit dem Zinsgroschen (Mt 22, 15–22), siehe Bartl 2009, S. 194. Siehe zur Rechtsgeschichte Kap. 3.1 dieser Arbeit.

47 | Siehe Knust/Wassermann 2010, S. 419.

48 | Zur Ausdeutung des Schreibakts in der mittelalterlichen Exegese ebd., vor allem 407–413, sowie umfassend Keith 2008.

49 | So die typologische Deutung bei Augustinus 1954, Tractatus 33, 5, S. 308: »Digito enim Dei lex scripta est, sed propter duros in lapide scripta est.«, siehe hierzu die Übersetzung: »Mit dem Finger Gottes nämlich wurde das Gesetz geschrieben, aber wegen der Harten wurde es auf Stein geschrieben.«, Augustinus 1911–1936, Bd. 5, 33. Vortrag, 5, S. 518. Siehe hierzu auch Knust/Wassermann 2010, S. 411.

50 | Siehe ebd.

51 | Siehe hierzu die Arbeit von Chris Keith, der die Literalität Christi aufzuzeigen versuchte, Keith 2008.

52 | Wahlweise wurde der Boden leer gelassen oder es erschienen unleserliche und hebräisch anmutende Buchstaben, wie in Fridolins *Schatzbehälter*, hier Abb. 17.

53 | CSEL, Teil 10, Bd. 2, Ep. LXVIII (26), 13.

54 | »Scribebat autem in terra digito quo legem scripserat. Peccatores in terra scribuntur, iusti in caelo, sicut habes dictum ad discipulos: *Gaudete, quia nomina vestra scripta sunt in caelo*.«, ebd., Teil 10, Bd. 2, Ep. LXVIII (26), 14.

55 | »Secundo autem scripsit, ut gemino testamento Iudaeos scias esse damnatos«, ebd.

56 | Vergleiche hierzu etwa die Darstellung im Hitda-Codex, in der Christus sich niederbeugt und die genannten Worte auf den Boden schreibt: Hitda-Codex, Evangeliar des Stifts St. Walburga in Meschede, um 1000–1020, fol. 171 (Hessische Landes- und Hochschulbibliothek Darmstadt, Cod. 1640), siehe Schäfer 2003.

der Tafelmalerei und Druckgrafik anzutreffen. Dies liegt auch in der humanistischen Textexegese durch Erasmus von Rotterdam begründet. Anders als später Luther betonte Erasmus in seiner Auslegung der Johannesperikope die Bedeutung des Schreibens und des Herabbeugens Jesu auf den Boden.⁵⁷ Diese Demut findet ihren bildlichen Ausdruck in einer tief zum Boden geneigten Christusfigur, die sich sogar vor der demütigen Sünderin niederkniet. Bei Pieter Bruegel d. Ä. (Abb. 18) ist dieses Bewegungsmotiv beispielsweise zusätzlich durch die Abstufung des Bodens im Bildraum betont, die Christus von der Sünderin und ihren Anklägern trennt und ihn auf eine noch niedrigere Stufe stellt.⁵⁸ Eben jenes Niedersinken auf den Boden deutete Erasmus als beispielhafte *humilitas*, also als Demut und Bescheidenheit des Gottessohnes. Dieser Akt des Erniedrigens fand seine Aufhebung in der Erhöhung Christi am Kreuz und war somit im Kontext der Passionsgeschichte zu deuten.

Ein weiterer Strang der Lesarten ist die Betonung der vergebenden Gnade, die der Ehebrecherin exemplarisch für alle Sünder zuteilwird. Das Johannesevangelium nennt die Güte und Milde Christi nicht explizit, diese bestimmt aber einen Großteil der Auslegung.⁵⁹ Bereits bei Augustinus stand die Exegese der *pericopa adulterae* eng mit der Gnadenlehre in Zusammenhang.⁶⁰ Augustinus betonte insbesondere die moralische Bedeutung der Erzählung und schrieb: »Jeder, der sich selbst betrachtet, findet sich als Sünder.«⁶¹ Damit rückt die anfängliche Selbstgerechtigkeit der Pharisäer und Schriftgelehrten in den Fokus und die Sündenerkenntnis jedes Einzelnen. Vor allem aber räumte Augustinus dem Akt der Vergebung großen Raum ein und betonte die Milde und Güte Christi.⁶² Zugleich warnte Augustinus davor, die Sünde durch die sichere Vergebung gar zu leicht zu nehmen. Der sündige Mensch solle daher sein Herz zur rechten Buße vorbereiten.⁶³ Diese bereits bei Augustinus vorgeprägte Gnaden- und Sündenauffassung sollte zum Ausgangspunkt für die lutherische Lesart der Johannesperikope werden.



Abb. 18: Pieter Bruegel d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, Öl auf Holz, 24,1 × 34,4 cm, 1565, Courtauld Institute of Art, London, Inv.-Nr. P.1978.PC.48

57 | Siehe zur Auslegung der Johannesperikope Erasmus ab 1974, Bd. 46, Kap. 8, S. 104–121; zum Akt des Niederbeugens S. 106.

58 | Auf dem Boden steht der noch unvollendete Satz geschrieben: »Die sonder sonde is, die«. Siehe zu Bruegels Gemälde in Auswahl Grossmann 1952 sowie zu einer ausführlichen Bildexegese Melion 2014.

59 | Siehe Bartl 2009, S. 194.

60 | Zur Lesart des Augustinus siehe Augustinus 1954; zur deutschen Übersetzung Augustinus 1911–1936, Bd. 5, 33. Vortrag; einführend zu Augustinus Campenhausen 1995, S. 151–222, und Jung 2014, S. 38; zur Gnadenlehre »Gnade«, in: TRE, Bd. 13, S. 459–511, besonders S. 480–185.

61 | Augustinus 1911–1936, Bd. 5, 33. Vortrag, 5.

62 | Siehe ebd., 6.

63 | Siehe ebd., 7.

2.2 Predigtrhetorik: Luthers Predigt zur Johannesperikope über die Ehebrecherin

Es ist nicht belegt, wer genau die Zuhörer an jenem 23. September 1531 waren, an dem Luther seine erste Wittenberger Predigt über das achte Kapitel des Johannesevangeliums hielt.⁶⁴ Es lässt sich aber zumindest nicht von der Hand weisen, dass Cranach d. Ä. Luthers Auslegung gekannt haben könnte. Er war zu diesem Zeitpunkt seit Langem fest in die städtischen wie höfischen Netzwerke und in das religiöse Leben Wittenbergs eingebunden und wohnte mit hoher Wahrscheinlichkeit auch den Gottesdiensten in der Kirche bei. Ein Zusammenhang zwischen Luthers Predigt über das Johannesevangelium in den Jahren 1530 bis 1532 und Cranachs Wiederaufgreifen des Bildthemas könnte, wie bereits Andersson vermutete,⁶⁵ durchaus bestehen. Dafür spricht die gesicherte Datierung des ersten nachreformatorischen Einzelgemäldes mit der Ehebrecherin vor Christus aus dem Jahr 1532 (Abb. 37). Die vor Ort gehaltene Predigt Luthers wurde bei der Interpretation des Gemäldes bislang jedoch lediglich in Auszügen berücksichtigt.⁶⁶ Oft werden die zahlreichen Ehebrecheringemälde in der Gesamtgruppe als »protestantische« Bilder bezeichnet, weil sich bekannte theologische Schriften Luthers in die Bilder hineinlesen lassen.⁶⁷ Da das Verhältnis zwischen dem Maler und den Wittenberger Theologen als vertraut galt, wurde wie eingangs skizziert häufig angenommen, dass sich die konfessionellen Inhalte der biblischen Historien gemälde durch theologische Studien des Malers, sofern er die Theologie zu durchdringen verstand,⁶⁸ oder durch Vorgaben seiner theologischen Berater erklären ließen.⁶⁹ Doch die Bilder sind weder als Ausdruck der persönlichen Frömmigkeit des Ma-

64 | Die Predigt zu Joh 8,3–11 ist in einer handschriftlichen Version von 1550 (siehe Luther 1550, 87r–84v) und einer Druckfassung von 1565 überliefert, die Versionen weichen jedoch stellenweise voneinander ab. Im Folgenden wird auf die in der Weimarer Gesamtausgabe transkribierte Fassung der handschriftlichen Bearbeitung zurückgegriffen, siehe WA, Bd. 33, S. 495–510. Die Predigt ist nicht als Niederschrift Luthers erhalten, sondern durch Bearbeitungen Johann Aurifabers nach Georg Rörers Predignachschriften; siehe zur Überlieferungsproblematik durch spätere Textglättungen und Änderungen Stolt 1964, S. 23–24, und Lohse 1997, S. 125.

65 | Andersson hebt besonders den Disput zwischen Christus und den Pharisäern hervor, siehe Andersson 1981, S. 52–53.

66 | Siehe ebd.

67 | Siehe hierzu Kap. 1.1 dieser Arbeit. Siehe als frühe Schriften zum Thema Gnade und Rechtfertigung die Römerbriefvorlesung von 1515/1516, siehe WA, Bd. 56, S. 264–267; den *Sermon von Ablass und Gnade* (1517) in ebd., Bd. 1, S. 239–246, sowie die Heidelberger Disputation (1518) in ebd., S. 350–374; zur Auseinandersetzung mit der scholastischen Gnadenlehre *Galaterkommentar* (1531), ebd., Bd. 2, S. 443–618.

68 | So spürt beispielsweise Kummer reformatorischen Motiven im Werk Cranachs nach und sieht darin die persönliche Glaubenswelt des Malers gespiegelt, siehe Kummer 1958, besonders III–IV.

69 | Die Vorstellung, Cranach habe reformatorische Glaubensinhalte direkt im Bild umgesetzt, gründet sich auf anekdotischen Erzählungen, in denen berichtet wird, Luther habe bisweilen Vorgaben bei den Bibelillustrationen gemacht; siehe hierzu einen Brief Melanchthons an Johannes Stigel von 1544: »Mir kommt der Maler Lucas in den Sinn, dem ich manchmal Bilder in der Bibel zu entwerfen pflege [...].«, zitiert nach Lüdecke 1953a, S. 77. Belegt sind konkrete Bildvorgaben Luthers nur anhand weniger Marginalien, siehe Kunze 1975–1993, Textband (*Das 16. und 17. Jahrhundert*), S. 280. Eine erst 1995 entdeckte Quelle belegt für den jüngeren Cranach, dass er Melanchthon nach passenden biblischen Historien für einen Gemäldeauftrag fragte, siehe Erichsen 1997, S. 50, und darauf Bezug nehmend Heydenreich 2007, Nr. 304, S. 448. Dies geschah jedoch in der Ausnahmesituation der Gefangenschaft des Kurfürsten, dem Cranach d. Ä. nach Augsburg gefolgt war.

lers zu werten noch als direkte Visualisierung theologischer Schriften. Um die Verbindungen zwischen Text- und Bildexegese herauszuarbeiten, soll die lutherische Lesart nicht aus Sekundärschriften, sondern direkt aus Luthers Predigtauslegung der *pericopa adulterae* gewonnen werden,⁷⁰ die für Cranach und seine Wittenberger Zeitgenossen erfahrbarer Teil des religiösen Alltags war.

Luther bezog sich in seiner Predigt maßgeblich auf theologische Positionen, die bereits im Gnadenverständnis des Kirchenvaters Augustinus angelegt waren. Diese fanden sich in der Sünden- und Gnadenlehre des Theologen Johannes von Staupitz wieder, der nicht nur Luthers früher Förderer und Beichtvater war,⁷¹ sondern auch dessen Rechtfertigungs- und Gnadenlehre sowie seine Christologie und Hermeneutik prägte.⁷² Im Kontext der Gnadenlehre war die Geschichte der Ehebrecherin wohlbekannt.⁷³ So zog Staupitz die biblische Geschichte in seinem theologischen Hauptwerk, dem *Libellus de executione aeternae praedestinationis* von 1517, in Bezug auf die Sündhaftigkeit der Menschen und der Sündenvergebung heran:⁷⁴

»Dann der seins teils ein sunder ist, der sol die eebrecherin mit keinem stein werfen, und wirdet billich der splitter ehe aus deinem, dann das pözige aus dem fremden oug gezogen.«⁷⁵

Der Mensch solle damit, wie es schon Augustinus gefordert hatte, in sich selbst gehen und der eigenen Sünden gewahr werden.⁷⁶ Dies lenkt den Blick weg von der Sünde der Ehebrecherin auf eine Verinnerlichung des Sündenempfindens jedes Einzelnen.⁷⁷ Zugleich folgten auf die Sündenerkenntnis die Sündenvergebung und damit die Rechtfertigung durch Christus.⁷⁸ Zudem zeigt Staupitz' Nennung der Ehebrecherin ohne weiteren Verweis auf die konkrete Bibelpassage, dass die *pericopa adulterae* als Exempel der Sündenerkenntnis und Gnade Gottes geläufig war.

Auch Luther sprach der Geschichte der Ehebrecherin als Gnadenexempel große Bedeutung zu. Dies lässt sich detailliert an einer nachfolgenden Predigt aufzeigen, die er am 30. September 1531 in Wittenberg hielt. Zu Beginn seiner Auslegung zu Johannes 8,12 rekurriert er noch einmal auf die Predigt, die er am

70 | Ich danke Andrea Hofmann für zahlreiche Hinweise zur Johannespredigt und lutherischen Theologie.

71 | Siehe das Kapitel *Staupitz als Begleiter des jungen Luther*, in: Wriedt 1991, sowie »Staupitz, Johann von«, in: Verfasserlexikon, Bd. 2, Sp. 964–980.

72 | Siehe Zumkeller 1994, S. 222. Siehe zudem die systematischen Kapitel »Christologie«, »Gnadenlehre« und »Sündenlehre«, in: Wriedt 1991. In Staupitz' Gnadenlehre wird die Wirkung der Gnade erst durch die Anerkennung der Sünde vor Gott wirksam, siehe ebd., S. 231–233, besonders S. 233.

73 | Auch Melanchthon legte das Johannesevangelium in seinen erstmals 1523 erschienenen *Annotationes in Johannem* aus, siehe hierzu Wengert 1987, vor allem S. 102.

74 | Staupitz' Hauptwerk war zweisprachig, in Latein und der Volkssprache, angelegt. Im Folgenden wird auf die Übersetzung von Christoph Scheurl verwiesen, siehe Staupitz 1979–2001, Bd. 2.

75 | Ebd., 23. Kapitel, S. 291. Scheurl greift in seiner deutschen Übertragung zur Erklärung des Sachverhalts zum Bild des Splitters, der aus dem Auge gezogen wird, siehe ebd., S. 41. Das Substantiv »pösige« bedeutet »Verunreinigung im Auge«, siehe ebd., S. 590, Anm. i.

76 | Siehe hierzu Augustinus 1911–1936, Bd. 5, 33. Vortrag, 5, S. 518.

77 | Siehe Staupitz 1979–2001, Bd. 2, S. 293: »Darumb nützet, in sich selbst sehen und sein selbst warnemen.«

78 | Siehe ebd., S. 287: »Er hat keinen anklager, wann inen got selbst rechtfertigt; er kann nit haben einen vertheilenden richter, dann er hat Christum zu einem fürsprechen.«

Sonntag zuvor gehalten hatte, und fasst den theologischen Gehalt der Johannesperikope für seine Zuhörer in prägnanten Worten zusammen:⁷⁹

»Diess achte Capittel hatt im ahnfange uns furgehalten das grosse exempel, da der Herr Christus seine gnade beweiset an dem armen weibe, das im Ehebruch begriffen wahr, und hat damit beweiset mit der that, das das gesetze, so da heisset die Ehebrecherin steinigen, undter seiner gewalt sei [...].«⁸⁰

Luther legt den Fokus damit ganz auf die Gnade Gottes und auf die Überwindung des Mosaischen Gesetzes durch die Sündenvergebung, die an der namenlosen Sünderin exemplifiziert wird. Eben diese Sichtweise hatte er in der Woche zuvor bei seiner Predigt über die Perikope zur Ehebrecherin ausgeführt.⁸¹

Luthers Schriften, Reden und Predigten sind dem Rhetorikverständnis seiner Zeit verpflichtet. So gliederte er auch seine Predigt nach den Regeln der Rhetorik, um sie in ihrer Wirkkraft zu steigern.⁸² Die Anordnung der einzelnen Predigtteile, die Aufeinanderfolge von Argumenten und die Verwendung von Stilfiguren sind damit als rhetorische Mittel zu verstehen, die dem Ziel der Predigt dienen, den Hörer zu überzeugen (*persuasio*). Um seine Zuhörer, ein Laienpublikum, zu gewinnen, stellt Luther den Aspekt des Erfreuens zugunsten des Belehrens und des Bewegens zurück. Besondere Aufmerksamkeit gilt dabei dem *movere*: Seine Predigt soll direkt ins Herz der Zuhörer greifen und diese zum rechten Glauben bewegen.⁸³ Die Geschichte der Ehebrecherin vor Christus bot dabei ein passendes Exempel zu den Glaubensgrundsätzen von Sünde und Vergebung.

Der Beginn der Predigt (*exordium*) enthält zugleich den Kern und Zielpunkt der Auslegung. Die Geschichte lehrt nach Luther den Gegensatz zwischen Gesetz und weltlichem Reich sowie dem Evangelium und dem Reich Christi.⁸⁴

79 | Luther hielt mittwochs Predigten zum Matthäus-, sonntags zum Johannesevangelium, siehe WA, Bd. 33, VII. Die Predigt über die Perikope der Ehebrecherin vor Christus war in dieser Aufeinanderfolge nicht mehr in die Liturgie der vorösterlichen Fasten- und Bußzeit eingegliedert. Siehe allgemein zur liturgischen Verbindung der beiden Perikopen Olga Alice Nygren: »Samariterin am Jakobsbrunnen«, in: Lcl, Bd. 4, Sp. 26–30, hier Sp. 29; zur Entwicklung der Perikopenauswahl bei Luther siehe Ebeling 1991, S. 21–25.

80 | WA, Bd. 33, S. 511.

81 | 1530 war Johannes Bugenhagen, Wittenberger Stadtpfarrer und Universitätslehrer, nach Lübeck aufgebrochen, um das dortige Kirchenwesen neu zu ordnen. Bugenhagen erlangte große Bedeutung für die Reformation im Norden des deutschsprachigen Raums und in Dänemark, siehe einführend Buske/Garbe 2010; zu Bugenhagen als Exeget des Neuen Testaments Gummelt 2010. Bis zu seiner Rückkehr übernahm Luther die Predigtstätigkeit, siehe WA, Bd. 33, VII. Die Predigten über Mt 5–7 und Joh 6–8 stammen aus den Jahren 1530 bis 1532. Über die ersten Kapitel des Johannesevangeliums (Joh 1–4) predigte Luther jedoch erst 1537/38, siehe Lull 2003, S. 49. Zu Luthers hermeneutischer Evangelienauslegung im Verhältnis zur kirchlichen Tradition Ebeling 1991.

82 | Siehe einführend zu Luthers Verhältnis zur Rhetorik Lohse 1997 und ausführlicher zum rhetorischen Predigtstil Nembach 1972; zur homiletischen Theorie Melanchthons Schnell 1968. Helmar Junghans arbeitete heraus, wie Luther Texte rhetorisch beurteilte und gestaltete, siehe Junghans 1998; als Fallbeispiele die rhetorischen Analysen von Lutherpredigten bei Stolt 1974 und Leroux 2002.

83 | Zu Martin Luthers Rhetorik des Herzens siehe grundlegend Stolt 2000, Rolf 2005 und Rolf 2008. Siehe einführend zur evangelischen Homiletik Albrecht 2002 sowie Dober 2007.

84 | Hier findet sich die Anknüpfung an Luthers Lehre von den zwei Reichen im Kontext der Obrigkeitslehre, siehe einführend Lohse 1995, besonders S. 338–340. Zur Unterscheidung von Gesetz und Evangelium bei Luther siehe einführend ebd., S. 284–287.

»Diese Historia geschicht nun drumb, auff das man sehe einen klaren untterscheidt zwischen dem gesetze unnd Evangelio oder untter dem reich Christi unnd der welt reich.«⁸⁵

Auf diesem Gegensatz zwischen dem Weltreich und dem Erlösungsversprechen, das dem Reich Christi zugehört,⁸⁶ gründet die antithetische Argumentationsstruktur der gesamten Predigt, nach der Luther den Gesamtaufbau, aber auch die Binnengliederung der einzelnen Absätze ordnet.⁸⁷ Diese Entfaltung von These und Antithese dient neben dem Stilmittel des Vergleichs dazu, den Stoff des Redners anzureichern – und er wurde von Melanchthon als vorbildhaft an den lutherischen Predigten gerühmt. Auf der Seite des Gesetzes und des Weltreichs stehen die Pharisäer, die trotz ihrer am Gesetz der Thora geschulten Gelehrtheit blind für das Reich Gottes sind. Luther lag viel daran, die Bösartigkeit und Hinterlist der Schriftgelehrten und Pharisäer auszuschmücken. Er nennt die Männer im weiteren Verlauf der Predigt abwertend »schelcke«,⁸⁸ denn sie wenden sich nicht etwa auf der Suche nach einem gerechten Urteilsspruch an Jesus, sondern trachten danach, ihm eine hinterhältige Falle zu stellen. Während diese Versuchung Jesu durch die Pharisäer im Bibeltext nicht näher ausgeführt wird,⁸⁹ legt Luther die Konsequenzen der jeweiligen Richtsprüche anschaulich in der antithetischen Struktur von Gesetz und Evangelium dar. Denn egal wie die Antwort Jesu ausfallen wird, sie bringt ihn mit bestehenden Gesetzen in Konflikt. Lässt er die Angeklagte begnadigen, so untergräbt er die Autorität des Mosaischen Gesetzes, das unzweifelhaft den Tod für die Sünderin fordert.⁹⁰ Lässt er die Frau hingegen im Einklang mit dem Gesetz Mose bestrafen, so handelt er gegen seine eigene Lehre von der Vergebung der Sünden. Die Pharisäer hätten auf diesem Weg erreicht, »seine lehre [zu] schenden«.⁹¹ Unabhängig davon stünde Jesus in Konflikt mit dem seinerzeit gültigen römischen Recht und dem Gesetz der *Lex Iulia de adulteriis coercendis*,⁹² das unter Kaiser Augustus zur Regelung von Ehebruchsfällen erlassen worden war.⁹³ Jegliches Handeln gegen die weltliche Obrigkeit würde ihn in

85 | WA, Bd. 33, S. 495.

86 | Luther recurriert im Sinne der rhetorischen Wiederholung (*repetitio*) immer wieder auf diesen »unterscheidt«, siehe beispielsweise ebd., S. 501: »So ist nun das der untterscheidt, das im geistlichen Reich Christi kein Hencker, recht noch Oberkeit ist, sie seindt do alle gleich.«; später auch: »Das ist nun der untterschiedt zwischen Christi reich und der welt Reich.«, ebd., S. 505.

87 | Siehe zur Antithetik als rhetorisches Mittel der Predigt Schnell 1968, S. 138.

88 | Das *Frühneuhochdeutsche Wörterbuch* ist noch nicht weit genug vorangeschritten, um das entsprechende Lemma einzusehen, siehe FWB (aktuell bis »o«). Ein Blick auf die mittelalterliche Wortverwendung lässt die pejorative Bedeutung, die dem modernen Wort »Schalk« kaum noch innewohnt, jedoch deutlich hervortreten, siehe »schalchaft« als Adjektiv für »unedel, arglistig, nichtswürdig«, in: BMZ, Bd. 2, S. 77. Siehe zur Wortverwendung bei Luther beispielsweise WA, Bd. 33, S. 496: »Die schelcke wolttten dem Herrn Christo das seil unnd stricke uber die Horner werffen [...]«.

89 | Siehe hierzu die erste lutherische Übersetzung des Neuen Testaments, Luther 1522b, 71v: »das sprachen sie aber yhn zu versuchen/ auff das sie eyn sach zu yhm hetten.«

90 | Die Bestrafungsszenarien für Ehebruch sind im Alten Testament vielfach vertreten, siehe grundlegend das sechste Gebot in Ex 20,14 und Dtn 5,18: »Du sollst nicht ehebrechen.«

91 | WA, Bd. 33, S. 498.

92 | Siehe einführend zur römischen Rechtsprechung zur Zeit Jesu McGinn 1998, Kap. 5, S. 140–215.

93 | Luther nimmt nicht explizit auf die römische *Lex Iulia* Bezug, aber auf die weltliche Obrigkeit, siehe WA, Bd. 33, S. 495–496: »[...] die weltliche Oberkeit die macht, das sie sunde straffen und nicht vergeben soll.«

der Berechnung der Pharisäer »[...] zu einem auffrührischen man machen.«⁹⁴ Mit dieser anschaulichen Darlegung der Falle, die die Pharisäer und Schriftgelehrten Jesus stellen wollen, steht Luther in der Tradition der patristischen Exegese. So hatte bereits Augustinus in seinen Johannestraktaten die unterschiedlichen Handlungsmöglichkeiten und ihre jeweiligen Konsequenzen in ähnlicher Deutlichkeit herausgearbeitet.⁹⁵ Die bei Luther stärker ausgeprägte negative Darstellung der Kontrahenten Jesu ist als rhetorisches Mittel zu verstehen, den Gegensatz zwischen dem weltlichen Reich und dem Reich Christi in der Predigt zu steigern.

Im Evangelienbericht folgt als Reaktion auf die Anklage der Männer das Niederbücken und Schreiben auf die Erde, das in der patristischen und humanistischen Exegese zentralen Raum einnimmt. Luther hingegen fragt nicht nach dem konkreten Inhalt des Geschriebenen. Vielmehr wertet er das Verhalten Jesu als Abwenden von den Pharisäern, die seiner Antwort nicht würdig seien.⁹⁶ Erst auf das anhaltende Drängen nach einem Richtspruch erhebt sich Jesus, der das Ansinnen der Männer längst durchschaut hat. Er bringt die entscheidende Wende in die ausweglos erscheinende Situation und spricht: »WER UNTTER EUCH ON SUNDE IST, DER WERFFE DEN ERSTEN STEIN AUFF SIE.«⁹⁷ Dieser Satz wird in der Predigt als wiederkehrendes, textgliederndes Element im Sinne der rhetorischen *repetitio* eingesetzt. Mit diesem Ausspruch weist Jesus das weltliche Richteramt von sich und hält den Pharisäern einen Spiegel vor, indem er auf ihre eigenen Sünden deutet.⁹⁸

Während die gesprochenen Worte nach dem Evangelienbericht vom zweifachen Schreibakt umrahmt werden, ändert Luther die Reihenfolge des Bibeltextes an dieser Stelle. Er setzt die gesprochenen Worte ans Ende und nutzt den Wendepunkt in der Geschichte, um auf die Sündhaftigkeit aller Menschen überzuleiten. Der Richtspruch Christi verweist damit nicht nur auf die Sünden der Pharisäer und die einzelne Tatsünde des Ehebruchs, sondern auf die Sündhaftigkeit, die jedem Einzelnen als Erbsünde wesenhaft zugrunde liegt.⁹⁹ Keiner ist von Gottes Zorn und seinem Gericht ausgeschlossen,¹⁰⁰ egal welche Stellung er im weltlichen Reich innehat, denn »Alle alle seind sie beschlossen untter die sunde, untter dem zorn gottes, Ewigen tode, Hellen unnd ewigen feuers schuldig.«¹⁰¹ Selbst wer in der Welt als gerecht gilt, ist in der

94 | Ebd., S. 498. Auch hier wird wieder der Bezug zu Luthers Lehre von den zwei Reichen im Kontext der Obrigkeitslehre deutlich, siehe Lohse 1995, S. 333–344.

95 | Siehe Augustinus 1954, Tractatus XXXIII, 4–8, S. 307–311; zur Versuchung durch die Pharisäer S. 307–308; zur deutschen Übersetzung siehe Augustinus 1911–1936, Bd. 5, Vortrag 33, 4–8, S. 516–522.

96 | Siehe WA, Bd. 33, S. 498: »Er bucket sich unnd schreibet ein weil auff die erden, antwortet nichts, gleich als horet er sie nicht. [...] so waren sie es auch nicht wehrt, das man ihnen geantwortet hette.«

97 | Ebd., S. 499.

98 | Siehe Augustinus 1954, Tractatus XXXIII, 5, S. 309: »Vnusquisque in se intendens, peccatorem se inuenit.«, siehe vergleichend Augustinus 1911–1936, Bd. 5, 33. Vortrag, 5, S. 518: »Jeder, der sich selbst betrachtet, findet sich als Sünder.«

99 | Bei Luther: »Diese Ehebrecherin ists nicht allein, Euer keiner ists, der nicht auch so arg unnd bose sey als diese arme hure.«, WA, Bd. 33, S. 500. Mit diesem Verständnis der Sünde wendet sich Luther zugleich gegen die scholastischen Theologen, die unter Sünde das Übertreten von Gesetzen verstanden, siehe einfürend Althaus 1983, S. 137. Auch Augustinus ging von der *peccatum originale*, der grundlegenden Sündhaftigkeit des Menschen aus, siehe einfürend »Gnade«, in: TRE, Bd. 13, S. 480–485, sowie Roth 2013, S. 179–190.

100 | WA, Bd. 33, S. 501: »Es ist viel ein höher und scherffer gerichte, den in der welt sonst ist.«

101 | Ebd., S. 500.

lutherischen Deutung dennoch vor Gott Sünder.¹⁰² Zudem zeigt sich die Unzulänglichkeit des weltlichen Gerichts, da es nur Einzelne anklagt und verurteilt und dabei viele übersieht, die Strafe verdient hätten. Luther weist darauf hin, dass ein weltlicher Urteilsspruch unberücksichtigt lässt, wenn »einer im herten ein Ehebrecher ist, so richtet ihnen doch das schwert nicht [...]«. ¹⁰³ Die Richter im Weltreich verfehlen damit auch den Kern der Sünde, der eben nicht in einzelnen weltlichen Tatsünden besteht, sondern dem menschlichen Sein zugrunde liegt.¹⁰⁴

Die Erkenntnis dieser wesenhaften Sündhaftigkeit malt Luther in seiner Predigt mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln der Beredsamkeit aus.¹⁰⁵ Die Zuhörer sollen die Erschütterung der Sündenerkenntnis in der Perspektive der Protagonisten nacherleben und den Gottesdienst geläutert verlassen. Anschaulich beschreibt Luther die Wirkung der Antwort Jesu auf die Pharisäer. Hatte Augustinus die zur Erkenntnis führenden Christusworte bereits als »Wurfgeschosse der Gerechtigkeit« bezeichnet,¹⁰⁶ so steigert Luther dies mit drastischen Vergleichen:

»Also seindt sie mit dem Donnerschlage erschreckt und ist ihnen gleich als von einem gewitter ins hertz hinein geleucht und geplitzt, das eittel helle ist draus worden, ihr gantz hertz ist ihnen offen gestanden wie ein Register, haben dieses weibes gahr vergessen und haben gedacht, es stehe ihnen ihre sunde an der stirn geschrieben [...]«. ¹⁰⁷

Wie Jesus zuvor die Worte auf den Boden schrieb, so stehen den Pharisäern nun ihre Sünden auf die Stirn geschrieben. Für den Prozess der Sündenerkenntnis statuiert die Szene somit eines der eindringlichsten biblischen Exempel. Um dieses anschaulich zu machen, wirkt Luther weiter auf die Affekte der Zuhörer ein und beschreibt die erschütternde Wirkung der Anklage und des drohenden Todes auf die Sünderin:

»Die arme hure stehet in nöthen, Es ist kein schertz mitt ihr, sie ist der that uberzeuget und sie wird fur dem Richter verklaget, und das urtheil ist nach ihrem recht gefellet unnd gesprochen, das man sie soll todt steinigen. [...] Da soll ihr das hertz gesotten unnd gebrothen haben fur angst unnd sihet sie nit mehr dan schlecht den bittern todt fur augen.« ¹⁰⁸

Die Erschütterung der einzelnen Sünderin durch die Sündenerkenntnis wird in der Predigt vom Exempel der biblischen Historie wieder auf eine allgemeine Ebene gehoben. Wie die Ehebrecherin den sicheren

102 | Siehe hierzu die später berühmt gewordene Formel »simul justus et peccator«, siehe einfürend Althaus 1983, S. 211. Auch Melanchthon legte in seiner Auslegung den Fokus auf die Unterscheidung zwischen dem Evangelium und dem weltlichen Recht (»ius gladii«), siehe Wengert 1987, S. 102.

103 | WA, Bd. 33, S. 500. Dies nimmt Bezug auf das Matthäusevangelium, in dem Jesus darauf verweist, dass derjenige bereits ein Ehebrecher sei, der eine Frau durch Blicke begehre, siehe Mt 5,28.

104 | Zum reformatorischen Sündenverständnis siehe »Sünde«, in: TRE, Bd. 32, S. 400–403.

105 | Quintilian forderte im Schlussteil (*peroratio*), die »Schleusen der Beredsamkeit« zu öffnen und alle rhetorischen Mittel zur Überzeugung der Zuhörer einzusetzen, siehe Quintilianus 1995, Liber VI, 1, 51, S. 694–695. Siehe auch D. Till: »Obsecratio«, in: HWRh, Bd. 6, Sp. 383–386, hier S. 384.

106 | Augustinus charakterisierte die Wirkung auf die Pharisäer als »telum iustitiae«, siehe Augustinus 1954, Tractatus XXXIII, 5, S. 309; siehe hierzu die Übersetzung als »Wurfgeschosse der Gerechtigkeit« bei Augustinus 1911–1936, Bd. 5, 33. Vortrag, 5, S. 519.

107 | WA, Bd. 33, S. 502.

108 | Ebd., S. 505–506.

Tod bereits vor Augen hat, so steht jeder Einzelne erschüttert vor Gottes Gesetz und erkennt seine Sünden. Während Augustinus jedoch in lehrhaften Worten darauf hinweist, die Sünden mit der sicheren Aussicht auf Vergebung nicht allzu leicht zu nehmen,¹⁰⁹ wählt Luther die direkte emotionale Ansprache an seine Zuhörer. Um die Schwere der Sünde begreifbar zu machen, beschreibt er den Erkenntnismoment mit drastischen Worten:

»So gehet nun das reich Christi mit den sundern umb, die do die sunde fhulen und umb der sunde willen gequelet, geenstiget und gemarttert werden, das das hertz den tod fhulet.«¹¹⁰

Sünde und Gnade sind damit aufs Engste miteinander verknüpft. Denn erst vor dem Hintergrund der quälenden Sündenschwere entfaltet der Gnadenakt der Vergebung seine volle Wirkung.¹¹¹ Die Erkenntnis der Sündhaftigkeit muss mitten ins Herz treffen, um die Sünder bereit für die Buße zu machen. Dies mündet im Ziel der Predigt, die Luther mit folgenden Worten beendet:

»Hastu gekostet, was do sei das gesetznnd die sunde, und weissest, wie wehe die sunde thut, und wie susse die gnade schmecke. Das ist die absolution und diese Historia.«¹¹²

An diesem Punkt greifen drei Hauptbegriffe der lutherischen Theologie ineinander: Nur durch den Glauben (*sola fide*) wird dem sündhaften Menschen durch Christus (*solus Christus*) die göttliche Gnade zuteil (*sola gratia*), in der seine Rechtfertigung vor Gott liegt.¹¹³ Die Vergebung erlangt der Sünder nicht durch eigenes und äußeres Tun, sie wird ihm durch Christus geschenkt. Gnade wird in diesem Verständnis nicht als äußerer Begriff angewendet, sondern ist als Eigenschaft Gottes selbst zu verstehen. In dieser vom Menschen aus gesehenen passiven Gnadengabe klingt das augustinische Gnadenverständnis nach, in dem die Gnade nicht vom Menschen selbst erlangt werden kann, sondern frei von Gott gewährt wird.¹¹⁴ Während Augustinus' Gnadenauffassung jedoch besonders im kirchlichen Gebrauch des Spätmittelalters zu einer direkten Gnadenmittlerschaft durch die Medien der Verkündigung und des Heils verschmälert wurde,¹¹⁵ ist die Gnade Gottes für Luther allein durch Christus erreichbar. Darin liegt die christozentrische Prägung der lutherischen Gnadenauffassung.¹¹⁶

Die unterschiedlichen Deutungen der Textexegese beeinflussten neben weiteren Faktoren, wie Auftraggeberwünsche oder die Einbindung in einen spezifischen Betrachterkontext, die unterschiedlichen Darstellungstraditionen. Wie die exegetischen Schriften des Ambrosius oder später des Erasmus sich auf die

109 | Augustinus lässt die Frau fragen, ob Jesus etwa die Sünde begünstige, weil er ihr vergeben habe, siehe Augustinus 1911–1936, Bd. 5, 33. Vortrag, 6, S. 519, ebenso Augustinus 1954, Tractatus XXXIII, 6, S. 309.

110 | WA, Bd. 33, S. 507–508.

111 | Zur Erkenntnis der Sünde in der lutherischen Theologie siehe einleitend Althaus 1983, S. 128–129.

112 | WA, Bd. 33, S. 510.

113 | Siehe »Rechtfertigung«, in: TRE, Bd. 28, S. 282–364.

114 | Augustinus entwickelte sein Gnadenverständnis – wie später auch Luther – nach Paulus, der dieses direkt an die Christologie anband, siehe Roth 2013, besonders S. 231.

115 | Zu Gnaden- und Heilsmedien im späten Mittelalter und in der Frühen Neuzeit siehe Hamm/Leppin/Schneider-Ludorff 2011, darin insbesondere Hamm 2011.

116 | Siehe »Gnade«, in: TRE, Bd. 13, S. 491.

Darstellungen des schreibenden Christus auswirkten, so ist auch anzunehmen, dass die hier beschriebene lutherische Lesart auf die bildlichen Umsetzungen einwirkte – wenn nicht durch die Predigtauslegung, dann vermittelt durch theologische Schriften Luthers.

Ähnlichkeiten zwischen Luthers Auslegung und Cranachs Bildern sind zunächst am Einsatz rhetorischer Stilmittel zu beobachten. Die Beschreibung der Pharisäer, die Luther wiederholt als bösertige »schelcke« bezeichnet, findet sich in Cranachs Bildern in den abschreckenden Physiognomien der Männer wieder. Als Gegenpart dazu erscheint der milde und gnädige Christus, der der Sünderin vergibt.¹¹⁷ Man könnte diese spezifische Darstellungsweise in diesem Punkt jedoch auch in einer Fortführung der Bildtradition sehen, denn gerade in spätmittelalterlichen Passionsdarstellungen wurden die Peiniger Christi in übersteigter Hässlichkeit der Physiognomien Christus gegenübergestellt.¹¹⁸ Karikaturesk verzerrte Gesichtstypen finden sich zudem auch bei zeitgenössischen niederländischen oder italienischen Werken, von denen Cranach manche gekannt haben mag.¹¹⁹

Zu den Charakteristika der Cranachschen Halbfigurenbilder zählt die bereits dargelegte affektive Betrachtersprache (Kap. 1.4.3). Ebenso wie Cranachs Bilder mit bildrhetorischen Mitteln auf den Betrachter einwirken, zielt auch Luther mit den Mitteln der Rhetorik auf die Überzeugung seiner Zuhörer. Immer wieder wendet er sich in seiner Predigt in der direkten Ansprache an seine Zuhörer. In den Bildern hat dies sein Äquivalent in der direkten Dialogaufforderung durch die Blicke der Figuren und die zum Betrachter gewandte Inschrift. Auch die Bedrohung und Angst der Sünderin, die im tiefsten Herzen erschüttern soll, macht Luther mit zahlreichen rhetorischen Stilmitteln anschaulich. In den Historienbildern zeigt sich die Bedrohung der Sünderin durch die kontrastreiche Gegenüberstellung zwischen der einzelnen Frauenfigur und den Männern, die sich selbstgerecht zu weltlichen Richtern aufschwingen. Die Aggressivität der Männer kulminiert in der abstoßenden Figur des Steinewerfers, der bereits zum Wurf ansetzt. Vor dem Hintergrund der drohenden Urteilsvollstreckung ist das Geschenk der unerwarteten Gnadengabe durch Christus umso größer.

Während sich die darstellerischen Mittel in Predigt und Bild über den gemeinsamen Bezugspunkt der Rhetorik erklären lassen, wird mit dem Aspekt der göttlichen Gnade der Kern der lutherischen Auslegung berührt. Die Geschichte der Ehebrecherin beinhaltet zwar bereits unabhängig von ihrer jeweiligen Lesart den vergebenden Gnadenakt als zentralen Erzählbestandteil. In der lutherischen Deutung rücken jedoch andere Bedeutungsebenen, wie beispielsweise die Schrift auf dem Boden, fast vollständig in den Hintergrund. In diesem Punkt kommen die Cranachschen Bilder der lutherischen Auslegung näher als die Darstellungen anderer Künstler.¹²⁰ Die Sünderin in Cranachs Bildern empfängt die Gnade Gottes nicht

117 | Siehe zur Christusikonografie der Reformationszeit Heinz Skrobucha: »Christus, Christusbild«, in *Lcl*, Bd. 1, Sp. 355–454, hier 428–432.

118 | Siehe hierzu beispielsweise die Darstellungen der *Karlsruher Passion*, besprochen bei Franzen 2002.

119 | Man denke hier an Kreuzigungsdarstellungen des Hieronymus Bosch oder Darstellungen des Quentin Massys. Siehe zu Massys das Dissertationsprojekt von Friederike Schütt: »Emotionsdarstellungen im Wandel. Quentin Massys' Auseinandersetzung mit den humanistischen Ideen des Erasmus von Rotterdam« (Universität Hamburg). Für Hinweise danke ich der Autorin.

120 | Außerhalb der Cranach-Werkstatt ist diese Handhaltung nicht verbreitet. Die Geste tritt bei Cranach aber auch schon ab 1509 auf, siehe zu den frühen Darstellungen Kap. 4.1 dieser Arbeit.



Abb. 19: Albrecht Dürer: *Christi Höllenfahrt*, Kupferstich, aus: *Kleine Passion*, Platte: 11,6 × 7,4 cm, Blatt: 11,9 × 7,7 cm, 1512, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr.: 112-1898



Abb. 20: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus in der Vorhölle*, 151,2 × 116,2 cm, Lindenholz, 1538, Jagdschloss Grunewald, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 2271

durch eigenes Verdienst. Die Vergebung wird ihr ganz im Sinne der reformatorischen Gnadenauffassung von Gott durch Christus geschenkt. Cranach legt diesen zentralen Bildgehalt in eine so unscheinbare wie bedeutsame Geste: Christus nimmt die Frau zum Zeichen der Vergebung inmitten der sie bedrohenden Männermenge an die Hand.

Die Berührung mit Christus wurde auch in anderen religiösen Bildern als Zeichen der rettenden Erlösung verstanden. Die Handhaltung war beispielsweise in Darstellungen des *Descensus Christi ad inferos* verbreitet, die zeigen, wie Christus zwischen Kreuzestod und Auferstehung in die Hölle hinabsteigt, um die Seelen der Gerechten zu befreien.¹²¹ Dürer prägte in seinen druckgrafischen Passionszyklen eine häufig kopierte Bildformel für die Höllenfahrt Christi (Abb. 19). In der *Kleinen Passion* beugt sich die mächtige Christusfigur hinab und zieht die Sünder am Handgelenk aus der Vorhölle. Auch von Cranach sind unterschiedliche Fassungen des Themas bekannt.¹²² In allen Varianten nimmt Christus die Sünder, meistens Adam oder Eva, ähnlich wie die Ehebrecherin an die Hand oder umgreift ihr Handgelenk. Diese Geste

121 | Die Höllenfahrt Christi ist in der Bibel nur angedeutet, siehe 1. Petr 3,19 und 4,6, dafür aber in der apokryphen Überlieferung bekannt. Siehe einführend zum Bildthema Elisabeth Lucchesi Palli: »Höllenfahrt Christi«, in: Lcl, Bd. 2, Sp. 322–331; ausführlich hierzu die religionsphilosophische Arbeit von Herzog 1995.

122 | Als Übersicht CorpusCranach: http://cranach.uib.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Christus_in_der_Vorh%C3%B6lle (abgerufen am 23.9.2018) sowie Koeplin 2009.



Abb. 21: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus in der Vorhölle*, 57,5 × 38 cm, Holz, 1530, Hallwyl-Museum Stockholm, Inv.-Nr. XXXII:B.112

zeigt sich etwa auf Darstellungen für altgläubige Heiligenzyklen, wie die Tafel der Höllenfahrt für den Passionszyklus im Berliner Dom (Abb. 20),¹²³ aber auch auf einer kleinformatischen um 1530 entstandenen *Höllenfahrt Christi* (Abb. 21).¹²⁴ Das Bildthema, das keine direkte Entsprechung im Bibeltext hatte, aber fest zur Bildtradition gehörte, büßte auch unter dem Einfluss der Reformation seine Aktualität nicht ein, war es doch auch im Apostolischen Glaubensbekenntnis verankert.¹²⁵ Luther deutete die Höllenfahrt in seinem Katechismus von 1529 als Errettung des Menschen, den Christus unter seinen Schutz nimmt.¹²⁶ Als tröstliches Merkbild für den Glaubensartikel und die dort zugesicherte Erlösung des Menschen konnten die Gläubigen das Bild der *Höllenfahrt Christi* und die Errettung der Vorväter vor Augen haben.¹²⁷

Die bildlichen Darstellungen der Ehebrecherin sind somit mehr als eine visuelle Nacherzählung und bloße Illustrierung der Bibelpassage. Sie erzählen die biblische Geschichte mit den bildrhetorischen Mitteln des *genus humile*, der durch Affektstufen angereichert wird. Und auch wenn Luther in seiner Auslegung der *pericopa adulterae* ausführlich das Reich Gottes dem Weltreich antithetisch gegenüberstellt, so steht dieser theologische Bedeutungsgehalt hinter der unmittelbaren emotionalen Wirkung zurück. Denn die biblischen Gemälde sind kein Erklärstück und Merkbild im Erzählmodus des *genus didascalicon*, welches wie die Glaubensallegorien von Gesetz und Gnade einen theologischen Sachverhalt dialektisch darlegen.¹²⁸ Cranachs Halbfigurenbilder veranschaulichen die Gnade der Sündenvergebung auf eindringliche Weise. Die Glaubwürdigkeit der

123 | Siehe zum Berliner Exemplar FR 1979, Nr. 374, S. 145; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-430-002; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_in_der_Vorh%C3%B6lle,_Berlin,_FR_299; Version vom 11.12.2017); CDA (http://www.lucascranach.org/DE_SPSG_GKl2271; abgerufen am 23.9.2018); sowie Ausst.kat. Berlin 2009, Nr. IV.21. Zudem befand sich eine Darstellung der *Höllenfahrt* auf der Mittel-tafel des Aschaffenburger Magdalenenaltars, siehe hierzu Münch 2007.

124 | Siehe zur heute im Hallwyl Museum in Stockholm aufbewahrten Tafel FR 1979, Nr. 217F; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-430-001; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_in_der_Vorh%C3%B6lle,_Stockholm,_FR_179c; Version vom 31.7.2017) sowie die Bilddatenbank des Museums (<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=literature&objectId=4590&viewType=detailView>; abgerufen am 23.9.2018).

125 | »Niedergefahren zur Hölle, am dritten Tage wieder auferstanden von den Toten.«

126 | Siehe zu Luthers Katechismusauslegung in Bezug auf Cranachs Werke Koepplin 2009, S. 64.

127 | Siehe ebd.

128 | Andersson folgerte aus der lutherischen Deutung die inhaltliche Nähe der Ehebrecherindarstellungen zu den Gesetz-und-Gnadeallegorien, siehe Andersson 1981, S. 50.

erzählten Historie liegt dabei in der bildrhetorischen Wirkkraft auf die Affekte der Rezipienten begründet. Vor allem in der Figur der Ehebrecherin steht dem Betrachter die Furcht der Sünder vor Augen, die Luther in seiner Predigt mit allen Mitteln der Rhetorik befeuert. Auf eben diese Wirkkraft zielt Luther ab, wenn er biblische Historien in den Stuben und Kammern befürwortet: »Damit man Gottes werck vnd wort an allen enden imer fuer augen hette/ vnd daran furcht vnd glauben gegen Gott ubet.«¹²⁹

Wenn die Cranachschen Darstellungen der Ehebrecherin als lutherisch verstanden werden wollen, dann nicht aufgrund des Bildthemas oder der Bildform – sondern weil sie die Erlösung der Sünder durch die göttliche Gnade ebenso wirkmächtig vermitteln wie Luther in seiner Predigt über die Johannesperikope. Wie der Sünderin *im Bild* im Augenblick ihrer größten Bedrohung die Vergebung geschenkt wird, so war sie auch jedem einzelnen Sünder *vor dem Bild* gewiss.

129 | Siehe die Vorrede des *Passionals* in Luther 1545b.

3 Ehebruch in Rechtsprechung und Moraldidaxe des 16. Jahrhunderts

3.1 Ehebruch in der Rechtsprechung

Die Beliebtheit der Ehebrecheringemälde mag zum einen in der lutherischen Auslegung der Johannesperikope als theologisches Gnadenexempel begründet liegen. Die Geschichte über die Ehebrecherin war aber auch als Rechtsexempel weithin bekannt und hatte bereits die Bewertung des Ehebruchs im kanonischen Recht beeinflusst.¹ Im Kursachsen der Reformationszeit waren sowohl die Ehe als auch die Ehegerichtsbarkeit einem fundamentalen Wandel unterzogen. Die Ehe verlor im Zuge der Reformation ihren Status als Sakrament. Gleichzeitig war sie grundlegend für die Ordnung der frühneuzeitlichen Gesellschaft. Die Ehe zu brechen, galt als öffentliche Sünde. Wie mit Ehebrecherinnen und Ehebrechern in der Rechtspraxis zu verfahren werden sollte, war aufgrund der Zurückweisung des kanonischen Rechts durch die Reformatoren jedoch zunächst unklar. Erst ab den 1530er Jahren bildeten sich neue rechtliche Strukturen heraus. Die Bildproduktion in der Cranach-Werkstatt stieg in etwa zur selben Zeit an, in der sich auch die Bewertung der Sünde des Ehebruchs in der zeitgenössischen Rechtsprechung wandelte und eine einheitliche Ehegesetzgebung in vielen Territorien noch nicht geschaffen war. In dieser Übergangszeit kam der Johannesperikope eine vorbildhafte Funktion zu. Im Folgenden soll skizziert werden, wie und warum die biblische Historie der Ehebrecherin zur moralischen Richtschnur gerechten und gnädigen Richtens in frühneuzeitlichen Ehebruchsfällen wurde.²

Die Rechtsgeschichte des Ehebruchs ist zunächst keine Lektion in christlicher Milde, sondern eröffnet den Blick in unterschiedliche Rechtspraktiken der Bestrafung. Je nach gültigem Rechtssystem wurden Ehebrecher mit Verbannung, öffentlicher Stigmatisierung oder mit der Todesstrafe belegt.³ Noch 1706 widmete Johann Valentin Kirchgeßner in seinem bekannten Kompendium über Bann- und Blutgerichte der Bestrafung der Ehebrecher ein eigenes Kapitel, das auch einen historischen Überblick zum Ehebruch enthält.⁴ Darin schildert er ausführlich die grausamen Strafen, die ehebrüchige Männer und Frauen in früheren Zeiten zu befürchten hatten. Bei den Juden müsse die Frau, so schildert es Valentin, 40 Tage lang

»täglich eine halbe Stund / Winters-Zeit / im kalten Wasser bis an den Nabel sitzen / ein ganzes Jahr ohne Hembd gehen / des Nachts ausserhalb des Hauses vor der Tür schlaffen.«⁵

1 | Siehe Morsak 1974, S. 48.

2 | Auf einen Zusammenhang zwischen den Cranach-Gemälden und den reformatorischen Vorstellungen von Ehe und Ehebruch wies bereits Andersson hin, siehe Andersson 1981, besonders S. 45. Eine weitere Kontextualisierung der Gemäldeproduktion mit der Rechtspraxis fand bislang jedoch nicht statt. Die italienischen Darstellungen der *Adultera* sind im gerichtlichen und säkularen Kontext durch die umfangreiche Studie von Sabine Engel aufgearbeitet, siehe Engel 2012, insbesondere Kap. 5.

3 | Siehe zu einer Auflistung älterer Rechtsquellen zum Ehebruch die Einträge in DRw, Bd. 2, Sp. 1211–1213; zur Rechtsentwicklung bis hin zum kanonischen Recht Morsak 1974.

4 | Siehe Kirchgeßner 1706, S. 283–284.

5 | Ebd., S. 283.

Dies war im Gegensatz zu den anderen von Valentin aufgeführten Bestrafungsszenarien, die mindestens mit dem Verlust einer oder mehrerer Körperteile, wenn nicht gar des Lebens einhergingen, eine nahezu gütige Strafe.⁶ Von antiken Exempeln wusste der Autor ebenfalls zu berichten, so beispielsweise von Zaleukos, dessen Sohn zum Ehebrecher wurde und dem zur Strafe beide Augen ausgestochen werden sollten.⁷ Auch aus der römischen Rechtsprechung nennt Valentin allerhand grausame Körperstrafen. Dabei war die Bestrafung des sogenannten *adulterium* zunächst kein Bestandteil der römischen Rechtspraxis, sondern eine private Angelegenheit.⁸ Erst mit einem neuen Gesetz, der sogenannten *Lex Iulia de Adulteriis Coercendis*, verankerte Kaiser Augustus im Jahr 18 v. Chr. die Bestrafung von Unzucht und Ehebruch im römischen Recht.⁹ Die Strafen beschränkten sich jedoch allein auf die weiblichen Ehepartner.¹⁰ Die Verurteilte wurde öffentlich zur Schau gestellt und musste eine rot gefärbte Toga zum Zeichen ihrer Schande tragen.¹¹ Sie wurde damit für jedermann sichtbar als Prostituierte gekennzeichnet und sozial degradiert.¹² Diese römische Rechtspraxis schlug sich auch in der späteren Bildtradition nieder. So finden sich in Illustrationen spätmittelalterlicher Erbauungsbücher, wie etwa in Fridolins *Schatzbehälter* (Abb. 17), Reflexe römischer Rechtsprechung in Form von Medaillen mit antiken Herrscherbildnissen.¹³ Auch die im römischen Recht festgelegte Zurschaustellung der Sünderin wurde zu einem Bestandteil bildlicher Darstellungen. Meist markieren auffällig gefärbte oder gemusterte Kleidung und körperliche Entblößung die öffentliche Stigmatisierung der Sünderin.¹⁴ Auch in frühen Darstellungen der Cranach-Werkstatt und ihres Umkreises

6 | Kirchgeßner schrieb u. a., die Ägypter hätten den Frauen die Nasen abgeschnitten, die Perser den Männern die Genitalien, siehe ebd., S. 283.

7 | Der Vater übernahm die Hälfte der Strafe und ließ sich selbst ein Auge ausstechen. Siehe Valerius 1998, VI.5.3, ext. 3, S. 409; zum Urteil des Zaleukos als Rechtsexempel in der Frühen Neuzeit Kap. 5.2.1 dieser Arbeit.

8 | Siehe McGinn 1998, S. 141.

9 | Siehe einführend zur Bestrafung des Ehebruchs Andreas Roth: »Ehebruch«, in: HRg, Bd. 1, Sp. 1213–1215, zum römischen Recht Sp. 1213, sowie die rechtshistorische Arbeit von Seehase 1999, S. 10–11; ausführlich zur römischen Rechtsprechung McGinn 1998, S. 140–215, sowie Morsak 1974, S. 17–35.

10 | Bestrafungen für Männer waren nur dann vorgesehen, wenn ein Mann sich wissentlich mit einer Ehebrecherin einließ, siehe McGinn 1998, S. 179. Erst Kaiser Konstantin führte im 4. Jahrhundert die Todesstrafe für männliche Ehebrecher ein, siehe Ilona Riedel-Spangenberg: »Ehebruch«, in: LKS, Bd.1, S. 500–501, hier S. 500. Auch bei den germanischen Stämmen wurde nur die Frau getötet, wie es in Tacitus' *Germania* überliefert ist, siehe Rummel 1987, S. 192.

11 | Siehe McGinn 1998, S. 163.

12 | Ehrbare Frauen trugen die Stola, Prostituierte und Ehebrecherinnen dagegen als erkennbares Zeichen ihrer Sünde die Toga, siehe ebd., S. 166. Zudem wurde festgelegt, dass die Frau zur Rettung der Familienehre zusammen mit ihrem Liebhaber vom eigenen Vater getötet werden durfte. Der betrogene Ehemann durfte sie nicht töten, aber die Ehescheidung veranlassen, siehe ebd., S. 179.

13 | Siehe hierzu beispielsweise ein *Adultera*-Gemälde Tizians, Brown 2007.

14 | Nach den mittelalterlichen Kleiderordnungen wurde die Frau damit als Prostituierte gekennzeichnet, siehe Ausst.kat. Halle/Moritzburg 2006, Nr. 73, S. 158. Insbesondere gestreifte Kleidung war mit unmoralischen Bezügen aufgeladen, siehe Pastoureau 1995, S. 19.



Abb. 22: Illustrationsfolge, aus: *Der Sachsenspiegel und das sächsische Lehnrecht*, 14. Jh.,

Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Cod. Guelf. 3. 1. Aug. fol., Buch III, Landrecht, fol. 19r

fand die römische Rechtsprechung auf diese Weise – vermutlich vermittelt über die spätmittelalterliche Bildtradition – einen Nachhall.¹⁵

Durch das Alte Testament war der Ehebruch an das sechste Gebot »Du sollst nicht ehebrechen« geknüpft.¹⁶ Auf Ehebruch stand die Todesstrafe, wie es die Strafbestimmungen für schwere Sünden als Ankündigung Gottes an Mose darlegen (Lev 20,10):

»Wenn jemand die Ehe bricht mit der Frau seines Nächsten, der soll des Todes sterben. Ehebrecher und Ehebrecherin, weil er mit der Frau seines Nächsten die Ehe gebrochen hat.«¹⁷

Auch wenn das Alte Testament in diesem Punkt keinen Deutungsspielraum zulässt, fanden zur historischen Zeit Jesu innerhalb des Judentums Debatten um die Bestrafung von Ehebrechern statt. Die Methode der Steinigung wurde durch den schnelleren und ›milderer‹ Tod durch Erdrosselung abgelöst.¹⁸ Die Brisanz eines Urteilsspruches in der Johannesperikope ist auch vor diesem Hintergrund zu sehen.

Mittelalterliche Gesetze folgten dem alttestamentlichen Vorbild.¹⁹ Im *Sachsenspiegel* des Eike von Repgow – dem bekanntesten mittelalterlichen Rechtsbuch – ist die Bestrafung der Ehebrecher im Landrecht (Ssp. II, 13 § 5) geregelt: »[...] unde de in overhure begrepen werdet; den scal men dat hovel af slan.«²⁰ Auf Ehebruch stand ebenso wie auf Raubmord, Zauberei oder Giftmischerei die Todesstrafe durch Enthauptung – im Vergleich zu anderen Strafen, wie dem Steinigen oder Rädern, eine nahezu gnädige Todesart.²¹ Diese Rechtspraxis zeigt beispielsweise eine Illustration aus der Wolfenbütteler Bilderhandschrift des *Sachsenspiegels* (Abb. 22).²² Der Eheschließung mit der Überreichung der Trauringe im linken Register ist ein Paar beim Liebesakt gegenübergestellt, dem sich bereits der Scharfrichter mit erhobenem Richtschwert nähert. Mit der Bestrafung war die begangene Tatsache jedoch nicht abgegolten, wie der beigefügte Text erläutert. Auch die Kinder von Ehebrechern hatten keinen Platz in der Gesellschaft:

»Wer eins mannes/ wip behuret offenbar oder mait oder/ wip notiget, nimt he si da noch zu eliche/ kint gewint he bi ir nimmer.«²³

15 | In allen frühen mit Cranach d. Ä. verbundenen Darstellungen ist die Sünderin in kostbare Gewänder gekleidet, siehe hierzu die Darstellungen in Aschaffenburg (Abb. 28), Budapest (Abb. 25) und Köln (Abb. 27) sowie die drei frühen Halbfigurenbilder in Fulda (Abb. 32), Kronach (Abb. 31) und ehemals Nürnberg (Abb. 30). Siehe hierzu Kap. 4.1 und Kap. 4.2 dieser Arbeit.

16 | Siehe Ex 20,14 und Dtn 5,18.

17 | Siehe ebenso Dtn 22,22: »Wenn jemand dabei ergriffen wird, daß er einer Frau beiwohnt, die einen Ehemann hat, so sollen sie beide sterben, der Mann und die Frau, der er beigewohnt hat.« oder die Mahnung in Hebr 13,4: »[...] denn die Unzüchtigen und die Ehebrecher wird Gott richten.«

18 | Siehe Becker 1963, S. 169–170.

19 | Siehe einführend Lück 2017a.

20 | Zitiert nach Rummel 1987, S. 195.

21 | Siehe Lück 2017a, S. 66, und Schild 1985, S. 201–201.

22 | Siehe Lück 2017a, S. 67, zur Abb. fol. 19r4 in der Wolfenbütteler Bilderhandschrift *Sachsenspiegel* 14. Jh., fol. 19r4.

23 | Erstes Buch Landrecht, Art. 34–38, fol. 19r, zitiert nach der Transkription auf *Sachsenspiegel-Online* (<http://www.sachsenspiegel-online.de/cms/meteor/jbrowser/index.jsp?id=67>; abgerufen am 25.9.2018). In der Übersetzung: »Wenn einer mit der Frau eines anderen Mannes öffentlich hurt oder ein Mädchen oder eine Frau notzüchtigt, nimmt er sie später zur Ehe, eheliche Kinder gewinnt er jedoch niemals mit ihr.«

Durch frühneuzeitliche Editionen, wie etwa Christoph Zobels *Sechsisch Weychbild vnd Lehenrecht* von 1537, war diese Auffassung noch zu Cranachs Zeiten wohlbekannt.²⁴

Auch in der christlichen Rechtsprechung und im kanonischen Recht der Frühen Neuzeit gab es unterschiedliche Herangehensweisen zur Bestimmung des Strafmaßes.²⁵ Das Kirchenrecht war im Vergleich zum römischen Recht nicht auf die Bestrafung der Frau reduziert, sondern galt für beide Ehepartner.²⁶ Zudem berührten Ehebruchsfälle immer auch die Moral- und Sittlichkeitsvorstellungen der jeweiligen Zeit. Im kanonischen Recht der Kirche galt *fornicatio/porneia* als Sittlichkeitsvergehen. Unzucht war als Ehescheidungsgrund im kirchlichen Ehetrennungsrecht festgelegt.²⁷ Die einzelnen kirchlichen Gerichte entschieden anhand von Traditionsbelegen über Ehebruchsfälle von Männern und Frauen. Die Strafen glichen dabei in keiner Weise den grausamen Szenarien, die man aus antiken Exempeln kannte. Die Todesstrafe hielt man für ungeeignet, da man von einer grundsätzlichen moralischen Besserung der Sünder ausging.²⁸ Ehebrecher wurden daher nicht getötet, konnten aber des Landes verwiesen, vom Abendmahl ausgeschlossen oder mit anderweitigen Bußen belegt werden.²⁹ Die Bußstrafen trafen Männer und Frauen und richteten sich nach dem Stand und Rang des Sünders. Ein Kleriker konnte für Ehebruch beispielsweise bis zu 12 Jahre lang mit Fasten, Almosengeben, Vigilien und Gebeten büßen und zeitweise suspendiert werden.³⁰

Bereits im kanonischen Recht führten die berühmten Worte Christi aus der Johannesperikope zu einer Diskussion, ob Priester frei von Sünde sein sollten, um die Beichte abzunehmen.³¹ Im Zuge der Reformation erhielt die biblische Erzählung eine noch größere Aktualität, da sowohl die Ehe als auch der Ehebruch eine neue Bewertung erfuhren.³² Luther trug mit seinen Schriften, wie dem *Sermon von dem elichen standt* (1519) oder *Von Ehe-Sachen* (1530),³³ wesentlich zu dieser Entwicklung bei.³⁴ Zudem gab er selbst ein zeitgenössisches Vorbild für das Modell der Ehe ab, hatte er doch die ehemalige Nonne Katharina von Bora geheiratet und dieses Ehebündnis durch die Cranach-Werkstatt in zahlreichen Doppelbildnissen verbrei-

24 | Siehe hierzu den Registereintrag »Ehebrecher«, in: Zobel 1537: »Der mit einem ehelichen weib die ehe bricht/ vnd sie darnach/ wenn der mann gestirbt/ zu der ehe nympt/ der kann kein eheliche kinder mir ir gezeugen.«

25 | Siehe einführend zur Ehegesetzgebung in der Frühen Neuzeit Schwab 1967; zum kanonischen Recht »Recht, Kanonisches«, in: TRE, Bd. 28, S. 256–281, Brundage 1995 sowie zu Ehelehren der katholischen Kirche in der Scholastik Seehase 1999, S. 12–15.

26 | Siehe Andreas Roth: »Ehebruch«, in: HRg, Bd. 1, Sp. 1213–1215, hier Sp. 1214.

27 | Siehe Ilona Riedel-Spangenberg: »Ehebruch«, in: LKS, Bd. 1, S. 500–501, hier S. 500. Das kanonische Recht zur Ehegerichtsbarkeit fand besonders in älteren rechtshistorischen Arbeiten Beachtung, hierzu Rosenthal 1880, Bennecke 1884 sowie Welsch 1908.

28 | Siehe Morsak 1974, S. 87.

29 | Siehe Ilona Riedel-Spangenberg: »Ehebruch«, in: LKS, Bd. 1, S. 500–501, hier S. 501.

30 | Siehe Morsak 1974, S. 87.

31 | Siehe Wengert 1987, S. 102.

32 | Siehe einführend zur Ehe in der Reformation Althaus 1965, S. 88–104, sowie aus rechtshistorischer Sicht Seehase 1999, S. 15–21.

33 | Siehe Luthers Schrift *Ein Sermon von dem elichen standt* (1519) in WA, Bd. 2, S. 162–171; zur Ehelehre der Reformation die ältere Arbeit von Kawerau 1892 sowie Suppan 1971.

34 | Siehe zudem die Predigt über den Ehestand von 1525 in WA, Bd. 17 (1), S. 12–29.

ten lassen.³⁵ Zwar verlor die Ehe im Zuge der Reformation ihren Status als Sakrament, dennoch bildete sie die Basis jedes christlichen Hausstandes.³⁶ »Ehebrechery« und »hurerey« galten als schwere Sünden, da sie die soziale Ordnung empfindlich störten.³⁷ Die einzelnen Vergehen brachten Schande über den oder die Betrogene und konnten zu unehelichen Kindern führen.³⁸ Da die Ehe Grundlage für ein Leben innerhalb der Gesellschaft war, stellte ihre Zerrüttung auch keine private, sondern eine öffentliche Sünde dar.³⁹ Dies kommt auch deutlich in Luthers Schrift *Von Ehesachen* (1530) zum Ausdruck. Demnach sei die Ehe »ein eusserlich weltlich ding« und damit ebenso wie »kleider und speise, haus und hoff, weltlicher oberkeit unterworfen.«⁴⁰ Jeder Bruch mit dieser Ordnung, gefährdete den sozialen Status der Betroffenen und die öffentliche Ordnung. Ehebruch zu bestrafen und zu unterbinden, war damit eine der Aufgaben der weltlichen Obrigkeit.⁴¹ Diese sollte, so auch Melanchthon in seinen *Loci Communes*, den Hauptartikeln der christlichen Lehre, »ehebruch und blutschanden ernstlich strafen.«⁴²

Die Bestrafung der Sünder war im Eherecht, das Teil des Kirchenrechts war, festgelegt.⁴³ Luther lehnte das kanonische Recht jedoch ab, was eine unklare Rechtslage zur Folge hatte.⁴⁴ In den Gebieten, in denen die Reformation Einzug gehalten hatte, waren das kanonische Recht und die Ehegerichtsbarkeit, die vorher den Bischöfen oblag, nun nicht mehr gültig.⁴⁵ Eine neue Ehegesetzgebung war noch nicht übergreifend eingeführt. Zunächst gaben vor allem die neuen evangelischen Kirchenordnungen Aufschluss über den

35 | Siehe hierzu die Übersicht im Corpus Cranach: http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Luther,_Bora,_Melanchthon (abgerufen am 15.8.2016); als prägnanten Überblick zu den Lutherbildnissen Schuchardt 2015, S. 10–23; ausführlicher Warnke 1984; zu Ehepaarbildnissen Hinz 1974.

36 | Siehe Reinhold Sebott: »Ehe«, in: LKS, Bd. 1, S. 487–491, hier S. 488. Die Ehe ist nach Luther nicht befähigt, die erlösende Gnade zu schenken und hat damit keinen Sakramentscharakter, siehe »Ehe, Eherecht, Ehescheidung«, in: TRE, Bd. 9, S. 338. Während des Tridentinums wurde in Reaktion auf die protestantische Entwicklung der Status der Ehe als Sakrament in der katholischen Kirche bestärkt, siehe ebd. S. 344.

37 | Siehe hierzu Luthers Predigt über den Ehestand von 1525: »[...] allein von wegen der hurerey und Ehebrechery, Denn die stueck allein scheiden Mann und Weib«, WA, Bd. 17 (1), S. 12–29.

38 | Siehe McKim 2003, S. 167–171.

39 | Siehe einführend zu Ehelehren des 15. Jahrhunderts Gruber 1989; zu Ehelehren des 16. Jahrhunderts das Repertorium von Kartschoke/Behrendt 1996, einführend zu Luthers Eheverständnis das ältere Standardwerk von Kawerau 1892 sowie Suppan 1971; zu Ehespiegeln im Konfessionalisierungsprozess Smolinsky 1995; zur Moralgeschichte Roper 1995, Walter 1998 und Eder 2002; zur Ehe in Dramen der Reformationszeit Schrand 1992; zu Einzelaspekten protestantischer Sittenzucht Belmsch 2007.

40 | WA, Bd. 30 (3), S. 205–248 (*Von Ehesachen*, 1530), siehe hierzu auch Schwab 1967, S. 105.

41 | Siehe hierzu ebd., S. 105, 108.

42 | Melanchthon 2002, S. 217.

43 | Siehe grundlegend zum Eherecht »Ehe, Eherecht, Ehescheidung«, in: TRE, Bd. 9, S. 308–362; zur Reformationszeit besonders S. 336–344, sowie Reinhold Sebott: »Ehe«, in: LKS, Bd. 1, S. 487–491, und Ilona Riedel-Spangenberg: »Ehebruch«, in: ebd., S. 500–501. Siehe außerdem Stephan Buchholz: »Ehe«, in: HRG, Sp. 1192–1213; Andreas Roth: »Ehebruch«, in: ebd., Sp. 1213–1215; R. Lieberwirth: »Bigamie«, in: ebd., Sp. 420–422. Siehe grundlegend zur Entwicklung der Ehegerichtsbarkeit in Kursachsen die rechtshistorische Quellendokumentation von Frassek 2005 sowie Frassek 2017. Das Eherecht in der katholischen Kirche wurde 1563 durch das Konzil von Trient als Teil des kanonischen Rechts bestärkt und kanonisiert, siehe ebd., S. 184; zur Entwicklung des Eherechts in der Frühen Neuzeit Schwab 1967; zum protestantischen Eherecht Dieterich 1970; zu einzelnen Ehesachen vor den Kammergerichten der Frühen Neuzeit Seehase 1999.

44 | Siehe Schwab 1967, S. 117.

45 | Siehe ebd., S. 114, sowie Frassek 2007, S. 374.

Umgang mit Eherechtsfällen.⁴⁶ Auch Melanchthons Visitationsartikel enthielten einen Absatz *Von Ehesachen*.⁴⁷ Es handelte sich insgesamt aber weniger um die Regelung konkreter Bestrafungsszenarien, sondern vielmehr um eine Vorgabe für Pfarrer oder Visitatoren, die durch ihre Exempelfunktion vorbeugend auf die sittliche Belehrung der Bürger einwirken sollten.⁴⁸ Die Texte in den Visitationsordnungen stehen exemplarisch für die frühe Zeit der Ehegerichtsbarkeit, in der noch keine festgelegten Normen herrschten, sondern von Fall und Fall – nach dem Leitfaden christlich-sittlicher Grundsätze – Recht gesprochen wurde.⁴⁹ Ehebruch wurde beispielsweise in der Kirchenordnung des Kurfürstentums Sachsen von 1531 neben der Sünde der Wucherei und Hurerei unter Strafe gestellt. Die Vergehen sollten nach jeweiligem Ermessen und wie es sich gebührte bestraft werden – worin eine angemessene Strafe bestand, wurde jedoch nicht ausgeführt.⁵⁰

Die Richtschnur für konkrete Handlungen blieb vorerst mehr eine moralische als eine rechtliche. Vor allem Luthers 1530 gedruckte Schrift *Von Ehesachen* war die Grundlage für die protestantische Ehelehre.⁵¹ Darin ging er auch auf den Fall der Ehescheidung ein, deren bedeutsamster Grund für ihn der Ehebruch war.⁵² Er empfahl den Pfarrern, mit Ehebrechern streng, aber dennoch gnädig zu verfahren. Der Ehepartner, der sich durch Unzucht schuldig gemacht hatte, sollte seine schwere Sünde erkennen.⁵³ Wenn dieser seine Schuld eingestand, dabei Reue zeigte und somit Aussicht auf Besserung bestand, sollte dem Sünder vergeben werden.⁵⁴ Hier steht die praktische Anweisung an die Pfarrer mit Luthers Predigtauslegung der *pericopa adulterae* in direktem Einklang. Denn Luther greift an dieser Stelle die Worte aus der biblischen Geschichte in abgewandelter Form auf: »Denn es ist mit uns allen gar leicht geschehen, das wir fallen, Und wer ist ohne sunde?«⁵⁵ Dies zeigt die Aktualität der biblischen Geschichte der Ehebrecherin im zeitgenössischen Ehediskurs und die enge Bindung an das Vorbild Christi.

In der Rechtspraxis kam die Aufgabe, ein Urteil zu finden, den einzelnen Reformatoren, Superintenden oder Juristen zu. Wie die Bestrafung der Ehebrecher ausfiel, blieb damit in Kursachsen bis in die 1530er Jahre meist eine Autoritätenentscheidung.⁵⁶ Diese wurde im jeweiligen Einzelfall ausgehandelt,

46 | Siehe ebd., S. 105; zu den eherechtlichen Passagen des Unterrichts der Visitatoren Frassek 2017.

47 | Siehe Melanchthon 1528. Nach den Bauernkriegen sollten die Kirchen- und Schulvisitationen die kirchlichen Verhältnisse ordnen. Die Visitationsartikel Melanchthons stellen Verbesserungsvorschläge dar, die er beim Kurfürsten eingereicht hatte und von Luther überprüfen ließ, siehe dazu Melanchthon 1969–1983, Bd. 1, S. 215, zu den Visitationsartikeln S. 215–212; zum Unterricht der Visitatoren Bauer/Michel 2017.

48 | Siehe Frassek 2015, S. 178.

49 | Siehe Frassek 2017, S. 216.

50 | »Derwegen wollen und ordenen wir, das ihr alle in gemain und sonderhait durch euch und euer underthane und vorwanten den ehebruch, offenlichen wucher, hurerei und unehelich beiwohnung itzlichs nach seiner gelegenheit hertiglich und wie sichs gepürt unnachleslich strafet.«, Evangelische Kirchenordnungen, Bd. 2, S. 181.

51 | Siehe zu Luthers Ehelehre in theologischer und rechtshistorischer Hinsicht Suppan 1971.

52 | Siehe ebd., S. 118.

53 | Siehe WA, Bd. 30 (3), *Von Ehesachen* (1530), S. 241.

54 | Siehe ebd., S. 242.

55 | Ebd.

56 | Siehe Frassek 2005, S. 45.

da es noch keine einheitliche Gesetzgebung gab. Auch in Wittenberg sind etliche Fälle von Ehebruch dokumentiert. Selbst Cranachs Dienstherren, die Kurfürsten, wurden für Entscheidungen in Eherechtsfällen als letzte Instanz in Anspruch genommen.⁵⁷ Zum Personenkreis, der über Ehegerichtsfälle entschied, gehörten Reformatoren und Gelehrte wie Luther, Melanchthon, Spalatin, Caspar Cruciger oder Bugenhagen, aber auch Professoren der Universität, kurfürstliche Räte und Pfarrer.⁵⁸

So äußert sich zum Beispiel Luther in einem Brief vom 27. Januar 1538 an einen Bruder des Nikolaus Hausmann zum Ehebruch einer Frau.⁵⁹ In seinem Schreiben drückt er sein Bedauern für den betrogenen Ehemann aus und erteilt Ratschläge, wie sich dieser nun, da die schändliche Tat begangen war, »gegen seine beschlafene Braut verhalten soll.«⁶⁰ Luther rät explizit vom päpstlichen kanonischen Recht ab, aus dem viel Unglück entstehen könne, und plädiert für ein Handeln im Sinne der neuen Lehre.⁶¹ Er bittet den Ehemann, das ihm geschehene Unrecht als göttliche Prüfung anzusehen und Barmherzigkeit walten zu lassen.⁶² Er solle die Frau nicht verstoßen, denn »Gnade gehet ja über Recht, und scharf Recht verliert Gnade, beide bei Gott und bei den Menschen.«⁶³ Der Ehemann solle also Gnade vor Recht ergehen lassen. Die Frau könne bleiben, solle sich aber fortan rechtschaffen verhalten und keinen Anlass mehr zu weiteren Demütigungen geben. Luthers Einschätzung der Lage und seine Ratschläge an den Ehemann zeigen exemplarisch, wie die Reformatoren in den 1530er Jahren in Ehebruchsfällen urteilten. Dass es sich hierbei um keinen Einzelfall handelt, bezeugen weitere Äußerungen aus den Schriften Luthers, deren Grundtenor die gütliche Einigung und Vergebung der Schuld ist.⁶⁴ So riet Luther beispielsweise dem damaligen Torgauer Pfarrer in einem Brief vom 29. April 1534 in einem weiteren Ehebruchsfall, die »Dirne frei [zu] sprechen«.⁶⁵ Voraussetzung dafür war jedoch immer die Einsicht und Reue der Sünder, denn für wiederholten Ehebruch hatte auch der Reformator kein Verständnis mehr übrig.⁶⁶

Die Autoritäten der Reformation waren vermutlich mehr als ihnen lieb war von Angelegenheiten dieser Art in Anspruch genommen. Zumindest Luthers Geduld neigte sich anscheinend 1536 ihrem Ende zu. Anstatt einen Rat zu erteilen, beklagte er sich in einem Brief an Albrecht zu Mansfeld bitterlich über die

57 | Siehe ebd., S. 50.

58 | Siehe als ein Beispiel unter vielen anderen für die Beschäftigung der Reformatoren und Gelehrten mit Ehesachen ein noch 1544 gemeinsam von Luther, Bugenhagen, Caspar Cruciger und Melanchthon verfasstes Gutachten im Fall einer Ehescheidung, MBw, Bd. 4, Reg. 3449, S. 27.

59 | Luthers sämtliche Schriften (Ausgabe St. Louis), Bd. 10, Sp. 818–821 (Brief No. 2414, an N. N. (Valentin?) Hausmann, 27. Januar 1538); siehe hierzu auch Andersson 1981, S. 52.

60 | Luthers sämtliche Schriften (Ausgabe St. Louis), Bd. 10, Sp. 818–819.

61 | Siehe ebd., Sp. 819.

62 | Auch in anderen Fällen haben sich Schreiben Luthers erhalten, in denen er für eine Milderung scharfer Rechtsurteile plädiert, siehe beispielsweise den Brief an Kurfürst Johann Friedrich zu Sachsen, den er 1532 um ein milderes Rechtsurteil bat, siehe ebd., Sp. 816–817.

63 | Ebd., Sp. 821.

64 | Siehe Althaus 1965, S. 102.

65 | Luthers sämtliche Schriften (Ausgabe St. Louis), Bd. 10, Sp. 820–821.

66 | Siehe mit weiteren Quellenangaben Althaus 1965, S. 102. Aufschlussreich für die zeitgenössische Rechtspraxis ist die Geschichte der unverheirateten Schwäbisch Haller Bürgerin Anna Büschler, die mit mehreren Männern lebte und sich wiederholt vor Gerichten und dem Stadtrat verantworten musste, siehe zur Aufarbeitung Ozment 1997.

Unzucht und die zahlreichen Ehedelikte der »Bauern und rohen Leute«,⁶⁷ deren rechtliche Klärung am Ende doch wieder – trotz theologischer Beratung – von den Juristen ins Gegenteil verkehrt würden. Dies alles habe ihn inzwischen

»so müde gemacht, daß ich die Ehesachen von mir geworfen und etlichen geschrieben, daß sie es machen, in aller Teufel Namen, wie sie wollen.«⁶⁸

1537 bat Luther einige Pfarrer, ihn gänzlich mit Eheangelegenheiten zu verschonen, denn er könne durch die daraus entstehende Arbeitsbelastung »schiefer kein Buch lesen noch schreiben.«⁶⁹

Im Laufe der 1530er Jahre zeichnete sich aber auch eine allmähliche Entlastung der reformatorischen Autoritäten durch die landesherrlichen Institutionen der Rechtsprechung ab. Zunehmend wurden die Juristen des Wittenberger Hofgerichts hinzugezogen und die Fälle in Akten festgehalten, sodass die Reformatoren nicht mehr persönlich in Ehegerichtsällen ermitteln mussten.⁷⁰ Auch für die Spruchfähigkeit des Wittenberger Schöffenstuhls, der 1529 aus dem Hofgericht heraus entstand,⁷¹ sind ab 1531 Ehebruchsfälle nachgewiesen.⁷² Im Jahr 1539 wurde schließlich ein eigenes Ehegericht eingerichtet, das sogenannte Wittenberger Konsistorium.⁷³ Diese Institutionalisierung der Wittenberger Spruchbehörden zeigt sich auch am stetigen Anstieg aktenkundiger Ehegerichtsprozesse für den sächsischen Raum in den Jahren 1539 bis 1547.⁷⁴ Eine einheitliche und übergeordnete evangelische Ehegerichtsbarkeit war in den kursächsischen Gebieten jedoch erst gegen Ende des Jahrhunderts erreicht.⁷⁵ Ebenso wie die Urteile der Reformatoren von Fall zu Fall entschieden wurden, so erfolgte auch die Bestimmung des Strafmaßes im Wittenberger Konsistorium nicht nach normierten juristischen Richtlinien.⁷⁶ Urteile wurden nach Leistungsfähigkeit der Verurteilten sowie Ermessen und Erfahrungskompetenz der berufenen Entscheidungsträger des Konsistoriums, zwei Theologen und zwei Juristen, im Einzelfall festgelegt.⁷⁷ Für diese Einzelentscheidungen

67 | Luthers sämtliche Schriften (Ausgabe St. Louis), Bd. 10, Sp. 818.

68 | Ebd.

69 | WA, Briefwechsel, Bd. 8, Nr. 3183, S. 136 (Brief vom 2. November 1537 an den Pfarrer zu Prießnitz, Johann Wickmann); siehe hierzu auch Frassek 2007, S. 374, Anm. 4.

70 | Siehe Lück 2008, S. 101; allgemein zur kursächsischen Gerichtsverfassung Lück 1997 und Lück 1999.

71 | Siehe Wilde 2003, S. 77.

72 | Siehe Frassek 2005, S. 60.

73 | Siehe Frassek 2017, besonders S. 216. 1547 ging das Wittenberger Konsistorium mit dem Wechsel der Kurwürde an Moritz von Sachsen über, der die Einrichtung jedoch beibehielt. Erst 1566 übernahm ein neues Konsistorium in Jena die Aufgabe der Ehegerichtsbarkeit, siehe ebd., S. 380–381; siehe hierzu A. Erler: »Konsistorium«, in: HWRh, Bd. 2, Sp. 1106–1107. Zur Entwicklung des Wittenberger Konsistoriums von seiner Einrichtung 1539 bis zur Schlacht bei Mühlberg 1547 grundlegend Frassek 2005, S. 117–133 sowie Frassek 2007. Zur bikonfessionellen Situation durch protestantisches Eherecht und bischöfliche Rechtsprechung siehe Belmsch 2007.

74 | Siehe Frassek 2005, S. 117.

75 | Siehe Frassek 2007, S. 381.

76 | Die Spruchakten des Wittenberger Schöffenstuhls sind ab dem Jahr 1574 gut dokumentiert. Auch hier zeigt die Rechtspraxis eine große Bandbreite an Bestrafungsszenarien, von Begnadigungen der Ehebrecher bis hin zu Folter und vereinzelt auch Todesstrafe, siehe Lück 2017b, S. 181, zu einzelnen Fällen S. 186–187 sowie 197–198.

77 | Siehe Frassek 2005, S. 245, und Frassek 2007, S. 377.

wurden je nach Bedarf das kanonische oder römische Recht, die neuen Kirchenordnungen oder ein extra angefordertes Autoritätengutachten herangezogen.⁷⁸ Die dokumentierten Fälle des Konsistoriums zeigen, dass Todesstrafen als Bestrafung für Ehebruch im 16. Jahrhundert äußerst selten waren.⁷⁹ Ehebruch konnte aber mit dem Landesverweis bestraft werden,⁸⁰ was eine ausreichend abschreckende Wirkung für weitere potenzielle Sünder besaß.⁸¹ Für weniger schwere Verstöße wurden Gefängnisstrafen und seltener auch Geldbußen verhängt.⁸² Bekannte Fälle, wie der von Anna von Sachsen, die 1572 als Gattin Wilhelms von Oranien wegen einer vermeintlichen Affäre mit Jan Rubens, dem Vater von Peter Paul Rubens, als Ehebrecherin verurteilt und bis zu ihrem frühen Tod gefangen gehalten wurde, können sicherlich als spektakuläre Einzelfälle gelten.⁸³ Die Praxis der Rechtsprechung stand vor allem in Zusammenhang mit moralischen Vorstellungen und war damit weniger mit drastischen Todesstrafen verbunden, sondern vor allem mit einer Sittenzucht, die vor- und außereheliche Sexualität zu verhindern suchte.⁸⁴ Die zahlreichen Ehespiegel und Ehelehren des 16. Jahrhunderts sind im Kontext dieser Moraldidaxe zu betrachten.⁸⁵

Maßgeblich für diese Praxis der frühneuzeitlichen Rechtsprechung blieb vor allem der christliche Wertekanon.⁸⁶ Für das Eherecht des 16. Jahrhunderts waren die Bibel und besonders die Worte Christi eine Quelle des »unmittelbar verbindlichen Rechts für die Sozialordnung«.⁸⁷ Die biblische Geschichte der Ehebrecherin mit den Worten Christi als exemplarischem Richtspruch wurde, wie die zeitgenössischen Ehebruchsfälle zeigen, zur Richtschnur für die Gerichtsurteile der weltlichen Obrigkeit. Gerade im Vergleich zur mittelalterlichen Rechtspraxis oder zum Alten Testament trat hier die gnädige Urteilsprechung hervor, die auf eine sittliche Besserung der Angeklagten setzte, anstatt die Todesstrafe zu fordern.

78 | Siehe ebd. Zum Fortbestand des kanonischen Rechts im Eherecht des Protestantismus siehe Schwab 1967, S. 115. Trotz der Entlastung waren die Reformatoren und Gelehrten weiterhin als Gutachter für das Konsistorium tätig, siehe hierzu beispielsweise ein von Luther, Bugenhagen, Caspar Cruciger, Benedikt Pauli, M. und Georg Maior am 1. September 1544 verfasstes Ehegutachten, in das bereits König Christian III. von Dänemark eingeschaltet worden war, MBw, Bd. 4, Reg. 3673, S. 123, sowie einen weiteren Fall von 1544, in dem Luther, Bugenhagen, Caspar und M. Cruciger rieten, die Ehe aufgrund des öffentlichen Ehebruchs der Frau zu scheiden, ebd., Bd. 4, Reg. 88, S. 88.

79 | Siehe Frassek 2005, S. 207. Die Untersuchung bezieht sich auf die sächsischen Gebiete. In der zweiten Jahrhunderthälfte nahmen Hinrichtungen jedoch zu, siehe zur Strafverfolgung am Nürnberger Beispiel Bendlage 2003.

80 | Siehe Eder 2002, S. 62. Auch in Nürnberg wurde der Stadtverweis praktiziert, siehe Belmsch 2007, S. 65, Anm. 140. In anderen Städten waren Geldbußen üblich, ebd.

81 | Siehe Frassek 2005, S. 209.

82 | Siehe ebd., S. 208, sowie Eder 2002, S. 62.

83 | Jan Rubens wurde daraufhin Gefangener des Grafen von Oranien-Nassau. Zur letztlich nicht eindeutig bewiesenen Affäre siehe Büttner 2006, S. 18, sowie Büttner 2015, S. 14.

84 | Siehe einführend zur moralischen Bewertung und Stellung der Frau in der Reformation Roper 1995.

85 | Siehe hierzu das schon im 15. Jahrhundert verbreitete *Ehebüchlein* des Albrecht von Eyb, siehe Eyb 1474.

86 | Siehe Frassek 2007, S. 382.

87 | Schwab 1967, S. 222.

3.2 Ehebruch in Moraldidaxe und Sozialdisziplinierung

Die von den Theologen empfohlene Milde, mit der man ehebrüchigen Sündern in der Rechtsprechung begegnete, hatte ihr Regulativ in der zeitgenössischen Bußpraxis. Die Vergebung der Sünde war immer mit der Aussicht auf moralische Besserung durch die Einsicht und Reue der Sünder verbunden. Die Buße kennzeichnete die Umkehr des sündhaften Menschen zu einem gottesfürchtigen Leben. In der Perikope über die Ehebrecherin war dies bereits in der Aufforderung Jesu an die Angeklagte angelegt, fortan nicht mehr zu sündigen. In der Rechtspraxis der Frühen Neuzeit war die moralische Besserung der Sünder unter anderem ausschlaggebend für die Urteilsfindung. So ging man mit Wiederholungstätern härter ins Gericht als mit einmaligen Tätern, die moralische Einsicht zeigten.⁸⁸ Moral war eben keine Privatsache, sondern eine öffentliche Angelegenheit.⁸⁹ Daher begegnete man der Sünde des Ehebruchs von zwei Seiten: Zum einen wurde auf unterschiedlichen Ebenen auf die Sozialdisziplinierung eingewirkt – hier spielten die Zucht- und Kirchenordnungen, aber auch katechetische Schriften eine Rolle, die der Sünde vorbeugend entgegenwirken sollten. Zum anderen erwartete man von denen, die bereits gesündigt hatten, ihre Schuld zu erkennen und zu büßen. Dies zeigt sich auch an den zeitgenössischen Auslegungen des Dekalogs, die in Bezug auf das sechste Gebot einen moralischen Charakter annahmen.⁹⁰ Luther warnte in seiner Erklärung der Zehn Gebote im Sinne einer Sittenzucht ausdrücklich vor der »lust des fleisches«.⁹¹ Die körperliche Lust könne durch zahlreiche Faktoren begünstigt werden, wie aufreizende Kleidung, Unmäßigkeit im Trinken und Essen, Müßiggang und die »stummen Sünden« der unkeuschen Gedanken.⁹² Die Erfüllung des Gebots lag in den Tugenden der Mäßigkeit und Keuschheit, die als göttliche Ordnung verstanden wurden.⁹³ Die moralische Warnung vor der Unkeuschheit zeigt sich beispielsweise in Cranachs Zehn-Gebote-Tafel von 1516, die für die Ratsstube im Wittenberger Rathaus bestimmt war und die Richter an den Dekalog erinnerte (Abb. 23).⁹⁴ Das Bildfeld mit dem sechsten Gebot enthält die Inschrift »Du solt nit vnkeusch sein«.⁹⁵

88 | Siehe Althaus 1965, S. 102.

89 | Siehe Frassek 2017, S. 2016.

90 | Siehe zu Dekalogdarstellungen die grundlegende Arbeit von Thum 2006. Die lutherischen Katechismen bestanden häufig aus den Zehn Geboten, dem Glaubensbekenntnis und dem Vaterunser, ebd., S. 25.

91 | Siehe hierzu Luthers Erklärung der Zehn Gebote von 1518, hier zum sechsten Gebot: »Die ergste frucht der lust des fleisches nennet er allein zubeweisen wie bosse die gantze lust sey, aufz der solch untugent kommet.«, WA, Bd. 1 (1), S. 247–256, hier S. 251.

92 | Siehe hierzu den Abschnitt zum sechsten Gebot in Luthers Schrift *Ein kurtz underweysung, wie man beichten sol* in ebd., Bd. 2, S. 63: »Wie man mit den stummen sunden gesündigt hat.«

93 | »Keuschheit, zucht, schamhaftigkeit yn wercken, worthen, berden und gedankcken, auch messigkeit in essen, trincken, schlaffen, und alles was der keuschheit forderlich ist.«, ebd., Bd. 1 (1), S. 247–256, hier S. 255. Melanchthon betont in der Erklärung des sechsten Gebots in den *Loci Communes*, den Hauptartikeln christlicher Lehre, die göttliche Ordnung des Ehestandes und der Keuschheit, siehe Melanchthon 2002, S. 215.

94 | Siehe zu Cranachs Zehn-Gebote-Tafel im Rechtskontext Wiemers 2008 sowie Lück 2017, S. 193–194; zur Dokumentation des Gemäldes FR 1979, Nr. 77, S. 85; CDA (http://www.lucascranach.org/DE_LHW_G25, abgerufen am 30.9.2018) und Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-CMD-005-001; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Die_Zehn_Gebote,_Wittenberg,_FR_69; Version vom 30.7.2018).

95 | Das Bildfeld mit dem sechsten Gebot nimmt durch eine Vertauschung die Stelle des siebten Gebots ein, siehe Thum 2006, S. 79.



Abb. 23: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Die Zehn Gebote*, 160 × 340 cm, Holz, 1516, Lutherhalle Wittenberg, Inv.-Nr. G25

Die Darstellung zeigt nicht etwa das biblische Gnadenexempel der Ehebrecherin mit dem Akt der Sündenvergebung. Stattdessen ist als abschreckendes Moralexempel ein junges Paar zu sehen.⁹⁶ Beide sind nicht nur üppig und kostbar gekleidet, sondern geben sich der Unkeuschheit bei Speis und Trank hin.⁹⁷ Der Christenmensch war zwar grundsätzlich frei, aber diese Freiheit sollten die Gläubigen nicht mit sündigem Treiben ausfüllen. So warnt auch Melanchthon im Kapitel *Von Ehesachen* in seinem *Unterricht der Visitatorn*: »Ir seydt (spricht er) zur freyheit beruoffen/ alleyn/ last solche freyheit nit dem fleysch raum geben.«⁹⁸ Das Regulativ war die Keuschheit, also die tugendhafte Mäßigung der körperlichen Begierden.

Eine andere Seite der Sozialdisziplinierung betraf die zeitgenössische Bußpraxis. Im Mittelalter war die Buße noch mit öffentlichen Bußriten verbunden.⁹⁹ Im Zuge der Reformation wurde der Status der Buße neu verhandelt.¹⁰⁰ Die Buße behielt zwar im Gegensatz zur Ehe ihren Sakramentsstatus. Die äußere institutionalisierte Buße wich jedoch einer inneren Umkehr der Sünder im Herzen. Auch bei den Wittenberger

96 | Siehe ebd.

97 | In Katechismusillustrationen konnte anstelle des Liebespaares auch König David als reuiger Sünder auftauchen, der von Gott bestraft wird, siehe ebd., S. 82.

98 | Melanchthon 1528, Kap. *Von Ehesachen*.

99 | Hierzu gehörten beispielsweise Bußprozessionen und Bußkleider, siehe J. J. M. Timmers: »Buße, Bußsakrament«, in: Lcl, Bd. 1, Sp. 343–348, hier Sp. 343. In bildlichen Darstellungen wird die sakramentale Handlung oft bestehend aus Bekenntnis und Lossprechung dargestellt, beispielsweise in liturgischen Handschriften, siehe ebd., Sp. 344. Das entspricht den beiden Szenen der Ehebrecheringeschichte: Verhandlung und Begnadigung, wie etwa in den Miniaturen im *Ingeborgpsalter*, siehe Kap. 2.1, Anm. 10.

100 | Siehe einführend Jung 2012, S. 193

Theologen nahm die Bußpraxis eine wichtige Stellung ein.¹⁰¹ So erörtert beispielsweise Melanchthon in seinem Bußartikel in den *Elementa Rhetorices* die Frage »Was ist Buße (*poenitentia*)?«:

»Buße ist Reue und Glaube, durch den wir glauben, daß uns um Christi willen die Sünden vergeben werden [...]. Die wahre Bekehrung hat zwei Bestandteile [...]: Erstens die Reue, d. h. die Anerkennung der Sünde, oder auch Angst und Schmerz wegen der Sünde. Zweitens Glaube, der den erschütterten Geist aufrichtet und tröstet, wenn er die um Christi willen geschenkte Vergebung der Sünden annimmt [...]. Was sind die Wirkungen der wahren Buße? Ein neues und geistiges Leben, fromme Werke. Und weil ich Wirkungen alles genannt habe, was mit Sicherheit folgt, zähle ich hierzu auch das ewige Leben.«¹⁰²

Melanchthon verstand Buße demnach nicht in der scholastischen Einteilung aus Beichte, Reue und Absolution, sondern sah ihren Kern in der Reue und dem Glauben an Christus.¹⁰³ Die schmerzhaftes Sündenerkenntnis während der Buße war mit der *contritio*, dem Schrecken vor Gottes Zorn, verbunden – diese wirkte auf den Büßenden ein und führte letztendlich zur Reue.¹⁰⁴ Die vergebende Gnade wird also erst vor dem Hintergrund des Schmerzes wirksam, den das Erkennen der Sünden erzeugt. Diese Auffassung der Buße besteht im Gegensatz zum katholischen Glauben nicht in einem äußerlichen Ritus, sondern in den starken Affekten, die die Sündenerkenntnis und die Furcht vor Gottes Zorn erzeugen. Die Furcht vor der Sünde, die jeder Gläubige direkt im Herzen fühlen sollte, war auch das Korrektiv dafür, die sichere Vergebung nicht als selbstverständlich zu betrachten und womöglich als Anlass für weitere Sünden zu nehmen.¹⁰⁵

Dieser Aspekt der Strafe und des Drohens findet sich beispielsweise auch in Melanchthons Anweisungen für die Visitatoren an die Pfarrer, die auf die Unterweisung des »gemeinen«, im heutigen Sprachgebrauch einfachen, Manns zielen.¹⁰⁶ In seinen Ausführungen *Von der rechtschaffenen Christlichen Busse* beschreibt Melanchthon die Buße als essentiellen Bestandteil des Glaubens. Er rät den Pfarren dazu, nicht nur von der Vergebung der Sünden zu predigen, sondern auch von der Furcht vor dem Zorn Gottes. Die Erlangung des Glaubens war für ihn untrennbar mit dieser Furcht vor Gott und der Reue über bereits begangene Sünden verknüpft, denn »[...] wo nicht reue vnd leid vber die sunde ist, da ist auch nicht rechter glaube.«¹⁰⁷ Die rechte Buße war demnach nur möglich, wenn der Mensch sich vor dem Zorn und der Strafe

101 | Zum Beispiel in Luthers *Sermon* zum Sakrament der Buße, siehe Luther 1519 sowie die ersten vier Artikel der 95 Thesen, in denen Luther die Buße unabhängig vom priesterlichen Amt und äußeren Sakrament als lebenslange Aufgabe des Gläubigen beschreibt, Luther 1965. Auch in Melanchthons Schriften spielt die Buße eine große Rolle, etwa in den *Loci Communes*, Melanchthon 2002, S. 352–358.

102 | Zitiert in der deutschen Übersetzung aus Melanchthon 2001, S. 48–49; siehe hierzu allgemein auch Büttner 1994, S. 33.

103 | Siehe hierzu auch *Von der Buße* in Melanchthon 2002, S. 352.

104 | Siehe ebd., S. 352: »Das Latinisch wort ›Poenitentia‹ heist reu und reimet sich wol uff das wort ›Contritio‹, das man Reu und schrecken für Gottes zorn nennet.«

105 | Siehe Luther 1925–1926, Bd. 2, S. 26.

106 | Frank Büttner untersuchte die Verbindung zwischen dem Bildaufbau der Cranachschen Gesetz- und Gnade-Tafeln und Melanchthons Bußartikel, siehe Büttner 1994, S. 31. Zum Verständnis des Laienbegriffs im 16. Jahrhundert siehe Münch 2009, S. 82–85.

107 | Melanchthon 1969–1983, Bd. 1, S. 243.

Gottes fürchtete und dabei die eigenen Sünden erkannte. Das Zusammenspiel von Reue und Sündenerkenntnis fasste Melanchthon am Ende seiner Ausführungen prägnant zusammen: »[...] hertzlich erschrecken für Gottes zorn vnd gericht, Dis heisst Rew vnd erkenntnis der sunde.«¹⁰⁸ Die Pfarrer waren deswegen ebenso dazu angehalten, den Gläubigen nicht nur die Erlösung der Sünden, sondern auch die Furcht vor Gott zu lehren. Vor diesem Hintergrund ist auch Luthers Predigt über die Johannesperikope zu sehen und das rhetorische Einwirken auf die Affekte der Gläubigen, die die Furcht und Todesangst der Sünderin im Herzen nachempfinden sollten. Hierin liegt auch die Verbindung zur affektiven Bildsprache der Cranach-schen Halbfigurenbilder, die dem Betrachter die Konsequenzen der Sünde anschaulich vor Augen führt.

108 | Ebd., Bd. 1, S. 244. Siehe ebenso Melanchthons Ausführungen zur Buße in den *Loci Communes*, Melanchthon 2002, S. 361: »Und wo nicht solch schrecken ist, da ist keine warhafftige Busse [...].«

4 Die biblischen Historienbilder der Ehebrecherin vor Christus in der Cranach-Werkstatt

4.1 Frühe Zeichnungen und Gemälde

Nach der Einbettung in den sozial- und rechtshistorischen Kontext der Frühen Neuzeit soll ein Überblick über die Cranach-Werke mit dem Bildthema der Ehebrecherin vor Christus gegeben werden.¹ Die früheste Umsetzung dessen ist eine Cranach d. Ä. zugeschriebene Zeichnung aus dem Jahr 1509 (Abb. 24).² Ganz im Gegensatz zum monochromen Hintergrund der querformatigen Gemälde wird das Geschehen hier gemäß der biblischen Überlieferung in einer Tempelarchitektur inszeniert. Diese ist durch Rundbogen und einen Fries mit mythologischen Szenen ausgeschmückt. Den Mittelpunkt des Geschehens bilden die Ehebrecherin und Jesus, der sich niederbeugt und mit dem Finger auf die Erde schreibt. Dabei hat er die Frau dicht an sich herangezogen und umfasst ihr Handgelenk. Die Szene wird durch drei Hunde im Vordergrund und zahlreiche Figuren belebt, deren Bewegungen ein zeitliches Nacheinander anzeigen. Am oberen Bildrand sind die Schriftgelehrten und Apostel zu sehen, die vom Hauptgeschehen zurückgedrängt sind. Eine weitere Männergruppe am rechten Bildrand ist bereits im Begriff, den Tempel zu verlassen, was auf das Ende der biblischen Erzählung vorausweist – darunter auch zwei Männer, die bereits Steine in ihren Händen halten.

Cranachs frühe Zeichnung unterscheidet sich in Format und Bildauffassung stark von den späteren querformatigen Werkstattarbeiten mit Halbfiguren. Die Darstellungsweise ist noch eng mit der spätmittelalterlichen Bildauffassung verknüpft. Zum einen griff Cranach das Motiv des schreibenden Jesus auf, das in der Druckgrafik des 15. Jahrhunderts verbreitet war, aber in keines der späteren querformatigen Tafelbilder Eingang fand.³ Zum anderen entspricht die Frauenfigur mit ihrer kostbar verzierten Kleidung der Darstellungskonvention. Die Sünderin steht analog zur Vulgatafassung – »statuerunt eam in medio« (Joh 8,3) – inmitten der Männermenge, während in den späteren Darstellungen die raumgreifende Christusfigur in den Mittelpunkt rückt. Ein von Cranach bereits in der frühen Zeichnung neu eingeführtes Bildmotiv ist die enge Verbindung zwischen Jesus und der Sünderin, das meist durch das Umfassen ihrer Hand oder ihres Handgelenks dargestellt wird. Dieses Detail sollte kennzeichnend für nahezu alle weiteren vor- und nachreformatorischen Darstellungen des Bildsujets werden, die sich mit der Werkstatt Cranachs d. Ä. und seiner Söhne in Verbindung bringen lassen. Insgesamt ließe sich das szenisch aufgefasste und

1 | Siehe zu einem Überblick der frühen Darstellungen Frank 2010, S. 40–50.

2 | Das Monogramm LC wurde vermutlich abgeschnitten und der Künstlurname von späterer Hand ergänzt, siehe Rosenberg 1960, S. 18–19, Nr. 18. Zur Braunschweiger Zeichnung in stilistischer Hinsicht Girshausen 1936, Nr. 17, S. 25–26, sowie Hofbauer 2010, S. 96–97, Nr. 14; zur weiteren Dokumentation Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, S. 514, Nr. 363; Schade 1972a, Nr. 19; Schade 1977, Nr. 59; Jahn 1972, Nr. 37; Kat. Braunschweig 1997, Textband, S. 276; Ausst.kat. Hamburg 2003, S. 54, 174, Nr. 40; Frank 2010, S. 31–33; Ausst.kat. Braunschweig 2017, S. 49, Nr. 6, und mit weiteren Angaben Corpus Cranach (http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Rosenberg_18; abgerufen am 14.10.2018) und Virtuelles Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig (<http://kk.haum-bs.de/?id=z-00028>; abgerufen am 14.10.2018).

3 | Der zum Boden gebeugte Christus findet sich in ähnlicher Körperhaltung auf dem fast 30 Jahre früher entstandenen Kupferstich des Meisters BR mit dem Anker (Abb. 16). Siehe hierzu Kap. 2.1 dieser Arbeit.



Abb. 24: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, Federzeichnung in Braun, graubraun laviert, Papier, 299 × 196 mm, 1509, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv.-Nr. Z 28



Abb. 25: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 68,7 × 46,3 cm (beschnitten),
Fichtenholz, 2. Viertel 16. Jahrhundert, Szépmvészeti Múzeum Budapest, Inv.-Nr. 816



Abb. 26: *Ehebrecherin vor Christus*,
Tafel aus: Diptychon der Familie
Winterfeld, um 1500,
Puschkin-Museum Moskau

erzählerisch ausgeschmückte Bildge-
schehen der Zeichnung gut in eine Er-
zählsequenz eingliedern, wie sie bei-
spielsweise die *Vita Christi* bot. Nicht
zufällig ähneln Erzählweise und

kompositorische Details einigen Holzschnitten Cranachs d. Ä. aus der im
selben Jahr entstandenen *Passion Christi*.⁴ Auch wenn sich die Braunschwei-
ger Zeichnung keinem konkreten Werk zuordnen lässt, diente sie möglicher-
weise als Vorzeichnung für ein Gemälde.⁵ Das Blatt kann jedenfalls
als Ausgangspunkt für eine – im Vergleich zur späteren Werkstattproduk-
tion – kleine Gruppe an Werken gelten, die im Hochformat angelegt und
erzählerisch ausgestaltet sind.

Dazu gehört ein fragmentarisch erhaltenes Gemälde, das sich heute im
Budapester Museum der Schönen Künste befindet (Abb. 25).⁶ Die Kompo-
sition des Gemäldes hängt eng mit der Braunschweiger Zeichnung zusam-

men.⁷ Das Bildgeschehen ist ebenfalls in eine Architekturkulisse mit Rundbogen eingebettet, die hier den
Blick auf mit Butzenscheiben verglaste Fenster freigibt. Die Körperhaltungen der beiden zentralen Figuren
sind beinahe identisch mit der Braunschweiger Zeichnung. Die Bewegungsmotive der übrigen Figuren
sind abgewandelt, doch die Anordnung der Apostelgruppe und der bereits weglaufenden Männer sowie
der Hund im Vordergrund ähneln sich. Die Tafel war vermutlich gemeinsam mit weiteren Motiven Teil ei-
nes Altarflügels und wurde erst später abgetrennt.⁸ Aufschluss über eine derartige Bildverwendung kann
der Vergleich mit dem um 1500 entstandenen Altar der Danziger Patrizierfamilie Winterfeld geben.⁹ Das
Diptychon war wahrscheinlich für die Familienkapelle in der Danziger Marienkirche bestimmt. Auch eine
Verwendung zur häuslichen Andacht wäre aufgrund des Bildformates denkbar.¹⁰ Auf der ehemaligen Fest-

4 | Siehe Rosenberg 1960, Nr. 18, sowie Ausst.kat. Hamburg 2003, S. 174, Nr. 40.

5 | Siehe hierzu Michael Hofbauer in: *Corpus Cranach* (http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Rosenberg_18; abgerufen am 14.10.2018).

6 | Siehe zum hochformatigen Budapester Gemälde Fenyő 1954, S. 52–53; Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 363, S. 514; Kat. Budapest 1968, S. 167–168; Kat. Budapest 2003, Bd. 3, S. 33; zur Sammlungs- und Provenienzgeschichte Garas 1968, Nr. 800, S. 274, und Urbach 1990, Nr. 121; zur Bildnarration Frank 2012b, S. 287; zur weiteren Dokumentation *Corpus Cranach* (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-027; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Budapest,_Inv._Nr._816; Version vom 18.6.2018), CDA (http://lucascranach.org/HU_SMB_816; abgerufen am 14.10.2018) und die Bilddatenbank des Budapester Museums der Schönen Künste (https://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/krisztus_haz-assagtoro_asszony_9746; abgerufen am 14.10.2018).

7 | Siehe Kat. Budapest 2003, Bd. 3, S. 33.

8 | Siehe Jana Herrschaft 2014 in: CDA (http://lucascranach.org/HU_SMB_816; abgerufen am 14.10.2018).

9 | Siehe zum Diptychon Labuda 2015, S. 57–63, Nr. 8, Abb. 50–52. Die Einzeltafel mit der Ehebrecherin vor Christus, ehemals in den Städtischen Sammlungen Danzig, befindet sich mittlerweile im Puschkin-Museum in Moskau. Siehe zu einer historischen Aufnahme des Gemäldes die Bilddatenbank Foto Marburg (<https://www.bildindex.de/document/obj00071676>; abgerufen am 14.10.2018).

10 | Siehe zur ursprünglichen Bildverwendung Labuda 2015, S. 139–140.



Abb. 27: Heinrich Vogtherr d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 113 × 91,5 cm, Öl auf Lindenholz, 1521, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Inv.-Nr. WRM 0530

tagsseite befand sich die heute verschollene Anbetung der Könige, auf der Innenseite des beweglichen Flügels die Kreuzabnahme. Auf der dazugehörigen Außenseite war die Szene mit der Ehebrecherin angebracht (Abb. 26), deren Bildkomposition mit dem wenige Jahre zuvor entstandenen Holzschnitt aus Anton Kobergers *Schatzbehalter* zusammenhängt (Abb. 17). Das Bildprogramm des Diptychons verzahnte somit den Erlösertod Christi auf der Haupttafel mit der Offenbarung Christi vor der Menschheit und der Sündenvergebung in der Ehebrecherinszene.

Dieser szenisch erzählte Bildtypus erfährt eine Steigerung in der Figurenvielfalt und im Detailreichtum in einem der Cranach-Werkstatt nahestehenden Werk von 1521, das Heinrich Vogtherr d. Ä. zugeordnet wird (Abb. 27).¹¹ Auch hier ist die zentrale Figurengruppe ähnlich gestaltet, nur berührt Jesus die Sünderin nicht, sondern weist mit dem Finger auf sie. Mit der anderen Hand hat er die Worte aus der Vulgatafassung auf den Boden geschrieben: »QVI SINE / PECCATO / EST PRIMVS / VOLLAT LAPI / DEM«. ¹² Gleich zwei Rückenfiguren markieren den vorderen Bildraum, während zahlreiche Soldaten, Schriftgelehrte und Pharisäer das Hauptgeschehen umringen. Hinter Christus wird das Tempelinnere mit den Tafeln der Zehn Gebote sichtbar. Weitere Zuschauer, darunter ein auf die Sünderin weisender Narr am linken oberen Bildrand, blicken von einer Brüstung auf das Geschehen herab.

Die Bildgruppe dieser vielfigurig ausgestalteten Versionen findet einen Höhepunkt in einem um 1525 entstandenen Gemälde (Abb. 28),¹³ das in der neueren Forschung große Aufmerksamkeit aufgrund seines ursprünglichen Anbringungsortes im Stift zu Halle fand.¹⁴ Die Tafel war Teil des umfangreichen Bildzyklus, mit dem Kardinal Albrecht von Brandenburg seine Stiftskirche in den 1520er Jahren ausstatten ließ. Auch in diesem Gemälde wirkt die Anbindung an die spätmittelalterliche Bildtradition nach. Zwar bückt sich Jesus nicht mehr schreibend zum Boden, doch auf der Erde sind hebräisch anmutende Schriftzeichen zu sehen.¹⁵ Alle formalen Bildelemente der bereits besprochenen Werke sind hier anzutreffen: Die Figuren werden in einer ausgeschmückten Architekturkulisse gezeigt und um die Hauptfiguren herum gruppieren sich in unterschiedlichsten Bewegungsmotiven zahlreiche Männer. Bildaufbau und Figurenanlage fügen sich in den umfangreichen Heiligenzyklus der Stiftskirche ein. Die kostbare Kleidung der Frauenfigur fand

11 | Siehe allgemein zur Tafel aus dem Kölner Museum Kat. Köln 1969, S. 45, und Kat. Köln 1986, S. 22; in Bezug auf Unterzeichnungen Schäfer/Saint-George 2003, S. 23–38; die Zuordnung zur Erasmusmarter diskutiert Krischel 2003; zur weiteren Dokumentation siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-031; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_K%C3%B6ln; Version vom 29.3.2018) und CDA (http://lucascranach.org/DE_WRMK_WRM530; abgerufen am 14.10.2018) sowie die Objektdatenbank Kulturelles Erbe Köln (<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011155>; abgerufen am 20.6.2018).

12 | Siehe Kat. Köln 1969, S. 45. Krischels Untersuchungen ergaben, dass die Buchstaben auf einem Buch oder Steinsockel im Bild geschrieben standen, hierzu Krischel 2003, S. 19.

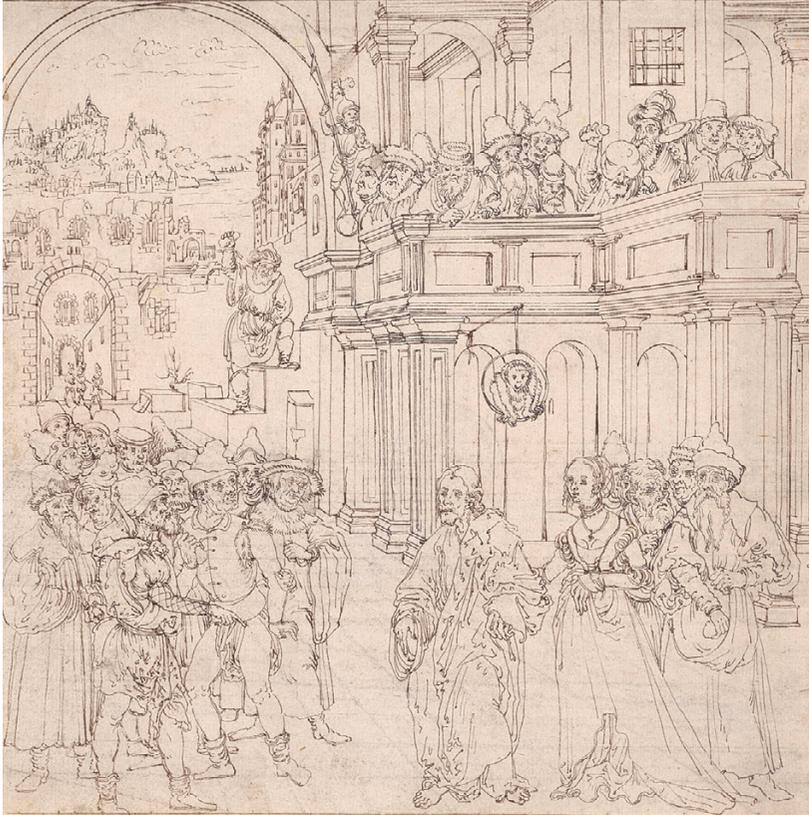
13 | Siehe zum Aschaffener Gemälde in Auswahl Schawe 2007, S. 220, und Ausst.kat. München 2011a, Nr. 17; zur weiteren Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-030; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Aschaffenburg,_FR_364; Version vom 11.9.2017) sowie CDA (http://lucascranach.org/DE_BStGS_6246; abgerufen am 14.10.2018).

14 | Die These einer Anbringung im Stift zu Halle geht auf Andreas Tacke zurück, der auf einen Inventareintrag von 1525 mit der Angabe »dye beschuldigunge der ehebrecherin« verweist, siehe Tacke 1992, S. 57. Roland Krischel bezweifelt die Anbringung im Stift, siehe Krischel 2003, S. 18–20. Insgesamt hat sich jedoch Tackes Annahme etabliert, siehe beispielsweise Schawe 2007, S. 293.

15 | Siehe Merkel 2007, S. 88; dies trifft bereits auf den Holzschnitt im *Schatzbehalter* zu (Abb. 17).



Abb. 28: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 112,8 × 97,1 cm (allseitig beschnitten),
Lindenholz, 1520/25, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Aschaffenburg, Inv.-Nr. 6246

**Abb. 29:**

Lucas Cranach d. Ä.
(Schule): *Christus und
die Ehebrecherin*,
Feder in Dunkelbraun,
208 × 206 mm,
Staatliche Graphische
Sammlung München,
Inv.-Nr. 40463 Z

sich etwa in anderen Darstellungen des Bildprogramms wieder, wie etwa in der büßenden Maria Magdalena oder weiblichen Heiligen. Die namenlose Sünderin wurde auch als Konkubine des Kardinals gedeutet, dessen Porträt in der Männerfigur links von Christus zu erkennen ist. Dies wird als »reuiges Eingeständnis seiner [...] Mätressenwirtschaft« bewertet.¹⁶

Da die Tafel an allen Seiten beschnitten wurde, ist davon auszugehen, dass die Szene ursprünglich größer und detailreicher ausgestaltet war. Eine mögliche Vorstellung von einer derartigen Bildkomposition kann eine Zeichnung geben, die sich heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindet (Abb. 29).¹⁷ Hier sind die Figuren in eine raumgreifende Renaissancearchitektur mit einem Landschaftsausblick eingefügt. Motivische Überschneidungen finden sich bei der Figurengruppe um Jesus und die Sünderin und dem leicht nach hinten gerückten Mann, der mit hoch erhobenem Arm bereits zum Wurf ansetzt.

16 | Ausst.kat. Aschaffenburg 2002, S. 275, siehe außerdem Merkel 2007, S. 88.

17 | Koeplin ordnet die Zeichnung dem Meister der Gregorsmessen (um 1530) zu, siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 364, S. 514; zur weiteren Dokumentation siehe Corpus Cranach ([http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_\(Zeichnung\)_M%C3%BCnchen](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_(Zeichnung)_M%C3%BCnchen); abgerufen am 14.10.2018) sowie Hofbauer 2010, S. 533.

Die Bildgruppe der hochformatigen Darstellungen weist insgesamt eine starke Nähe zur spätmittelalterlichen Bildtradition auf. Kennzeichnend ist die Anbindung an eine übergeordnete Bilderzählung, wie etwa die Vita Christi, Heiligenzyklen oder Altarprogramme. Meistens wird der schreibende Jesus mit dem Schriftzug auf dem Boden gezeigt, ein Bildmotiv, das seit Ambrosius' Deutung der Johannesperikope in bildlichen Darstellungen vorherrschte. Bereits vor 1520 kam jedoch ein neuer Bildmodus mit Halbfiguren vor monochromem Hintergrund auf, der prägend für die Werkstattproduktion ab den 1530er Jahren werden sollte.

4.2 Die ersten Halbfigurenbilder

Der späteren Werkstattproduktion gehen drei einzelne Halbfigurenbilder voran, die bereits die zentralen Merkmale der charakteristischen Varianten aufweisen.¹⁸ Die Datierungen der Gemälde sind jedoch nicht bezeugt, sodass offenbleibt, welches die erste Fassung war. Aufgrund stilistischer Vergleiche müssten die Tafeln aber in einem Zeitraum von etwa 1512 bis 1520 entstanden sein.¹⁹ Die Dokumentationslage wird zusätzlich dadurch erschwert, dass eines der Gemälde, ehemals im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, im Zweiten Weltkrieg verbrannte und sich lediglich Ansichten auf historischen Schwarz-Weiß-Fotografien erhalten haben (Abb. 30).²⁰ Eine zweite Variante – es ist die Rede von jenem Gemälde, das Heinrich Stelzner Ende des 19. Jahrhunderts als Vorlage für sein Historienbild *Cranach malt Luther* diente – befand sich vom 17. Jahrhundert bis etwa zum Ersten Weltkrieg in stark erweitertem und übermaltem Zustand (Abb. 31; siehe Prolog; Kap. 5.5). Dieses heute in der Fränkischen Galerie in Kronach aufbewahrte Gemälde gehört aufgrund seiner Restaurierungsgeschichte zu den bekanntesten und am besten dokumentierten

- 18 | Auch im Œuvrekatalog ist diese Werkgruppe unter einer Nummer zusammengefasst, siehe FR 1979, S. 196, Nr. 129 (Kronach), 129A (Nürnberg), 129B (Fulda). Die frühen Gemälde wurden von Wilhelm Schenk zu Schweinsberg besprochen, der jedoch trotz der Hinweise im Œuvrekatalog und in den Bestandskatalogen der Pinakothek ohne Kenntnis der Änderungen war, die Maximilian der I. von Bayern an der Kronacher Version vornehmen ließ. Schweinsberg sah im Kronacher Gemälde irrtümlich den »Sinn des Bildes herabsinken« und setzte es als das letzte der frühen Gemälde an, das Fuldaer Exemplar dagegen als das früheste, siehe Schweinsberg 1966, S. 38.
- 19 | Der aktuellste Katalogeintrag zum Fuldaer Gemälde übernimmt, wenn auch mit Fragezeichen, die Datierung 1517, die Schweinsberg veranschlagt hatte, siehe Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015, Nr. 53, S. 194; das Dom-museum gibt 1512 als Datierung an.
- 20 | Zur Dokumentation des ehemaligen Gemäldes im Germanischen Nationalmuseum siehe *Der Königliche Bildersaal* 1829, Nr. 73, S. 20; mit Bezug auf Schuchardt Kat. Nürnberg 1909, Nr. 209, S. 68; bei FR 1932 erwähnt unter Nr. 110 (als Werkstattkopie nach der Kronacher Version); FR 1979, Nr. 129A; siehe zum letzten Katalog vor der Zerstörung des Gemäldes Kat. Nürnberg 1937, Nr. 209, S. 38; zur Provenienz aus der Moritzkapelle Nürnberg Schorn 1829, S. 419, Nr. 73; Kugler 1847, Bd. 2, S. 258; Ebe 1898, S. 205; mit Schilderung der Begehung der Moritzkapelle Waagen 1843–1845, Bd. 1, S. 188; zur Händescheidungsdebatte im 19. Jahrhundert Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 292; ebd., Bd. 2, S. 105; ebd., Bd. 3, S. 177. Das Gemälde war zum Schutz auf die Cadolzburg gebracht worden, wo es jedoch 1945 verbrannte, siehe Burger 2005, S. 31–32, das Verzeichnis der zerstörten Gemälde in Kat. Nürnberg 1997, S. 609, sowie Lost Art (<http://www.lostart.de/DE/Verlust/452010>; abgerufen am 14.10.2018); zur weiteren Dokumentation siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-002; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_ehem._N%C3%BCrnberg,_FR_\(110\)](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_ehem._N%C3%BCrnberg,_FR_(110))); Version vom 11.5.2018).



Abb. 30: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 77 × 110 cm, Tannenholz, um 1520, ehemals Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (1945 verbrannt)



Abb. 31: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 80,5 × 108,2 cm, Lindenholz, um 1520, Fränkische Galerie Kronach (Dauerleihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Inv.-Nr. 692



Abb. 32: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 75 × 122 cm, Mischtechnik auf Holz, 1512, Dommuseum Fulda (Leihgabe der Kirchengemeinde St. Elisabeth, Dommuseum Kassel), Inv.-Nr. 525001

Werken Cranachs d. Ä. und fand in zahlreichen Publikationen Beachtung.²¹ Doch noch bis heute sorgen die nicht entfernten Reste der späteren Übermalungen bisweilen für Verwirrung bei Zuordnung, Datierung und Interpretation.²² Eine dritte Variante, die leicht von den anderen beiden abweicht, befindet sich heute im Dommuseum Fulda (Abb. 32).²³

In der Zusammenschau lässt sich das Verhältnis der drei frühen Gemälde zueinander näher bestimmen. Die Kronacher und die ehemalige Nürnberger Fassung sind, sieht man von den späteren Übermalungen im ersten Fall ab, fast identisch. Diese Ähnlichkeit ist untypisch für die Cranachsche Werkstattproduktion, die sich durch immer neu variierte Bewegungsmotive auszeichnet. Das deutet darauf hin, dass eines der Gemälde eine Kopie aus dem Umkreis der Werkstatt sein könnte. Da die Nürnberger Tafel auf Tannenholz gemalt wurde, einer für die Cranach-Werkstatt untypischen Holzart, war das ehemalige Nürnberger Exemplar mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Kopie nach der heutigen Kronacher Variante und ist dementsprechend später zu datieren. Bereits Schuchardt beurteilte das Nürnberger Gemälde zunächst als »geringes Machwerk«,²⁴ revidierte diese Ansicht jedoch später und befand es zumindest als »recht gute Kopie des münchener Originals.«²⁵ Die Fuldaer Fassung zeigt hingegen den für die Werkstatt typischen Variantenreichtum der Figuren und Motive.

21 | Siehe in Auswahl Parthey 1863, Nr. 61, S. 682; Kat. München 1838, S. 20, Nr. 56; Kat. München 1865, Nr. 56, S. 16–17; mit Verweis auf das Nürnberger Exemplar als Wiederholung Kat. München 1886, Nr. 278, S. 59; Schuchardt 1851–1871, Bd. 2, Nr. 355, S. 95; Ebe 1898, S. 204; Hubert Janitschek bezeichnete das Gemälde mit Hinweis auf die späteren Übermalungen als das beste der frühen Exemplare, siehe Janitschek 1890, S. 497; als Fotografie ausgestellt, noch mit den Übermalungen des 17. Jahrhunderts in Ausst.kat. Dresden 1899, Nr. 211, S. 111–112; Michaelson 1902, S. 78, 102, 106; Kat. München 1904, Nr. 278; Eduard Heyck beurteilte es als »mattes« Werkstattgemälde, siehe Heyck 1908, S. 79; mit Benennung der Änderungen Kat. München 1908, Nr. 278, S. 63; ohne Hinweis auf die Übermalungen Kat. Schleißheim 1914, Nr. 278, S. 62–63; mit falschen Annahmen zur Restaurierungsgeschichte und Fehldatierung Schweinsberg 1966, besonders S. 38–39, dem folgend Pfreundner 1988; als frühestes Beispiel des später oft gemalten Themas aufgeführt bei FR 1932, Nr. 110, S. 50–51; Ausst.kat. Berlin 1937, Textband, Nr. 39, S. 22; Posse 1942, S. 57, Abb. 49 und S. 29; FR 1979, Nr. 129, S. 96; Kat. Kronach 1983, Nr. 83, S. 64; ausführlich zur Restaurierung und Provenienz Goldberg 1992, insbesondere Anm. 3; Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994, Nr. 155 und S. 333, Abb. auf S. 331; Ausst.kat. Brüssel 2010, Nr. 145, S. 228; Ausst.kat. München 2011a, Nr. 16, S. 27, 86–89; Kat. Kronach 2014, Nr. 93, S. 246–249; in den Datenbanken dokumentiert unter CDA (http://lucascranach.org/DE_BStGS-FGK_692; abgerufen am 14.10.2018) und Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-001; http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Kronach,_FR_110; Version vom 30.8.2018).

22 | Siehe Pfreundner 1988, in Bezug auf Schweinsberg 1966.

23 | Siehe zum Fuldaer Gemälde Ebe 1898, S. 201; bei FR 1932 erwähnt unter Nr. 110, S. 51; Schweinsberg 1966, besonders S. 33–34; bei FR 1979 aufgeführt unter Nr. 129B, S. 96; Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, erwähnt unter Nr. 364, S. 514; mit einer Datierung um 1512 Pralle 1979, S. 39–40, hier S. 40; ebenso Nicht 1996, S. 38; Schade 1977, Anm. 571, S. 387; zuletzt besprochen in Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015, Nr. 53, S. 194–195; siehe zur weiteren Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-003; [http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Fulda,_FR_\(110\)](http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Fulda,_FR_(110))); Version vom 24.7.2017) sowie CDA (http://lucascranach.org/DE_DMBF_525001; abgerufen am 14.10.2018).

24 | Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 292.

25 | Ebd., Bd. 3, S. 177. Bereits seit dem 19. Jahrhundert ist die Zuschreibungs- und Datierungsfrage des Nürnberger und Kronacher Exemplars im Gange. Gustav Waagen etwa sah das damals in der Moritzkapelle ausgestellte Gemälde mit eigenen Augen, befand die Umsetzung aber als wenig solide und ordnete es daher dem Sohn Lucas zu. Demnach hätte es erst in den 1530er Jahren entstehen können, siehe Waagen 1843–1845, Bd. 1, S. 167.



Abb. 33: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus als Weltenheiland*, 228 × 110 cm, 1515/1516, Michaeliskirche Zeitz (ehemals Dom St. Peter und Paul Zeitz, dann Kirche St. Nikolai Zeitz)

Die drei frühen Halbfigurenbilder weichen deutlich von der zuletzt besprochenen Bildgruppe im Hochformat ab. Die Tafeln weisen bereits das standardisierte Format von ungefähr 80 × 110–120 cm auf. Der Hintergrund ist monochrom schwarz gehalten und verzichtet dadurch auf die Verortung des Geschehens in einer Tempelkulisse. Einige Figurentypen aus den vielfigurigen Varianten finden jedoch auch hier Verwendung, wobei sich die Figurenanzahl auf zehn bis maximal zwölf Protagonisten reduziert hat. Die Bildmitte nehmen in allen drei Darstellungen Jesus und die Frau ein. Er wird aufrecht stehend und im Segensgestus gezeigt, nur in der Fuldaer Variante weist er mit ausgestrecktem Finger auf die Sünderin. Für diese Figur nahm Cranach wahrscheinlich Anleihen bei Einzeldarstellungen mit dem segnenden Christus. So sind beispielsweise Gemälde von Jacopo de' Barbari bekannt, mit dem Cranach in den ersten Wittenberger Jahren gemeinsam an Ausstattungsaufträgen arbeitete. Diese weisen denselben Christustypus auf.²⁶ Eine ähnliche Ausgestaltung zeigt sich auch auf der Cranach-Tafel mit *Christus als Weltenheiland* von etwa 1515 (Abb. 33).²⁷ In der Kronacher

Variante finden sich zum Beispiel die verzierte Goldborte des Gewandsaumes wieder und die erhobene linke Hand mit dem weit herabfallenden Ärmel wieder. Auch der Gesichtstypus des *Weltenheilands* hängt eng mit den frühen Halbfigurenbildern zusammen.

Die Frauenfigur auf den ersten Halbfigurenbildern unterscheidet sich kaum von den Frauenfiguren der hochformatigen Darstellungen. Sie ist ebenso in ein kostbares Samtgewand mit eng geschnürtem Mieder,

26 | Siehe beispielsweise die Gemälde von Jacopo de' Barbari: *Segnender Christus*, Öl auf Holz, um 1503, 61 × 48 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden und *Antlitz Christi*, um 1500/1503, Holz, 31 × 25 cm, Schlossmuseum Weimar; hierzu Böckem 2016, S. 409, Nr. 8, Abb. 9 (Weimar) und S. 407, Nr. 4, Abb. 8 (Dresden).

27 | Siehe FR 1979, Nr. 78, S. 85, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-CMD-090-003; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Segnender_Christus,_Naumburg,_FR_71; Version vom 16.1.2017) und CDA (http://lucascranach.org/DE_DSN_NONE-DSN003; abgerufen am 21.10.2018).

Goldborten und modisch geschlitzten Ärmeln gekleidet.²⁸ Ein dünner Schleier auf dem Kopf weist sie als verheiratete Frau aus. Sie wirkt fast unbeteiligt und steht neben Jesus, der ihre Hand in seine gelegt hat. Beim Kronacher Exemplar ist dieses Bilddetail aufgrund der späteren Übermalungen jedoch nicht mehr sichtbar.²⁹

Die Pharisäer und Schriftgelehrten sind in zwei Gruppen dicht gedrängt um die beiden Hauptfiguren herum angeordnet. Die Fuldaer Version weicht hier in der Figurenanordnung und der osmanisch anmutenden Kleidung der Ankläger leicht von den anderen beiden Gemälden ab. Neben und hinter der Sünderin stehen in allen drei Varianten Apostel, die ins Gespräch vertieft sind. Von links drängen die Schriftgelehrten und Pharisäer an die Frau heran, sie werden aber von der mächtigen Christusfigur zurückgehalten. Während das restliche Figurenpersonal in der späteren Werkstattproduktion immer wieder wechselt, sind die beiden entscheidenden Widersacher Jesu auch in späteren Werkstattarbeiten immer vertreten: Der eine ist als Wortführer der Schriftgelehrten charakterisiert und befindet sich mit erhobenen Händen im Disput mit Jesus. Der andere Typus des Handlagers und Steinewerfers hält bereits die aufgesammelten Steine für die Vollstreckung des Urteils zum Wurf bereit. Diese bereits in der spätmittelalterlichen Bildtradition angelegte Figur variiert Cranach in den späteren Darstellungen in aller Rohheit und Brutalität immer wieder aufs Neue. Der lateinische Schriftzug aus der Vulgata erscheint über den Köpfen der Figuren, hier nach der Fuldaer Variante: »qui · sine · peccato · est · vestrum / in · eam · primv lapidem mittat«. Auch wenn die Buchstaben im Kronacher Exemplar später übermalt wurden, ist der ursprüngliche Schriftzug auf diesem Gemälde noch durch einen Brief Maximilians I. von Bayern bezeugt.³⁰

Häufig wurde danach gefragt, wer Cranach d. Ä. zu den Gemälden mit der Ehebrecherin vor Christus anregte. Bereits Johann von Staupitz könnte Cranach d. Ä. in den ersten Wittenberger Jahren auf die Johannesperikope aufmerksam gemacht haben.³¹ Meistens wurde jedoch im Forschungskontext darauf hingewiesen, dass die Wittenberger Reformatoren ausschlaggebend für das verstärkte Aufkommen des Bildthemas gewesen seien. Immer wieder diene als Beleg für eine Einflussnahme der Reformatoren auf die Bildsujets ein Brief Philipp Melanchthons an Johannes Stigel. Darin schreibt Melanchthon, dass er selbst bisweilen Bibelillustrationen für den Maler entwerfe.³² Auch die lutherische Gnadenauffassung war sicherlich zuträglich für die spätere Verbreitung des Bildthemas in zahlreichen Varianten. Für die frühen vorreformatorischen Werke ist jedoch eher anzunehmen, dass Cranach sich nicht an Vorgaben der Wittenberger Theologen orientierte, sondern an der spätmittelalterlichen Bildtradition. Direkte Vorbilder lagen, wie bereits herausgearbeitet wurde, in der Druckgrafik und Malerei des 15. Jahrhunderts vor.³³ Cranach mag seine Figurentypen, wie den charakteristischen Steinewerfer oder den Anführer der Schriftgelehrten, aus Illustrationszyklen der religiösen Erbauungsliteratur oder Passionsdarstellungen bezogen haben.

28 | Siehe zur Schlitzkleidung des 16. Jahrhunderts BKR, S. 229.

29 | Die ursprüngliche Handhaltung zeigt sich noch in Infrarotaufnahmen, siehe hierzu Kap. 5.5 dieser Arbeit.

30 | Siehe Weiß 1908, S. 567: »qui sine peccato est primus tollat lapidem, et iaciat in eam«.

31 | Siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 363, S. 514.

32 | Siehe hierzu die Übersetzung bei Lüdecke 1953a, S. 77.

33 | Siehe hierzu Kap. 2.1 dieser Arbeit sowie Ausst.kat. Basel 1974/1976, Nr. 364, S. 516.



Abb. 34: Nicolò de' Barbari: *Christus und die Ehebrecherin*,
93 × 121 cm, Tempera auf Holz, um 1506,
Museo Nazionale del Palazzo Venezia Rom

Den Anknüpfungspunkt für die spezifische Bildform des Halbfigurenbildes lieferten jedoch vermutlich italienische Werke. Besonders in Venedig war die *Adultera* im 16. Jahrhundert äußerst beliebt, sie wurde von nahezu jedem der bekannten zeitgenössischen Künstler in einer oder mehreren Versionen umgesetzt.³⁴ Die Ähnlichkeit früher italienischer Halbfigurenbilder der *Adultera* im Vergleich zu Cranachs frühen Ehebrecheringemälden, die zeitlich um etwa ein Jahrzehnt später entstanden, ist frappierend. Nicht nur die Formate ähneln sich, sondern auch die Bildausschnitte mit Halbfiguren vor dunklem Hintergrund. Die

Ähnlichkeiten in den Bildkompositionen zeigen sich beispielsweise im Vergleich zum bereits besprochenen Werk von Marco Marziale von 1505 (Abb. 15) oder zu einem Gemälde Nicolò de' Barbaris (Abb. 34).³⁵ Wie auch in Cranachs Werken ist Jesus die zentrale Figur, um ihn herum sind die unterschiedlich typisierten Männerfiguren gruppiert. Die Frau steht neben Jesus und hält den Blick schamvoll zu Boden gesenkt. Auch der lateinische Schriftzug aus dem Johannesevangelium ist in Marziales Gemälde in einer Kartusche über den Figuren eingefügt. Der einzig markante Unterschied zu den frühen Halbfigurenbildern Cranachs besteht darin, dass die Frau in den italienischen Darstellungen regungslos neben Jesus steht, während Cranachs Jesus die Frau an die Hand nimmt. Die Verbindung zur norditalienischen Kunst ist nicht zufällig, bedenkt man, dass Cranach d. Ä. mehrere Jahre lang gemeinsam mit Jacopo de' Barbari an den Schlossausstattungen in Wittenberg und Lochau arbeitete.³⁶ Noch im Nachlass Cranachs befanden sich drei Gemälde des italienischen Künstlers.³⁷ Ebenso gut ist es möglich, dass eine oberitalienische *Adultera* als Tafelgemälde oder Druckgrafik ihren Weg nach Sachsen fand.³⁸ Das Interesse am Bildthema in seiner spezifischen Form des Halbfigurenbildes wäre somit nicht ausschließlich theologisch zu bewerten, sondern eventuell sogar als italianisierendes Kunstinteresse im Sinne eines Künstlerwettstreits.³⁹

Ebenso wie in Italien waren Halbfigurenbilder auch in den Niederlanden verbreitet. Diese Bildform war bereits in der Buchmalerei, vor allem bei Simon Marmion, vorgeprägt und eignete sich für Andachts-

34 | Siehe zur Aufarbeitung der italienischen Darstellungen Engel 2012. In Italien führt das Aufkommen des Bildthemas in der Tafelmalerei vermutlich über Rocco Marconi zu Giovanni Bellini und Andrea Mantegna zurück, siehe Tietze-Conrat 1945, S. 190, Anm. 1, und Engel 2012, S. 4.

35 | Zu Marziales Werk siehe Kap. 2.1 dieser Arbeit; zu Nicolò de' Barbaris Gemälde Engel 2012, S. 147–150 und Abb. 5, sowie Hévesy 1926, S. 206.

36 | Siehe Schade 1977, S. 23.

37 | Siehe ebd.

38 | Dies vermuten Koeplin und Falk in Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 364, S. 516.

39 | Siehe ebd.

bilder wie etwa den *Schmerzensmann*.⁴⁰ In den auf Nahsicht angelegten Bildern konnten Gestik und Mimik ihre Wirkung entfalten.⁴¹ Gerade bei Passionsthemen diente dieser Darstellungsmodus dazu, das Leiden Christi ins Bild zu setzen und die *compassio* des Betrachters anzuregen. Ebenso wie Cranach die Kontraste zwischen der Christusfigur und seinen Widersachern mit bildrhetorischen Mitteln steigerte, setzte auch Hieronymus Bosch in seiner Genter *Kreuztragung* (Abb. 35) dem kreuztragenden Jesus die karikaturhaft verzerrten Gesichter der Schergen und Soldaten entgegen.⁴² Cranachs erster höfischer Auftraggeber, Kurfürst Friedrich der Weise, zeigte sich an niederländischen Kunstwerken interessiert und sandte den Maler 1508 auf eine Reise in die Niederlande.⁴³ Dort lernte Cranach d. Ä. nachweislich niederländische Künstler und ihre Werke kennen.⁴⁴ So sah er beispielsweise das *Annentriptychon* von Quentin Massys.⁴⁵ Außerdem fertigte er eine Skizzenvorlage für eine Kopie nach dem *Weltgericht* von Hieronymus Bosch an.⁴⁶



Abb. 35: Hieronymus Bosch: *Die Kreuztragung Christi*, 76,7 × 83,5 cm, Öl, um 1510, Museum voor Schone Kunsten Gent

Für seine Figurentypen konnte Cranach jedoch auch auf die vorhandenen Vorlagen aus der eigenen Werkstatt zurückgreifen. Bereits in einem der frühesten Altarwerke der Wittenberger Zeit, dem Altar mit den 14 Nothelfern, den Friedrich der Weise und sein Bruder Johann der Beständige für die Torgauer Marienkirche in Auftrag gaben, ist das charakteristische Bildformat mit Halbfiguren vor dunklem Hintergrund angelegt (Abb. 36).⁴⁷ Die Gesamtkomposition ähnelt den Ehebrecheringemälden trotz der unterschiedlichen Bildsujets. Der Hl. Christophorus, der das Christuskind auf seiner Schulter trägt, nimmt ebenso viel Raum ein wie die Christusfigur in Cranachs neutestamentlichem Historienbild. In dichter

40 | Siehe zum *Schmerzensmann* bei Cranach Frank 2017.

41 | Siehe zur Entwicklung des Halbfigurenbildes die ältere Arbeit von Völker 1968 und die grundlegende Studie von Ringbom 1984.

42 | Siehe hierzu Büttner 2012, S. 44, 73, Abb. 22, und die digitale Sammlung des Museum voor Schone Kunsten Gent (<https://www.mskgent.be/en/featured-item/christ-carrying-cross-o>; abgerufen am 15.10.2018).

43 | Cranach wurde immer wieder mit Gemäldebeschaffungen beauftragt. So ist beispielsweise bezeugt, dass er eine niederländische Tafel nach Wittenberg brachte, siehe Heydenreich 2007, Reg. 114, S. 419.

44 | Die Niederlandereise ist in Scheurls Lobrede erwähnt, siehe Scheurl 1509, unpaginiert [S. 2], sowie in Schuchardts Übersetzung Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 30; mit weiteren Quellen Gurlitt 1897, S. 42.

45 | Siehe Schneider 2015b, S. 80.

46 | Siehe zur Cranach-Kopie nach Bosch Bax 1983, Michaelis 1989/1990 und Seidel 2016.

47 | Siehe zur Tafel mit den 14 Nothelfern FR 1979, Nr. 16, S. 69–70; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-CMS-600-001; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/14_Nothelfer,_Torgau,_FR_15; Version vom 17.9.2018) sowie CDA (http://lucascranach.org/DE_StMT; abgerufen am 16.10.2018).

Figurenanordnung drängen sich die Heiligen dicht an Christophorus heran, ebenso wie die Ankläger Jesus und die Sünderin bedrängen. Die Gesichter sind durch unterschiedliche Typisierungen und Ansichten abwechslungsreich gestaltet, wie etwa der Hl. Eustachius im Profil am linken Bildrand oder der Hl. Ägidius auf der rechten Seite mit Tonsur und zusammengekniffenem Mund.



Abb. 36: Lucas Cranach d. Ä.: *Die vierzehn Nothelfer*, 84,5 × 127,5 cm, Lindenholz, 1505, Stadtkirche St. Marien Torgau

Für die ersten querformatigen Tafeln mit der Ehebrecherin vor Christus mögen also

weniger die Impulse der Wittenberger Theologen, sondern vielmehr künstlerische Einflüsse eine Rolle gespielt haben: Halbfigurenbilder der *Adultera* aus dem oberitalienischen Raum, die niederländische Tradition der Andachtsbilder sowie die bereits vorhandenen Figurentypen und Bewegungsmotive der frühen Werkstattvorlagen. Die Bildform der ersten Halbfigurenbilder bildete jedenfalls die Grundlage für alle späteren Varianten und wurde zugleich zu einer der erfolgreichsten Kompositionsformeln, die sich in Abwandlung für zahlreiche weitere sakrale, profane und mythologische Bildsujets nutzen ließ, wie etwa die Kindersegnungen, ungleiche Liebespaare oder Herkules und Omphale.

4.3 Die Gemäldeproduktion der Cranach-Werkstatt

4.3.1 Das Budapester Gemälde von 1532

Nach den frühen Halbfigurenbildern sind einige Jahre lang keine weiteren Einzeldarstellungen der Ehebrecherin vor Christus aus der Cranach-Werkstatt bekannt. Dies liegt sicherlich in den Umwälzungen begründet, die die Bilderstürme mit sich brachten und die es Künstlern zunächst erschwerten oder sogar unmöglich machten, religiöse Kunst auf den Markt zu bringen. Die Cranach-Werkstatt sicherte ihre Existenz in dieser Zeit vor allem auch durch den Großauftrag für den altgläubigen Kardinal Albrecht von Brandenburg, der die Werkstatt über mehrere Jahre hinweg in Anspruch nahm. Ab den frühen 1530er Jahren nahm die Bildproduktion einzelner Tafelgemälde wieder zu, die nun in zahlreichen Varianten in fast serieller Produktion die Malerwerkstatt verließen, einige als Auftragsarbeiten, andere vermutlich für den freien Kunstmarkt.



Abb. 37: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 82,5 × 121 cm, Lindenholz, 1532, Szépművészeti Múzeum Budapest, Inv.-Nr. 146

Für das Wiederaufgreifen des Bildthemas der Ehebrecherin könnte, anders als bei der frühesten Zeichnung von 1509, die Predigtstätigkeit Luthers in Wittenberg eine Anregung gewesen sein (siehe Kap. 2.2). Hier nimmt ein 1532 entstandenes Gemälde, das mit dem Signet der Schlange mit stehenden Flügeln bezeichnet ist und sich heute in Budapest befindet (Abb. 37),⁴⁸ in mehrerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Zum einen ist es die früheste sicher datierte Version aus den 1530er Jahren und gibt somit einen festen chronologischen Ankerpunkt vor. Zum anderen ist das Gemälde, anders als manche der späten Werkstattarbeiten, von hoher malerischer Qualität und bildet so die Grundlage für die nachfolgende Bildproduktion.

Die Komposition des Budapester Gemäldes ist an die frühen Querformate angelehnt (Abb. 30–32). Die Halbfiguren füllen den Bildraum in dicht gedrängter Komposition nahezu aus. Jesus ist mit seiner raumgreifenden Bewegung und machtvollen Gestik der Kristallisationspunkt des Bildgeschehens. Sein Kopf

48 | Siehe zur Dokumentation des Budapester Gemäldes in Auswahl Ebe 1898, S. 207; Ausst.kat. Dresden 1899, Nr. 56, S. 47–48; Michaelson 1902, S. 46, 47, 99, 101, 102, 106; Heyck 1908, S. 79, Abb. 42; Schweinsberg 1966, besonders S. 41; FR 1979, Nr. 216, S. 112–113; Urbach 1990, Nr. 121; Kat. Budapest 2003, Bd. 3, S. 31; Frank 2010, S. 50–54; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-004; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Budapest,_FR_178; Version vom 18.6.2018); CDA (http://lucascranach.org/HU_SMB_146; abgerufen am 20.10.2018); im Kontext reformatorischer Bilder Andersson 1981, vor allem S. 52; zur Betrachtersprache Frank 2012b, S. 289; zuletzt besprochen in Ausst.kat. Düsseldorf 2017, Nr. 111, S. 205.



Abb. 38: Lucas Cranach d. Ä.: *Dornenkrönung Christi*, aus: *Passion Christi*, Holzschnitt, 1509

ist im Gegensatz zu den übrigen Figuren frei vor dem dunklen Hintergrund sichtbar.⁴⁹ Er trägt eine blaugraue Tunika, über die ein schmuckloser roter Mantel gelegt ist. Diese Schlichtheit der Kleidung unterscheidet die Budapester Fassung von den ersten Halbfigurenbildern, denn dort sind die Gewandborten noch reich mit Gold- und Brokatornamenten verziert. Als Hauptakteur steht Jesus in heftigem Disput mit den Anklägern der Frau. Mit dem rechten Arm hält er die Pharisäer auf Distanz. Die ausgestreckten Finger seiner Rechten weisen auf die in sich zusammengesunkene Frau. Mit sanftem, aber dennoch bestimmtem Druck umfasst er ihr Handgelenk. Während diese Geste in der frühen Fuldaer Fassung (Abb. 32) noch fast hinter der Gewandfalte des grünen Samtgewandes der Sünderin verschwindet, rücken die Hände in der Budapester Version gut sichtbar für den Betrachter an den vorderen Bildrand. Die passive Körperhaltung der Sünderin entspricht ihrem Gesichtsausdruck. Sie hat die Augen vor Scham niedergeschlagen und wagt es kaum, den Blick zu heben. Dadurch wird die reuige Bußfertigkeit der Sünderin betont. Auch bei der Frauenfigur weicht

das kostbare Samtkleid mit Brokat und modischen Schlitzärmeln einem einfacheren Gewand. Die Ehebrecherin wird als zeitgenössische Bürgerin dargestellt, während der fast transparente Schleier auf ihrem Kopf sie als verheiratete Frau ausweist. Nur ein kleines Detail ihrer Kleidung deutet auf die Sünde hin: Die Schnüre ihres Mieder sind gelöst und hängen teils lose herab.

Zur Linken Jesu drängen die Pharisäer und Schriftgelehrten heran, hinter der Frau stehen vier der Apostel. Die Männer werden durch unterschiedliche Typisierungen und Altersstufen charakterisiert. Hier zeigt sich auch, wie weit die Cranachschen Figurentypen zurückreichen. Zwei der Figuren finden ihre Vorläufer im bereits erwähnten Altar mit den 14 Nothelfern von 1505 (Abb. 36). Der im Profil gezeigte bärtige Pharisäer am linken Bildrand ähnelt dem Hl. Eustachius auf der Torgauer Tafel, die Physiognomie des glatzköpfigen Manns mit den weit herabfallenden Mundwinkeln dem tonsurierten Kopf des Hl. Ägidius. Die linke Bildhälfte ist vor allem von der auffälligen Figur des Steinwerfers beherrscht. Aus tief liegenden Augen schaut er herausfordernd zu Christus auf, bereit den ersten Stein zu werfen. Seine roh geformte Physiognomie mit hervorgeschobenem kantigen Unterkiefer und grindigem halbkahlen Kopf zeichnen ihn als ausführenden Handlanger aus. Dieser Schergentypus begegnet häufig in Passionsdarstellungen.

Bei Cranach ist diese Figur bereits in der Passionsserie von 1509 vorgeprägt, so etwa im Holzschnitt mit der *Dornenkrönung* (Abb. 38).⁵⁰ Hier drücken zwei Kriegsknechte mit zwei langen Stäben die Dornenkrone auf Christi Haupt. Der Mann am linken Bildrand ähnelt dem Steinwerfer des Budapester Gemäldes. Beide tragen dasselbe geschlitzte Obergewand und weisen eine ähnliche Physiognomie auf. Im Gemälde steht die körperliche Bedrohung, die von dieser Figur ausgeht, in Kontrast zum Ältesten der Schriftgelehrten, der im Disput mit Christus die Hand zur Widerrede erhoben hat. Die übrigen Männer der Anklägergruppe, in denen Cranach sein Figurenpersonal mit verschiedenen Gesichtstypen und Bewegungsmotiven durchspielt, diskutieren währenddessen noch über das Geschehen. Das Konfliktpotenzial der Szene kulminiert im Bild somit auf unterschiedlichen Ebenen: Die körperliche Bedrohung manifestiert sich im rohen Habitus des Steinwerfers. Die übrigen Männer bedrohen nicht die Frau, sondern vor allem Christus, denn sie wollen ihn seiner eigenen Worte überführen, wie es auch Luther in seiner Predigt zur Johannesperikope über die Ehebrecherin hervorhebt (Kap. 2.2).



Abb. 39: Detail aus Abb. 37

Die gesamte Komposition gewinnt durch die Nahsicht und die Reduzierung der Bildsprache an Klarheit. Im Budapester Gemälde lässt sich die Wirkung der bildrhetorischen Mittel besonders deutlich nachvollziehen. Mimik und Gestik der Figuren treten dem Betrachter beinahe in Lebensgröße entgegen, von manchen wird er direkt mit Blicken fixiert. Die bewegungslosen Frauenhände, die linke Hand Christi und die groben Hände des Schergen befinden sich auf derselben Höhe. Cranach gelingt es auf diese Weise, die Dramatik des Augenblicks in die Gesten der Figuren zu legen (Abb. 39). Eine direkte Dialogaufforderung erfolgt auch durch das Bibelzitat am oberen Bildrand. Während die früheren Darstellungen den lateinischen Text der Vulgata zeigen (Kap. 4.2), wird ab 1532 auf die Volkssprache nach der Lutherbibel zurückgegriffen. Der schmale Hintergrundstreifen zwischen den Köpfen ist dunkel gehalten und lässt so den hellen Schriftzug am oberen Bildrand hervortreten: »WER VNDER EVCH AN SVND IST / DER WERFFE DEN ERSTEN STEIN AVEFSI«. ⁵¹

4.3.2 Die Werkstattvarianten

Im Budapester Gemälde sind bereits alle Merkmale der Werkstattvarianten angelegt. Ein Gesamtblick auf die Cranachsche Variantenpraxis ermöglicht es, Kopien ausfindig zu machen, die außerhalb der Werkstatt angefertigt wurden, denn diese sind in der Regel identisch mit den Bewegungsmotiven und Figurenanordnungen der jeweiligen Vorlagen. Die Werke aus der Werkstatt zeichnen sich dagegen ausnahmslos durch das stetige Abändern und Variieren aus. Es sei in diesem Zusammenhang nochmals auf die wichtige

50 | Siehe vergleichend den Holzschnitt aus dem *Passional Christi* bei Jahn 1972, S. 560..

51 | Der Schriftzug folgt in etwa der Fassung der Lutherübersetzung, siehe Luther 1522b, Joh 8,7: »Wer vnter euch on sund ist, der werffe den ersten steyn auff sie.«



Abb. 40: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt oder Umkreis): *Christus und die Ehebrecherin*, 76 × 124 cm, Holz, Datierung unbekannt, Nationalmuseum Stockholm, Inv.-Nr. NM 1128



Abb. 41: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 84 × 123 cm, Kupfer, um 1540, Staatliche Eremitage St. Petersburg, Inv.-Nr. GE-3673



Abb. 42: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 72,8 × 120 cm, Lindenholz, 1545, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg, Inv.-Nr. 11142



Abb. 43: Lucas Cranach d. Ä./d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 56 × 77 cm, Holz, Museo e Real Bosco di Capodimonte Neapel



Abb. 44: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 86,5 × 121 cm, Öl auf Buchenholz, nach 1537, Nationalgalerie Prag, Inv.-Nr. DO 4211



Abb. 45: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 76,5 × 126 cm, Holz, nach 1537, Lobkowitz-Sammlung, Schloss Nelahozeves, Tschechien, Inv.-Nr. LR 5161



Abb. 46: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 74,3 × 121,9 cm, Öl auf Holz, nach 1537, Chrysler Museum of Art Norfolk, VA, Inv.-Nr. 71.484



Abb. 47: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 75,2 × 125,5 cm, Eichenholz, Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, Inv.-Nr. GK 1023



Abb. 48: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 76 × 121 cm, Lindenholz, Datierung unbekannt, Nationalmuseum Stockholm, Inv.-Nr. NM 253



Abb. 49: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 84 × 118 cm, Buchenholz, um 1533, National Gallery of Canada Ottawa, Inv.-Nr. 3694



Abb. 50: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 81,7 × 147,2 cm, Lindenholz, um 1535/1540, Schlossmuseum Weimar, Inv.-Nr. G 19



Abb. 51: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 73,5 × 119,5 cm, Holz, um 1540, Annenkirche, Annaberg-Buchholz

Grundlagenarbeit hingewiesen, die den digitalen Datenbanken bei der Dokumentation des Bildbestands zukommt. Im Folgenden soll daher nicht jedes einzelne Gemälde eine eigene Beschreibung, Datierung und Aufarbeitung der Provenienzgeschichte erhalten. Hier sei für vertiefende Informationen auf die digitalen Forschungsdatenbanken verwiesen. Um die Bildgruppe als Gesamtes erfassen zu können, soll vielmehr eine Analyse der häufigsten wiederkehrenden Motive und Gestaltungstendenzen unternommen werden. In der Gesamtschau werden Entwicklungslinien der Werkstattproduktion herausgearbeitet, deren Bildgebrauch im nachfolgenden Hauptkapitel vertieft wird (Kap. 5).

Kennzeichnend für die Werkstattarbeiten sind das Bildformat und die Bildkomposition mit Halbfiguren vor monochromem Hintergrund und mit volkssprachlichem Schriftzug aus dem Johannesevangelium. Alle Varianten ähneln in ihrer Grundanlage dem Budapester Gemälde von 1532 (Abb. 37), variieren aber die einzelnen Figuren- und Bewegungsmotive. Die Christusfigur, die sich den Anklägern gegenüberstellt und das Bildgeschehen beherrscht, ist eines der wichtigsten bildimmanenten Merkmale aller Gemäldevarianten. Während das Budapester Gemälde (Abb. 37) einen zwar raumgreifenden, aber doch schlicht gewandeten Christustypus im blau-roten Gewand vorgibt, zeigt sich in den meisten Werkstattvarianten eine Tendenz zur Monumentalisierung des Gewandes. In vielen Gemälden, beispielsweise auf einer der heutigen Stockholmer Tafeln (Abb. 40),⁵² ist der Ärmel der erhobenen Hand raumgreifend aufgebraucht. Dies illustriert auch den Einsatz von Vorlagen und deren Abwandlung für einzelne Motive, wie die immer wieder anders abgeknickten Gewandfalten. Dieses Motiv ist auch in weiteren Varianten auffällig ausgeprägt, so etwa in den Gemälden in der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 41),⁵³ in der Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg (Abb. 42),⁵⁴ im Museo di Capodimonte Neapel (Abb. 43),⁵⁵

52 | Die Stockholmer Variante (Inv.-Nr. 1128) gibt die Bibelstelle im Schriftzug falsch mit dem Markusevangelium an. Siehe zur Provenienz Granberg 1896, Nr. 147, S. 40; Kat. Stockholm 1893, Nr. 1128, S. 71 und Erwähnung bei ebd., Nr. 253, S. 70–71; Kat. Stockholm 1900, Nr. 1128, S. 73 und genannt bei ebd. unter Nr. 253, S. 72–73; FR 1932, Nr. 292D; Ausst.kat. Stockholm 1966, Nr. 1292, S. 514; FR 1979, Nr. 364F; Ausst.kat. Stockholm 1988, Abb. 71, S. 87; Kat. Stockholm 1990, S. 98, sowie mit weiteren Angaben Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-011; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Stockholm_Inv._1128,_FR_292d; Version vom 26.1.2018) und CDA (http://lucascranach.org/SE_NMS_1128; abgerufen am 20.10.2018).

53 | Das Gemälde wurde auf eine Kupfertafel übertragen, siehe zur Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-013; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Eremitage; Version vom 23.7.2018) sowie CDA (http://lucascranach.org/RU_ESP_GE3673; abgerufen am 20.10.2018).

54 | Siehe Kat. Aschaffenburg 1975, vor allem S. 48, und zur weiteren Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-014; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Aschaffenburg,_Inv._Nr._11142; Version vom 17.7.2017) sowie CDA (http://lucascranach.org/DE_BStGS_11142; abgerufen am 20.10.2018).

55 | Siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-015; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Neapel,_FR_292e; Version vom 12.7.2018).

in der Nationalgalerie Prag (Abb. 44),⁵⁶ sowie in der Sammlung Lobkowitz (Abb. 45).⁵⁷ Das Gewandmotiv führt dazu, dass noch mehr Bildraum um die zentrale Christusfigur geschaffen wird, die siegreich aus dem Konflikt mit den Pharisäern hervorgehen wird.

In den meisten Werken weicht die erhobene Hand Jesu aus den ersten Halbfigurenbildern einer auffälligen Zeigegeste. Jesus weist mit ausladender Armbewegung deutlich auf die Sünderin, was die Klarheit des visuellen Exempels steigert. So zeigt er in vielen Varianten mit ausgestreckten Fingern direkt auf die Ehebrecherin, beispielsweise im Gemälde im Chrysler Museum of Art in Norfolk (Abb. 46),⁵⁸ aber auch in einer davon kaum abweichenden Variante in der Kasseler Gemäldegalerie (Abb. 47),⁵⁹ ebenso in den beiden Tafeln im Stockholmer Nationalmuseum (Abb. 40, 48).⁶⁰ Die Handhaltung der anderen Hand variiert nach dem Vorbild der Budapester Fassung (Abb. 37). Während diese Geste in den frühen Halbfigurenbildern noch fast verdeckt erscheint, rückt sie in den späteren Gemälden stärker in den Vordergrund. Hier zeigt sich der fast unerschöpfliche Variantenreichtum der Werkstatt. In etwa der Hälfte der Darstellungen nimmt Christus die Frau sanft an die Hand. Diese Geste findet sich in einem Gemälde in der National Gallery of Ottawa (Abb. 49),⁶¹ besonders innig dargestellt auf den Tafeln im Nationalmuseum Stockholm (Abb. 40) und im Weimarer Schlossmuseum (Abb. 50).⁶² Auf dem Gemälde in der Staatsgalerie im Schloss

- 56 | Siehe zur Dokumentation des Prager Gemäldes Schuchardt 1851–1871, Bd. 2, S. 110, Nr. 389; Parthey 1863, Nr. 682, S. 58; Frimmel 1891, S. 133; Ausst.kat. Prag 2005, Nr. 21, S. 98–99, zur englischen Übersetzung siehe Anhang, S. 39; sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-016; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Prag; Version vom 12.10.2018) und CDA (http://lucascranach.org/CZ_NGP_DO4211; abgerufen am 20.10.2018).
- 57 | Siehe zur Tafel in der Lobkowitzsammlung Ebe 1898, S. 205; Ausst.kat. Prag 2005, Nr. 22, S. 100–101, zur englischen Übersetzung siehe Anhang, S. 39–40 und Ausst.kat. Wittenberg 2015, Nr. 3/40, S. 372–373; zur weiteren Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-019; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Lobkowitz_Collection,_Prag; Version vom 11.9.2017) sowie CDA (http://lucascranach.org/CZ_ZN_LR5161; abgerufen am 20.10.2018).
- 58 | Siehe zur Variante in Norfolk Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-008; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Norfolk,_FR_292; Version vom 28.7.2017) sowie Online-Collection des Chrysler Museum (<https://chrysler.emuseum.com/objects/7565/christ-and-the-woman-taken-in-adultery?ctx=c1d8b982-1aa1-4114-a313-45327eba317f&idx=0>; abgerufen am 21.10.2018).
- 59 | Zur Variante in der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-009; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Kassel; Version vom 11.9.2017) sowie CDA (http://lucascranach.org/DE_MHK_GK1023; abgerufen am 21.10.2018).
- 60 | Siehe zur zweiten Stockholmer Tafel Inventareinträge bei Granberg 1896, Nr. 147, S. 40; Kat. Stockholm 1900, Nr. 253, S. 72–73; FR 1932, Nr. 292; Ausst.kat. Stockholm 1966, Nr. 1292, S. 514; FR 1979, Nr. 346E; Ausst.kat. Stockholm 1988, Abb. 70, S. 86; Kat. Stockholm 1990, S. 98, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-010; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Stockholm_Inv._253,_FR_292d; Version vom 26.1.2018).
- 61 | Das Gemälde wird anhand der Infrarotreflektografie auf 1533 datiert und rückt damit zeitlich vor die Werkstattproduktion ab 1537. Ich danke Christopher Etheridge, National Gallery of Canada, für Hinweise zum Gemälde. Siehe zur Dokumentation FR 1979, Nr. 365; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-007; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Ottawa; Version vom 21.2.2017) und CDA (http://lucascranach.org/CA_MBAC_3694; abgerufen am 21.10.2018).
- 62 | Die Komposition des Gemäldes ist spiegelverkehrt, was auf eine Übertragung hinweisen könnte. Siehe zur Dokumentation FR 1979, Nr. 364C sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-025; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Weimar,_FR_292b; Version vom 2.8.2017) und CDA (http://lucascranach.org/DE_KSW_G19; abgerufen am 21.10.2018).



Abb. 52: Lucas Cranach d. Ä.:
Christus und die Ehebrecherin,
36 × 24 cm, Holz, datiert 1537,
Courtesy Galerie Fischer Luzern

Johannisburg in Aschaffenburg hält er ihren Handrücken dagegen eng umfasst (Abb. 42). Manchmal umschließt Jesus die Finger der Frau fast ganz (Abb. 40), bisweilen sind die Hände der beiden innig ineinander verschränkt, zu sehen etwa an der Variante in der Eremitage (Abb. 41). Die Geste wirkt sanft und beschützend und drückt die tröstliche Kraft der Gnade aus, die der angeklagten Sünderin zuteilwird. Bei rund der Hälfte der Gemälde wird die sanfte Geste drastisch gesteigert und Jesus packt die Frau am Handgelenk oder am Arm: manchmal locker, etwa in der zweiten Stockholmer Variante (Abb. 48), manchmal aber auch fest, beispielsweise auf dem Gemälde aus der Sammlung Lobkowicz (Abb. 45) oder auf der Tafel in der Evan-

gelischen Stadtkirche St. Annen in Annaberg-Buchholz (Abb. 51).⁶³ Hierbei wirken die Gliedmaßen der Sünderin fast leblos, die Arme hängen unter dem festen Griff herab und ihr Oberkörper ist in sich zusammengesunken. Sie ist ganz passive Sünderin, deren Geschick allein von der Gnadengabe Christi abhängt.

Diese Berührung zwischen Jesus und der Sünderin, egal in welcher Ausprägung, ist kennzeichnend für die Cranachsche Werkstattproduktion und ausnahmslos in allen Ehebrecherindarstellungen zu finden. Dies ist umso mehr zu betonen, da dieses gestische Detail weder vor Cranach anzutreffen war, noch außerhalb der Werkstatt Nachahmung fand.⁶⁴ Bereits in der ersten Zeichnung um 1509 war dieses Detail angelegt und zieht sich durch alle späteren Werke, egal ob sie von einem lutherisch gesinnten Auftraggeber

63 | Siehe zum Gemälde in der Annenkirche FR 1979, Nr. 364D, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-012; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Annaberg,_FR_292c; Version vom 27.7.2017) sowie CDA (http://lucascranach.org/DE_SAKA_SAKA005; abgerufen am 21.10.2018).

64 | Vergleiche hierzu beispielsweise die Gemälde des Cranach-Schülers Hans Kemmer, siehe Emmendorffer 1997, besonders S. 95–107.

Abb. 53: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, Federzeichnung in Braun, 205 × 166 mm, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 15666



bestellt wurden oder Teil eines katholischen Heiligenzyklus waren.⁶⁵ Wenn dieses Bilddetail fehlt, kann mit großer Sicherheit von späteren Übermalungen oder von einem Werk ausgegangen werden, welches außerhalb der Cranach-Werkstatt entstanden ist. Selbst in der einzig bekannten hochformatigen Darstellung der 1530er Jahre, heute in der Galerie Fischer in Luzern, ist diese Geste enthalten (Abb. 52).⁶⁶ Hier sind Ganzfiguren dargestellt und die Handlung spielt sich in einem Innenraum mit Empore ab. Die Bildanlage erinnert an die frühen Hochformate, wie etwa die Braunschweiger Zeichnung von 1509 (Abb. 24) oder das Budapester Exemplar (Abb. 25). Das Hauptgeschehen entspricht aber der Figurenanlage der Halbfigurenbilder, denn auch hier drängen sich die Männer von beiden Seiten dicht an Jesus und die Frau heran. Auch die Figurentypen mit ihren Physiognomien und einzelne Bewegungsmotive stimmen mit den anderen Varianten aus der Werkstattproduktion überein. Eine weitere Zeichnung mit Ganzfiguren zeigt ebenfalls die Einbettung in eine Architekturkulisse (Abb. 53).⁶⁷ Die vorderste Figurengruppe mit Jesus und der Frau sowie den beiden Schergen – einer mit den Steinen, ein anderer, der die Ehebrecherin festhält – ist ähnlich, wenn auch spiegelverkehrt gestaltet. Ob es sich bei der Zeichnung um eine Vor- oder Kompositionszeichnung für das Luzerner oder ein anderes Tafelgemälde handelt oder sogar um eine spätere Nachzeichnung, muss jedoch offen bleiben.⁶⁸ Es lässt sich aber vermuten, dass die Ab-

65 | Siehe hierzu das Aschaffener Exemplar (Abb. 28).

66 | Siehe Ausst.kat. Hamburg 2003, S. 174, Nr. 41, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-029; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_dat_1537_Galerie_Fischer_Luzern; Version vom 5.9.2018) und CDA (http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-Po18; abgerufen am 21.10.2018).

67 | Siehe Rosenberg 1960, A8; Ausst.kat. Frankfurt am Main/London 2007, Nr. 49; mit früherer Datierung Hofbauer 2010, Nr. 37, sowie mit weiteren Angaben Corpus Cranach (https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_Rosenberg_A8; abgerufen am 21.10.2018).

68 | Siehe Ausst.kat. Frankfurt am Main/London 2007, Nr. 49, S. 212.

weichung von der sonst üblichen Bildformel des Halbfigurenbildes im Querformat und die Inszenierung des Geschehens in einer Architekturkulisse auf einen spezifischen Auftraggeberwunsch oder Hängungsort zurückgehen – vielleicht auch in Kombination mit anderen biblischen Szenen.

Besonders in späteren Werken aus den 1540er Jahren wird die Wehrlosigkeit und Bedrohung der Frauenfigur in ihrer bildrhetorischen Wirkung gesteigert. Dadurch soll der Betrachter die Angst der Sünderin im Herzen nachfühlen. Während die Ehebrecherin in den frühen Halbfigurenbildern und auch im Budapester Gemälde neben Jesus und vor den Aposteln steht, rücken die Ankläger nun von beiden Seiten heran und halten sie fest. Diese körperliche Bedrohung der Frauenfigur wird in zahlreichen Varianten variiert. Die Männer zerran im Kontrast zum oft sanften Händedruck Jesu rücksichtslos am anderen Arm der Frau (Abb. 40, 44, 48). Diese Darstellungstendenz wird durch die zunehmende Bewaffnung und Rüstung der Männer gesteigert. In einigen Varianten packen die Männer die Sünderin grob mit Kettenhandschuhen an ihren dünnen Gewandsärmeln, besonders drastisch etwa in den Varianten in Norfolk und der Gemäldegalerie in Kassel (Abb. 46, 47). Der Steinwerfer – in der Budapester Variante noch im geschlitzten Obergewand zu sehen – erscheint nun meistens in Harnisch und Kettenhemd, und auch der Scherge hinter der Sünderin ist oft in kompletter Rüstung dargestellt (Abb. 40–48, 51). Die Männer sind häufig mit Streitäxten, Streitkolben und Schwertern bewaffnet. Am unteren Bildrand, der im Gemälde von 1532 noch von den Händen dominiert war, schieben sich nun bedrohlich Schwertknäufe und Streitäxte zwischen den Betrachter und die Frauenfigur, so etwa der Streitkolben des Schergen im Gemälde in Norfolk (Abb. 46), Schwert und Streitkolben im Exemplar in der Eremitage (Abb. 41) sowie der Streithammer in der Variante im Schloss Johannisburg in Aschaffenburg (Abb. 42).

Die Bewaffnung der Männer geht mit der körperlichen Bedrohung der Sünderin und ihrer Entblößung einher. Während die Frauenfigur in den ersten Halbfigurenbildern noch ebenso wie die Heiligen und kur-sächsischen Adligen kostbar gekleidet war, ist ihre bürgerliche Kleidung nun häufig derangiert oder fast vom Leib gerissen. Nicht nur die Miederschnüre sind wie im Budapester Vorläufer leicht verrutscht. Häufig ist das Oberteil gänzlich gelöst und gibt den Blick auf eine ihrer nackten Brüste frei. Manchmal versucht sie den Oberkörper notdürftig zu bedecken, wie auf dem Exemplar in Ottawa (Abb. 49). Oft sind die Brüste aber durch den transparenten Schleier sichtbar (Abb. 40, 42, 45–48, 50, 51). Die Sünderin ist den Blicken der Männer im Bild wie den Blicken des Betrachters ausgesetzt. Sie gibt damit ein moralisches Exempel ab, das vor der Todsünde des Ehebruchs und der damit verbundenen Scham und seelischen Reue warnt.

Noch auf einer anderen Ebene wird die Bedrohung der Frauenfigur in späteren Darstellungen gesteigert. In manchen Werken werden osmanische Helme aufgegriffen, zu erkennen an der spitz zulaufenden Helmform. Für die Zeitgenossen war die Bedrohung durch die Türkenbelagerung vor Wien im Jahr 1529 präsent.⁶⁹ Verstärkend mag hier Luthers Sichtweise gewirkt haben.⁷⁰ In den Visitationsartikeln folgt den Artikeln von der Ehe, vom freien Willen und der christlichen Freiheit der Artikel vom Türken, in dem Luthers Eheverständnis mitschwingt.⁷¹ Darin kritisiert er die Türken für ihre Polygamie und Missachtung der

69 | Zur Darstellung des Osmanischen in der Renaissance Ausst.kat. Brüssel/Krakau 2015; zur Türkengefahr in der Frühen Neuzeit Höfert 2010. Siehe hierzu auch die Darstellungen osmanischer Kleidung bei Jörg Breu oder Albrecht Altdorfer. Ich danke Melanie Kraft für Hinweise.

70 | Siehe zu Luther und den Türken Ehmman 2017a und Ehmman 2017b.

71 | Siehe ebd., S. 258.



Abb. 54: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 14,7 × 19,7 cm, Buchenholz, um 1540/1550, Schlossmuseum Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 51/11



Abb. 55: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Jesus segnet die Kinder*, 14,7 × 19,7 cm, Buchenholz, um 1540/1550, Schlossmuseum Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 46/6

Frau und stellt sie als heidnischen Gegenentwurf der christlichen Ehemoral gegenüber. Dafür findet er deutliche Worte:

»Wir lieber todt sein wollen/ ehe wir solche schande vnd vnzucht an den vnsern sehen vnd leyden wollen/ Denn die Türcken treyben die leute zu marckt/ kauffens vnd verkauffens/ brauchens auch wie das vihe/ es sey man oder weyb/ jung oder alt/ junckfraw oder ehelich/ das gar ein schendlich wesen ist vmb das Türkisch wesen.«⁷²

Die hier ausgeführte Überlegenheit der christlichen Ehemoral betonte Luther beispielsweise auch in einem Brief: » [...] das (die Christen sonderlich) nicht mehr denn ein eheweyb ymand haben soll [...] heyden und turcken mugen thun, was sie wollen.«⁷³ Bereits im Fuldaer Gemälde (Abb. 32) trug einer der Männer

72 | Zitiert aus Melanchthon/Luther 1528, Kapitel *Vom Türcken*.

73 | Zitiert nach Ehmann 2017b, S. 258. Siehe zum Brief WA, Briefwechsel, 4, 140 (Nr. 1056, Z. 1–7).

Abb. 56: Lucas Cranach d. J.
(Werkstatt): *Christus und die
Ehebrecherin*, 15,9 × 21,6 cm,
Öl auf Buchenholz,
um 1545–1550, Metro-
politan Museum of Art
New York, Inv.-Nr. 1982.60.35



Abb. 57: Lucas Cranach d. J.
(Werkstatt): *Jesus segnet die
Kinder*, 16,5 × 22,2 cm, Öl auf
Buchenholz, um 1545–1550,
Metropolitan Museum of Art
New York, Inv.-Nr. 1982.60.36



einen Turban. Die osmanischen Spitzhelme tauchen auf zwei späten Varianten aus den 1540er Jahren auf, heute im Schlossmuseum Gotha und im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 54, 56).⁷⁴ Zum einen wurde durch das Fremdartige die Bedrohung der Frau gesteigert. Zum anderen mag dieses Bilddetail für die Zeitgenossen den Gegensatz zur Ehelehre, aber zeitgleich auch die christlichen Moralvorstellungen verdeutlicht haben.

Die beiden Werke weichen auch in anderer Hinsicht von den übrigen Halbfigurenbildern ab. Beide Tafeln sind im Kleinformat hergestellt, während die meisten Varianten der Standardgröße im zweitgrößten

74 | Siehe zur Variante in Gotha Ausst.kat. Gotha 1994, Nr. 1.23; Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015, Nr. 55, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-020; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Gotha; Version vom 27.7.2017); zum Exemplar in New York Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-021; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_New_York; Version vom 11.9.2017).



Abb. 58: *Christus und die Ehebrecherin*, 92,5 × 121,5 cm, Holz, 17. Jahrhundert, Kopie nach Lucas Cranach d. Ä., Nationalmuseum Oslo, Inv.-Nr. M 00172

Format entsprechen.⁷⁵ Außerdem wird die Ehebrecherinszene jeweils von einer ähnlich gestalteten Variante der Kindersegnung ergänzt (Abb. 55, 57).⁷⁶ Es sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, dass diese Bildpaarung bereits in mittelalterlichen Wandmalereien verbreitet war und ihren Ursprung in Darstellungen der Vita Christi hat.⁷⁷ Auch malerisch weichen die Kleinformate von den anderen Werkstattarbeiten ab, sie sind kleinteiliger und mit Weißhöhungen ausgearbeitet, wobei die Gesichter der Figuren fast puppenhaft wirken. Dennoch sind die an den anderen Varianten beschriebenen Merkmale der Bildkomposition auch hier ausgeprägt. Sowohl die Bedrohung der Frauenfigur als auch ihre Entblößung erfahren hier eine weitere Steigerung. Mit bloßen Brüsten wird sie vom Schergen hinter ihr am Arm und an der Taille gepackt und selbst Jesus zerrt mit festem Griff an ihrem Handgelenk. Nur noch wenig erinnert hier an die zwar demütige, aber dennoch würdevolle und kostbar gekleidete Frauenfigur der ersten Halbfigurenbilder. In einigen weiteren Kleinformaten ab den 1540er Jahren wird die Bedrohung der Frau auf ähnliche Weise gesteigert.⁷⁸

75 | Auch andere Varianten sind nun im kleinen Format ausgeführt, etwa ein Exemplar im Dorotheum in Wien, siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-024; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Dorotheum_2003; Version vom 3.9.2018), und eine weitere Variante, siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-023; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_dat._1554,_Sothebys_2005; Version vom 11.9.2017).

76 | Siehe zur *Kindersegnung* in Gotha Ausst.kat. Gotha 1994, Nr. 1.22, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-027; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder,_Gotha; Version vom 27.7.2017); zur Variante in New York Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-028; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder,_New_York; Version vom 8.9.2017).

77 | Im Kloster Müstair folgte die Ehebrecherinszene im 3. Register der Nordwand direkt auf das Bildfeld mit der Kindersegnung, siehe hierzu Wyss/Rutishauser/Nay 2002, S. 156.

78 | So etwa in einer Tafel mit unbekanntem Aufbewahrungsort, die Cranach d. J. zugeschrieben wird, siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-018; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Christies_2014; Version vom 10.4.2018) und CDA (http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-P072; abgerufen am 22.10.2018).

Die von Cranach geprägte Bildformel fand auch außerhalb der Werkstatt Verbreitung. So haben sich Werke aus dem Umkreis, von Schülern oder aus späteren Zeiten erhalten.⁷⁹ Einige spätere Kopien lassen sich durch motivische Übereinstimmungen konkreten Vorgängern aus der Werkstatt zuordnen: darunter ein Gemälde von etwa 1540 nach einer der Varianten aus Norfolk (Abb. 46) oder Kassel (Abb. 47),⁸⁰ ebenso eine Kopie nach dem Aschaffener Gemälde (Abb. 42).⁸¹ Eine Kopie aus dem 17. Jahrhundert, heute im Osloer Nationalmuseum, folgt der Budapester Fassung von 1532 bis ins Detail, weicht aber in der Malweise, etwa bei den Weißhöhungen und im Inkarnat, deutlich vom Original ab (Abb. 58).⁸² Im Umkreis und in der Nachfolge der Werkstatt wurde die erfolgreiche Bildformel weiter variiert. Eine ganzfigurige Fassung von 1549 bettet das Geschehen mit zahlreichen weiteren Figuren in eine Architekturkulisse ein,⁸³ und auch vom Lübecker Maler Hans Kemmer, einem ehemaligen Cranach-Schüler, sind weitere Varianten des Bildsujets bekannt.⁸⁴

79 | Der Vollständigkeit halber sei hier auf weitere hier nicht besprochene Varianten hingewiesen, darunter ein Gemälde im Standardformat der Halbfigurenbilder in Privatbesitz, siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-035; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Privatbesitz_Deutschland); eine Variante mit unbekanntem Aufbewahrungsort, siehe ebd. (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-022; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Buenos_Aires; Version vom 11.9.2017).

80 | Siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-017; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Christies_2002; Version vom 29.4.2016).

81 | Siehe hierzu das Gemälde in der Alten Pinakothek München, Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-034; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_\(Kopie\),_M%C3%BCnchen](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_(Kopie),_M%C3%BCnchen); Version vom 13.9.2017) sowie Onlinesammlung der Pinakothek (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/y7GEvdv4PV>; abgerufen am 22.10.2018).

82 | Das Gemälde wurde fälschlicherweise auf 1531 datiert, siehe Ausst.kat. Oslo 1998, S. 303–304, hier S. 303. Zur Dokumentation und mit späterer Datierung siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-005; Version vom 9.8.2017) und CDA (http://lucascranach.org/NO_NMO_NG-M-00172; abgerufen am 22.10.2018).

83 | Siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-026; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Maastricht; Version vom 13.9.2018) und http://lucascranach.org/NL_BMM_4034 (abgerufen am 22.10.2018).

84 | Siehe grundlegend zu Kemmer Emmendorffer 1997, zu den Varianten der Ehebrecherin S. 95–107.

5 Vom Nutzen der Historien: Bildfunktion und Bildgebrauch

Die zahlreichen Varianten der hier summarisch beschriebenen Werkstattproduktion zeugen von einer hohen Nachfrage nach dem Bildthema. Doch wer waren die Auftraggeber oder Käufer und wo sind die zeitgenössischen Hängungsorte zu lokalisieren? Für die meisten Tafelgemälde lässt sich dies heute nicht mehr anhand historischer Quellen rekonstruieren. Dennoch können die Historien Gemälde durch ihre Bildfunktion in ihre einstigen Kontexte eingebettet werden. Den gemalten Historien kam im höfischen, städtischen und später auch im bürgerlichen Raum eine wichtige Exempelfunktion zu (Kap. 1.4.4). Egal ob im Bild, im geschriebenen Text oder im gesprochenen Wort, sie hatten einen konkreten Nutzen: Gerade die biblischen Historien dienten als moralische Leitschnur für die Gläubigen, spielten aber auch eine maßgebliche Rolle bei der Erziehung der Fürsten und Ausbildung der Richter. Dies lässt sich anschaulich am *Regentenbuch* des Juristen Georg Lauterbeck aufzeigen. Während viele Fürstenspiegel einem bestimmten Herrscher zugeeignet waren,¹ wandte sich das *Regentenbuch* schon im Titel ganz allgemein an alle »Regenten und Obrigkeiten«. ² Auch inhaltlich war es breit gefächert und behandelte die Tugenden der Herrscher und Richter ebenso wie das Stadtrecht. Lauterbecks Buch gehörte zu den gefragtesten Publikationen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und diente zahlreichen Fürsten, Räten, Hofpredigern, Prinzen Erziehern, Ratsherren und Richtern als Nachschlagewerk.³

Der Autor beschrieb darin die von Regenten und Obrigkeiten erwarteten Tugenden und Anforderungen. Grundlegend war dafür der bereits erwähnte von Cicero formulierte Nutzen der Historie als lehrreiches Exempel.⁴ Dazu bot das Buch einen überaus reichen Sentenzen- und Exempelschatz. Einen abschließenden Abschnitt widmete Lauterbeck dem Nutzen der antiken und biblischen Historien. Die einfachen Leute, besonders aber die Regenten sollten demnach »die Historien mit fleis lesen«, ⁵ da diese als Spiegel fremder Erfahrungen galten.⁶ Aus den Geschichten der antiken Autoren und der Bibel solle man die Tugenden erlernen, welche die Historien »vor die Augen malen«. ⁷ Diese Kenntnis der Historien war besonders für Regenten und Richter unerlässlich und ihr Nutzen kaum hoch genug einzuschätzen. Richter und Herrscher lernten nach dem Vorbild guter Exempel, fromm und gerecht zu richten und zu herrschen. Zugleich ließen sich an abschreckenden Historien Laster und Fehlverhalten erkennen.⁸ Grausame Gerichtsurteile, wie das ebenfalls aufgeführte antike Kambysesurteil, zeugten von den Konsequenzen fal-

1 | Vergleiche als Beispiel Melanchthons Brieftraktat *Institutio Iohannis Friderici* von 1554, das der Erziehung Johann Friedrichs von Pommern diene, siehe hierzu Singer 1981, S. 100–101.

2 | Siehe einleitend zu Lauterbecks Regimentstraktat Stolleis 1988–2012, Bd. 1, S. 88; zu einem Überblick der Auflagen und zum Inhalt siehe Singer 1981, Nr. 34, S. 106–112.

3 | Siehe ebd., S. 111–112.

4 | Lauterbeck verweist wörtlich auf Ciceros Funktionsbestimmung, siehe Lauterbeck 1557, CCXXX; hierzu die Bestimmung der Historie bei Cicero als »Lehrerin des Lebens«, Cicero 2007, Liber II, 36, S. 145; »Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis [...]«, ebd., S. 144.

5 | Titelüberschrift: »Folget eine Erinnerung / aus was Ursachen die Leute / vnd sonderlich die Regenten / Fürsten und Herren / die Historien mit fleis lesen sollen.« ebd., CCXVI.

6 | »[...] gleich wie in einem Spiegel sehen und lernen können.« ebd., CCXVI.

7 | Lauterbeck 1557, CCXVII.

8 | Siehe ebd., CCXVII.

LVIII M. T. C. Erst Büch/

Sürnemlich sol die jugent von vnzucht vnd mütwil abgehalten/ vnd der arbeyt mit gedult des gemüts vnd leibs gewehnet werden/damit sie sich in Bürgerlichen vnd Kriegshändeln der Gebühr zuhalten/vñ nach vortheyl jr ampt zunnertreten wissen. Vnd wañ sie jr gemüt zu fröligkeyt begeben/sollen sie die vnmäßsigkeyt verhüten/vnd der schamhafftigkeyt nit vergessen/Das dan deffer leichter/so in solchen jren freunden vnd frölicheyt die alten gegenwertig seind/zuthun ist.

Aber den alten steht zu arbeyt des leibs zumindern/übung des gemüts zumehren/vnd das sie mit jrem rathe vnd weisheyth/den freunden vnd der jugent/vnd allermeyst dem gemeynen nutz/helfen vñ rathen/Sonderlich auch vor lasss vnd tragheyt sich enthalten. Vnd wiewol die vnkeuscheyt einem jeden alter schnöde/so ist sie doch den alten aller schendtlichst zuachten/ Dann so das alter in der vnmessigkeyt böser begird übertrit /kompt darauf zweierley übel/Erstlich/das das alter schand vnd laster dauon empfabet/Vnd zum andern/die vnmäßsigkeyt der jungen vnverschempfter macht.

Was Obern vnd Vnderassen/Bürgern/
auch in der Gemein jederman gebäre.

Reglerer/Burger/fremder gast/

Sindt hie etw jeder seinen laß.



Nit

Abb. 59: Hans Burgkmair d. Ä.: Holzschnitt, aus: Marcus Tullius Cicero: *Officia Ciceronis teutsch* (...), Franckfurt am Meyn 1565, LVIII, Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.lat.b. 279

schen und ungerechten Richtens.⁹ Fehlentscheidungen bei Urteilen gefährdeten nicht nur das eigene Wohlergehen und das der Verurteilten, sondern auch das der Untertanen. Lauerbeck widmete daher ein Kapitel den Bestrafungen der »bösen Richter«. Wie bereits Cicero warnte auch er ausdrücklich vor den Konsequenzen einer Tyrannenherrschaft, zu der die Unkenntnis oder Missachtung der nützlichen Exempel führen konnte.¹⁰ Denn wer nicht aus den Historien lernte, ein tugendsamer, gemäßigter, weiser und gerechter Herrscher zu sein, der stürzte sein Land unweigerlich in Kriege und Hungersnöte.¹¹ Beweis genug waren die in Fülle vorhandenen Exempel ungerechter Richter und tyrannischer Herrscher.

Zu den Pflichten eines Herrschers, seinen *officia*, gehörten Friedenswahrung, Schutz vor Feinden, Schutz des Glaubens und die Lenkung der Untertanen.¹² Diese Verantwortung lag auf den Schultern der Obrigkeit, wie es Hans Burgkmair d. Ä. in einer Holzschnittillustration in den *Officia Ciceronis* anschaulich ins Bild setzte (Abb. 59):¹³ Auf den Schultern eines Herrschers lastet ganz wörtlich verstanden eine ganze Stadt. Schwer stützt er sich auf seine Knie und wird von der Last der Verantwortung niedergedrückt. Um diesen Anforderungen gewachsen zu sein, ist die richtige Unterweisung der Regenten unerlässlich. Besonders das Erlernen der Historien soll konkrete Handlungsweisen an die Hand geben und »klar und hell unterrichten«.¹⁴ Lauerbeck empfiehlt daher Fürsten, Königen, Richtern und städtischen Obrigkeiten die »Historien tag vnnd nacht in henden [zu] halten.«¹⁵

Manche Historien und Exempel wurden mit bestimmten Tugenden oder auch Lastern verbunden. Eine der wichtigen Herrschereigenschaften im Tugendkatalog war neben Weisheit (*sapientia*) und Gerechtigkeit (*iustitia*) die Tugend der Milde und Güte – die *clementia*. Prägend für das Verständnis diese Tugend war der antike Herrscherspiegel *De clementia*, den Seneca Kaiser Nero widmete.¹⁶ Darin wird die Milde als zentrale Tugend des Herrschers dargestellt.¹⁷ Die Milde war eng verknüpft mit der Tugend der *iustitia*, da sie vor allem bei Gerichtsentscheidungen eine Rolle spielte.¹⁸ Anders als das Mitleid, das Seneca von der Milde abgrenzte,¹⁹ war *clementia* der Vernunft zugehörig. Sie ist somit als Eigenschaft des weisen Herrschers zu verstehen, der Sündern eine verdiente Strafe erlässt.²⁰ Dieser Akt der Vergebung zeugt nach Seneca von Mäßigung, Vernunft, Weisheit und Erhabenheit des Herrschers vor seinen Feinden. Auch in der Frühen Neuzeit wirkte die antike Bedeutung und Funktion der *clementia* nach. Vor allem in Jakob Wimpfelfings

9 | Siehe zum Kambyesurteil ebd., CCVII.

10 | Bereits Cicero wies in seinem Erziehungsbuch *Officia Ciceronis* darauf hin, dass tyrannisches Regiment ein böses Ende nehme, mit weiteren Exempeln siehe Cicero 1565, LXXXVIII.

11 | Siehe Lauerbeck 1557, CCXX.

12 | Siehe allgemein hierzu Bruno Singer: »Fürstenspiegel«, in: TRE, Bd. 11, Sp. 707–711, hier Sp. 707.

13 | Siehe Cicero 1565, LVIII.

14 | Lauerbeck 1557, CCXVII.

15 | Ebd., CCXX.

16 | Siehe Seneca 1969–1989, Bd. 5.

17 | Auch einzelne Herrscher machten sich die Tugend zueigen, so wurde etwa die »Clementia Caesaris« berühmt, siehe Singer 1981, S. 189.

18 | Siehe ebd., S. 189.

19 | Siehe Seneca 1969–1989, Bd. 5, S. 21.

20 | Siehe ebd., S. 27.

Fürstenspiegel *Agarthachia* von 1498 wurde dieser Tugend große Bedeutung beigemessen, wodurch sie ihren Platz in zahlreichen Fürstenspiegeln fand.²¹ Auch in der protestantisch geprägten Herrscherethik galt der milde, gnädige und tugendhafte Herrscher als vorbildhaft.²² Wie eng die Tugend der Milde mit dem Herrscherbild verknüpft war, zeigt sich nicht zuletzt auch an seinerzeit üblichen Anredeformeln wie »Euer Gnaden«, »princeps clementissime« oder »tua clementia«.²³

Durch die enge Verbindung zwischen Herrschertugend und Gerichtskontext ist der Schritt nicht weit, die biblische Geschichte der Ehebrecherin mit der Tugend der *clementia* in Verbindung zu bringen. Bereits Seneca fragte in seinem Fürstenspiegel in Bezug auf Anklage und Vergebung: »Wie viele Ankläger sind frei von Schuld?«²⁴ Dies konnte man mit dem Ausspruch Jesu an die Ankläger der Ehebrecherin in Zusammenhang bringen: »Wer von euch ohne Sünde sei« (Joh 8.7). Für italienische Darstellungen der *adultera* arbeitete Sabine Engel den Bezug zur Tugend der *clementia* auf. An Orten der Rechtsprechung wurden demnach Ehebrecheringemälde als vorbildhafte Exempel der Milde und als Zeichen des guten Regiments (*buon governo*) eingesetzt.²⁵ Auch nördlich der Alpen war die Szene mit dieser Tugend verbunden und fand sich dementsprechend an Gerichtsorten. In manchen Bildausstattungen war die Personifikation der *clementia* der biblischen Historie der Ehebrecherin auch direkt zugeordnet. Es wird daher zu fragen sein, an welchen Orten die Cranach-Gemälde zu finden waren und inwiefern sie als Vorbild für Herrscher- und Richter-tugenden im höfischen und städtischen Kontext verstanden werden konnten.

5.1 Biblische Historien im höfischen Raum

Die Bildverwendung der Gemälde im höfischen Kontext ist vor allem mit den kurfürstlichen Dienstherren und Auftraggebern Cranachs d. Ä. verknüpft. Cranachs erster Dienstherr, Kurfürst Friedrich der Weise, spielte für die Entwicklung und Förderung der Künste und des frühen Humanismus in Sachsen eine tragende Rolle.²⁶ Die Gründung der Universität im Jahr 1502 zog in den Folgejahren zahlreiche Gelehrte, wie den Theologen Johann von Staupitz oder den Juristen Christoph Scheurl, nach Wittenberg und machte

21 | Siehe ausführlich zu Wimpfelings Fürstenspiegel Singer 1981, S. 173–249; zum Abschnitt *De clementia principis* ebd., S. 233.

22 | Siehe Singer 1981, S. 290. Vergleiche als ersten protestantischen Fürstenspiegel das *Enchiridion oder handt-buochlin eines Christlichen Fuorsten* (1535) von Urban Rieger, das von Georg Spalatin auch ins Lateinische übersetzt wurde, siehe ebd., S. 287–315.

23 | Siehe mit weiteren Beispielen Singer 1981, S. 190. Vergleiche als zeitgenössisches Beispiel die Anrede in einem Brief Melanchthons an Fürst Joachim von Anhalt (in Dessau) vom 17. Dezember 1546: »S. D. Illustriss[ime] princeps et clementiss[ime] domine.« MBW, Bd. 15, Nr. 4500, S. 590–591, hier S. 590.

24 | Siehe Seneca 1969–1989, Bd. 5, S. 39.

25 | Siehe hierzu grundlegend Engel 2007, besonders Kap. 5.

26 | Siehe einführend Ingetraut Ludolph: »Friedrich der Weise (1463–1525)« in: TRE, Bd. 11, S. 666–669; als biografischen Überblick Ludolph 1984; zum Mäzenatentum Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 1, S. 42–44; zudem die älteren Quellenstudien von Gurlitt 1897 und Bruck 1903 sowie Bacon 2004, Stephan 2014, S. 195–201, Syndram/Fritz/Zerbe 2014 und Kohnle/Schirmer 2015.

die Stadt zu einem nördlichen Zentrum des frühen Humanismus.²⁷ Seine Kulturpolitik wurde maßgeblich durch Aufenthalte an den europäischen Höfen und zahlreiche Reisen geprägt, die ihn mit Humanisten, Musikern, Malern und Dichtern zusammenbrachten.²⁸ So trugen beispielsweise eine Reise in die Niederlande und die Kontakte zu burgundischen Sängern zum Ausbau der höfischen Musikkapelle bei.²⁹ Friedrich der Weise war auch maßgeblich daran beteiligt, dass Konrad Celtis auf dem Nürnberger Reichstag im Jahr 1487 zum Dichter gekrönt wurde.³⁰ Dichterkrönungen konnten nur durch den Kaiser persönlich oder einen Stellvertreter durchgeführt werden und hatten einen entsprechend hohen Stellenwert. Diese höchste Auszeichnung und Ehre sollte auch einigen Dichtern an der Wittenberger Universität zuteilwerden.³¹ Durch den Kurfürsten erhielt auch die Malerei einen Aufschwung. Schon sein Vorgänger Ernst von Sachsen hatte feste Hofmaler beschäftigt, die für Dekorationsarbeiten und das Anfertigen von meist religiösen Gemälden zuständig waren.³² Friedrich der Weise wurde neben anderen Herrschern zum Auftraggeber der führenden Künstler der Generation um 1500, darunter Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, Hans Schäufolein, Hans Burgkmair d. Ä. und Conrat Meit.³³ Der Malerei kam damit nicht mehr nur die bloße Vermittlungsfunktion religiöser oder profaner Inhalte zu. Zunehmend wurden auch Form und Qualität der künstlerischen Ausführung wertgeschätzt.³⁴

Der Wittenberger Hof unter Friedrich dem Weisen galt somit als ›MUSENHOF‹ seiner Zeit. Dieses nördlich gelegene Zentrum der Künste und des Humanismus wurde auch andernorts geschätzt, wie der viel beachtete Brief zeigt, den Jacopo de' Barbari zwischen 1500 und 1501 an den Kurfürsten richtete.³⁵ Der italienische Künstler war kein Unbekannter an den europäischen Höfen und bereits seit 1500 am Hof Kaiser Maximilians I. in Wien tätig.³⁶ Mit seinem Schreiben empfahl er sich für das Amt eines Hofmalers in Wittenberg. Sein Vorhaben war erfolgreich, denn von 1503 bis 1505 ist er in den Diensten Friedrichs des Weisen bezeugt.³⁷ Der gelehrte Inhalt und rhetorische Aufbau des Textes zeugen von einem Maler, der in den

27 | Siehe einführend zur Gründung der *Leucorea* Stephan 2014, S. 277–299. Auf den späten Kurfürstenbildnissen wird die Universitätsgründung als Verdienst Friedrichs in einem aufgeklebten Lobgedicht hervorgehoben; siehe zu Kurfürstenbildnissen den Prolog der vorliegenden Arbeit.

28 | Der Kurfürst besuchte zahlreiche Reichstage und begab sich 1493 auf eine Wallfahrt nach Palästina, siehe Stephan 2014, S. 211.

29 | Siehe ebd., S. 203–207.

30 | Siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 1, S. 44; zu Celtis Dichterkrönung Mertens 2004.

31 | Siehe Ludolphy 1984, S. 115.

32 | Die Identitäten der Maler sind teils ungeklärt, siehe ebd., S. 207, Anm. 823.

33 | Siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 1, S. 46.

34 | Siehe als parallele Entwicklung die frühe Sammlungsgeschichte und Musealisierung der Werke Dürers, allgemein dazu Grebe 2013.

35 | Siehe hierzu die Textausgabe in Barocchi 1971, Bd. 1, S. 66–70, mit bereinigter Transkription und Neuübersetzung Böckem 2016, S. 244–248; einführend Ausst.kat. Coburg 2010, Nr. 2.3.06, S. 280–287, sowie im höfischen Kontext Eichberger 2002, S. 284, 350; Borggreve 2002, S. 14, und Böckem 2013. Für Übersetzungen aus dem Italienischen und Hinweise zur italienischen Kunsttheorie danke ich Paula Simion (Universität Stuttgart).

36 | Monografische Arbeiten zu Barbari verfassten Levenson 1978 und Ferrari 2006.

37 | Siehe Ludolphy 1984, S. 105.

Freien Künsten und Regeln der Rhetorik bewandert war.³⁸ Barbari zeigt sich vertraut mit Schriften antiker Autoren, wie Aristoteles, Vitruv oder Euklid, und bewandert in Musik, Philosophie, Optik und der italienischen Kunsttheorie. Er gibt eine »Arbeitsprobe« seines Intellekts und seiner Gelehrsamkeit und präsentiert sich dem Kurfürsten somit als *pictor doctus*.³⁹ Dies entspricht dem im Brief ausgeführten Künstlerselbstverständnis, denn nur der gelehrte Maler könne die Natur in ihrer Mannigfaltigkeit im Medium der Malerei darstellen.⁴⁰ Deshalb verdiene es die Malerei, so fordert es Barbari vom Kurfürsten, zur achten der Freien Künste erhoben zu werden.⁴¹ Dies führt zu einer dreifachen Aufwertung, nämlich der Malerei auf der Grundlage der antiken Kunst, des Malers selbst zum neuen »Apelles« und des Kurfürsten zum humanistisch gebildeten Herrscher.

Auch wenn Barbaris Ausführungen sicherlich dem Zweck zuzuschreiben sind,⁴² eine Anstellung als Hofmaler zu erhalten, bietet die rhetorisch geforderte Aufwertung der Malerei einen prägnanten und aussagekräftigen Einblick in das humanistisch geprägte geistige Klima, in dem Cranach d. Ä. als Hofmaler tätig war.⁴³ Als es Barbari 1505 in die Niederlande an den Hof der Margarete von Österreich zog,⁴⁴ wurde Cranach d. Ä. noch im selben Jahr als dessen direkter Nachfolger nach Wittenberg berufen.⁴⁵ Unter den für die sächsischen Herrscher tätigen Hofmalern sollte er eine besondere Stellung einnehmen. Er diente bis zu seinem Lebensende 1553 drei aufeinanderfolgenden Kurfürsten: Nach Kurfürst Friedrichs Tod im Jahr 1525 stand er bis 1532 in den Diensten des Bruders, Johann dem Beständigen. Anschließend war er für dessen Sohn Johann Friedrich I. von Sachsen, genannt der Großmütige, tätig.⁴⁶ Als dieser die Kurwürde nach der Schlacht zu Mühlberg 1547 verlor, folgte ihm der hochbetagte Maler 1550 ins Exil nach Augsburg und Innsbruck.⁴⁷

Die Arbeiten des Hofmalers für die sächsischen Kurfürsten umfassten neben handwerklichen Aufträgen an den fürstlichen Residenzen und der Ausstattung höfischer Festivitäten auch Gemäldebestellungen zur Ausstattung der Kirchen und Schlösser. Zahlreiche Rechnungen geben Aufschluss über umfangreiche künstlerische und handwerkliche Tätigkeiten sowie Reisen und Botengänge Cranachs. Neben frühen Auftragswerken, wie dem Annenaltar von 1509 oder dem Dessauer Fürstenaltar von 1510/1512, haben sich auch

38 | Der Brief wurde selten hinsichtlich seiner rhetorisch-argumentativen Struktur untersucht, siehe Ausst.kat. Coburg 2010, Nr. 2.3.06, S. 280.

39 | Siehe Böckem 2016, S. 175; Ausst.kat. Coburg 2010, Nr. 2.3.06, S. 280, und Barocchi 1971, Bd. 1, S. 68.

40 | Siehe ebd., S. 67–68.

41 | Ebd., S. 69: »La qual sol spera che per la illustrissima Signoria Vostra, [...] eser fata la otave arte liberale [...]«

42 | Böckem wies darauf hin, dass es sich nicht um ein typisches Künstlerbewerbungsschreiben handelte, wie etwa bei Leonardos berühmtem Brief an den Mailänder Herzog Ludovico il Moro Sforza, siehe ausführlich Böckem 2016, S. 173–174.

43 | Zu Barbari am Wittenberger Hof siehe Böckem 2010.

44 | Siehe zu Barbari am Hof in Mechelen Eichberger 2002, S. 284–288, hier S. 284; grundlegend zu Margarete von Österreich als Kunstmäzenin ebd. sowie Eichberger 2010.

45 | Siehe Schade 1977, S. 23; außerdem die bei Cornelius Gurlitt aufgeführte und von Christian Schuchardt übergangene Quellenangabe, die bezeugt, dass Cranach im Frühjahr 1505 in den Dienst des Kurfürsten kam, Gurlitt 1897, S. 40–41.

46 | Einen Überblick zu Cranach als Hofmaler gibt Hansmann 2010.

47 | Siehe Ausst.kat. Aschaffenburg 2007.

Bestellungen einzelner Tafelbilder in den Kämmereirechnungen erhalten, die einen Einblick in die Hofhaltung der Kurfürsten und die Ausstattung der Schlossbauten geben.⁴⁸ Die Angaben beziehen sich jedoch meistens allgemein auf die Bezeichnung des Bildträgers und die ungefähre Bildgröße.⁴⁹ Die Tafelbilder werden in den Rechnungen häufig als »gemalt teffelein« bezeichnet, Leinwandbilder als »gemalt tuch«.⁵⁰ Auch Größenangaben sind stark pauschalisierend angegeben, beispielsweise mit »groß gemalt tuch« oder »auf 3 kleinen teflein«.⁵¹ Deskriptive Bildtitel sind selten und werden erst ab den 1530er Jahren verwendet. Noch seltener lässt sich den Bildtiteln in den Rechnungsangaben ein konkretes Gemälde zuordnen.⁵² Dennoch liefern die Rechnungen wichtige Anhaltspunkte für den zeitgenössischen Verwendungskontext der Tafelbilder.

In den Dokumenten werden ab den 1530er Jahren verstärkt neutestamentliche Bildthemen genannt. Auffällig ist die häufige Erwähnung der Kindersegnungen. In einer Kammerrechnung vom 15. Oktober 1539 sind etliche Arbeiten unterschiedlicher Themen mit deskriptivem Bildtitel und Rechnungsbeträgen aufgeführt.⁵³ Neben Porträts und weiteren biblischen Bildthemen sind auch zwei Varianten der Kindersegnungen genannt:

»11 gulden 19 gr vor eine taffeln, das evangelien, als man die kinder zum herren bringet. [...] 25 gulden vor das grosse tuch daruff stehet wie man die kinder zum herren bringet.«⁵⁴

Die figurenreichen Gemälde, auf denen Christus die Kinder segnet, schienen sich in den höfischen Kreisen großer Beliebtheit zu erfreuen.⁵⁵ Auch in einer Rechnung vom 25. Oktober 1543, die Cranach d. Ä. an den

48 | Siehe insbesondere die Dokumente im Hauptstaatsarchiv Weimar und im Staatsarchiv Coburg, hierzu Hambrecht 1987. Die Quellenangaben zu Cranach-Dokumenten beziehen sich im Folgenden auf die Transkriptionen der edierten Quellen, vor allem bei Schade 1977, Scheidig 1953, Heydenreich 2007 und im CDA.

49 | Siehe im Gegensatz dazu die Inventare der Mechelner Sammlung der Margarete von Österreich von 1516 und 1523/1524, die für die Zeit ungewöhnliche sprachlich differenzierte Beschreibungen und Qualitätsbeurteilungen enthalten, siehe hierzu Eichberger 2002, besonders S. 356–359.

50 | Siehe beispielsweise die Rechnung vom 28./29. Mai 1531: »6 gr botlon eynem bothen, hadt eyn gemalt teffelein von Wittenberg anher getragen«, Hambrecht 1987, Nr. 130, S. 86; ebenso den Rechnungseintrag vom 8. Februar 1531: »1 gr vor 1 gros gemalt tuch Lucas Maler zu Wittenberg [...]«, zitiert nach Heydenreich 2007, Reg. 162, S. 424.

51 | Ebd., Reg. 162, S. 424. Auf einer Rechnung vom 8. August 1520 findet sich die Angabe »Lucas Maler fur die Lucrecia mit dem welsn geheuß auf 3 kleinen teflein [...]«, ebd., Reg. 95, S. 417.

52 | Schon Schuchardt wies darauf hin, dass über den Verbleib der Gemälde wenig oder nichts bekannt sei, besonders bei Leinwandbildern, siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 122. Woermann nennt ohne Quellenangaben weitere Bestellungen für die Kurfürsten aus den Jahren 1529 und 1550, siehe Ausst.kat. Dresden 1899, Nr. 46, S. 44.

53 | Siehe zur Rechnung Heydenreich 2007, Reg. 244, S. 436–437, Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 121–122, sowie die Übersicht bei Schade 1977, Reg. 318, S. 438.

54 | Heydenreich 2007, Reg. 244. Nach 1503 entsprach 1 Gulden dem Wert von 20 Groschen (abgekürzt: g). Statt Gulden wird in den Rechnungen auch die ältere Bezeichnung »fl« für Florenus/Florin aufgeführt; siehe zu einer Übersicht der Geldwerte Lück u. a. 2013, Bd. 2.1, S. 361. Michaelson brachte die Angabe in den Rechnungen mit der in Leipzig aufbewahrten Zeichnung mit der Kindersegnung in Zusammenhang (Abb. 60), siehe Michaelson 1902, S. 95.

55 | Schuchardt verwies bereits im 19. Jahrhundert auf die Beliebtheit des Themas, siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 161, Anm. 1.

Kurfürsten Johann Friedrich richtete, findet sich neben der Abrechnung diverser Porträts sowie profaner und mythologischer Bilder ein weiterer Eintrag zum Bildthema:⁵⁶

»17 fl 3 gr ann 15 guldengroschen vor ein tuch, daruff das evangelium gemalet, da man die kinderlein zu Christo treget.«⁵⁷

Noch 1552, also ein Jahr vor dem Tod Cranachs d. Ä., werden einige zu verrechnende Leinwandgemälde aufgeführt, darunter auch biblische Historienbilder. Diese Rechnung gilt als Autograf Cranachs d. Ä. und gibt Aufschluss über mehr als 30 Arbeiten, die der bereits über 80-jährige Meister wohl ohne Gesellenhilfe und mit unfassbarer Schnelligkeit im Augsburger Exil anfertigte.⁵⁸ Die Angabe »Thucia cunterfet, des malers von Venedig« weist auf das Anfertigen eines Porträts von Tizian hin.⁵⁹ In den Rechnungsnotizen finden sich zwei der bekannten biblischen Historien, eine Leinwandarbeit mit dem Bildthema »das man die kinlein zum heren pringt« und »15 fl vor das tuch das Cristus peij dem weib peym brune stet«.⁶⁰ Vermutlich handelt es sich beim letztgenannten um ein Werk mit Christus und der Samariterin am Jakobsbrunnen.

Die Tücher und Tafelgemälde waren mobile Ausstattungsobjekte, die flexibel in einzelnen Räumen angebracht werden konnten.⁶¹ Immer wieder finden sich in den Quellen auch konkrete Hinweise auf die Anbringung der Bilder, besonders wenn Tücher für die vorgesehenen Räume zu groß waren und entsprechend angepasst werden mussten. Tücher, die zu groß waren, wurden zur Anbringung beispielsweise an den Rändern eingeschlagen.⁶² Tafelbilder wurden wohl am Rahmen mit eisernen Nägeln und Haken an den Wänden befestigt.⁶³ Sie schmückten den oberen Teil der Wände und waren meist in schlichte Rahmen gefasst.⁶⁴ Zudem wurden die Räumlichkeiten mit Wandbehängen und Bildteppichen ausgestattet.⁶⁵ In den sächsischen Schlössern fanden zunächst angekaufte Tapisserien aus den Niederlanden Verwendung.⁶⁶ Später wurde in Torgau jedoch eine eigene Teppichweberei eingerichtet, für die im Jahr 1536 Meister Hein-

56 | Siehe zur Rechnung ebd., S. 160–161; Scheidig 1953, Reg. 54, S. 171–172 und die Zusammenfassung der Rechnung bei Schade 1977, Reg. 341, S. 440, sowie Heydenreich 2007, Reg. 256, S. 438–439.

57 | Ebd., Reg. 256, S. 438. Im nachfolgenden Eintrag wird eine *Lucrecia* genannt, die mit »5 fl 15 gr« wesentlich günstiger war als das großformatige Leinwandgemälde mit der Kindersegnung.

58 | Siehe CDA (http://lucascranach.org/archival-documents/DE_ThHStAW_EGA_Reg-Aa_2975_18r_21v; abgerufen am 26.10.2018); Heydenreich 2007, Reg. 316, S. 451; Schade 1977, Reg. 408, S. 444; Scheidig 1953, Reg. 72, S. 177; Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 206–208.

59 | Zitiert nach der Transkription in CDA (http://lucascranach.org/archival-documents/DE_ThHStAW_EGA_Reg-Aa_2975_18r_21v [Bl. 18r]; abgerufen am 26.10.2018).

60 | Zitiert nach der Transkription in ebd. [Bl. 19r, 18r].

61 | Bereits Schuchardt hatte darauf hingewiesen, dass die Tücher zur Verzierung der Decken und Wände verwendet wurden, siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 123.

62 | Siehe Heydenreich 2007, Reg. 308, S. 449, sowie Reg. 312, S. 450.

63 | Siehe zu den Befestigungstechniken von Tafelbildern ebd., S. 224–227, hier S. 225.

64 | Siehe Lewy 1908, S. 79; zur Rahmung Heydenreich 2007, S. 75.

65 | Siehe ebd., S. 124–125.

66 | Friedrich der Weise bestellte über Kunstagenten immer wieder Tapisserien aus den Niederlanden, siehe dazu Bruck 1903, S. 234, und zuletzt Böckem 2013, S. 348.

rich von der Hohenmuel als »Tapistereimeister« bezeugt ist.⁶⁷ Auch für Tapisserien fertigte die Cranach-Werkstatt Vorlagen an.⁶⁸

Bezeichnend ist die Flexibilität der Raumausstattung. Die Objekte ließen sich jederzeit abhängen, neu arrangieren oder transportieren.⁶⁹ Eben aus jenem Grund befinden sich die Werke, sofern sie noch erhalten sind, in den meisten Fällen nicht mehr an den Orten ihrer ursprünglichen Bestimmung. Spätere Umnutzung, Umbauten, Plünderungen und Kriege – und nicht zuletzt die Überführung vieler Kunstwerke in Sammlungen, Kunstkammern und später auch Museen – haben die Spuren einstiger höfischer Repräsentation längst verwischt.⁷⁰ So ließ beispielsweise Kurfürst Johann Friedrich I. vor seiner Abreise in die Gefangenschaft etliche Bilder aus den öffentlichen Gebäuden und Kirchen entfernen und gab sie in Verwahrung,⁷¹ als sich durch die kriegerischen Auseinandersetzungen um 1547 die Machtverhältnisse verschoben. Die zeitgenössische Ausstattung der kurfürstlichen Residenzen und Schlösser lässt sich aber aus Rechnungsbelegen, Inventaren und Augenzeugenberichten in Teilen rekonstruieren. Besonders die Schlossausstattungen der sächsischen Kurfürsten wurden in der historischen Bauforschung bereits aufgearbeitet.⁷² Die folgenden Ausführungen schließen an diese Forschungsergebnisse an, mit dem Ziel, die zeitgenössische Bildfunktion der biblischen Historiengemälde im höfischen Kontext greifbar zu machen.

5.1.1 »Unzählige Bilder historischen und mythologischen Inhalts« – die Bildausstattung des Wittenberger Schlosses

Die Bildausstattung des Wittenberger Schlosses als Hauptsitz des Kurfürsten Friedrich des Weisen stand besonders im Fokus der Forschung.⁷³ Um 1490 ließ der Kurfürst anstelle der alten Burg ein neues Residenzschloss errichten, dessen Bauarbeiten um 1525 abgeschlossen waren.⁷⁴ Die ursprüngliche Ausstattung des Schlosses ist weder erhalten, noch geben zeitgenössische Inventare darüber hinreichend Aufschluss.⁷⁵ Andere Quellen enthalten hingegen Hinweise zur höfischen Repräsentation durch Kunstwerke. Die Bildaus-

67 | Siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 207. Der Teppichmeister wurde nach dem Übergang der Kurwürde von Moritz von Sachsen beschäftigt, der eine besondere Vorliebe für Tapisserien entwickelte, siehe Çoban-Hensel 2004, S. 130, 134–135.

68 | Siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 174, und Lewy 1908, S. 79; zu einer Übersicht der am Schlossbau beteiligten Personen Findeisen/Blaschke 1976, S. 202–208.

69 | Siehe bereits Lewy 1908, S. 79.

70 | Siehe zu dieser Problematik auch Müller 2015a, S. 139, sowie in Bezug auf das Torgauer Schloss, dessen Bildausstattung im 17. Jahrhundert entfernt wurde, Müller 2011, S. 16.

71 | Siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 158.

72 | An dieser Stelle sei auf die umfangreichen Forschungsarbeiten zu Schlossausstattungen verwiesen, insbesondere auf die Arbeiten von Matthias Müller, hier in Auswahl Müller 2004, Müller 2007 und Müller 2011, sowie Borggreffe/Uppenkamp 2002.

73 | Zur Baugeschichte des Wittenberger Schlosses siehe in Auswahl Hoppe 1996, Kap. 2, Bellmann/Harksen/Findeisen 1979, S. 80–90; in Bezug auf Friedrich den Weisen Ludolphy 1984, S. 120–125; zur Rekonstruktion der Schlossausstattung Borggreffe 2002, Strieder 2005 und Neugebauer 2013; zum humanistischen Kontext Bierende 2002, S. 178–182; in Bezug auf die Konfessionalisierung höfischer Innenräume Müller 2015a.

74 | Siehe Hoppe 1996, S. 79, 80.

75 | Das Inventar von 1539 ist ein reines Mobilienverzeichnis und gibt keinen Aufschluss über die Ausstattung mit Bildern, siehe ebd., S. 116. Zur Problematik der Rekonstruktion siehe Müller 2015a, besonders S. 141.

stattung des Wittenberger Schlosses ist durch das Reisetagebuch des Adligen Hans III. Herzheimer aus den Jahren 1514 bis 1519 bezeugt.⁷⁶ Herzheimer ging jedoch nicht auf einzelne Bilder ein, sondern beschrieb den Bildschmuck nur summarisch als »lustlich aus gemalet, mit schönen historien und figuren«. ⁷⁷ Als wichtigster zeitgenössischer Bezugspunkt gilt der ausführlichere *Dialogus* des Humanisten Andreas Meinhardi.⁷⁸ Dieser verfasste 1508 eine humanistische Beschreibung der Stadt Wittenberg, des Schlosses, und der noch jungen Universität, die er Kurfürst Friedrich dem Weisen zueignete. Dem Werk war zwar keine nennenswerte zeitgenössische Rezeption beschieden, brachte dem Autor aber zumindest das angemessene entlohnte Amt eines Stadtschreibers ein.⁷⁹ Die Beschreibung ist als lateinischer Dialog zwischen zwei Studenten verfasst. Der gelehrte und redegewandte Meinhardus – die Namensanalogie zum Verfasser ist kein Zufall – erklärt seinem unwissenden Begleiter Reinhardus beim Gang durch das Schloss die einzelnen Bildinhalte und die darunter angebrachten Bildunterschriften. Das Wittenberger Schloss war demnach reich mit Bildern historischen und mythologischen Inhalts ausgestattet, die Meinhardus als »pictura historiarum et fabularum innumerabilis« beschreibt.⁸⁰

Heiner Borggreffe interpretierte Meinhardis *Dialogus* dokumentarisch und unternahm anhand des Textes eine Rekonstruktion der Wittenberger Schlossausstattung.⁸¹ Dabei übertrug er die zahlreichen von Meinhardus beschriebenen Gemälde auf konkrete Bildtitel und auf die von Stephan Hoppe rekonstruierten Räumlichkeiten des Schlosses. Der Text gibt zwar Aufschluss über die zeitgenössische Bildverwendung, sein historischer Quellenwert ist aber kritisch zu hinterfragen. Es handelt sich nicht um einen sachlichen Inventarbericht, sondern um einen humanistischen Dialog, der mit zahlreichen allegorischen Überhöhungen ausgeschmückt ist und dem Herrscher- und Stadtlob dient.⁸² In diesem Licht spiegeln die Verweise auf die antike Mythologie nicht nur die umfassende humanistische Bildung des Verfassers wider, sondern auch das zeitgenössische Herrscherbild. Die Aussagekraft des *Dialogus* in Bezug auf die Schlossausstattung muss daher zugunsten einer humanistischen und panegyrischen Idealbeschreibung relativiert werden – er zeigt, wie die Gegebenheiten vor Ort gewesen sein könnten, zu einem guten Teil aber, wie sie gesehen

76 | Eine Herausgabe des Reiseberichts ist am Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien in Vorbereitung; siehe derzeit die Teiledition bei Bünz 2013. Ebenso hat sich der Reisebericht des Tilemann Stella erhalten, der mit seinem Dienstherrn Johann Albrecht I. von Mecklenburg durch Sachsen reiste, siehe hierzu Kap. 5.4.1 dieser Arbeit.

77 | Zitiert nach ebd., Reg. 131, S. 22 und 16.

78 | Siehe zum Autor »Meinhardi (Meynar, -hart, Mynar), Andreas«, in: Verfasserlexikon, Bd. 2, Sp. 209–213; zu Meinhardis Dialog Meinhardi 1508 (unpaginiert); im Folgenden wird die deutsche Übersetzung bei Meinhardi 1986 zitiert.

79 | Siehe Meinhardi 1986, S. 5, 7–8.

80 | Meinhardi 1508, Kap. 8; in Übersetzung: »Unzählige Bilder historischen und mythologischen Inhalts«, Meinhardi 1986, S. 157.

81 | Siehe Borggreffe 2002 und bereits Bruck 1903, S. 148–152; zur bauhistorischen Rekonstruktion Hoppe 1996, S. 79–129.

82 | Zu Meinhardis Dialog als zeitgenössische Quelle siehe Treu 1993; als utopische Beschreibung bewertet bei Reinke 1976; als fiktiver Dialog interpretiert bei Strieder 2005; zur humanistischen Ausrichtung Bierende 2002, S. 178–182; siehe als Zwischenposition den Beitrag von Matthias Müller, der zwar die Fiktionalität des panegyrischen Dialogs betont, zugleich aber dessen Aussagekraft in Bezug auf die Bildfunktion, Müller 2015a, hierzu S. 142.

werden sollten.⁸³ So erfährt auch der Leser des *Dialogus*, dass die so wortreich beschriebene Gemäldeausstattung erst im Entstehen war, denn Meinhardus lässt seinen Begleiter wissen:

»Jetzt erst werden die Gebäude ausgeschmückt, besonders mit Gemälden historischen und mythologischen Inhaltes, sobald nämlich aus Italien wie aus anderen Teilen der Welt die berühmtesten Künstler herkommen.«⁸⁴

Auch wenn die Trennlinie zwischen allegorischer Überhöhung und dokumentarischem Wert der Textquelle nicht in jedem Fall eindeutig zu ziehen ist, wird die zeitgenössische Funktion der Bildausstattung im höfisch-humanistischen Kontext dennoch deutlich. Die gemalten Historien sollten erfreuen und belehren und standen dem Betrachter zur moralischen Abschreckung oder als nachahmungswürdige *exempla virtutis* vor Augen.⁸⁵ Diese Grundbestimmung der Historienbilder zieht sich im Folgenden wie ein roter Faden durch Meinhardus' Beschreibung. Einer der ersten großen Räume, in den er seinen Begleiter Reinhardus führt, ist die große Hofstube im Erdgeschoss, der Speise- und Versammlungsraum des Hofgefolges.⁸⁶ Dort hängen seinen Ausführungen zufolge römische Historien, die als visuelle Tugendexempel der sittsamen Belehrung der höfischen Gesellschaft dienen.⁸⁷ Eben jene lehrhafte Funktion der Bilder spricht der Begleiter Reinhardus beim Betrachten der Bilder aus: »Ich nehme an, man hat dies als Beispiel und zur Lehre der heutigen Jugend gemalt.«⁸⁸

Im Südflügel des ersten Obergeschosses lag einer der prächtigsten Räume des Schlosses, dem wohl die Funktion eines separaten herrschaftlichen Speiseraums zukam.⁸⁹ Diese sogenannte »Geschnitzte Stube« ist nach Meinhardus' Beschreibung mit reichem Schnitzwerk verziert und mit einem Gemäldezyklus ausgestattet, der die Taten des Herkules und Darstellungen römischer Helden zeigt.⁹⁰ Einige Räume weiter befindet sich die Hofgerichtsstube, die der Zusammenkunft der fürstlichen Räte diente.⁹¹ Darin betrachten die beiden – und hier wird die rhetorische Ausschmückung Meinhardis greifbar – die »edelsten« und zugleich »unvergleichlichen Historien«.⁹² Das Bildprogramm enthält demnach antike und zeitgenössische Gerichtsszenen und steht somit den Gerechtigkeitsdarstellungen in städtischen Rathäusern nahe: Die-

83 | Zugleich hatte der Dialog einen pragmatischen Anwendungszweck. Er sollte Lateinstudenten nach Wittenberg locken, siehe Matsche 1994, S. 81.

84 | Meinhardi 1986, S. 158–159; siehe ebenso Bierende 2002, S. 180.

85 | Siehe Meinhardi 1986, S. 145: »[...] zur Lehre gemalt.« sowie ebd., S. 155: »M: Wir umgeben uns mit dem, was uns erfreut.«

86 | Siehe hierzu die Rekonstruktion der Hofstube bei Hoppe 1996, S. 90–91.

87 | Meinhardi nennt die heizbare Halle in Anlehnung an den höfischen Sprachgebrauch »Aestuarium«, siehe Meinhardi 1508, Kap. 8, und in Übersetzung Meinhardi 1986, S. 144; zur Ausstattung der großen Hofstube Borggreffe 2002, S. 20–22, Matsche 1994, S. 81–82, und Neugebauer 2013, S. 317–318.

88 | Zitiert nach Meinhardi 1986, S. 145; analog bei Meinhardi 1508, Kap. 8: »In doctrinam et exemplarum nostre iuventa haec depicta.«

89 | Siehe Hoppe 1996, S. 94.

90 | Zur Ausstattung der geschnitzten Stube siehe Matsche 1994, S. 82, Hoppe 1996, S. 92, 94, Borggreffe 2002, S. 22–25, Neugebauer 2013, S. 318–321, und Müller 2015a, S. 144.

91 | Siehe Borggreffe 2002, S. 35.

92 | Siehe Meinhardi 1986, S. 157, respektive Meinhardi 1508, Kap. 8. Zum Beratungszimmer Borggreffe 2002, S. 34–35; als »Kanzleistube« aufgeführt bei Neugebauer 2013, S. 327.

se warnen die Räte mit gemalten Exempla vor den Konsequenzen falscher Entscheidungen und Urteile und gemahnten an eine gerechte Urteilsfindung (Kap. 5.2.2). So hat beispielsweise eine Darstellung der Zerstörung Jerusalem warnenden Charakter und wird durch Beispiele schlechter und ungerechter Richter ergänzt.⁹³ Diese thematische Verbindung zu Bildprogrammen städtischer Rathäuser zeigt, dass der frühneuzeitliche Hof nicht nur als Ort herrschaftlicher Repräsentation verstanden wurde, sondern zugleich als Sitz eines gerechten und tugendsamen Herrschers, der der *res publica* verpflichtet war.⁹⁴

Auch die Wohnräume, die teils repräsentative Funktionen hatten, waren mit zahlreichen Bildern ausgestattet. Besonders im Schlafgemach des Kurfürsten Friedrich wird die repräsentative Ausrichtung deutlich. In diesem Raum hingen mythologische Bilder, vor allem aber Porträts der Herzöge und Kurfürsten.⁹⁵ Im Schlafgemach Johanns des Beständigen beschreibt Meinhardus die Hängung mehrerer Gemälde, die thematisch ineinandergreifen.⁹⁶ Neben einer Darstellung König Davids, der sich in die badende Bathseba verliebt und sich des Ehebruchs schuldig macht, befanden sich dort Bilder, die von den Konsequenzen der irdischen Liebe erzählten. Die Geschichte von Pyramus und Thisbe thematisierte das Unglück, das die Liebe mit sich bringen kann. In weiteren Bildern wurde ein alter Liebhaber von einem Narren verspottet und ein junger Mann von seiner Liebhaberin getäuscht.⁹⁷ Die Bilder ergänzten sich somit inhaltlich und warnten auf moralisierende und doch unterhaltsame Weise vor den möglichen Auswirkungen der irdischen Liebe.

Ein ähnliches Bildprogramm würde die Besucher laut Meinhardus in den Gemächern der Herzogin erwarten.⁹⁸ Da im *Dialogus* für die beiden Schlossbesucher aber bereits die nächsten Verabredungen anstehen, werden diese nicht mehr besucht. Die Räume seien, so die Auskunft, ausgestattet mit historischen Bildthemen über eheliche Liebe, Frauentreue, Bescheidenheit und Keuschheit.⁹⁹ Anders als im Zimmer des Fürsten sind hier also keine vor der Liebe warnenden Bilder zu sehen, sondern nachahmenswerte Tugendexempel, die zugleich die Tugendhaftigkeit der Fürstin bezeugen.¹⁰⁰ Meinhardus resümiert mit einem sicherlich idealisierten Ausblick auf den Reichtum und die Vielfalt der Schlossausstattung:

»In allen Räumen sind fast unzählige Bilder historischen und mythologischen Inhalts, die sich mit fast allen Lastern und Tugenden beschäftigen.«¹⁰¹

93 | Siehe Borggreffe 2002, S. 35.

94 | Siehe ebd., S. 25.

95 | Siehe Matsche 1994, S. 82.

96 | Zum Herzogsgemach siehe Meinhardi 1986, S. 156, Borggreffe 2002, S. 32–33, und Neugebauer 2013, S. 331–332.

97 | Siehe Meinhardi 1986, S. 156.

98 | Sophia von Mecklenburg, die erste Gemahlin des Herzogs Johann von Sachsen, war fünf Jahre vor Veröffentlichung des *Dialogus* verstorben. Vermutlich wurde das Zimmer danach durch Johanns zweite Ehefrau Margarete von Anhalt genutzt; siehe zur Raumnutzung Neugebauer 2013, S. 328–329 und Borggreffe 2002, S. 35–37.

99 | Siehe Meinhardi 1986, S. 157. Zu den Frauengemächern des Wittenberger Schlosses siehe Hoppe 2000a, S. 156–158, Borggreffe 2002, S. 35, und Müller 2015a, S. 144. Müller wies darauf hin, dass derartige Bildausstattungen, auch wenn sie durch Meinhardis *Dialogus* nicht festgelegt werden können, durchaus der damaligen Ausstattungspraxis entsprachen, siehe ebd., S. 144–145.

100 | Zum Schutz der Tugend der Bewohnerin wurde die Tür zudem mit einem starken Schloss und Schlüsseln versehen. Dies wird nicht von Meinhardi berichtet, geht aber aus Quellenstudien hervor, siehe Neugebauer 2013, S. 328.

101 | Meinhardi 1986, S. 157, siehe respektive Meinhardi 1508, Kap. 8: »De omnibus pene virtutibus et viciis in locis omnibus pictura historiarum et fabularum innumerabilis.«

5.1.2 Die Torgauer Schlossausstattung: Dynastie, Politik und Konfession

Während das Wittenberger Schloss wohl vorrangig von dynastischen und mythologischen Bildthemen geprägt war – oder zumindest von Meinhardi im Sinne des Fürstenlobs auf diese Weise beschrieben wurde – sind in späteren Schlossausstattungen ab den 1530er Jahren vermehrt biblische Historiengemälde belegt.¹⁰² Neben den bekannten Schlössern in Torgau und Wittenberg besaßen die Kurfürsten Residenzen in Weimar und Coburg sowie eine Jagdresidenz in Lochau bei Annaberg. Die Verwendung biblischer Historiengemälde wird im Folgenden am Beispiel des Torgauer Schlosses Hartenfels gezeigt, das mit dem Regierungsantritt Friedrichs des Weisen um 1486 neue Bedeutung als bevorzugter Residenzort erhielt.¹⁰³ Die Torgauer Residenz war Schauplatz höfischer Festivitäten, wie etwa die 1527 in Torgau gefeierte prunkvolle Hochzeit Herzogs Johanns mit Sibylle von Cleve. In den Jahren 1515 bis 1545 folgte eine lang anhaltende Umbauphase. Sowohl Friedrich der Weise als auch sein Bruder und Mitregent Johann der Beständige hielten oft in Torgau Hof.¹⁰⁴ Das Schloss erlangte aber erst unter Kurfürst Johann Friedrich dem Großmütigen in den 1530er und 1540er Jahren seine heute noch erkennbare Gestalt, wie sie etwa auf einer Jagddarstellung Cranachs d. Ä. zu sehen ist (Abb. 60).¹⁰⁵ Im Zuge der innerdynastischen Konkurrenzkämpfe zwischen der kurfürstlich-ernestinischen und der herzoglich-wettinischen Linie kam Torgau eine besondere Stellung zu. Die Residenz hatte zwar kaum militärische Bedeutung, wohl aber eine reichspolitische und konfessionelle, denn sie galt als Kernpunkt des politischen Protestantismus.¹⁰⁶



Abb. 60: Lucas Cranach d. Ä.: *Hirschjagd am Torgauer Schloss zu Ehren Karls V.*, 114 × 175 cm, Öl auf Holz, 1544, Museo Nacional del Prado Madrid

102 | Siehe Borggreffe 2002, S. 43.

103 | Siehe zur Baugeschichte des Torgauer Schlosses in Auswahl Lewy 1908, besonders S. 17–24, Ludolph 1984, S. 125–128, und Hoppe 1996, Kap. 3; zur Bau- und Ausstattungsgeschichte Findeisen/Blaschke 1976, besonders S. 105–219; im Kontext der Konfessionalisierung höfischer Innenräume Müller 2015a.

104 | Siehe Hoppe 1996, S. 133.

105 | Siehe ebd., S. 134; zum Gemälde FR 1979, Nr. 411, S. 153; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-SJM-100-005; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Hirschjagd_dat_1544_Madrid_FR_330; abgerufen am 12.7.2016) und CDA (http://lucascranach.org/ES_MNdP_Po2175; abgerufen am 28.10.2018).

106 | Siehe Marx/Vötsch 2005, S. 253 und Delang 2017.

In einem symbolträchtigen Akt weihte Luther die Kapelle im Torgauer Schloss 1544 persönlich (Kap. 5.4.1).¹⁰⁷ Durch seine konfessionelle und dynastische Bedeutung stand Schloss Hartenfels auch im Blickpunkt des politischen Interesses, als Moritz von Sachsen 1546 das ernestinische Kurfürstentum besetzte.¹⁰⁸ Die Torgauer Anlage wurde auch unter albertinischer Herrschaft zunächst in der übernommenen Ausrichtung beibehalten und blieb auf diese Weise bis zum Abtransport der Bilder im 17. Jahrhundert Ort der kursächsischen Bildersammlungen.¹⁰⁹

Als Moritz von Sachsen die Torgauer Residenz 1546 einnahm, wurde eine Bestandsaufnahme aller im Schloss vorgefundenen Einrichtungs- und Ausstattungsstücke angefertigt.¹¹⁰ Ziel war es nicht, ein systematisches und vollständiges Inventar zu erstellen, sondern sich in dieser politisch angespannten Situation einen schnellen Überblick über transportable Objekte zu verschaffen. Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass das Inventar den Zustand der Räume so widerspiegelt, wie Kurfürst Johann Friedrich sie im Zuge der Besetzung verlassen musste.¹¹¹ Zusätzlich sind die Arbeiten am Torgauer Schloss, welche die Cranach-Werkstatt über einen langen Zeitraum beschäftigten und erst Ende der 1530er Jahre abgeschlossen waren, gut dokumentiert. Der Meister reiste oft mit mehreren Gesellen an und hatte für seine Aufenthalte in Torgau eigene Räumlichkeiten im Schloss zur Verfügung.¹¹² Einige der im Inventar genannten Bildthemen lassen sich somit auch durch Rechnungsbelege nachweisen.

Die Ernestiner hinterließen im Schloss Hartenfels eine unverwechselbare Handschrift in der Innenausstattung und höfischen Repräsentation. Besonders die kurfürstlichen Gemächer waren reich mit Bildern ausgestattet und enthielten kleine »Bilderkabinette Cranachscher Prägung«.¹¹³ In den einzelnen Räumen ergaben sich sinnstiftende Bildabfolgen, in denen sich profane und mythologische Themen mit dynastischen Bezügen und biblischen Historiengemälden vermischten. In der Kammer der jungen Herzöge hingen beispielsweise Gemälde der Stammeseltern Adam und Eva zusammen mit Herrscherporträts der Kurfürsten.¹¹⁴ Ein besonders reichhaltig ausgestatteter Wohnraum war die »Breutigams kamer«. Das Gemach enthielt Holztafeln Cranachs mit Szenen und Figuren aus dem Alten und Neuen Testament, darunter Lot

107 | Siehe Hoppe 1996, S. 134.

108 | Siehe Müller 2011, S. 28.

109 | Siehe Marx/Vötsch 2005, S. 257. Die Malerei spielte in der Sammlungspolitik unter den späteren Kurfürsten August bis Johann Georg I. eine untergeordnete Rolle. Beide investierten in Bauprojekte und Skulpturenprogramme und beschäftigten italienische Künstler, was sicherlich der Abgrenzung zum Torgauer Schloss diente, ebd., S. 257. Die Torgauer Bilder gelangten 1657 in die Dresdner Kunstkammer, siehe Müller 2011, S. 16–17, 28.

110 | Das Inventar von 1546 wurde erstmals 2005 ediert, siehe Marx/Vötsch 2005.

111 | Siehe ebd., S. 254, mit Verweis auf die späteren Inventare von 1563, 1601 und 1610.

112 | Neben Arbeits- und Schlafräumen nennt das Inventar von 1546 auch »Meister Lux kemerlen«, siehe ebd., S. 270 [fol. 60v]. Bereits 1513 waren Cranach d. Ä. und seine Gesellen mehrere Wochen lang in Torgau mit der Vorbereitung der Hochzeit Johanns von Sachsen beschäftigt, siehe Scheidig 1953, Reg. 18, 19, S. 162, und Heydenreich 2007, Reg. 56, S. 413–414.

113 | Marx/Vötsch 2005, S. 256.

114 | Siehe ebd., S. 256. Zur Raumausstattung des jungen Herzogs die Transkription in ebd., S. 261 [fol. 45r]; zur Kammer des Bräutigams ebd., S. 265 [fol. 52r].



Abb. 61: Lucas Cranach d. J.: *Christus segnet die Kinder*, Zeichnung, 32,7 × 35,3 cm, um 1540, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. N116

und seine Töchter, Judith, Adam und Eva und die Enthauptung des Johannes. Ergänzt wurden die alttestamentlichen Frauenfiguren durch zwei Venusgemälde.¹¹⁵

In der »alten hertzogin stube« befanden sich Mobiliar und Textilien, aber auch Gemälde. Neben einer Darstellung mit dem Verrat Christi durch Judas wird »Ain pilt Christi, da sie die kindlen zu im brachten« aufgeführt.¹¹⁶ Das anrührende Bildsujet war keineswegs den weiblichen Hofangehörigen vorbehalten, denn im Gemach des Kurfürsten im zweiten Obergeschoss ist ein weiteres Exemplar dokumentiert: »Ain gemalt tafel von Christo hertz dy kindlen« hing hier neben Jagdszenen und alttestamentlichen Historien.¹¹⁷ Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hierbei um die beiden Gemälde handeln könnte, die 1539 und

115 | Zur Transkription siehe ebd.

116 | Zitiert nach ebd., S. 264 [fol. 51r].

117 | Zitiert nach ebd., S. 268 [fol. 56v]. Zum Kurfürstenzimmer siehe zudem Lewy 1908, S. 73–74, Müller 2015a, S. 153–154, sowie Findeisen 2017, S. 85.



Abb. 62: Niederländisch: *Christus und die Ehebrecherin*, Tapiserie, 255,3 × 334,3 cm, ungefärbte Kettfäden aus Wolle, gefärbte Wolle, Seide, Durchschuss aus Silber und Gold, 16. Jahrhundert, National Gallery of Art Washington D. C., Widener Collection, Inv.-Nr. 1942.9.445

1534 in den Rechnungen genannt werden (Kap. 5.1). Dass Bildausstattungen mit biblischen Historien im profanen Raum kein ernestinischer Sonderfall waren, zeigt das ehemalige Jagdhaus Moritzburg bei Dresden, mit dessen Bau ab 1542 unter dem noch jungen albertinischen Herzog Moritz von Sachsen begonnen wurde.¹¹⁸ Das Bildprogramm des Herrngemachs bestand aus Tafeln mit biblischen Szenen und Figuren, darunter die Geschichte Lots, eine Darstellung von Maria Magdalena und eine Kindersegnung. Gemeinsam mit weiteren Gemälden aus der Schöpfungsgeschichte, die sich im Gemach der Herzogin befanden, machte die Bildausstattung die Gottesfürchtigkeit und Tugend des Herrschers sichtbar.¹¹⁹

Am Beispiel der Kindersegnungen lässt sich auch die Ausstattung mit Bildteppichen ausführen. Zwar sind die textilen Bildträger selbst nicht mehr erhalten, es ist aber eine Entwurfszeichnung mit Quadrierung

118 | Das Jagdschloss wurde unter August dem Starken zum Schloss Moritzburg im 18. Jahrhundert umgebaut, siehe Çoban-Hensel 2004, S. 115–117.

119 | Siehe ebd., S. 116. Eine Bestellung von zehn Tafeln mit »historien aus der heiligen schrift« tätigte zudem 1550 Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg vermutlich für das Schloss Güstrow; siehe zur Raumorganisation des Güstrower Schlosses Hoppe 2000b, S. 115–140. Die Bildthemen, bei deren Auswahl Cranach d. J. Melancthons Beratung einholen wollte, sind nicht überliefert, siehe hierzu einen Autografen des jüngeren Cranach, transkribiert bei Erichsen 1997, S. 50, Ausst.kat. Güstrow 1995, Nr. 4.24, S. 265–266, Schade 1977, Reg. 403, S. 444, sowie Heydenreich 2007, Reg. 301, S. 448.

bekannt, die als Vorlage für eine Tapiserie betrachtet wird (Abb. 61).¹²⁰ Anders als in den Tafelgemälden, welche die Figuren in der Regel vor monochromem Hintergrund zeigen, ist der gezeichnete Entwurf reich ornamentiert, was den dekorativen Charakter betont. Das Geschehen wird durch zwei antike Säulen zu beiden Seiten eingefasst und von einer ornamentalen Akanthusranke mit Putti überfangen. Zahlreiche Frauen haben die Apostel zur Seite gedrängt und bringen ihre Kinder zu Jesus, der sie segnet. Wie auch in den Varianten der Ehebrecheringemälde (Kap. 4) sind die Figuren und ihre Bewegungsmotive abwechslungsreich gestaltet und dabei fast anrührend anekdotisch ausgeschmückt. Die biblische Historie wird hier mit dynastischen Bezügen aufgeladen, denn im Hintergrund ist die mehrstöckige Fassade des Torgauer Schlosses mit Erkern und Türmen deutlich zu erkennen.

Die repräsentative Wirkung, die von großformatigen und kostbaren Bildteppichen ausging, vermittelt eine um 1500 datierte niederländische Tapiserie mit der Szene der Ehebrecherin vor Christus (Abb. 62).¹²¹ Die Tapiserie maß etwa zweieinhalb auf über drei Meter in der Breite. Durch ihre Größe und kostbare Ausführung war sie sicherlich zur Ausstattung repräsentativer höfischer Räume bestimmt. Das neutestamentliche Geschehen ist in ein höfisches Interieur verlegt und wird seitlich durch die beiden Evangelisten Markus und Lukas umrahmt. Die beiden Figuren knüpfen inhaltlich nicht an die Mittelszene aus dem Johannes-evangelium an. Daher kann eine Bilderzählung vermutet werden, die sich – möglicherweise mit weiteren Szenen aus dem öffentlichen Wirken Jesu – über mehrere Bildteppiche fortsetzte. Während die Schriftgelehrten und Pharisäer noch disputieren, steht Jesus mit der Frau im Vordergrund. Ihr blauer Umhang breitet sich in reichem Faltenwurf auf dem Boden aus. Den späteren Cranach-Kompositionen nicht unähnlich wendet sich Jesus im Segensgestus der Sünderin zu, als wolle er im nächsten Moment ihre Hand ergreifen. Den beiden Hauptfiguren zu Füßen ist der bekannte Schriftzug (Joh 8.7) zugeordnet, leicht abgewandelt in der Vulgatafassung zu lesen. Der repräsentativ-höfische Charakter steht hier im Vordergrund. So sind etwa hinter der Hauptszene weitere Figuren eingefügt, die das Geschehen durch eine Wandöffnung beobachten, darunter auch drei Hofdamen. Der bei Cranach grobschlächtig dargestellte Steinewerfer ist im Bildteppich ein modisch gekleideter und braungelockter junger Höfling, der den Stein fast unschlüssig in der Hand hält. Trotz der heute verblassten Farben lässt sich die einstige Material- und Farbenpracht erahnen, die der gefärbten Wolle und Seide sowie den Schussfäden aus Silber und Gold innewohnte.

Auch im Torgauer Schloss besaßen vor allem die repräsentativen Räumlichkeiten einen reichen Bilderschmuck. Dazu gehörte insbesondere der über 50 Meter lange große Hauptsaal im ersten Obergeschoss mit seiner imposanten stützenlosen Deckenkonstruktion.¹²² Der Saal wurde nicht täglich genutzt, sondern als Hauptort der höfischen Feste und Repräsentation. Der große Saal war unbeheizt und hatte kaum Mo-

120 | Siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 366, S. 516–518, Abb. 277a. Koeplin und Falk vermuteten die Vorlage für einen Teppichentwurf, ebd., S. 518, ebenso bereits Michaelson 1902, S. 95. Diese These gilt als etabliert, siehe beispielsweise den Verweis auf die Verwendung als Teppichentwurf in Ausst.kat. Chemnitz 2005, S. 311, oder bei Beck 2015, S. 17. Im Gegensatz dazu nimmt Michael Hofbauer an, es handele sich aufgrund der Quadrierung um den Entwurf für einen Scheibenriss mit Stegen (siehe die Einzeldarstellung im Corpus Cranach: [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder_\(Zeichnung\)_Leipzig](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder_(Zeichnung)_Leipzig); abgerufen am 12.7.2016).

121 | Siehe Widener/MacCall 1932, S. 22–25; zu burgundischen Tapisseries in Sachsen Laabs 2004 und Neidhardt 2004.

122 | Siehe Hoppe 1996, S. 171; zur Ausstattung des Saales bereits Lewy 1908, S. 69–70.

biliar, dafür aber eine Musikantenempore und eine zweistufige Tribüne, die wohl als Ehrenplatz diente.¹²³ Der Saal war reich mit Wappendarstellungen, Herrscherbildnissen und einer Darstellung des Jüngsten Gerichts ausgestattet.¹²⁴ Der Bildschmuck wurde durch farbig gefasste Reliefs und Erker ergänzt.¹²⁵ Im Norden grenzte an den Hauptsaal die Tafelstube an.¹²⁶ Diese war mit großen Tafeltischen und einem Schenktisch sowie einer Ofenheizung versehen und diente täglich als Ort der fürstlichen Tafel.¹²⁷ Separate Tafelstuben dieser Art wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts vor allem in mitteldeutschen Schlössern eingerichtet. Grund hierfür war unter anderem das Kostgeld, das für die Hofangestellten eingeführt wurde und das eine gemeinsame Speisung des kompletten Hofstaates in der großen Hofstube überflüssig machte.¹²⁸ Durch das Hofzeremoniell waren die Raumfunktion und der zugelassene Personenkreis klar bestimmt. Aus der Hofordnung von 1553 geht hervor, dass ausschließlich die Herrscher Zugang zur Torgauer Tafelstube hatten, während dem einfachen Gesinde der Zutritt verboten war.¹²⁹ Der Raum wurde neben dem täglichen Mahl für den Empfang von Gästen genutzt. Durch die zeremonielle Ausrichtung der Mahlzeiten kam ihm eine herrschaftliche und repräsentative Funktion zu. Dies zeigt sich auch an der aufwendigen Innenausstattung. Die Rippen der Netzgewölbe waren farbig gefasst, und die Gewölbekappen mit Hunderten vergoldeter Rosen verziert.¹³⁰ Zusätzlich zierten biblische und profane Historiengemälde die Wände. Im Inventar von 1546 werden für die Tafelstube, hier bezeichnet als »newe salstube«, neben einem Schenktisch, Tischen und gepolsterten Bänken »Zehen gemalzte tafel, klain und gross« angegeben.¹³¹ Aus dem ausführlicheren Inventar von 1610 werden die Zuordnungen der Gemäldethemen ersichtlich, und aus der anonymen Masse an gemalten Tafeln oder Tüchern treten nun einzelne Bildthemen hervor.¹³² Neben zwei gemalten Fürstenporträts befanden sich in der Tafelstube eine Lucrecia, ein Marienbild mit Jesuskind, die

123 | Siehe Hoppe 1996, S. 173–174.

124 | Siehe ebd., S. 173, 430. Im Inventar von 1546 lautet der Eintrag: »Sechsunndreissig gemalzte pildnis als kayser, konig, chur und fursten / Ain tafel, dy helle«, zitiert nach Marx/Vötsch 2005, S. 260 [fol. 44r].

125 | Siehe Lewy 1908, S. 69.

126 | Siehe hierzu die Rekonstruktion der Innenräume bei Hoppe 1996, S. 151, Abb. 39, und bereits bei Lewy 1908, S. 67, Abb. 35. Die Tafelstube wird bei Lewy noch als »Saalstube« bezeichnet, siehe ebd., S. 68–69; ebenso bei Findeisen 2017, S. 76–77. Zur Konfessionalisierung der Innenausstattung der Tafelstube siehe Müller 2015a, S. 150–151.

127 | Siehe Hoppe 1996, S. 172.

128 | Siehe zum Aufkommen der Tafelstuben ebd., S. 420–427.

129 | Siehe ebd., S. 424.

130 | In einer Rechnung zur Torgauer Schlossausstattung von 1536/1537 sind »151/2 fl vor 700 rosen und Flammen« erwähnt, die wohl auf Papiermasse angefertigt und bemalt wurden, hier zitiert nach Heydenreich 2007, Reg. 204, S. 430; siehe zur Rechnung bereits Lewy 1908, S. 68, Schuchardt 1851–1871, Bd. 3, S. 269, und Scheidig 1953, Reg. 48, S. 170.

131 | Marx/Vötsch 2005, S. 260 [fol. 44r].

132 | Siehe hierzu Hoppe 1996, S. 171–172, Findeisen/Blaschke 1976, S. 166, und zuerst Lewy 1908, S. 68. Lewy arbeitete aus dem Inventar und zeitgenössischen Quellen die ursprüngliche Innenausstattung des Schlosses heraus. Er wies darauf hin, dass es zwischen 1545 und 1610 keine wesentlichen Änderungen in der Innenausstattung und im Außenbau gegeben habe, siehe ebd., S. 64. Auch Hoppes Rekonstruktionen der Inneneinrichtung basieren auf dem Inventar von 1610, siehe grundlegend Hoppe 1996.

Auferweckung des Lazarus sowie ein Diptychon mit Adam und Eva.¹³³ Als sechstes Bild der Aufzählung nennt der Inventarschreiber »Eine Euangelische Historienn, Johannis am 8. Beschriebenn [...]«. ¹³⁴ Zwar ist der Bildtitel nicht weiter beschrieben, die Nennung der Bibelinschrift macht die Zuordnung zum achten Kapitel des Johannesevangeliums und zur Geschichte der Ehebrecherin vor Christus jedoch eindeutig.¹³⁵ Möglicherweise handelt es sich dabei um jene Holztafel, für die Cranach d. Ä. dem Kurfürsten 1536/1537 im Zuge des Torgauer Schlossbaus 16 Gulden in Rechnung stellte und die kurz nach der Erwähnung der vergoldeten Rosendekoration für das Gewölbe aufgeführt wird:¹³⁶

»16 gr für die holtze tafel doruf das euangelium von der ehebrecherin gemalt zu Wittenbergk gemacht.«¹³⁷

Die Bildbedeutung der biblischen Historie ergibt sich hier im performativen Akt des Hofzeremoniells. Die Gemälde des Hofmalers dienten zum einen als repräsentative Ausstattungsstücke in einem der wichtigsten Repräsentationsräume des Schlosses. Zugleich ließen sich die Bilder aber auch auf den Fürsten und seine Regentschaft beziehen. Die Geschichte mit der Ehebrecherin konnte somit für die Frömmigkeit des Fürsten stehen und als tugendhaftes Rechtsexempel für seine gerechte Landesherrschaft.¹³⁸ Im Zusammenspiel aus höfischem Zeremoniell und Bildausstattung wurde der Kurfürst den Besuchern als frommer, tugendsamer und gnädiger Herrscher vor Augen geführt.

Das Wechselspiel zwischen biblischer Historie und Herrscherrepräsentation ist zudem durch eine Illustration in einer zeitgenössischen Fürstchronik bezeugt. Die vom Hofhistoriografen Georg Spalatin verfasste *Chronik der Sachsen und Thüringer* wurde in vier Bänden als prachtvolle großformatige Bilderhand-

133 | »8 taffeln groß undt klein, vonn öelfarbenn, durch den altenn Lucas Kranachenn gemahlet, Unndt ist Uff der erstenn Churfurst Johann Friederichs Contrafact, das Churschwertt in der Hanndt führenndt, Inn einem runden halben rahmen gefast, Uff der anddern die Lucretia, Uff der dritten Churfurst Johann Friederichs Herrn Brudern Contrafact, Uff der vierden ein Marienbildt mit dem Kindlein Jesus, Uff der 5. Die aufferwegung Laßari, Uff der Sechsten Eine Euangelische Historienn, Johannis am 8. beschriebenn, Uff der 7. unndt 8. Adam unndt Eua, unndt kann man diesse 2 taffeln Zuesammenlegenn.«, ebd., S. 172. Zur Zuordnung von heute noch erhaltenen Gemälden siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 166.

134 | Zitiert nach Hoppe 1996, S. 172.

135 | Findeisen und Blaschke weisen dem Inventareintrag das heute in den Kunstsammlungen zu Weimar aufbewahrte Gemälde zu (Abb. 50), siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 166. Scheidig ordnet dem Rechnungseintrag von 1537 ebenfalls das Weimarer Gemälde zu, siehe Scheidig 1953, S. 170, Abb. 150. Die Datierung des Gemäldes müsste demnach »um oder vor 1537« lauten. Die Provenienz des Weimarer Gemäldes gilt jedoch als unbekannt.

136 | Die Quelle gibt Aufschluss darüber, dass Cranach mit mehreren Gesellen, Lehrlingen und seinen beiden Söhnen am Torgauer Schloss arbeitete, siehe zur Rechnung Schuchardt 1851–1871, Bd. 3, S. 265–273, hier S. 269, Scheidig 1953, Reg. 48, S. 170, sowie Heydenreich 2007, Reg. 204, S. 430.

137 | Zitiert nach ebd.

138 | Siehe Müller 2011, vor allem S. 19.



Abb. 63: Cranach-Werkstatt: *Wie dieser Romisch konig...*, Buchmalerei, aus: Georg Spalatin: *Chronik der Sachsen und der Thüringer*, um 1530/1535, fol. 191r, Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Ernestinisches Gesamtarchiv, Reg. O 20/21, Bl. 191r (LATH – HStA Weimar, EGA Reg. O 20/21, Bl. 191r)

schrift mit aquarellierten Zeichnungen aus der Cranach-Werkstatt angefertigt.¹³⁹ Spalatin erhielt im Jahr 1510 den Auftrag von Friedrich dem Weisen, eine umfassende Geschichte der Sachsen, Meißner und Thüringer von ihren Anfängen bis in die Gegenwart zu verfassen – wobei das Werk noch bei Spalatin's Tod im Jahr 1545 unvollendet war.¹⁴⁰ Die Chronik ist somit im Kontext der höfischen und christlich-humanistischen Geschichtsschreibung zu sehen und führt die Herrscherabfolge der Wettiner und Ernestiner genealogisch bis auf die ersten damals bekannten Quellen zurück.¹⁴¹ Spalatin erzählt das Leben von etwa 200 Personen, denen jeweils ein Kapitel gewidmet ist, auf mehr als 1000 Blättern, begleitet von rund 1800 Illustrationen.¹⁴² Das Werk gilt zu Recht als eines der größten historiografischen Buchprojekte der Frühen Neuzeit.

Im Gegensatz zum Text spielt eine humanistisch-historische Methode bei den Illustrationen eine eher untergeordnete Rolle. Die Figuren werden einheitlich in der zeitgenössischen Szenerie und Kleidung des 16. Jahrhunderts dargestellt, wodurch die Herrscher vergangener und gegenwärtiger Zeiten in einer Reihe stehen. So spielt sich etwa eine repräsentative Herrscherszene aus dem 10. Jahrhundert in einem Innenraum ab, der durch den herabhängenden Baldachin als herrschaftlich ausgewiesen ist (Abb. 63).¹⁴³ Die Illustration entstammt dem Kapitel über das Leben Heinrichs I. von Sachsen, Herzog von Sachsen und König des ostfränkischen Reichs.¹⁴⁴ Der Herrscher wird von fremden Herrschern um Rat ersucht und geehrt, wovon auch die Bildüberschrift Aufschluss gibt:

»Wie dieser Romisch konig. von frembden konigen. Fürsten vnd / Nacion hoch geert vnd In yrn anligen ersücht ist wordenn.«¹⁴⁵

Das Lob des Herrschers, der voller »tügent« sei, wird im beigegebenen Text weiter ausgeführt.¹⁴⁶ Doch auch der dargestellte Innenraum bezieht sich auf Herrschertugenden, wie sich bei genauerem Hinsehen zeigt.

139 | Andersson wies darauf hin, dass die Illustrationen aus stilistischen Gründen um 1530 bis 1535 anzusetzen seien, siehe Andersson 1994, S. 213–214. Alle Bände sind digital zusammengeführt unter <http://www.spalatin-chronik.de/>. Zu Entstehung und Aufbau der Spalatinchronik siehe Andersson 1994; im Kontext des christlich-humanistischen Geschichtsverständnisses aufgearbeitet bei Bierende 2002, S. 176–178, und Ludolphy 1984, besonders S. 116–117; mit umfassenden Quellenstudien siehe Meckelnborg/Riecke 2011; zu Spalatin als Hofhistoriograf und Fürstenerzieher siehe Schmalz 2014.

140 | Siehe einführend Meckelnborg/Riecke 2011, besonders S. 11.

141 | Siehe Bierende 2002, hier S. 176.

142 | Siehe Meckelnborg/Riecke 2011, S. 11.

143 | Diese Architekturformel ist auch in anderen Illustrationen der Chronik zu finden, siehe Andersson 1994, S. 216.

144 | Zum Kapitel über Heinrich I. siehe Spalatin 1515–1517, fol. 161r–194r, sowie sekundär Meckelnborg/Riecke 2011, S. 385.

145 | Transkription nach <http://www.spalatin-chronik.de/> [fol. 191r]; abgerufen am 28.10.2018.

146 | »Dieses Romisch konigs So manchfeltig. vnnd grosse gewalt vnnd tügent brach aus / mit grosrümlichen Lob vnd gerücht weit vnd breyt Inn alle Folcker vnd Lantschafft. / Derhalbenn frembde Konige. Fürsten. vnnd Herren. vnd die Edlistenn in / vil konigraichenn. Sich mit hoher begyr bevlissenn diesen Romisch konig persönlich / soüil es müglich was züerkennen. des lob so fernn vnd weyt raicht. / Derhalben auch Frembde Herren. vnd andere die wieder billickait beschwert / wordenn. hetten yr äynig zuflücht zü diesem Romischen konig«, zitiert nach der Transkription auf <http://www.spalatin-chronik.de/> [fol. 191r]; abgerufen am 23.08.2016.

An der Wand über dem Türbogen ist ein Gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus befestigt.¹⁴⁷ Das Bildformat und die Halbfiguren vor monochromem Hintergrund entsprechen der für die Cranach-Werkstatt typischen standardisierten Bildformel. Trotz des kleinen Formates ist in der Bildmitte Jesus zu erkennen, der die Sünderin an die Hand nimmt. Die Auswahl dieser spezifischen biblischen Szene dürfte kein Zufall sein und ist mehr als ein bloßer Verweis auf ein häufig in der Cranach-Werkstatt gemaltes Bildthema. Denn neben der theologischen Deutung liegt der neutestamentlichen Historie ein enger Bezug zum gerichtlichen Kontext zugrunde. Im höfischen Raum wurde die Szene zum Exempel für den gerechten und gütigen Landesherrn, der nach dem Vorbild Christi gerechte Entscheidungen und Urteile im Sinne der Tugend der *clementia* fällt. Diese christliche Herrscherethik geht mit der Rechtspraxis der Zeit einher, bei der in vielen Entscheidungen der Kurfürst als letzte Instanz Recht sprach – wie es auch für Ehrengeschichte in den 1530er Jahren bezeugt ist (Kap. 3.1).¹⁴⁸ Die *Chronik der Sachsen und Thüringer* stellt somit nicht nur die Herrscher in eine Reihe, sondern auch ihre Herrschertugenden. Die sächsischen Kurfürsten des 16. Jahrhunderts konnten sich auf Heinrich I. als einen ihrer berühmtesten tugendhaften Vorfahren berufen und ihre eigene Regentschaft daraus dynastisch ableiten und moralisch legitimieren.

Es zeigt sich insgesamt, dass biblische Historienbilder als flexibel einsetzbare Ausstattungsobjekte im höfisch-repräsentativen Kontext Verwendung fanden. Dabei konnten die Gemälde in unterschiedlichen Zusammenstellungen und thematischen Einheiten zum Einsatz kommen. Der Vorteil von transportablen Bildträgern zeigt sich gerade in der flexiblen Hängung. Anders als bei der Ausstattung mit Wand- und Deckengemälden, die sich im Laufe des 16. Jahrhunderts vor allem bei Saaldekorationen durchsetzen sollten,¹⁴⁹ ließen sich die Tafel- oder Leinwandbilder immer wieder zu neuen Sinnabfolgen arrangieren. Diese Variabilität der mobilen Bildausstattung kam zudem der Reiseherrschaft der Fürsten entgegen, die von Residenz zu Residenz zogen.¹⁵⁰ So konnten die Räume jederzeit nach Belieben durch weitere Werke ergänzt werden. Zusätzlich wechselten Gemälde auch als höfische Tauschgeschenke ihre Besitzer.¹⁵¹

In Bezug auf das Torgauer Schloss wies insbesondere Matthias Müller auf die Konfessionalisierung höfischer Innenräume hin.¹⁵² Die Bildausstattung erfahre demnach durch programmatische Hängungen im Raum, ergänzt durch Reformatorporträts und wandfeste Dekorationen wie Reliefs, eine protestantische Aufladung und Gesamtausrichtung.¹⁵³ Der Innenausstattung komme demnach nicht nur dekorative Funktion zur Ausschmückung der Räume zu, sondern ihr liege eine spezifische inhaltliche Programmatik

147 | Andersson wertet dies als »Bildzitat«, siehe Andersson 1994, S. 216, zudem die Abbildung bei Bierende 2002, Abb. 71, A. 177. Heydenreich verwies auf diese Illustration im Kontext zeitgenössischer Bildrahmen und Befestigungsmethoden von Bildern, siehe Heydenreich 2007, S. 225.

148 | Der Kurfürst hatte selbst das Vorrecht vor Urteilen des Oberhofgerichts, siehe Ingetraut Ludolph: »Friedrich der Weise (1463–1525)«, in: TRE, Bd. 11, S. 669–669, hier S. 667.

149 | Siehe Hoppe 1996, S. 431; hierzu beispielsweise die wandfeste Bildausstattung des Schmalkaldener Riesensaals, Kramm 1936; allgemein zur Saalausstattung im 16. Jahrhundert Gebeßler 1958.

150 | Siehe hierzu grundlegend Streich 1989.

151 | Siehe zur Tauschpraxis Ludolph 1984, S. 110; zum Kulturtransfer an Fürstenhöfen Müller 2013.

152 | Siehe ausführlich Müller 2015a.

153 | Zur Hängung der Bilder in der Tafelstube siehe ebd., S. 151.

zugrunde.¹⁵⁴ Diese zeichne sich, in Verklammerung mit der äußeren Schlossgestaltung, durch die »Leitthemen von Dynastie, religiös-konfessionellem Bekenntnis und Regentenethik« aus.¹⁵⁵ Diese Einschätzung ist, gemessen an der dynastischen und konfessionellen Bedeutung des Torgauer Schlosses, insgesamt zuzustimmen.

Dennoch liegt den einzelnen Gemälden kein festes konfessionelles Bildprogramm zugrunde. Profane Bildsujets mischten sich hier mit Porträts oder biblischen und mythologischen Darstellungen. Ein Gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus konnte neben einer Kindersegnung eine lutherisch lesbare Ausdeutung im Sinne der dem Menschen zuteilwerdenden göttlichen Gnade erfahren. Hing die biblische Historie dagegen bei einer der zahlreichen Lucrecia-Darstellungen wurde nicht die Sündenvergebung, sondern vielmehr die Tatsünde des Ehebruchs betont. Dies geschah durch das Nebeneinander von Ehebrecherin und dem Tugendexempel der Lucrecia, die dem sexuellen Vergehen durch Tarquinius unschuldig zum Opfer gefallen war und sich daraufhin zur eigenen Ehrerhaltung für den Freitod entschied.¹⁵⁶

Eine solche Zusammenstellung fand sich beispielsweise in einem der Frauengemächer im dritten Obergeschoss des Schlosses, in dem neben einer »Historia von der Lucrecia« ein Gemälde mit der biblischen Geschichte aus dem achten Kapitel des Johannesevangeliums vermerkt ist; Türen und Schränke waren zusätzlich mit Apostel- und Tugenddarstellungen bemalt und auch die getäfelte Decke enthielt weitere biblische Historien.¹⁵⁷ Neben einer Darstellung mit ungleichen Paaren entfaltete dieselbe biblische Szene ganz andere Bezüge: Die passive und von den Männern bedrohte Ehebrecherin konnte vom Betrachter in der berechnend das Liebesspiel fordernden Frauenfigur aus dem Liebespaar gespiegelt werden. Die Kontrastierung zwischen der jungen und schönen Sünderin und den typisierten und fratzenhaften Männergesichtern war nicht nur charakteristisch für die Ehebrecheringemälde, sondern auch für profane Bildumsetzungen und gehörte fest zu Cranachs bildrhetorischem Figurenvokabular.

Dies macht deutlich, dass sich der Bildsinn nicht durch festgelegte ikonografische Schemata ableiten lässt. Er wird jedes Mal aufs Neue beim Betrachten der wechselseitigen Bildbezüge ausgehandelt. Das Spiel mit Bildbedeutung ist ein offenes, das sich in den Schlössern zum Beispiel im höfischen Gespräch vor den Bildern vollziehen konnte. Bereits Werner Schade wies 1974 in seiner bekannten Cranach-Monografie darauf hin, dass die meisten der Darstellungen von Judith, Salome, Bathseba, Adam und Eva sowie der Ehebrecherin vor Christus als biblische Themen allein nur unvollständig zu erklären seien.¹⁵⁸

Die Cranachschen Ehebrecheringemälde auf die lutherisch-theologische Deutung zu beschränken, hieße daher, ihr Bedeutungs- und Ausdruckspotenzial zu verkürzen. Die biblischen Historien gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus sind daher nicht rein theologisch zu denken, sondern vielmehr als Profankunst, die in die Semantik höfischer Raumausstattung einzubetten ist. Die Tafelgemälde sind als Ausstattungsstücke für den profanen Raum in wechselseitige Bezüge zum Formenrepertoire und zu den Bild-

154 | Siehe Müller 2011, S. 18–20.

155 | Siehe ebd., S. 26.

156 | Eine Darstellung der Lucrecia von Jörg Breu d. Ä. ist als Raumausstattung im Rahmen eines Historienbildauftrags Wilhelms IV. bezeugt, siehe Goldberg 1983a, S. 19–20, zur Raumfrage S. 59–61. Ich danke Melanie Kraft für Hinweise. Siehe zudem zur moralischen Ambivalenz der Lucrecia-Darstellungen Follak 2002.

157 | Siehe Lewy 1908, S. 76.

158 | Schade 1977, S. 68.

inhalten profaner wie mythologischer Gemälde zu verstehen. Die Bildbedeutung ergibt sich dabei nicht aus festgelegten Codierungen, sondern im komplexen Zusammenspiel von Architektur, Skulptur, mobiler Gemäldeausstattung und Hofzeremoniell.

5.2 *Exempla Iustitiae*: Biblische Historien als Exempel der Rechtsprechung

Auch in frühneuzeitlichen Rathausausstattungen dienten – ähnlich wie in höfischen Residenzen – biblische, profane und mythologische Historienbilder als visuelle Gerichts- oder Tugendexempel. So waren auch die Ratssäle, -stuben und Außenfassaden mit Bildzyklen, Personifikationen und Allegorien ausgeschmückt.¹⁵⁹ Viele Bildthemen und Ausstattungsmerkmale überschritten sich mit den Bildprogrammen frühneuzeitlicher Schlösser, Residenzen und deren Gärten oder auch mit ephemeren höfischen Festdekorationen. Im späteren 16. Jahrhundert fanden ähnliche Bildausstattungen auch Nachahmung in den Innenausstattungen und Fassadenmalereien der reicheren Patrizier- oder Bürgerhäuser.¹⁶⁰ Diese thematischen Überschneidungen der Dekorationssysteme sind nicht zufällig. Die Eigenschaften des idealen Herrschers, wie Tugendhaftigkeit, Gerechtigkeit oder Weisheit, wurden auch von den in der städtischen Gemeinschaft hoch angesehenen Ratsherren erwartet. In den Bildausstattungen der Rathäuser wurden daher Bildthemen aufgegriffen, die dem Herrscherlob nahestanden.¹⁶¹ Ebenso wie in den Beratungsstuben frühneuzeitlicher Residenzen wurde in Rathäusern über Angelegenheiten der *res publica* beraten und entschieden. Die Ratssäle waren der städtische Ort der Judikative, an dem die Ratsherren Recht in Zivil- und Kriminalfällen und in religiösen Angelegenheiten sprachen, aber auch der Schauplatz repräsentativer Veranstaltungen.¹⁶² Die Bilder waren auf diese Funktion abgestimmt und sollten die Richter vor ungerechten Entscheidungen warnen oder ihnen nachahmenswerte Vorbilder vor die Augen stellen.¹⁶³ Tugend- und Lasterzyklen sowie antike und biblische Helden mit ihren Geschichten finden sich daher sowohl im städtischen als auch im höfischen Raum.

Doch nicht jede bildliche Darstellung eignete sich für eine Umsetzung an Orten der Rechtsprechung. Die in den sächsischen Residenzen beliebten Bildtafeln mit den Kindersegnungen hatten im Gerichtskontext zum Beispiel keine inhaltliche Anbindung. Dagegen fügten sich biblische und antike Bildthemen mit einem offensichtlichen Gerichtsbezug gut in die Bildprogramme der Rathäuser ein. Sie wurden an diesen

159 | Siehe einführend zur frühneuzeitlichen Rathausikonografie Stephan Albrecht: »Rathaus«, in: Hpl, Bd. 2, S. 273–279, mit älteren Quellen Grisebach 1907, zu funktionalen Aspekten Paul 1987, mit umfassender Materialsammlung Tipton 1994; zur Ikonografie mittelalterlicher Rathäuser Albrecht 2004, zum städtischen Selbstverständnis im Spiegel der Rathausikonografie Albrecht 2006, zu neutestamentlichen Bildthemen in Rathäusern Haupt 2000, S. 16–17.

160 | Siehe Albrecht 2006, S. 208; außerdem Kap. 5.2.3 der vorliegenden Arbeit.

161 | Siehe Stephan Albrecht: »Rathaus«, in: Hpl, Bd. 2, S. 273–279, hier S. 278, einführend zum Herrscherlob B. Hamsch: »Herrscherlob«, in: HWRh, Bd. 3, Sp. 1377–1392.

162 | Siehe Paul 1987, S. 397.

163 | Siehe Sellert 1993, S. 70.

Orten zu »Gerechtigkeitsbildern«.¹⁶⁴ Zu den frühesten bildlichen Ausstattungen von Rathaussälen gehörten Weltgerichtsdarstellungen, die sich bereits ab dem 14. Jahrhundert an Lettner und Kirchenportalen befanden, an denen weltliches oder geistliches Gericht gehalten wurde.¹⁶⁵ Zu den häufigsten biblischen Gerechtigkeitsbildern zählte das Urteil König Salomos, der den Streit zweier Mütter um ein verstorbenes und vertauschtes Kind durch einen weisen und gerechten Richtspruch entschied.¹⁶⁶ Das Salomonische Urteil wurde somit zum Inbegriff des weisen Herrschers und Richters und war als Vorbild einer gerechten Entscheidung in vielen höfischen Residenzen und Rathäusern dargestellt.¹⁶⁷

Unter den neutestamentlichen Szenen zählte beispielsweise die Geschichte von Daniel und Susanna zu den bekanntesten Exempeln biblischer Rechtsprechung (Dan 13,1–64).¹⁶⁸ Die Erzählung demonstrierte im Gerichtskontext ein warnendes Beispiel falscher Verurteilung. Zwei alte Richter begehrten Susanna, die Frau des Babyloniers Jojakim. Sie beobachteten und bedrängten die junge Frau beim Baden und beschuldigten diese, nachdem andere durch die Schreie aufmerksam wurden, fälschlicherweise des Ehebruchs. Die Anklage wurde erst durch Daniels unabhängige Zeugenbefragung überprüft, wodurch die Lüge der beiden Männer aufgedeckt wurde. Die zu Unrecht angeklagte Susanna blieb vor dem Todesurteil bewahrt, das stattdessen an den unehrlichen Anklägern vollstreckt wurde. Im Rathaus warnte die Geschichte der Susanna Zeugen vor den Auswirkungen von Falschaussagen und Richter vor unsachgemäßen Urteilen.

Auch die biblische Historie der Ehebrecherin eignete sich auf mehreren Ebenen als Gerechtigkeitsbild: Zum einen handelt der Evangeliumsbericht von der Auslegung der Gesetze und beinhaltet narrative Stationen aus der Praxis der Rechtsprechung – die Anklage der Pharisäer, den Urteilsspruch Christi, die angedrohte Vollstreckung des Todesurteils sowie die Begnadigung und Freisprechung der Angeklagten. Zum anderen lag der historisch verstandenen Bibelstelle das zu Lebzeiten Jesu geltende römische Recht zugrunde, das den Juristen des 16. Jahrhunderts vertraut war.¹⁶⁹ Die »causa« des Ehebruchs gewann zudem durch die frühneuzeitliche Rechtsprechung an Aktualität, was zahlreiche Verhandlungen von Ehebruchs-fällen und ihre juristische Reglementierung bezeugen (Kap. 3.1).

Doch lassen sich auch die Ehebrecheringemälde aus der Cranach-Werkstatt im Rechtskontext verorten? Die ursprünglichen Bildausstattungen von Ratssälen oder -stuben, die Cranachs Werke an Orten der Rechtsprechung bezeugen könnten, sind nur in wenigen Fällen – zum Beispiel die Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel (Abb. 23) – erhalten oder rekonstruierbar. Einzelne Bilder, wie etwa Darstellungen des Parisurteils oder Salomos Urteil,¹⁷⁰ geben sich durch ihre Thematik als Gerechtigkeitsbilder oder Teile von Tugendzyklen zu erkennen (Kap. 5.2.3). Für die große Zahl der einzelnen Tafelgemälde ist das Dokumen-

164 | Siehe einführend Rainer Kahsnitz: »Gerechtigkeitsbilder«, in: Lcl, Bd. 2, Sp. 134–140; zur Ikonografie Lederle 1937 und Sellert 1993, insbesondere S. 69–73.

165 | Siehe Beat Brenk: »Weltgericht«, in: Lcl, Bd. 4, Sp. 513–523.

166 | Siehe Bernhard Kerber: »Salomo«, in: ebd., Bd. 4, Sp. 15–24, vor allem Sp. 20.

167 | Siehe als Überblick Lederle 1937, S. 26–31.

168 | Siehe einführend Hanspeter Schlosser: »Daniel«, in: Lcl, Bd. 1, Sp. 469–473, sowie »Susanna«, in: ebd., Bd. 4, Sp. 228–231; zu Susanna und Daniel als Gerechtigkeitsbild siehe Lederle 1937, S. 31–33.

169 | Siehe Tipton 1994, S. 164.

170 | Siehe zu *Salomos Urteil* FR 1979, Nr. 211 sowie die Übersicht im Corpus Cranach (http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Salomos_Urteil; abgerufen am 30.10.2018).

tationsproblem jedoch ähnlich gelagert wie bei der Bildausstattung fürstlicher Residenzen. Sofern sich überhaupt die Bausubstanz erhalten hat, bestehen die ursprünglichen Hängungen in den Ratsstuben oder Kanzleizimmern seit Langem nicht mehr. Auch schriftliche Quellen, die Aufschluss über eine solche Verwendung geben könnten, sind für Cranachs Werke nicht bekannt. Sicherlich liegt hierin einer der Gründe, weshalb die Ehebrecheringemälde bislang nicht als Gerechtigkeitsbilder diskutiert wurden. Zusätzlich war der Blickwinkel durch die Wissenschaftsgeschichte vor allem auf die lutherisch-theologische Deutung fokussiert. Doch es spricht einiges für eine mögliche Verwendung der Ehebrecheringemälde Cranachs als profane Gerechtigkeitsbilder, die in den folgenden Kapiteln zur Diskussion gestellt wird: Zum einen dienten bereits einzelne Gemälde in den kurfürstlichen Schlössern als Tugendexempel für gerechtes Urteilen, indem sie den christlichen und milden Herrscher repräsentierten. Zum anderen zählte die biblische Historie der Ehebrecherin zu den bekanntesten neutestamentlichen Rechtsexemplen und war als solches in Ratssälen, an Rathausfassaden oder auch auf Titelblättern bekannter Rechtshandbücher vertreten.

5.2.1 Hans Sebald Behams Titelblatt für Justinus Goblers Rechtshandbuch

Die juristischen und historiografischen Schriften des Juristen Justinus Gobler fanden weite Verbreitung.¹⁷¹ Goblers bekanntestes römisch-rechtliches Handbuch *Der Gerichtlich Proceß* erschien erstmals 1536 beim Frankfurter Buchdrucker und Verleger Christian Egenolff.¹⁷² Das Buch enthielt detaillierte Schilderungen der gerichtlichen Vorgänge, wie Zeugenanhörungen oder Urteilsvollstreckungen, und diente der praktischen wie theoretischen Unterweisung der Rechtspfleger. So schreibt der Autor in seiner Vorrede ausdrücklich, dass sich sein Werk nicht an die Doktoren des Rechts, sondern an die Prokuratoren richte, die oftmals »gemeyne und unbelesene leut«, also des Lateinischen unkundig seien.¹⁷³ Goblers deutschsprachiges Standardwerk zur Rechtspraxis erlebte bis ins letzte Drittel des 16. Jahrhunderts zahlreiche Auflagen.¹⁷⁴

Die Titelblätter der ersten beiden Frankfurter Ausgaben von 1536 und 1538 enthielten eine einzelne Holzschnittillustration mit der Darstellung des Reichstages, die in den späteren Ausgaben den unteren Abschluss einer erweiterten Titelumrahmung bildete (Abb. 64, unten).¹⁷⁵ Seit Johann David Passavant in seinem Druckgrafikverzeichnis *Le Peintre-graveur* die Vermutung aufgestellt hatte, die in der Bildmitte stehende Figur stelle Luther dar, wurde der Holzschnitt immer wieder als Darstellung des für die Reformationsgeschichte symbolträchtigen Wormser Reichstages von 1521 gedeutet, auf dem Luther seine Schriften vor

171 | Auch in den Namensvarianten »Justin/Iustinus Gobler/Cöbler« verbreitet. Im Folgenden wird die standardisierte Namensvariante »Gobler« verwendet; zu Gobler als Rechtsgelehrten siehe Andreas Deutsch: »Gobler, Justin (um 1503–1567)«, in: HRg, Bd. 2, Sp. 438–440.

172 | Zum Frankfurter Buchdrucker Egenolff siehe Jäcker 2002.

173 | Gobler 1542, Vorrede.

174 | Weitere Frankfurter Ausgaben erschienen 1536, 1538, 1542 (ab dieser Ausgabe mit voller Titelumrahmung), 1549, 1555, 1562, 1567 und 1578; siehe zu einer Auflistung der Drucke Pauli 1974, Nr. 1116, S. 392. Als weiteres Rechtshandbuch Goblers ist *Der Rechten Spiegel* zu nennen, der in mehreren Auflagen von ca. 1550 bis 1570 erschien, siehe Gobler 1550; zur Ikonografie der Bilder in Rechtsbüchern Hayduk 2011.

175 | Siehe zu den beiden ersten Ausgaben Gobler 1536, Gobler 1538.



Abb. 64: Hans Sebald Beham: Titelumrahmung mit sieben Szenen auf vier Holzstöcken: Urteil Salomonis und Christus und die Ehebrecherin (oben), Kambyses-Urteil und Blendung des Zaleukos (links), Spinnengleichnis des Anarchsis, Jupiter als Richter hört beiden Parteien zu (rechts), Reichstag (unten), 25 × 17 cm (gesamte Umrahmung), Titelblatt, zu: Justinus Gobler: Der Gerichtlich Proceß (...) Frankfurt am Main 1542

dem Kaiser nicht widerrief.¹⁷⁶ Bei näherer Betrachtung lässt sich die Szene jedoch nicht mit der historischen Begebenheit in Einklang bringen. Der damals 21-jährige Kaiser Karl V. wäre als bereits in die Jahre gekommener Herrscher dargestellt.¹⁷⁷ Und auch die stehende bärtige Männerfigur stimmt nicht mit dem überlieferten bartlosen Bild des Augustinermönchs Luther überein.¹⁷⁸ Es handelt sich somit nicht um ein spezifisches historisches Ereignis, sondern vielmehr um die allgemeine Versammlung des Kaisers und der Reichsfürsten, der man nachträglich eine reformationsgeschichtliche Deutung zuschrieb. Eine politisch unverfängliche Reichstagsdarstellung eignete sich zudem weitaus besser für eine Schrift zur Rechtspraxis, für die das kaiserliche Druckprivileg erteilt worden war.

Die Titelumrahmung wurde in den späteren Ausgaben durch mehrere Holzschnittillustrationen von Hans Sebald Beham erweitert, die bekannte Exempel antiker und biblischer Rechtsprechung zeigen.¹⁷⁹ Das Titelblatt der Ausgabe von 1542 und der nachfolgenden Ausgaben setzt sich aus sechs Bildfeldern zusammen (Abb. 64).¹⁸⁰ Die Reichstagsszene bildet den unteren Abschluss der Umrahmung, wodurch die restlichen Szenen auf der kaiserlichen Ordnung fußen. Die einzelnen Holzschnitte zeigen biblische und römisch-antike Gerichtsexempel, die aus der zeitgenössischen Rathausikonografie sowie aus Fürsten- und Gerichtsspiegeln bekannt waren. Die beigefügten lateinischen Zweiteiler waren römisch-antiken Geschichtsquellen entnommen. Die Erzählungen zu den Taten der Römer, die *Gesta Romanorum*,¹⁸¹ oder die Exempelsammlung *Facta et dicta memorabilia* des römischen Schriftstellers Valerius Maximus mit Geschichten aus der römischen Republik lagen seit Beginn des 16. Jahrhunderts auch in deutschsprachigen Übersetzungen vor und galten vor allem in humanistischen Kreisen als Standardwerke.¹⁸²

In den Randleisten der Titelumrahmung sind antike Gerichtsfälle mit vorbildhaften oder auch abschreckenden Rechtsregeln zu sehen. In der linken Spalte befinden sich zwei Exempel für Urteilssprüche,

176 | Siehe *Le Peintre-graveur*, Bd. 4, Nr. 191, S. 82. In Brulliot's *Dictionnaire de Monogramme* ist die Illustration noch als »diété de l'Empire« und damit als Reichstagsdarstellung bezeichnet, siehe DdM, Sp. 572. Gustav Pauli bezeichnete die Szene neutral als »Versammlung des Kaisers und der Reichsfürsten«, Pauli 1974, Nr. 1116 (7), S. 391. Die Deutung der nicht weiter begründeten Vermutung Passavants fand in ikonografische Standardwerke Eingang, Rainer Kahsnitz: »Gerechtigkeitsbilder«, in: Lcl, Bd. 2, Sp. 134–140, Abb. 3; Hrosch zeichnete die Interpretationsverschiebung von der Reichstagsdarstellung zum Wormser Reichstag nach, Hrosch 2008, S. 416–420; dazu auch Aulinger 1980, S. 86.

177 | Siehe Hrosch 2008, S. 417.

178 | Siehe ebd. Cranachs Kupferstich von 1520 zeigt zum Beispiel den ausgezehrten und bartlosen Mönch Luther mit Tonsur, siehe Jahn 1980, Nr. 207.

179 | Zu Behams Titelumrahmung siehe *Le Peintre-graveur*, Bd. 4, Nr. 191, S. 82; Röttinger 1933, S. 38; Simon 1948, S. 58; Hollstein's, Bd. 3, S. 229; Ausst.kat. Nürnberg 1979, Nr. 348, sowie das Werkverzeichnis Behams bei Pauli 1974, Nr. 1116 (1–7), der jedoch viele der Szenen ohne oder mit falscher Zuordnung aufführt, zudem ist die Transkription nicht übersetzt; im Kontext frühneuzeitlicher Gerechtigkeitsbilder erwähnt bei Tipton 1994, S. 164–165, sowie bei Rainer Kahsnitz: »Gerechtigkeitsbilder«, in: Lcl, Bd. 2, Sp. 134–140, Abb. 3.

180 | Siehe Pauli 1974, Nr. 1116 (1–7), S. 389–392.

181 | Die *Gesta Romanorum* wurden 1470 vom Gelehrten und Humanisten Aenas Silvius Piccolomini, dem späteren Papst Pius II. ins Deutsche übertragen, siehe hierzu Cod. Pal. germ. 101 (Universitätsbibliothek Heidelberg).

182 | Siehe Lederle 1937, S. 9. Die neun Bücher mit Exempelsammlungen »erinnerungswürdiger Taten und Aussprüche« des römischen Schriftstellers Valerius Maximus waren im 16. Jahrhundert in zahlreichen Auflagen verbreitet; im Folgenden zitiert werden die Ausgaben Valerius 1998, Valerius 1991 oder Valerius 1828–1829; weitere Historien waren durch Herodot überliefert, siehe Herodotus 2014.

die gerechte, aber zugleich grausame Strafen nach sich zogen: die Blendung des Zaleukos und das Urteil des Kambyses. Die Blendungsszene zeigt ein römisch-antikes Bestrafungsszenario für einen Ehebrecher, das durch die Geschichtensammlung des Valerius Maximus bekannt war.¹⁸³ Der Sohn des Zaleukos sollte für den begangenen Ehebruch mit dem Verlust beider Augen bestraft werden.¹⁸⁴ Da der Vater dieses Gesetz selbst erlassen hatte, waren die Bürger der Stadt geneigt, auf das Strafmaß zu verzichten. Zaleukos milderte das harte Strafmaß ab, indem er die Hälfte der Strafe übernahm und sich selbst wie seinem Sohn jeweils ein Auge ausstechen ließ. Die weithin bekannte Geschichte enthält im frühneuzeitlichen Rechtskontext eine Mahnung an das angemessene Strafmaß,¹⁸⁵ das weder im Erlassen noch im Ausschöpfen der gesetzlich vorgeschriebenen Strafe besteht. Noch in Rechtshandbüchern des 18. Jahrhunderts wurde in Verbindung mit der Bestrafung des Ehebruchs auf das Exempel des Zaleukos verwiesen.¹⁸⁶

Direkt über dem antiken Ehebruchexempel ist mit dem Urteil des persischen Richters Kambyses eines der grausamsten Urteile der Rechtsprechung dargestellt, von dem bereits in Herodots Historien und bei Valerius Maximus berichtet wird.¹⁸⁷ Der königliche Richter Sisamnes hatte sich bestechen lassen und ein ungerechtes Urteil gefällt. Der Richter Kambyses bestrafte den bestechlichen und ungerechten Richter, indem er ihm die Haut abziehen ließ. Otanes, der Sohn des Gehäteten, musste als dessen Nachfolger auf dem Richterstuhl Platz nehmen, über den man die Haut seines Vaters spannte, und darauf Recht sprechen. In Sebalds Holzschnitt muss der Sohn den Blick auf die sterblichen Überreste des Vaters richten. Dies sollte auf drastische Weise vor den Folgen von Bestechlichkeit und ungerechter Rechtsprechung warnen.¹⁸⁸ Die Szene, die die richterliche *severitas* verdeutlichte, war nicht nur aus Rathäusern, wie beispielsweise durch die Kambysesdarstellung Gerard Davids im Brügger Rathaus bekannt, sondern fand auch im höfischen Raum Verbreitung.¹⁸⁹

Eine Kambyseszene wurde schon in Meinhardis *Dialogus* von 1508 ausführlich als Teil der Wittenberger Schlossausstattung beschrieben.¹⁹⁰ Ein Bild mit dem Urteil des persischen Richters hing demnach

183 | Siehe Valerius 1998, VI.5.3, ext. 3, S. 409.

184 | Siehe einführend zum Urteil des Zaleukos Krauss/Uthemann 2003, S. 148–149; hierzu die Inschrift in der Kartusche des Holzschnitts »Neu plus affectus nati, quam iura ualeret / Dimidium poenae sustinet ecce pater«.

185 | Siehe Tipton 1994, S. 165.

186 | Siehe hierzu Kirchgeßner 1706, S. 284.

187 | Zu Goblers Kambysesurteil siehe van der Velden 1995a, S. 24; einführend zum Urteil des Kambyses Krauss/Uthemann 2003, S. 176; bei Valerius Maximus unter den »auswärtigen Exempeln« für richterliche Strenge (*severitas*) aufgeführt, Valerius 1991, VI.3. ext. 3, S. 175; zur lateinischen Fassung Valerius 1998, Bd. 2, 6.3. ext. 3, S. 728. Die Erzählung ist bereits in den griechischen Historien Herodots überliefert, der die moralische Verbesserung durch das grausame Exempel hervorhob, Herodotus 2014, 5,25, S. 671.

188 | Die Inschrift im Holzschnitt berichtet vom Richter, der sich durch Gold verführen ließ und dem als Strafe die Haut abgezogen wurde: »Ast hic accepto quia leges uendidit auro / Supplicium exuta q[uam] graue pelle dedit«; siehe hierzu Pauli 1974, Nr. 1116 (4), S. 398–390, der die Szene aber nicht dem antiken Exempel zuordnet.

189 | Siehe zu Gerard Davids Kambysesurteil im Brügger Rathaus van der Velden 1995b. Noch im 17. Jahrhundert war das Thema in Rathäusern verbreitet, siehe hierzu Rubens' Kambysesurteil im Brüsseler Rathaus.

190 | Siehe Meinhardi 1986, S. 157, und Borggreffe 2002, S. 35.

neben einer Darstellung der Zerstörung Jerusalems und weiteren antiken Gerichts-bildern im fürstlichen Beratungszimmer des Wittenberger Schlosses:

»Als nächstes siehst du, wie einem Richter für ein ungerechtes Urteil die Haut abgezogen wird; aus seinen Knochen baut man den Richtstuhl und spannt die abgezogene Haut darüber. Nun muß der Sohn des ungerechten Richters als erster darauf Platz nehmen, damit seine Urteile gerechter werden mögen«¹⁹¹

Meinhardi geht in seinem *Dialogus* nicht auf die Grausamkeit der Bestrafung ein, sondern zielt auf die lehrende Absicht des Exempels ab, denn die Urteile des Sohnes sollen durch die drastische Bestrafung des Vaters gerechter werden. Die Bedeutung der Szene wurde damit vor allem in der *severitas* des Richters gesehen, der durch seine harte Bestrafung zu einer moralischen Verbesserung der Gerichtspraxis beitrug.

Die Holzschritte in der rechten Randleiste verweisen auf allgemeine Richtertugenden. Die untere Szene zeigt den gerechten Richter, der beiden Parteien gleichermaßen Gehör schenkt.¹⁹² Dies kann als direkte Aufforderung zu einer gerechten Rechtspraxis und einer Gleichbehandlung der Zeugen aufgefasst werden. Diese Gleichheit vor Gericht wird im darüberliegenden Bildfeld thematisch fortgesponnen. Die Szene zeigt das Spinnengleichnis

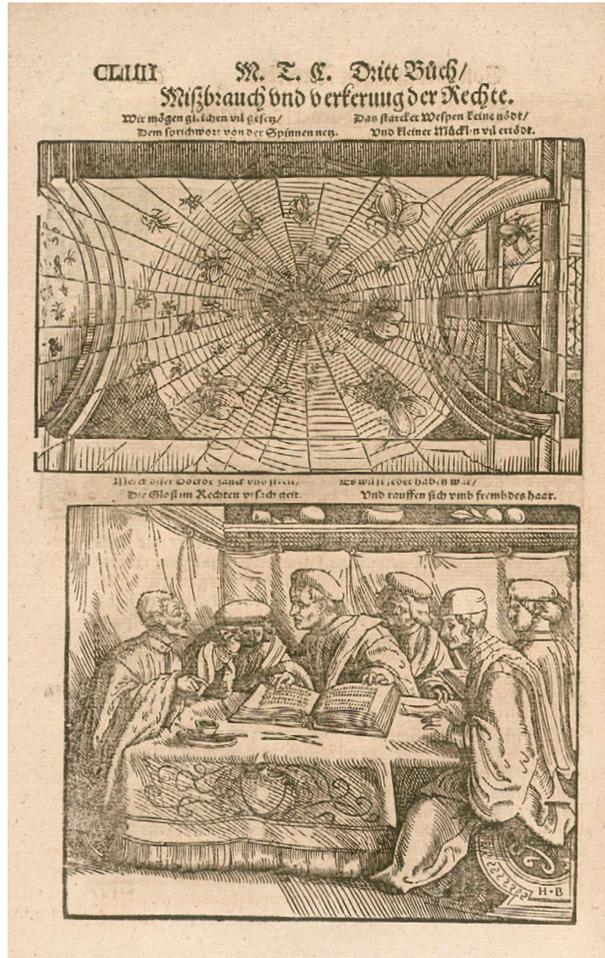


Abb. 65: Hans Burgkmair d. Ä.:

Mißbrauchung und Verkerung der Rechte: Gleichnis vom Spinnennetz. Streit der Rechtsgelehrten um die Auslegung der Gesetzestexte, Holzschritt, aus: Marcus Tullius Cicero: *Officia Ciceronis teutsch* (...), Frankfurt am Main 1565

191 | Meinhardi 1986, S. 157.

192 | Siehe Pauli 1974, Nr. 1116 (6), S. 391. Der beigelegte Text weist die Figur als Jupiter aus: »Cur geminas homini concessit Jupiter aures? Possit ut haec laeses, illa patere reis?«; siehe zur Deutung Rainer Kahsnitz: »Gerechtigkeitsbilder«, in: *Lcl*: Bd. 2, Sp. 134–140, Abb. 3; zu weiteren Deutungen siehe Haupt 2000, S. 178–188 und Tipton 1994, S. 165.

des weisen Skythenkönigs Anarchsis,¹⁹³ der den Athener Solon über die Gesetze belehrte.¹⁹⁴ Dem Holzschnitt ist ein lateinischer Zweiteiler beigegeben:

»Implicat ut muscas, transmittit aranea vespas / Sic parcit magnis Lex humilesque premit.«

Im Spinnennetz verfangen sich demnach nicht die großen gefährlichen Wespen, die Löcher in das Netz reißen, sondern die vielen kleinen und weitaus harmloseren Fliegen. Dieses Bild lässt sich direkt auf die Gesetzesauslegung übertragen. Große Verbrechen bleiben ungeahndet, während zahlreiche kleinere Delikte bestraft werden. Das Gleichnis warnt vor Gesetzesmissbrauch und der Ungleichbehandlung vor Gericht. Den Richtern kommt bei der richtigen Auslegung der Gesetze eine große Verantwortung zu, denn sie entscheiden über Härte oder Durchlässigkeit der Gesetze. In einem Holzschnitt Hans Burgkmairs d. Ä. wird dieser Bezug zwischen dem Spinnennetz als Symbol des Gesetzes und der Gesetzesauslegung noch deutlicher (Abb. 65).¹⁹⁵ Hier ist das Spinnengleichnis in der bei Egenolff in Frankfurt erschienenen deutschen Ausgabe der *Officia Ciceronis* über die moralischen Tugenden und Pflichten eines Staatsmanns aufgegriffen. Das Spinnennetz mit gefangenen Fliegen wird mit einer Szene kombiniert, die Rechtsgelehrte bei der Auslegung der Gesetze zeigt. Auch der beigegebene Zweiteiler setzt das Spinnennetz explizit mit dem Recht in Verbindung:

»Mißbrauch vnd verkerung der Rechte // Wir mögen gleichen viel gesetz / Dem sprichwort von der Spinnennetz / Das starcker Wespen keine nödt / Vnd kleiner Mückln viel ertödt.«¹⁹⁶

Das antike Exempel gemahnte damit an die Gleichbehandlung aller vor dem Gesetz.¹⁹⁷ Die Darstellung des Spinnengleichnisses auf Goblers Titelblatt nahm dies nach dem antiken Vorbild auch für die zeitgenössische Rechtsprechung in Anspruch.

Den Abschluss der Gerichtsexempel bilden zwei Szenen aus dem Alten und Neuen Testament: Die Kopfleiste der Titelumrahmung zeigt den Urteilsspruch Salomos und die Ehebrecherin vor Christus.¹⁹⁸ Die beiden Szenen sind in einem Tempelinnenraum lokalisiert und kompositorisch aneinander angeglichen. Die beobachtenden Männer füllen aneinandergereiht den Bildraum aus. Davor heben sich zwei Figuren von der Menge ab: die kniende Mutter vor Salomo und der gebückte Christus in der Ehebrecherinszene. Die Ereignisse scheinen sich dadurch im selben Innenraum abzuspielen und werden lediglich durch eine vorgelagerte Säule voneinander getrennt. Damit erfährt die bereits bei Ambrosius erwähnte Gleichsetzung zwischen dem Salomonischen Tempel und dem Tempel, in dem Christus lehrte, eine Aktualisierung

193 | Pauli listet die Szene lediglich als »Gespräch zweier Männer«, siehe Pauli 1974, Nr. 1116 (5), S. 391; für eine Zuordnung Tipton 1994, S. 165.

194 | Die Episode ist bei Valerius Maximus berichtet, siehe Valerius 1998, Bd. 2, VII.2 ext. 14, S. 450; zur Lebensbeschreibung des Solon siehe Plutarchus 1854–1871, Bd. 6.

195 | Siehe Cicero 1565. Die deutsche Erstaussgabe von 1531 wurde zum Vorbild für die Fassadengestaltung des Ulmer Rathauses, siehe Tipton 1994, S. 469.

196 | Cicero 1565, CLVIII.

197 | Siehe Tipton 1994, S. 165.

198 | Die Kopfleiste war auch als Einzelholzschnitt verbreitet, siehe hierzu den Druck im British Museum (http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=81556001&objectId=1429394&partId=1; abgerufen am 10.9.2016).

(Kap. 2.1). Für das Salomonische Urteil wurde der Moment des gerechten Urteilsspruches gewählt. Der stehende König weist den Soldaten an, sein Schwert zu ziehen, um das Kind zu töten. In diesem Augenblick fällt die leibliche Mutter vor dem König zu Boden. Über der Salomoszene steht in einer Kartusche:

»Saepe latet verum, dum res sine teste geruntur / At mens officio proditur ipsa suo.«¹⁹⁹

Sinngemäß wird darauf Bezug genommen, dass die Wahrheit sich oft verbirgt, wenn keine Zeugen zugegen sind, jedoch immer durch das Gewissen verraten wird und somit ans Licht kommt. Noch in Grimms Wörterbuch taucht der Spruch unter der Rubrik »Gewissen« in leicht abgewandelter lateinischer Form auf und findet seine deutschsprachige Entsprechung in späteren Sprichwörtern wie »das gewissen weist am besten was man heimlich verübt«,²⁰⁰ oder »Frevel, den kein Aug' erspäht, Das Gewissen doch verräth.«²⁰¹ Dies trifft auf die Salomoszene zu, in der die Mutter des toten Säuglings die Kinder vertauscht hatte. Das Gewissen der Mutter des lebenden Kindes, die sich gegen die Tötung wehrte, brachte die Wahrheit ans Licht, obwohl es keine weiteren Zeugen für das heimliche Vertauschen gegeben hatte.

Rechts neben dem Urteil Salomos befindet sich die Ehebrecherinszene,²⁰² durch die ein Bezug zum antiken Bestrafungsszenario für Ehebrecher in der Blendung des Zaleukos geschaffen wird. Beham gliedert die Szene an das alttestamentliche Exempel an. Wie im Salomonischen Urteil zeigt die Szene den Wendepunkt der Handlung, hier durch Jesu Schreiben auf den Boden, das im Sinne des Urteilsspruches Jesu gedeutet wurde. Die Männer beugen sich über den Schriftzug und disputieren, während sich andere bereits abwenden, weil sie ihrer eigenen Sünden gewahr werden. Über der Szene erscheint nicht der bekannte Ausspruch Jesu aus dem Johannesevangelium, sondern ein abgewandelter Zweizeiler aus den Gedichten des Catull:²⁰³

»Ne facile alterius reprehendas crimina vite / sed tua quanta vide, mantica terga p[?]mat.«

Der Spruch mahnt, kein vorschnelles Urteil über andere auszusprechen, sondern zuerst die eigene Schuld zu prüfen, die jeder verborgen und ohne sie zu sehen auf dem Rücken trage. Die Aussage der biblischen Geschichte richtet sich sowohl an Kläger als auch an Richter.²⁰⁴ Am Beispiel der Pharisäer zeigt sich anschaulich, dass sich Zeugenaussagen und Anklagen allzu leicht gegen die Kläger selbst wenden können, da jeder seine eigene Schuld trägt. So sollen sich auch die Richter bei ihren Urteilssprüchen stets ihrer eigenen Schuld bewusst sein. Der theologische Gnadengedanke, der in Luthers Auslegung der biblischen

199 | Der lateinische Text im Holzschnitt ist fehlerhaft. »Officio« ist in den meisten Textquellen mit »indicio« angegeben.

200 | Siehe DWb, Bd. 6, Sp. 6219–6301, hier Sp. 6249: »Actum saepe latet cum res sine teste geruntur, at mens indicio proditur ipsa suo.«

201 | CL, Bd. 1, S. 7, mit der lateinischen Entsprechung: »Actum saepe latet, cum res sine teste geruntur, At mens indicio ipsa suo.«

202 | Siehe Pauli 1974, Nr. 1116 (2), S. 390.

203 | Bei Catull lautet der Spruch: »Suus cuique attributus est error; sed non videmus manticae quod tergo est.« Catullus 2014, 22, S. 32; zu Deutsch: »Jedem ist sein eigener Irrtum zugeteilt, aber wir sehen nicht den Teil des Rucksacks, er auf dem Rücken hängt.«, ebd., S. 33. Der Spruch wurde zum Sprichwort und taucht fragmentiert noch in Grimms Wörterbuch auf: »non videmus manticae quod in tergo est.«; in der deutschen Übertragung: »unsern hocker wollen wir nicht wissen«, DWb, Bd. 10, Sp. 1652.

204 | Siehe zur Ehebrecherinszene Tipton 1994, S. 164.

Geschichte die vorrangige Rolle spielte, gerät hier zugunsten der Rechtsthematik in den Hintergrund. Neben der alttestamentlichen Gerichtsszene erhält diese Deutungsebene zusätzlich Kontur. Die Geschichte der Ehebrecherin rückt mit dem Urteil Salomos zusammen – beide sind vorbildhafte biblische Exempel für gerechtes, weises und mildes Urteilen. Anders als im antiken Exempel des Zaleukos, das mit der Blendung des Ehebrechers endet, tritt bei den biblischen Historien der Aspekt der Vergebung und Milde hervor. Christus wird durch sein Handeln im Sinne der Tugend der *clementia* zum Vorbild für die weltlichen Richter. Denn durch seine eigene Auffassung des Gesetzes und seinen Richtspruch setzt er sich als gnädiger Richter über die harte Bestrafung des Mosaischen Gesetzes hinweg.

Insgesamt zeigen die Anordnung und Auswahl der Szenen in der Titelumrahmung, dass das Recht des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation auf dem römischen Recht und auf der göttlichen Ordnung beruht. Die einzelnen Rechtsgrundsätze und Richtertugenden werden durch antike und biblische Historien visuell veranschaulicht. Die antiken Historien mahnen mit teils grausamen Exempeln an die Richtertugenden der gerechten Strenge und der Gleichbehandlung aller vor Gericht. Über den gerechten, aber harten Strafen der antiken Herrscher und Richter sind die biblischen Szenen als zentraler Abschluss des Bildschmucks angeordnet, was die Bindung des frühneuzeitlichen Rechts an die Bibel hervorhebt. Die biblischen Beispiele der Rechtsprechung zeigen Weisheit, Gerechtigkeit und Milde der Richter Salomo und Christus auf. Aus den dargestellten Exempeln lassen sich grundlegende Tugenden und Handlungsvorgaben für die weltlichen Richter ableiten – im Fall der Ehebrecherin beinhaltet dies eine Mahnung zu sittlicher Milde nach dem Vorbild Christi.²⁰⁵ Durch die späteren Auflagen von Goblers *Gerichtlich Proceß* fand das Titelblatt Behams weite Verbreitung und die Holzschnitte wurden selbst zu Vorbildern für Bildausstattungen an Orten der Rechtsprechung.

5.2.2 Gerechtigkeitsbilder in Rathäusern

Frühneuzeitliche Rathäuser waren nicht nur Schauplatz der Rechtsprechung, sondern auch von Festivitäten und Versammlungen. Auch Besucher, wie Diplomaten, Gesandte und Herrscher, wurden durch die repräsentativen Säle geführt,²⁰⁶ denn die Rathäuser waren das sichtbare Außenbild der städtischen Obrigkeit und somit »Ausdrucksträger des kommunalen Selbstbildes«.²⁰⁷ Diese repräsentative Aufgabe führte gerade in den größeren Städten zunehmend zu aufwendigen Innen- und Außenausstattungen. Während im späten Mittelalter vor allem Darstellungen des Weltgerichts verbreitet waren,²⁰⁸ wurden im 16. Jahrhundert auch Schilderungen des guten Regiments und Exempel gerechten und vorbildhaften Richtens üblich.²⁰⁹ Unter dem Einfluss des Humanismus traten antike Historien, wie etwa die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan oder die Verleumdung des Apelles, hinzu.²¹⁰ Personifikationen, Allegorien, Tugend- und Laster-

205 | Siehe allgemein zur Ehebrecherin vor Christus als Gerechtigkeitsbild Simon 1948, S. 50.

206 | Siehe Tipton 1994, S. 74–82, hier S. 74.

207 | Kraft 2017, S. 459.

208 | Als Überblick zu Gerechtigkeitsbildern des 15. Jahrhunderts siehe Sutter 2008.

209 | Siehe Tipton 1994, S. 163.

210 | Siehe Lederle 1937, S. 7.

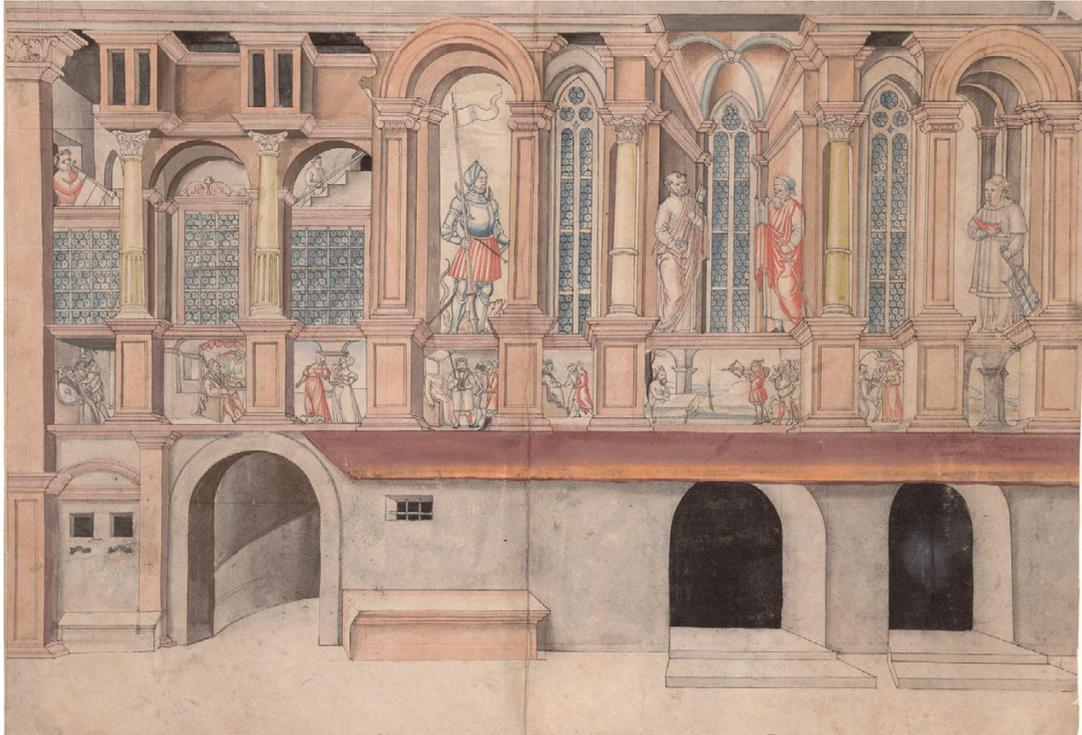


Abb. 66: Anonym: Architekturzeichnung mit der Westfront des großen Saales und der Losungerstube am Nürnberger Rathaus (vor dem Abriss 1619), mit Schema der Außenmalereien von 1521 nach einer Vorlage von Albrecht Dürer, 39,5 × 56,3 cm, aquarellierte Federzeichnung auf Papier (auf Leinwand gezogen), um 1530, Albertina Wien, Inv. AZ5621, Mappe 75, Umschlag 8, Nr. 1, Architekturzeichnung 5621

zyklen sowie Darstellungen vorbildhafter antiker und biblischer Helden ergänzten die Bildprogramme.²¹¹ Je nach Anbringung richteten sich die Bilder an Richter und Angeklagte oder waren für jedermann an den Außenfassaden der Rathäuser sichtbar. Ikonografische Bildprogramme sorgten an den Orten der Rechtsprechung für die richtigen Verhaltensweisen und gemahnten an die Ausübung des guten Regiments.²¹² Bereits im mittelalterlichen *Sachsenspiegel* wurde diese Tugendhaftigkeit und Gerechtigkeit im Urteilen von Richtern erwartet.²¹³ Auch Christoph Zobel sprach die Richter in seinen verbreiteten Ausgaben des *Sachsenspiegels* aus den 1530er Jahren direkt an: »siehe das du ein gleicher vnd rechter Richter seiest« und

211 | Vergleiche hierzu die Fassadenentwürfe für das Regensburger Rathaus mit biblischen und römischen Historien und Tugenddarstellungen von Melchior Bocksberger, siehe Tipton 1994, S. 402–408, und ausführlich aufgearbeitet bei Kraft 2017; ebenso das Fassadenprogramm des Ulmer Rathauses, das einem visuellen Regentenspiegel nach Ciceros *Officia Ciceronis* gleichkam, Tipton 1994, S. 466–473; zudem die Fassadendekoration am Rathaus Prachatitz (Böhmen) mit Kambyesurteil, Urteil Salomonis u. a. (1570/1570), ebd., S. 385–401, Abb. 146, S. 664. Auch eine Zeichnung von Georg Pencz mit Szenen aus dem Leben Jesu, darunter die Ehebrecherin vor Christus, wurde als Entwurf für eine Rathausdekoration diskutiert, siehe Dyballa 2014, Z 26, S. 396–397.

212 | Siehe Lück 2017, S. 193–194.

213 | Siehe ebd., S. 188–189.

»vber dich gleicher massen als du vber andere richtest.«²¹⁴ Die biblische Historie der Ehebrecherin eignete sich in besonderem Maße für die Aufgabe, Richter an gerechtes und mildes Urteilen zu erinnern und vor Selbstgerechtigkeit zu warnen. Im Folgenden soll exemplarisch aufgezeigt werden, wie die Einzelszene in Rathausprogramme des 16. Jahrhunderts eingebunden war, um anschließend nach der Relevanz des Gerichtskontextes für die Gemälde aus der Cranach-Werkstatt zu fragen.

Eine Durchmischung antiker und biblischer Historien zeigte sich beispielsweise im Rathaussaal und an der ehemaligen Fassadengestaltung des alten Nürnberger Rathauses.²¹⁵ Hier ist die Zusammenarbeit zwischen humanistischem Gelehrten und Maler anschaulich greifbar, denn Willibald Pirckheimer beriet Albrecht Dürer bei den Wandmalereien des Rathaussaales. In der prachtvollen Innenausstattung, die einen heute nicht mehr erhaltenen Höhepunkt in Dürers Schaffen darstellte, vermischten sich visuelle Exempel antiker Justiz mit biblischen Rechtsfällen. Der Rathaussaal zeigte an der Westwand eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. An der Nordwand waren die Verleumdung des Apelles und der Triumphwagen Kaiser Maximilians I. neben weiteren Römertugenden und Gerechtigkeitsbildern sehen.²¹⁶

Auch die Außenfassaden waren mit einem Bildprogramm ausgeschmückt, das nach Entwürfen Dürers von 1521 ausgeführt wurde.²¹⁷ Eine Federzeichnung nach einer Vorlage von Dürer aus dem Jahr 1530 gibt heute noch Aufschluss über die ehemalige Fassadengestaltung an der Westfront des großen Saales und der Losungerstube vor ihrem Abbruch 1619 (Abb. 66).²¹⁸ Die Spitzbogenfenster des Saales waren demnach an den Seiten mit Heiligenfiguren ausgestattet. Neben dem Heiligen Georg und Petrus wurden an der Westfront des Rathauses, die der Sebalduskirche zugewandt lag, die beiden Stadtpatrone Lorenz und Sebald dargestellt.²¹⁹ Über dem Durchgang in den Rathaushof waren biblische und antike Historien angebracht. Einige der auf dem Titelblatt des Goblischen Rechtshandbuchs abgebildeten Szenen waren auch an der Nürnberger Rathausfassade zu sehen.²²⁰ Weitere bei Gobler dargestellte Exempel befanden sich an anderen Orten im Rathaus, das Spinnengleichnis war etwa als Rundbild im Nürnberger Rathaussaal angebracht.²²¹

214 | Zitiert nach ebd., S. 189.

215 | Zum Nürnberger Rathaus siehe in Auswahl die ältere bauhistorische Arbeit von Mummenhoff 1891; zur Rekonstruktion der Bildausstattung siehe Ausst.kat. Nürnberg 1979, Schauerte 2013, Tipton 1994, S. 370–384, sowie Grebe 2006, S. 142–148.

216 | Siehe Ausst.kat. Nürnberg 1979, S. 7, sowie ausführlich Warncke 2013.

217 | Siehe Ausst.kat. Nürnberg 2000a, Nr. 36, S. 224. Zur Frage einer Beteiligung von Georg Pencz an der Nürnberger Fassadengestaltung Dyballa 2014, S. 17–29.

218 | Reste der Bemalungen waren noch im 19. Jahrhundert erkennbar, siehe Ausst.kat. Nürnberg 2000a, Nr. 36, S. 224. Der Erstabdruck der Zeichnung ist in Eggers Mappenwerk zu finden, siehe Egger 1910, Tafel 7. Eggert ordnete die Fassadenmalerei einem nicht näher bezeichneten Gerichtsgebäude zu und hielt eine Bestimmung der Sockelbilder für »schwer durchführbar«. Erst Albert Heppner nahm die Zuordnungen der Szenen vor, siehe Heppner 1924; zu Dürers Fassadenentwürfen in Auswahl Ausst.kat. Nürnberg 1979, Nrn. 575–577, zur Westfront Nr. 575, S. 431; Ausst.kat. Nürnberg 2000a, Nr. 36, S. 224–225; Ausst.kat. Osnabrück 2003, Nr. 46, S. 86–87; Grebe 2006, S. 148, und Grebe 2007, S. 137.

219 | Dadurch ergaben sich gebäudeübergreifende Figurenpaare, siehe Ausst.kat. Nürnberg 2000a, Nr. 36, S. 224.

220 | Siehe mit Verweis auf Goblischen Titelblatt Tipton 1994, S. 164.

221 | Siehe Ausst.kat. Nürnberg 1979, Nr. 348, S. 296.

Das Bildfeld an der Außenfassade über der Losungerstube zeigte die Blendung des Zaleukos. Daneben war das Urteil Salomos, aufgeteilt auf zwei Bildfelder, zu sehen. Unter der Figur des Heiligen Georg war das Urteil des Kambyses angebracht – zunächst die Errichtung des Richterstuhls und danach der auf ihm sitzende Sohn.²²² Daneben befand sich eine weitere Szene, die bei Gobler keine Entsprechung findet, aber thematische Bezüge zum Salomonischen Urteil und zur Ehebrecherinszene aufweist. Es handelte sich um die Erzählung vom Schuss auf den toten Vater.²²³ Die Geschichte ist den *Gesta Romanorum* entnommen und war als Exempel aus der europäischen Prosaliteratur und als Bühnenstück bekannt.²²⁴ Der Textüberlieferung zur Folge entstand nach dem Tod der Eltern ein Streit zwischen drei Söhnen darüber, wer der rechtmäßige Erbe sei, denn die Mutter hatte zuvor im Streit verraten, dass nur einer der Söhne der leibliche des Ehemanns sei. Ein gerechter und weiser Richter ließ daraufhin den Leichnam des Vaters ausgraben und veranlasste die Söhne, auf diesen zu schießen. Ebenso wie die Mutter des noch lebendigen Kindes die Tötung im Urteil Salomos verhindert, bringt es der leibliche Sohn nicht übers Herz, auf den toten Vater schießen – das Gewissen bringt die Wahrheit ans Licht. Der Richter entschließt daraufhin, dass dieser der rechtmäßige Erbe sei. Die Erzählung gehörte zu den sprichwörtlich gewordenen Salomonischen Urteilen, in denen nach dem Vorbild der biblischen Geschichte ein kluger und gerechter Richter den wahren Sachverhalt herausfindet.²²⁵

Neben dieser ebenfalls durch Ehebruch verursachten Gerichtssituation bildet die biblische Geschichte der Ehebrecherin den Abschluss der antiken und biblischen Exempel. Das hochformatige Bildfeld führt zu einer Reduzierung der Figuren und des bekannten Schreibmotivs, was gelegentlich die Zuordnung der Szene verunklärte.²²⁶ Ebenso wie in Goblers Titelblatt kommt den biblischen Historien im Bildprogramm besondere Bedeutung zu, denn sie bildeten die rahmende Klammer für die anderen Szenen.²²⁷ Auffällig ist zudem, dass sich die Thematik des Ehebruchs wie ein roter Faden durch die Mehrheit der Szenen zieht, was die Relevanz für die zeitgenössische Rechtsprechung unterstreicht. Darüber hinaus waren die Exempel mit gerechten Urteilsfindungen nicht im Rathausinneren zu sehen, sondern im städtischen Raum sichtbar an der Außenfassade angebracht. Der Durchgang führte direkt unter dem Urteil Salomos in den Rathaushof. Wer diesen betrat, nahm die biblischen und antiken Exempel als visuell erkennbares Zeichen der städtischen Obrigkeit wahr.

222 | Siehe zur Nürnberger Kambyseszene mit weiteren Beispielen van der Velden 1995a, S. 19.

223 | Darstellungen mit dem Kambysesurteil und dem Schuss auf den toten König wurden als Deckengemälde im später entstandenen Wolffschen Neubau (1619–1621) aufgegriffen, siehe Tipton 1994, S. 384.

224 | Siehe *Gesta Romanorum* 1991, 45; allgemein zur Erzählung Schmidt 1963, S. 63–69; Hans Joachim Stein: »Schuss auf den toten König«, in: EdM, Bd. 12, Sp. 255–259, sowie Doris Boden: »Vaterwahl«, in: ebd., Bd. 13, Sp. 1360–1562. Auch Hans Sachs bearbeitete die Geschichte 1552 in seiner *Historia der dreier sön, so zu ihrem vatter schiessen*, siehe Schmidt 1963, S. 65; zu weiteren Textbeispielen Studer 2013, S. 427.

225 | Siehe Ulrich Marzolph: »Salomonische Urteile«, in: EdM, Bd. 11, Sp. 1087–1094, hier Sp. 1087, 1088.

226 | Siehe die fehlende Zuordnung bei Egger 1910, Tafel 7, S. 8.

227 | Zwar befindet sich die Blendungsszene ganz links außen, sie rückt aber durch den Durchgang, der das Urteil Salomos hervorhebt, optisch an den Rand.



Abb. 67: Kopie nach Hans Holbein d. J.: *Christus und die Ehebrecherin*, 23,8 × 29,4 cm, Feder in Schwarz, grau laviert und aquarelliert, Kopie um 1540 (?) nach Original um 1521, Öffentliche Kunstsammlungen Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.III.19

Auch das Rathaus in Basel, dessen Neubau 1503 beschlossen wurde, wies eine Bildausstattung auf, die der repräsentativen Funktion des Gebäudes gerecht wurde.²²⁸ Die Errichtung des Großratssaales hing eng mit der Lossagung vom Bischof als Stadtherren und der neuen Macht des städtischen Rats zusammen. Der Bildausstattung kam die Aufgabe zu, den Rat mit seinen richterlichen Tugenden zu repräsentieren. Entsprechend war der Saal mit antiken und biblischen Historienbildern, aber auch mit einzelnen vorbildhafter Darstellungen von Herrscherfiguren und Tugendallegorien ausgestattet, bei deren Auswahl und Anlage vermutlich der Humanist Beatus Rhenanus beratend tätig war.²²⁹ Zur ehemaligen Ausmalung durch Hans Holbein d. J. haben sich nur noch Wandmalereifragmente sowie Entwurfszeichnungen nach

228 | 1521 erging der Auftrag an Holbein d. J., schon 1522 waren erste Gemälde fertiggestellt. Die Bemalung der Südwand erfolgte erst um 1530, siehe hierzu Kat. Basel 1996, S. 85. Zur ehemaligen Innenausstattung in Auswahl die Quellendokumentation bei Tipton 1994, S. 219–229; Kat. Basel 1996, Nrn. 123–138; Ausst.kat. Basel 2006, Nrn. 67–79, 145–147; Kreytenberg 1970, Müller 1991, S. 151–167, sowie Müller 1991.

229 | Siehe ebd., S. 21.

Holbeins Originalen erhalten.²³⁰ Diese zeigen neben den Historienbildern Tugendfiguren wie Justitia, Sapientia und Temperantia, aber auch vorbildhafte Helden und Herrscherfiguren wie König David, Moses, Anarchsis oder Christus.²³¹ Einige dieser Bildsujets befanden sich auch auf Goblers Titelumrahmung und an der Nürnberger Rathausfassade, darunter etwa die Blendung des Zaleukos an der Ostwand.²³² Die Wandmalereien im Rathaussaal waren an einem Wandstreifen über den Sitzbänken angebracht.²³³ Auch eine Szene mit der Ehebrecherin vor Christus war ursprünglich für dieses Bildprogramm vorgesehen, fand aber in der zweiten Ausmalungsphase um 1530 wohl keine Umsetzung.²³⁴ Kreytenberg ordnete die Szene mit der Ehebrecherin an der Schmalwand des Ratssaales einer Darstellung der Justitia zu.²³⁵ Trotz aller Rekonstruktionsvorschläge ist jedoch bis heute offen, wo die Szene angebracht worden wäre.

Eine Kopie nach einer Entwurfszeichnung zeigt jedoch die geplante Bildanlage (Abb. 67).²³⁶ Der schreibende Christus ist auf einem Podest erhöht, hinter ihm an der Wand ist eine Kartusche mit dem Bibelspruch in der Vulgatafassung zu sehen: »QVI SINE PECCATO EST / VESTRVM PRIMVS IN / ILLAM LAPIDEM MITTAT«. Hervorgehoben wird der Moment, der die Begnadigung der Sünderin vorwegnimmt, denn einige der Männer verlassen bereits den Tempel. Großen Raum nimmt die prachtvolle Architekturlinse ein, durch die das Geschehen in einen spätgotischen Kirchenraum verortet wird. Figurenkomposition, Hintergrundarchitektur und das erklärende Zuordnen der Szene durch die Inschrift in der Kartusche gleichen weiteren überlieferten Skizzen, wie zum Beispiel der Blendung des Zaleukos und dem Selbstmord des Charondas.²³⁷ Auch im Baseler Rathaussaal wurden somit in der ursprünglichen Planungsphase antike und biblische Historien vermischt.²³⁸ Die Adressaten der Bilder waren aber anders als im offen zugänglichen Stadtraum Nürnbergs klarer zu erfassen. Die Bilder wandten sich zum einen an die Richter und warnten diese vor ungerechten, unsachgemäßen und voreingenommenen Urteilen. Die bildlichen Historien wurden durch Denk- und Mahnsprüche unterstrichen und erklärt. Zum anderen unterstützte die Bildausstattung die Amtsmacht der städtischen Obrigkeit, die sich in ihrer neu gewonnenen Autorität auf die dargestellten Exempel berufen konnte.

230 | Siehe Tipton 1994, S. 220.

231 | Möglicherweise waren alle vier Kardinaltugenden dargestellt, siehe Kat. Basel 1996, S. 86.

232 | Siehe ebd., S. 86, Nrn. 132–133.

233 | Siehe ebd., S. 85.

234 | Bereits Schmid schlug die Zeichnung mit der Ehebrecherin als zur Bildausstattung zugehörig vor, siehe Schmid 1896, S. 88. Burckhardt-Werthemann hegte Zweifel an Schmid's These, mit der unsachgemäßen Begründung, das Thema passe nicht zu den antiken Szenen, siehe Burckhardt-Werthemann 1905, S. 32. Noch Müller sieht keine Beweise für die Aufnahme des Bildthemas, siehe Müller 1991, S. 23. Es hat sich inzwischen der Konsens gebildet, das Bild habe zur ersten Planungsphase von 1521/1522 gehört, siehe Ausst.kat. Bern 1991, Nr. 37, S. 161; Tipton 1994, S. 224, sowie Ausst.kat. Basel 2006, Nr. 79.

235 | Siehe Kreytenberg 1970, S. 83, 100, Anm. 40.

236 | Zur Zeichnung siehe Riggenbach 1971, Nr. 9; Kreytenberg 1970, S. 78, 83, 87, 88, Abb. 9, S. 582; Rowlands 1985, L.6.II.c, Abb. 182; Grohn 1972, Nr. 30e und Pleister/Schild 1988, S. 150; zur Zuordnung der Zeichnung nach einem Originalentwurf siehe Kat. Basel 1996, S. 86, Nr. 136. Die volle Höhe lässt sich heute nur noch erahnen, das Blatt ist am oberen Rand beschnitten, siehe Ausst.kat. Basel 2006, Nr. 79, S. 271.

237 | Siehe ebd., Nr. 76, S. 270, Nr. 72, S. 268–269.

238 | Zumindest für die erste Planungsphase kann diese Durchmischung angenommen werden, die tatsächliche Ausmalung um 1530 enthielt wahrscheinlich alttestamentliche Szenen, siehe Kreytenberg 1970, S. 89.



Abb. 68: Peter up dem Borne:
 Christus und die Ehebrecherin,
 Große Ratsstube mit Dienerzimmer,
 Vorzimmer, Wandgemälde in Grisaille
 an der Südwand,
 um 1567, Rathaus Lüneburg,
 StadtALg, BS, II-b-6-83-a

Auch im alten Danziger Artushof befand sich ein umfangreicher Fries mit Gerechtigkeitsbildern und Tugendallegorien.²³⁹ Im ehemaligen Schöffengerichtsraum waren bekannte Historien der Rechtsprechung zu sehen. Die Zuordnung der Szenen zu einzelnen Tugenden lässt sich hier gut nachvollziehen, denn diese werden jeweils von Skulpturen mit Tugendpersonifikationen flankiert.²⁴⁰ Neben einer Blendung des Zaleukos befand sich die Darstellung der Tugend der *diligentia*, also der Sorgfalt. Darauf folgte das Urteil Salomos mit einer Darstellung der *prudentia*, der Klugheit. Das Urteil des bestechlichen Richters Kambyses schloss sich an die Darstellung der Tugend der *veritas* an. Daneben sah der Betrachter die Szene mit der Ehebrecherin vor Christus, gepaart mit der Darstellung der zugehörigen Tugend der *clementia*.²⁴¹ Die beigegebene Unterschrift »Absolutio mulieris adulterae« verwies direkt auf die Milde Christi durch die Begnadigung der Sünderin. Die nachfolgende Szene zeigte dagegen die Bestrafung des Licinius Crassus, dem von den Parthern als Strafe für seine Habsucht flüssiges Gold in den Mund gefüllt wurde.²⁴² Auf das nachahmungswürdige milde Urteil Jesu folgte somit ein in seiner Grausamkeit abschreckendes antikes Exempel für die *severitas*. Am Danziger Beispiel lässt sich somit exemplarisch aufzeigen, wie Historienbilder und Tugendpersonifikationen, die in anderen Rathäusern in offenen Raumbeziehungen angeordnet waren, in direktem Bezug zueinander stehen konnten. Die Schöffen und Ratsherren saßen hier auf ihrer Richterbank direkt vor dem Bildfries und wurden durch die Bilder an die Pflichten ihres Richteramts erinnert. Sie sollten bei der Urteilsfindung je nach Situation Gesetzestreue, Sorgfalt, Gerechtigkeit, Unparteilichkeit, aber auch Milde, beispielsweise bei Todesurteilen, walten lassen.

Bildliche Darstellungen der Ehebrecherin vor Christus waren nicht nur an Außenfassaden oder in den Ratssälen und -stuben anzutreffen, sondern auch in anderen Räumen. Eine besondere Betrachtersitua-

239 | Der Danziger Artushof ist in der polnischen Forschung besser dokumentiert. Die bildliche Ausstattung stammt aus den 1560er Jahren, siehe hierzu in Auswahl Simson 1900, S. 180–184, und ausführlich Śledź 1995.

240 | Siehe zu einer Übersicht der Szenen Müller 1991, S. 22–23.

241 | Siehe Lederle 1937, S. 33; Simson 1900, S. 184.

242 | Siehe ebd.

tion ergab sich beispielsweise im Lüneburger Rathaus.²⁴³ Hier war die biblische Historie an der Südwand des Vorzimmers angebracht, das direkt in den Ratssaal führte.²⁴⁴ Die heute noch erhaltene Grisaillemalerei des niederländischen Malers Peter up dem Borne von 1567 ist über dem Wandpaneel platziert (Abb. 68).²⁴⁵ Ursprünglich befand sich an der Wand zudem eine heute zerstörte Darstellung mit Susanna im Bade, die ebenso ein gerechtes Urteil in einem Fall von Ehebruch darstellte.²⁴⁶ Das Bildfeld mit der Ehebrecherinszene ist in Figurenanlage und Komposition dem Holzschnitt Behams auf Goblers Titelumrahmung nachempfunden (Abb. 64), der möglicherweise auch als Vorlage diente.²⁴⁷ Die Szene folgt damit dem bekannten Kompositionsmuster, in dem sich Jesus vor der stehenden Menschenmenge schreibend zum Boden niederbeugt. Zudem werden die körperliche Bedrohung und emotionale Verfasstheit der Sünderin betont. Der Steinwerfer lauert, zum Wurf bereit, hinter einer Säule, während zwei Männer die weinende Frau festhalten.

Der Raum mit dieser Darstellung diente als Diener- und Wartevorzimmer und war zu diesem Zweck mit Sitzbänken am Wandpaneel ausgestattet (Abb. 69).²⁴⁸ Ratsdiener oder zu Gericht geladene Personen konnten, während sie auf ihre Besprechungen oder Verhandlungen warteten, direkt auf die Wandmalereien blicken.²⁴⁹ Die Darstellungsweise ist eng auf den Kontext und die Räumlichkeiten abgestimmt. Stärker als im Holzschnitt ist die Szene in eine Tempelanlage mit antiken Säulen versetzt, die in die reale Raumarchitektur übergeht. Moralisierende Sprüche in niederdeutscher Sprache, die heute jedoch nur noch fragmentarisch erhalten sind, lassen den Betrachter über den lehrhaften Sinn der biblischen Geschichte nachdenken. So warnt die Inschrift ebenso wie Behams Titelblatt vor falschen und vorschnellen Schuldzuweisungen. Dementsprechend solle man es sich gut überlegen, bevor man Böses über andere



Abb. 69: Große Ratsstube mit Dienerzimmer, Vorzimmer, mit Wandgemälde in Grisaille, um 1567, Rathaus Lüneburg

243 | Siehe zum Lüneburger Rathaus in Auswahl Schädler-Saub 2003, S. 146–169, sowie die materialreiche Dokumentation bei Ganzert 2014; zur Bildausstattung Tipton 1994, S. 350–361, mit Fokus auf dem großen Ratssaal Haupt 2000; bauhistorisch dokumentiert bei Uppenkamp 2014.

244 | Zum Diener- und Wartevorzimmer der Ratsstube siehe Kunstdenkmäler der Provinz Hannover 1906, S. 262; Haupt 2000, S. 195–196; Albrecht 2003, S. 22–23; Berger/Heinemann/Leopold 2003, S. 163, sowie Uppenkamp 2014, S. 336.

245 | Siehe Haupt 2000, S. 49.

246 | Siehe ebd., S. 49, 196; ebenso Uppenkamp 2014, S. 337.

247 | Siehe ebd., S. 336.

248 | Siehe Albrecht 2003, S. 23.

249 | Siehe Uppenkamp 2014, S. 337.

sage und zunächst die eigene Schuld überdenken.²⁵⁰ Ehe man die Tür zum Ratssaal durchschreitet, erblickt man rechterhand die Szene mit der Ehebrecherin über dem Holzpaneel. In dieser erhöhten Ansicht beugt sich Christus zum Vorbeilaufenden herunter und weist mit dem Finger auf die unten angebrachten Sinnprüche. Die Raumführung im Rathaus ist dabei auch im Bild angelegt. Die ersten Pharisäer wenden sich bereits zum Gehen, da sie sich durch Jesu Urteilspruch ihrer eigenen Sünden bewusst werden. Der Bewegungsrichtung der Pharisäer folgend, treten die Angeklagten oder Gerichtsdienere in den großen Ratssaal ein. Wer durch diese Tür schreitet, wird damit – analog zu den Männern im Bild – an die eigenen Sünden erinnert. Rechts neben der Szene ist als Gegenpart zur *Constantia* eine Personifikation des Wankelmuts zu sehen, deren Gewand sich sprichwörtlich wie das Fähnlein nach dem Wind richtet und in diesem Kontext an die Ehrlichkeit und Beständigkeit von Zeugenaussagen gemahnt.²⁵¹ Zugleich stellt das Bild den Rechtsgrundsatz der *clementia*, der milden Rechtsprechung, dar.²⁵² Die Angeklagten konnten somit auf eine gerechte und milde Urteilsfindung hoffen, die sie im angrenzenden Ratssaal erwartete.²⁵³ Dort repräsentierten zahlreiche gemalte Allegorien, vorbildhafte Herrscherfiguren und biblische Exempel als Bild gewordener Regentenspiegel die gerechte Obrigkeit.

5.2.3 Cranachs Ehebrecheringemälde im Rechtskontext

Die Historie der Ehebrecherin vor Christus war demnach als Tugendexempel der *clementia* in Bildprogrammen frühneuzeitlicher Rathäuser verbreitet – besonders in den neu entstehenden repräsentativen Bildausstattungen größerer Städte.²⁵⁴ Für Cranachs zahlreiche Einzelgemälde wurde ein derartiger Kontext bisher nicht nachgewiesen, was zum einen der unzureichenden Quellenlage, zum anderen aber auch der Fokussierung der Forschung auf den lutherischen Gehalt der Gemälde zuzurechnen ist. Es sprechen jedoch Gründe dafür, einzelne Tafeln als Exempelbilder der richterlichen Milde an Orten der Rechtsprechung zu vermuten. Zunächst lassen sich bereits in den frühen hochformatigen Darstellungen rechtshistorische Bezüge nachweisen. Einige der frühen Ehebrecheringemälde Cranachs spiegeln Reflexe der römischen Rechtsprechung wider, die zu Lebzeiten Jesu Gültigkeit hatte (Kap. 3.1). Dies zeigt sich zum Beispiel deut-

250 | Neben der Rollwerkkartusche mit der Angabe der Bibelstelle haben sich nur fragmentarische Überreste der Inschriften erhalten: »menniger secht van eyne[n] andere[n] quat / De suluest weinich doget an sich hat // Stund[e im...] [...] // He worde sich [wol twem]al bdenck[en].«, zitiert nach der Transkription von Sabine Wehking in ebd., S. 337, Anm. 534; siehe hierzu auch Lederle 1937, S. 34. Das aus dem Mittelniederdeutschen stammende Substantiv »quat« bedeutet im moralischen Sinne »das Böse, das Übel«, siehe »quat«, in: MnH, Bd. 3, Sp. 1789–1796, hier Sp. 1789.

251 | Siehe Uppenkamp 2014, S. 337. Das Spruchband über der Figur enthält die Zeilen: »Ick ker den hoyken na dem Winde / Dat is de beste nering de ick vinde.«, zitiert nach der Transkription von Sabine Wehking in ebd., S. 337, Anm. 535.

252 | Siehe Haupt 2000, S. 196.

253 | Siehe zur Ausstattung der großen Ratsstube mit Gemälden und Schnitzereien Tipton 1994, S. 350–361, ausführlich Haupt 2000; zu den Malereien Uppenkamp 2014, S. 308–325.

254 | Noch im späten 16. Jahrhundert wurden biblische und antike Exempel als Gerechtigkeitsbilder eingesetzt, siehe beispielsweise die Ausstattung des Tübinger Rathauses, die um 1596 nach Bibelillustrationen Tobias Stimmers angefertigt wurden. Als Exempel aus dem Neuen Testament war hier die *Samariterin am Jakobsbrunnen* zu sehen, siehe ebd., S. 463 sowie im Quellenanhang, S. 462–465, hier S. 464 und Abb. auf S. 676. Zur Ausstattung des Tübinger Rathaussaales Huber 1952, zu Vorlagen Stimmers Ausst.kat. Basel 1984, Nrn. 57–59.



Abb. 70: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Urteil des Paris*, Lindenholz, 209 × 107,2 cm, um 1540/1545, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 1185



Abb. 71: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *David und Goliath*, Lindenholz, 209,5 × 106,6 cm, um 1540/1545, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 1187

lich an der bereits besprochenen ganzfigurigen Darstellung, die Heinrich Vogtherr d. Ä. zugeschrieben wird (Abb. 27; Kap. 4.1). Links neben dem Gesicht der Sünderin sind die Gesetzestafeln mit den Zehn Geboten zu sehen, die sich hinter den Hauptfiguren im Tempelinneren befinden. Direkt neben der Frau versperrt ein Mann mit Hellebarde und Richtschwert den Weg zum Tempelausgang. Am Baldachin, der das Tempelinnere mit den Tafeln der Zehn Gebote überfängt, ist zudem als Zeichen für das römische Recht eine Medaille mit antikem Herrscherporträt angebracht. Die visuellen Zeichen des römischen wie alttestamentlichen Rechts – Herrschermedaille und Gesetzestafeln – fallen mit dem monochromen Hintergrund in den querformatigen Tafelbildern der Werkstatt weg.

Der rechtshistorische Bezug der späteren Werkstattvarianten ist vor allem über die zeitgenössische Bedeutung der biblischen Historie als Exempel milder Rechtsprechung gegeben. Für den höfischen Kontext wurde diese Funktion bereits nachgewiesen, denn die Hängung des ehemaligen Torgauer Exemplars in der Tafelstube wies den Kurfürsten als milden Herrscher aus, der nach dem Vorbild und den Worten



Abb. 72: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt):
Das Urteil des Kambyses, Lindenholz,
 209,4 × 107,1 cm, um 1540/1545,
 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten
 Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 1188

Christi gerechte und weise Entscheidungen fällt (Kap. 5.1). Die Überschneidungen zwischen den Bildausstattungen höfischer und städtischer Bildprogramme lassen die Verwendung der Werke Cranachs auch an Orten der Rechtsprechung vermuten. So sind etwa höfische Gerechtigkeitsbilder mit biblischen, antiken und mythologischen Historien aus der Cranach-Werkstatt bekannt, wie etwa das *Urteil Salomonis* oder die *Gerechtigkeit des Kaisers Trajan*.²⁵⁵ Auch eine großformatige Tafel mit dem Urteil des Kambyses hat sich erhalten, die die regulären Standardmaße der Werkstatt übersteigt (Abb. 73).²⁵⁶ Sie lässt sich mit drei weiteren Tafeln gleichen Formates zusammenbringen, die wohl für die einstige Berliner Residenz des brandenburgischen Kurfürsten Joachim II. angefertigt wurden.²⁵⁷ Das *Urteil des Kambyses* bildete zusammen mit einem *Urteil des Paris*, *David und Goliath* sowie *David und Bathseba* eine zusammengehörige Bildfolge (Abb. 70–72).²⁵⁸

- 255 | Siehe zu weiteren Gerechtigkeitsbildern in der Cranach-Werkstatt Astrid Wohlberedt: »...die da from sind, die thun das gesetz«. Recht, Gesetz und Gerechtigkeit in den Bildern Lucas Cranachs und seiner Werkstatt« (Arbeitstitel), Dissertation Universität Halle; zur *Gerechtigkeit des Kaisers Trajan* und zum *Urteil Salomonis* siehe Wohlberedt 2015.
- 256 | Siehe zum Kambysesurteil van der Velden 1995a, S. 30, sowie mit weiteren Angaben Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-MHM-190-001; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Gerechtigkeit_des_Kambyses,_Berlin; Version vom 15.6.2018) und CDA (http://lucascranach.org/DE_SPSC_GK1188; abgerufen am 6.9.2016).
- 257 | Siehe Ausst.kat. Berlin 2009, Kat.-nrn. III.20–23. Der Aufenthalt des älteren Cranachs in Brandenburg auf Geheiß des dortigen Kurfürsten ist durch ein Dokument belegt, siehe Schade 1977, Reg. 324, S. 439.
- 258 | Siehe zum Berliner *Urteil des Paris* mit weiterer Literatur Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-MHM-400-018; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Parisurteil,_Berlin,_FR_329b; Version vom 11.12.2017), CDA (http://lucascranach.org/DE_SPSC_GK1185; abgerufen am 6.9.2016) und FR 1979, Nr. 409, S. 153. Zu *David und Bathseba* Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BAT-100-003; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/David_und_Bathseba,_Berlin,_FR_288f; Version vom 15.6.2018), CDA (http://lucascranach.org/DE_SPSC_GK1186; abgerufen am 6.9.2016) und FR 1979, Nr. 357F. Zu *David und Goliath* Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BAT-110-001; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/David_und_Goliath,_Berlin,_FR_288g; Version vom 15.6.2018), CDA (http://lucascranach.org/DE_SPSC_GK1187; abgerufen am 6.9.2016) sowie FR 1979, Nr. 357G, S. 141.

Die Gemälde sind nicht nur durch ihre einheitliche Größe und Bildgestaltung miteinander verbunden, sondern auch durch die Reiterfigur und das aufwendig gezäumte Pferd, das auf fast allen Bildfeldern wiederkehrt. Die Exemplumtafeln zeigten ebenso wie die Ausstattungen in den städtischen Rathäusern gängige Herrschertugenden. Das große Bildformat und der rhetorisch ausgeschmückte Erzählmodus steigern den moralischen Exempelwert der Geschichte und weisen auf eine repräsentative Funktion hin. Die Bestrafung des korrupten Richters durch Kambyses ist in zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Szenen dargestellt. Im Vordergrund spricht Otanes, der Sohn des Sisamnes, auf dem Richterstuhl Recht. Über ihm ist wie ein Baldachin die körperlose Hauthülle des Vaters gespannt, die die Blicke mancher der Anwesenden auf sich zieht. Im Hintergrund erblickt der Betrachter die der Erzählung unmittelbar vorausgehende Szene, nämlich die Schindung des Sisamnes, welche die drastische Wirkung der Bestrafung steigert. Diese Aufteilung der Kambyseszene in Schindung und anschließende Rechtsprechung war nicht ungewöhnlich und beispielsweise durch das berühmte Gemälde Gerard Davids im Brügger Rathaus bekannt, dort allerdings aufgeteilt auf zwei Bildtafeln.²⁵⁹ Cranach stellt diesem grausamen Exempel der richterlichen *severitas* die anwesenden Männer, Frauen und Kinder gegenüber, deren zeitgenössische Kleidung die Aktualität des Geschehens vermittelt. Nur der Richter selbst ist dieser zeitlichen Zuordnung enthoben und durch den Turban als historische Figur ausgewiesen.²⁶⁰ Die Bildfunktion ist ähnlich aufzufassen wie bei den Bildausstattungen der Rathäuser und Schlösser. Der großformatige Gemäldezyklus hielt dem Fürsten das richtige Verhalten im Sinne eines Bild gewordenen Fürstenspiegels vor Augen, zugleich strahlten die visuellen Exempel aber auch auf das repräsentative Selbstbild des Kurfürsten ab.

In den Rathäusern sind nur vereinzelt Bildausstattungen aus der Werkstatt Cranachs belegt.²⁶¹ Direkt in Wittenberg war Cranach d. Ä. an der Ausgestaltung des ab 1521 betriebenen Neubaus des Rathauses beteiligt. Viele Arbeiten beschränkten sich jedoch auf einfache Malertätigkeiten wie das Anmalen von Treppen oder Wänden.²⁶² Lediglich für die alte Wittenberger Ratsstube lässt sich eine Bildausstattung nachweisen. Dort hing die bereits besprochene und für diesen Raum gemalte Zehn-Gebote-Tafel aus der Cranach-Werkstatt (Abb. 23; Kap. 3.2), die die Richter an den Dekalog erinnerte.²⁶³ Aufgrund der Quellenlage muss auch an dieser Stelle wieder mit den Bildern selbst argumentiert werden, deren Beschaffenheit Aufschluss über ihre Funktion geben kann. Die querformatigen Gemäldevarianten der Ehebrecherin bei Cranach eigneten sich zum einen durch ihr Format für eine nahe Betrachtung. Die Gemälde kommen daher als mobile Ausstattungsstücke für Ratsstuben, Kanzleistuben oder Beratungszimmer in Frage. Ähnlich wie später im Lüneburger Dienervorzimmer hätten die Bilder dabei an die Sündenerkenntnis und Schuld des einzelnen Betrachters appelliert. Zugleich war in ihnen die Vergebung angelegt, für die Cranach die sinnfällige Berührung zwischen Christus und der Sünderin gefunden hatte – eine Geste, die ihren Bedeutungsgehalt auch erst in der nahen Betrachtung entfalten konnte. Zum anderen waren die Halbfigurenbilder nicht im

259 | Siehe van der Velden 1995b.

260 | Siehe Ausst.kat. Berlin 2009, Nr. III.23.

261 | Für das Torgauer Rathaus lässt sich zum Beispiel keine bildliche Ausstattung mehr belegen, siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 233.

262 | Das alte Rathaus zerfiel 1563, siehe grundlegend Bellmann/Harksen/Findeisen 1979, S. 107–116, hier S. 107–108.

263 | Siehe ebd., S. 115; ebenso Lück 2017, S. 193–194.

Sinne des *genus grande* bildrhetorisch ausgeschmückt. Ihre Wirkkraft beruhte vielmehr auf der einfacheren und schlichteren Bildsprache des *genus humile*, die mit Affektstufen angereichert wurde. Die Anbringung der Tafeln ist demnach weniger in den Bildzyklen großer Fest- oder Ratssäle anzunehmen. Vielmehr waren sie als Einzelbilder für Räumlichkeiten geeignet, die eine Nabsicht auf die Gemälde zuließen, wie kleinere Ratskammern oder -stuben. An diesen Orten käme die Betrachtersprache der Halbfigurenbilder, auch neben weiteren Bildtafeln, gut zum Tragen. Auch wenn der besprochenen Illustration in Spalatin's *Chronik der Sachsen und Thüringer* kein dokumentarischer Quellenwert hinsichtlich eines konkreten Gebäudes zuzuweisen ist, wäre die Anbringung der Gemälde an den Wänden oder über den Türen etwa in der dargestellten Weise denkbar (Abb. 63). Die Tafeln, die im zweitgrößten Standardformat der Werkstatt angefertigt wurden, waren jedenfalls groß genug, um sie auch in Räumen mittlerer Größe zu präsentieren, für weiträumige Säle waren sie aber sicher ungeeignet. Dies belegt auch die Hängung des Gemäldes in der ungefähr 12 × 15 m messenden Torgauer Tafelstube, die wesentlich kleiner war als der angrenzende etwa 50 m lange Saal.²⁶⁴

Auch für weitere Halbfigurenbilder aus der Cranach-Werkstatt wäre – analog zu den höfischen Residenzen – eine Funktion als Tugend- und Rechtsexempel im städtischen Raum denkbar. Für die Verortung einzelner Gemälde in Rathäusern oder Residenzen, besonders im mitteldeutschen Raum, wären jedoch weitere Quellenstudien in der Bau- und Provenienzforschung notwendig, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden konnten. Die Verwendung als Gerechtigkeitsbilder in Ratskammern und -stuben könnte jedenfalls einen weiteren Absatzmarkt geboten haben, wodurch sich in Teilen auch die hohe Nachfrage nach den zahlreichen Bildvarianten der Ehebrecherin erklären ließe.

5.3 »So man solche Geschicht auch in Stuben vnd Kamern [...] malete« – Gemälde für die Bürgerhäuser

Die auffällige Häufigkeit mancher Bildthemen bei Cranach fand immer wieder Aufmerksamkeit. Schon 1854 erklärte sich Joseph Heller die Beliebtheit mancher biblischer Historienbilder nicht etwa durch theologische Bezüge, sondern durch eine hohe Nachfrage. Die zahlreichen Darstellungen mit Christus, der die Kinder segnet, und der angeklagten Ehebrecherin »mußte Cranach, da sie viele Liebhaber zu besitzen wünschten, öfters malen.«²⁶⁵ Dieser Aspekt wurde auch von Ludwig Grote aufgenommen, der darauf verwies, dass die »Darstellung der Ehebrecherin, ein Sujet [sei], das ebenso oft wie die Judith von Cranach oder seinen Gehülfen für Liebhaber wiederholt wurde.«²⁶⁶ Deziert werden in diesen Äußerungen keine Auftragsarbeiten für Kirchen oder andere Gebäude angesprochen, sondern es wird eine wie auch immer geartete Bildverwendung im privaten Raum impliziert. Wenn der Nachweis Cranachscher Bilder in frühneuzeitlichem Privatbesitz im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur angerissen werden kann, dann geschieht dies vor dem Hintergrund einer unsicheren Quellenlage. Die von Heller bezeichneten frühneuzeit-

264 | Siehe hierzu die Rekonstruktionszeichnung bei Hoppe 1996, Abb. 39, S. 151.

265 | Heller 1854, S. 26.

266 | Grote 1883, S. 47.

lichen »Liebhaber« dieser Bilder aufzuspüren, wäre die Aufgabe zahlreicher historischer Quellenstudien. Um die Funktionskontexte aufzuzeigen, in denen biblische Historienbilder zur Anwendung kamen, soll an dieser Stelle aber zumindest der Versuch unternommen werden, den Bezugsrahmen für den privaten Bildbesitz zu skizzieren.

Die Bebilderung des privaten Raums erhielt im Spätmittelalter vor allem durch die Druckgrafik, aber auch durch die ansteigende Gemäldeproduktion einen Aufschwung, für den Hans Belting den Begriff der »Ära des Privatbildes« prägte.²⁶⁷ Bildbesitz war nun auch jenseits von Auftraggeberschaft und Stiftungswesen im privaten Raum möglich. Der im späten Mittelalter entstehende Kunstmarkt und das Aufkommen privater Kunstsammlungen im 16. Jahrhundert sind Ausprägungen dieser Entwicklung, verbunden mit der Wertschätzung des Kunstwerts und frühen Formen von Kennerschaft.²⁶⁸ Innerhalb dieser Entwicklung ist das autonome Tafelbild nur eine mögliche Form des »privaten Bildes«. Häufig waren vor allem Bildmedien verbreitet, die sich schnell und leicht reproduzieren und transportieren ließen, wie druckgrafische Einzelblätter,²⁶⁹ Pilgerzeichen,²⁷⁰ Kleinskulpturen oder mit Bildern versehene Münzen und Gemmen.²⁷¹ Wie sich die Bewertungsmaßstäbe von Kunstwerken langsam verschoben, lässt sich auch an den Veränderungen im Sprachgebrauch erkennen, denn allmählich bildeten sich Kriterien zur Beschreibung und Kategorisierung von Kunst heraus. Besonders anschaulich wird diese sprachliche Differenzierung etwa in beschreibenden Inventaren großer Kunstsammlungen.²⁷²

Die Quellenlage für den Nachweis von Bildbesitz in den Häusern stellt sich für den mitteldeutschen Raum nicht so günstig dar wie etwa für die Niederlande, wo als Nebeneffekt der Durchsuchungen durch Inquisitoren viele Hausinventare aus dem 16. Jahrhundert noch erhalten sind. So lässt sich zum Beispiel von der Innenausstattung Antwerpener Häuser mit Bildern und Einrichtungsgegenständen in den Jahren 1532 bis 1567 ein verhältnismäßig klares Bild gewinnen.²⁷³ Besonders ab der Jahrhundertmitte ahmte die Mittelschicht die städtischen Eliten im Bildbesitz nach, was Hand in Hand mit der ansteigenden Produktion des niederländischen Kunstmarkts einherging.²⁷⁴ In manchen Inventaren finden sich sogar Hinweise darauf, wo genau die Gemälde in den Häusern angebracht waren. Die meisten Bilder befanden sich demnach an den Wänden oder über dem Kamin in den Räumen im Erdgeschoss.²⁷⁵ Kunstwerke wurden

267 | Siehe Belting 2004, Kap. 19.

268 | Siehe zum Kunstmarkt des 15. und 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum Wagner 2014; zur Entwicklung des europäischen Kunstmarkts in Auswahl North/Ormrod 1998; zu den Verteilungswegen von Gemälden in Europa Vermeylen 2003, S. 82–85.

269 | Siehe grundlegend zu Verbreitung und Erwerb von Druckgrafik Landau/Parshall 1994, S. 30–32.

270 | Siehe hierzu Carolin Rinn: »Visuelle und mediale Strategien mittelalterlicher Pilgerzeichen« (Dissertation, Universität Gießen).

271 | Zur Vermittlung von Bilderwissen durch das »Massenmedium« Münzen siehe einfürend Büttner 2014, S. 24–25. Auch Medaillen mit Gerechtigkeitsbildern, sogenannte Gerechtigkeitsmedaillen, waren verbreitet, siehe hierzu Kisch 1955.

272 | Siehe beispielsweise die Inventare der Sammlung von Margarete von Österreich, grundlegend Eichberger 2002, besonders S. 356–359.

273 | Siehe hierzu die statistischen Auswertungen von Häuserinventaren bei Martens/Peeters 2006.

274 | Siehe ebd., S. 50; zum Antwerpener Kunstmarkt Honig 1998.

275 | Siehe Martens/Peeters 2006, S. 45.

damit so präsentiert, dass sie von Gästen wahrgenommen werden konnten.²⁷⁶ Die beliebtesten Gemälde in den Häusern Antwerpens waren Bilder mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament sowie religiöse Andachtsbilder.²⁷⁷ Eine eindeutige Antwort auf die Frage, weshalb manche Themen häufiger als andere vertreten waren, lässt sich jedoch nicht geben. Teilweise ist die Beliebtheit mancher Bildthemen den Veränderungen in der religiösen Kultur und Frömmigkeitspraxis zuzuschreiben, in der Regel kamen Bildthemen aber auch einfach in und wieder aus der Mode.²⁷⁸ So galten zum Beispiel Verkündigungsszenen, die im 15. Jahrhundert in Druckgrafik und Malerei weit verbreitet waren, nach der Jahrhundertmitte als veraltet und waren um 1560 kaum noch anzutreffen.²⁷⁹ Die Bilder in den Häusern hatten eine ähnliche Funktion wie in den Schlössern: Der Bildbesitz demonstrierte nicht nur materiellen Wert. Auch im privaten Raum standen die Bilder, besonders biblische Historien, für die Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit des Hausbesitzers.

Auch im mitteldeutschen Raum lässt sich Bildbesitz in bürgerlichen Häusern nachweisen, wenn auch bei Weitem nicht so umfassend wie in den Niederlanden. Dies zeigen beispielsweise die Inventare Naumburger Bürgerhäuser aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.²⁸⁰ Die meisten Privatinventare dokumentierten die Ausstattungsstücke der Häuser, zu denen neben Möbeln, Geschirr, Textilien und Büchern, wie die Bibel oder die Hauspostille, auch Gemälde gehören konnten. Viele Inventare wurden im Beisein von Zeugen, Ratsherren und Juristen nach Sterbefällen angefertigt, um die Besitztümer oder auch die Schulden der ehemaligen Eigentümer aufzunehmen. Das Hausinventar des Naumburger Bürgers Hieronimus Frank von 1567 führt beispielsweise in der großen Stube einen Kupferstich und drei Tafelgemälde auf, bezeichnet als »1 kupffern kuststucke doctor Martin Luther« und »3 gemalte täfelein«.²⁸¹ Eine umfangreichere Bildausstattung wurde 1574 in der vorderen Stube des Hauses von Georg Koch verzeichnet, dessen Anwesen über etliche Zimmer und sogar einen »sahl« verfügte. In der vorderen Stube befanden sich »11 grosse gemalte taffeln« und »10 kleine taffeln« sowie »andere 7 gemalte teffelein«.²⁸² In Einzelfällen lassen sich andernorts auch ganze Bildausstattungen rekonstruieren. So zeigten etwa in Lüneburg die meisten Bilder in den Bürgerhäusern und an deren Fassaden Tugenddarstellungen sowie neu- und alttestamentliche Szenen.²⁸³ In einem der Lüneburger Patrizierhäuser befanden sich zum Beispiel mehrere neutestamentliche Szenen, darunter eine Darstellung mit der *Kindersegnung* in Kombination mit einer *Himmelfahrt*

276 | Siehe ebd., S. 50.

277 | Siehe ebd., S. 47.

278 | Die Aussagekraft ist begrenzt, denn erst ab 1566 waren viele Personen, deren Häuser inventarisiert wurden, Protestanten, siehe ebd., S. 36.

279 | Siehe ebd., S. 47–48.

280 | Ich danke Thomas Lang (Wittenberg) für Hinweise zu den Naumburger Inventaren und für Einschätzungen zur Bildausstattung der Häuser in Wittenberg.

281 | *Inuentarium gehalten in Hironimus Franken behausung* (1567), fol. 3rr. Transkription zitiert nach Museumsverein Naumburg (<http://www.mv-naumburg.de/index.php/einzeldokumente/hausinventare-1567ff>; abgerufen am 26.6.2016).

282 | *Inuentarium vff der churfurstlichen sechsischen regierung zu zeit gethanen beuhelich inn hern Georg Kochs* (1574), fol. 66rr. Transkription zitiert nach Museumsverein Naumburg (<http://www.mv-naumburg.de/index.php/einzeldokumente/hausinventare-1567ff?showall=&start=52>; abgerufen am 26.6.2016).

283 | Siehe Haupt 2000, S. 203–211.

Christi.²⁸⁴ Hausinventare wie diese geben zwar eine ungefähre Vorstellung vom privaten Bildbesitz, ein Problem bei der Rekonstruktion der Bildausstattung bleiben jedoch die aus heutiger Sicht häufig fehlenden Angaben zu den dargestellten Bildthemen, zu konkreten Werken und zum jeweiligen Künstler.

Für die Wittenberger Bürger- und Patrizierhäuser des 16. Jahrhunderts, die den Verteilungswegen der Cranach-Werkstatt am nächsten standen, ist sogar noch weitaus weniger bekannt. Einzelne Hausausstattungen in Wittenberg konnten zwar im Zuge bauhistorischer Forschungen rekonstruiert werden. Deren Ergebnisse geben jedoch keinen Aufschluss über eine mobile Gemäldeausstattung, sondern eher über wandfeste Dekorationen wie tugendhafte und fromme Inschriften oder dekorative Wand- und Deckenmalereien.²⁸⁵ So sind zum Beispiel für das Haus des Wittenberger Verlegers Samuel Selfisch Inschriften nachweisbar, die an eine tugendhafte Lebensführung im Sinne einer protestantischen Moralethik gemahnten und zugleich humanistische Kenntnisse des Hausherrn demonstrierten.²⁸⁶

Neben der Innenausstattung der Bürgerhäuser wurden auch die Häuserfassaden nach dem Vorbild städtischer und höfischer Bauten mit biblischen und antiken Historien oder Tugendallegorien bemalt, die aber heute größtenteils nicht mehr erhalten sind.²⁸⁷ An den Wohnhäusern zeigt sich jedoch, dass die aufstrebende Wittenberger Elite besonders ab den 1530er Jahren großzügig wohnte und in kleineren Maßstäben den sächsischen Schlossbau mit seinen typischen Erkern und Wendelsteinen nachahmte.²⁸⁸ Cranach als Hofmaler, Grafiker, Unternehmer sowie städtischer Amts- und Würdenträger galt dabei als stilbildend, was sich nicht zuletzt an den direkt am Markt gelegenen prachtvollen Cranach-Häusern im Stadtbild ablesen ließ.²⁸⁹ Es ist daher anzunehmen, dass die Nachahmung der höfischen Ausstattung nicht nur am Äußeren der Wohnhäuser stattfand, sondern auch im Inneren. Für das Wohnhaus des Juristen Christoph Scheurl in Nürnberg sind beispielsweise mehrere Bildnisse, darunter auch ein Lutherporträt Cranachs dokumentiert.²⁹⁰ Obwohl sich die einzelnen Käufer spezifischer Cranach-Gemälde aufgrund der dürftigen Quellenlage häufig nicht mehr rekonstruieren lassen, ist es dennoch möglich, die Käuferschicht durch einen Abgleich der dokumentierten Gemäldepreise mit dem Lohnniveau und den zeitgenössischen Lebenshaltungskosten einzugrenzen.²⁹¹

284 | Siehe das Haus in der Grapengießergstraße, ebd., S. 206.

285 | Zu Wand- und Deckenmalereien in bürgerlichen Häusern in Torgau siehe Dülberg 2015.

286 | Siehe Jäger 2011, zur Deutung der Inschriften S. 196–197.

287 | Siehe hierzu die Fassadenmalereien des Hertensteinhauses in Luzern mit Szenen wie dem Schuss auf den toten Vater, der Lucrecia u. a., Ausst.kat. Basel 2006, Nr. 28, S. 174–177.

288 | Zu den Wittenberger Wohnverhältnissen siehe Hennen 2011, S. 145.

289 | Zur Baugeschichte der Wittenberger Cranach-Höfe siehe Cranach-Stiftung 1998.

290 | Siehe Soden 1837, S. 89; zu Scheurls Rechnungsbuch siehe Heerwagen 1908.

291 | Als Richtlinien zu den Münzmaßen von 1500 bis 1558 siehe die Übersicht bei Schade 1977, S. 401. Die Preise sind schwankend und relational zu ihrem sozialen Gefüge zu betrachten, hierzu die Währungsangaben bei Hambrecht 1987, S. 65. Zudem sind die damaligen Lebenshaltungskosten nicht mit Sicherheit zu beziffern, da die Lebensmittelpreise von 1518 bis 1544 etwa um ein Drittel anstiegen, ebd., S. 66. In den Jahren 1545/1546 ist zudem ein Preisanstieg aller Waren um 160 Prozent zu vermerken, siehe Pies 2008, S. 25. Die Löhne blieben dagegen durch die kaiserliche Verordnung von 1527 jahrzehntelang konstant, ebd., S. 24.

Cranach d. Ä. erhielt als Hofmaler der sächsischen Kurfürsten einen Jahressold von 100 Gulden pro Jahr.²⁹² Er liegt damit gleichauf mit dem Betrag, den sein direkter Vorgänger Jacopo de' Barbari bezogen hatte und den auch Albrecht Dürer von Kaiser Maximilian I. und später von Karl V. erhielt.²⁹³ Das prestigeträchtige Amt des Hofmalers mag mitunter schwerer gewogen haben als diese eher symbolische Summe, die auch für Cranach nur einen Teil der Gesamteinkünfte ausmachte. So wurden etwa die Einnahmen aus Gemäldeverkäufen und -aufträgen extra abgerechnet, auch wenn sie für den Kurfürsten bestimmt waren.²⁹⁴ Zudem wurden Cranach immer wieder Gunstzuwendungen – wie etwa Wildbret – vonseiten des Hofes zuteil.²⁹⁵ Die Einkünfte aus den unternehmerischen Tätigkeiten als Apotheker, Weinhändler oder Buchdrucker sind außerdem hinzuzurechnen. Bereits 1528 versteuerte Cranach ein Gesamtvermögen von über 4000 Gulden und war nach Kanzler Christian Brück reichster Bürger der Stadt.²⁹⁶ Er stand somit in einer Reihe mit hochrangigen akademischen und städtischen Amts- und Würdenträgern, wie etwa den kurfürstlichen Räten oder Universitätsprofessoren.²⁹⁷

Das Lohnniveau sank gemäß dem Stand und Beruf der Person. Johannes Bugenhagen bekam als Stadtpfarrer mit 70 Gulden abzüglich der Nebeneinkünfte vergleichsweise weniger Jahressold als Cranach für das Amt des Hofmalers.²⁹⁸ Andreas Meinhardi erhielt im Amt des Stadtschreibers einen immer noch ansehnlichen Jahressold von 28 Gulden und 6 Groschen, einschließlich freier Logis, Feuerholz und Geschenken am Neujahrstag.²⁹⁹ Das Verfassen des *Dialogus* über Stadt und Universität hatte sich somit für ihn bezahlt gemacht. Wesentlich weniger verdienten dagegen Mägde und Knechte in den 1530er Jahren – in Nürnberg waren es etwa zwischen 3 und 10 Gulden im Jahr.³⁰⁰ Eine im Wittenberger Schloss angestellte Viehmagd erhielt neben der üblichen Kost und Logis nur 75 Groschen.³⁰¹ Zwar kosteten einfache Einblatt-holzschnitte weniger als Gemälde, dennoch waren selbst Druckgrafik und Bücher für Käufer aus niedrigen sozialen Schichten nicht erschwinglich.³⁰² Mit Gemäldebesitz ist daher in den vermögenden Kreisen der Gelehrten, Patrizier und Kaufleute zu rechnen.

Dies lässt sich mit Angaben zu einzelnen Gemälden in den Rechnungen abgleichen. Auch hier ist nicht von festgelegten Preisen auszugehen, sondern von einem materiell und sozial determinierten Preisgefüge, das Material, Aufwand, Technik und sozialen Rang des Auftraggebers oder Käufers berücksichtigt.³⁰³

292 | Siehe Hambrecht 1987, S. 54, und Schade 1977, S. 22.

293 | Siehe Ludolphy 1984, S. 107.

294 | Siehe Hambrecht 1987, S. 54.

295 | Siehe Schade 1977, Reg. 177, S. 411.

296 | Siehe Scheidig 1953, Reg. 45, S. 169.

297 | Siehe Hambrecht 1987, S. 54, ebenso Ludolphy 1984, S. 107.

298 | Siehe Lück u. a. 2011, S. 242–243; zu Löhnen und Preisen in Wittenberg Lück u. a. 2013, S. 361–368.

299 | Siehe Meinhardi 1986, S. 8.

300 | Eine Untermagd erhielt 1553/1554 etwa 3 Gulden, ein Hausknecht bekam im Jahr 1554 4,5 Gulden, siehe Pies 2008, S. 27.

301 | Siehe Lück u. a. 2011, S. 242–243.

302 | Siehe Wagner 2014, S. 266–267.

303 | Nach dem Tod Friedrichs des Weisen verschlechterte sich zudem das Münzmaß. Außerdem stiegen in den späten 1530er Jahren die Getreidepreise durch Spekulationen der Junker, siehe hierzu Lüdecke 1953a, S. 114.

Trotz aller Faktoren, die eine Vergleichbarkeit erschweren, lassen sich innerhalb der Cranachschen Bilderproduktion einzelne Preissegmente ausmachen. Die Bilderpreise richteten sich zunächst nach der Größe der ausgeführten Tafel. Kleinformatige Gemälde, häufig als »teffelein« bezeichnet, waren im Verhältnis betrachtet kostengünstiger und für wenige Gulden und manchmal auch für Groschenbeträge zu bekommen. Im Jahr 1553 erhielt Cranach eine Zahlung von etwas mehr als 109 Gulden für 60 Paar Kurfürstenbildnisse, also insgesamt 120 (!) Gemälde – ein Auftrag, der die enorme Produktivität des Werkstattbetriebs veranschaulicht. Eine einzelne Tafel hatte heruntergerechnet einem Preis von etwa 19 Groschen, also weniger als 1 Gulden.³⁰⁴ Kleinformatige lagen damit ungefähr auf dem Preisniveau gedruckter Bibelausgaben, deren Preise aber je nach Umfang und Ausstattung variierten.³⁰⁵ Für Historienbilder mit biblischen Szenen, die häufig im zweitgrößten Standardmaß von ungefähr 80 × 120 cm ausgeführt waren,³⁰⁶ lässt sich eine grobe Preisspanne von 10 bis 25 Gulden ausmachen. Etwas mehr als 18 Gulden erhielt Cranach zum Beispiel 1537 für eine Tafel mit Johannes dem Täufer.³⁰⁷ Auch sei an dieser Stelle nochmals auf die 16 Gulden verwiesen, die 1536/1537 für eine Tafel mit der Ehebrecherin vor Christus abgerechnet wurden; ebenso sind 1539 für eine Darstellung der Kindersegnung 11 Gulden aufgeführt (Kap. 5.1; 5.1.2). Eine Preisspanne von etwa 10 bis 20 Gulden ist auch für andere Bildthemen belegt, wie etwa für Darstellungen der Lucrecia oder ungleicher Paare. So erhielt Cranach im Jahr 1540 einen Betrag von 23 Gulden für zwei Darstellungen einer Buhlschaft, die für die Torgauer Spiegelstube bestimmt waren.³⁰⁸ Insgesamt liegen die Preisspannen der genannten biblischen Historienbilder höher als bei den Kleinformaten. Vergleicht man dies jedoch mit der mehr als stattlichen Summe von 800 Gulden, die Friedrich der Weise im Jahr 1500 in den Erwerb kostbarer Tapisserien aus den Niederlanden investierte,³⁰⁹ so erscheinen die Tafeln als vergleichsweise günstige Ausstattungsstücke. Darin bestätigt sich nicht zuletzt, dass die in hohen Stückzahlen produzierten Gemälde mit identischen Bildthemen und verwandtem Formenrepertoire schnell und effizient hergestellt wurden. Die Varianz der Bewegungsmotive garantierte, dass jeder einzelne Besitzer seinen eigenen und einzigartigen »Cranach« besaß, als dessen Gütesiegel der typisierte und wiedererkennbare Werkstattstil galt.

Diese Uniformität der Cranachschen Bildproduktion lässt darauf schließen, dass Gemälde nicht nur auf Bestellung, sondern auch auf Vorrat für den Verkauf auf dem Kunstmarkt und auf Messen hergestellt wurden. Die qualitativ hochwertige und zugleich standardisierte Cranachsche Gemäldeproduktion ist eng mit einem wachsenden anonymen Kundenmarkt verknüpft.³¹⁰ So verkaufte Cranach d. Ä. bereits 1512 auf dem

304 | Siehe zur Rechnung Heydenreich 2007, Reg. 171, S. 425; Schade 1977, Reg. 276, S. 435, sowie bereits Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 88.

305 | Luthers *Neues Testament* von 1522 kostete ungebunden 1/2 Gulden, die Vulgata dagegen 12 Gulden; die Vollbibel nach 1534 im Folioformat 2 Gulden und 8 Groschen, siehe hierzu Pies 2008, S. 22.

306 | Zu den standardisierten Gemäldemaßen der Cranach-Werkstatt siehe Heydenreich 2007, S. 43.

307 | Siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 121; Schade 1977, Nr. 307, S. 437; Heydenreich 2007, Reg. 215, S. 431; ebenso CDA (http://lucascranach.org/archival-documents/DE_ThHStAW_EGA_Reg-Bb_4428_15r; abgerufen am 5.9.2016).

308 | Siehe hierzu Heydenreich 2007, Reg. 247, S. 437.

309 | Siehe Böckem 2013, S. 348, in Bezug auf Bruck 1903, hier S. 234.

310 | Siehe Wagner 2014, S. 60.

Neujahrsmarkt zwei Madonnenbilder für »1 fl«, also Gulden.³¹¹ Die beispielsweise auf dem Kunstmarkt verkauften Darstellungen des halbfigurigen Schmerzensmanns waren in der Regel aber nur etwa halb so groß wie die biblischen Historien Gemälde mit der Ehebrecherin und ließen sich dadurch besser transportieren. Es ist daher anzunehmen, dass die Hauptzahl der biblischen Historienbilder im zweitgrößten Format nicht als freie Marktproduktion, sondern auf Bestellung angefertigt wurde.

Gemälde, wie sie die Kurfürsten als Ausstattung für ihre Schlösser oder als bewegliche Repräsentationsstücke für den höfischen Geschenverkehr anfertigen ließen,³¹² waren jedoch nicht in jedem beliebigen Bürgerhaus anzutreffen – für viele Bürger überstieg der Preis für ein Cranach-Gemälde schlicht den Jahressold. Neben den höfischen Kreisen kamen als Kunden die vermögende städtische Oberschicht mit ihren Buchdruckern, Kaufmännern und Amts- und Würdenträgern in Frage, aber auch das akademische und humanistische Gelehrtenumfeld. Hier traf das notwendige Vermögen auf den Repräsentationswillen, die Häuser in Nachahmung der Schlösser und Residenzen mit Gemälden auszustatten.³¹³ Die Cranach-Werkstatt hatte sich damit auch nach den Bilderstürmen der 1520er Jahre und der daraufhin einbrechenden Krise des religiösen Bildes einen stetig wachsenden Absatzmarkt für profane Sakralkunst erschlossen und war nicht vom Mäzenatentum eines Herrschers oder Aufträgen durch Stifter abhängig. Die Tendenz zu Kleinformaten in der späteren Werkstattproduktion der 1540er Jahre, der etwa auch die heute im Schlossmuseum Gotha und im Metropolitan Museum aufbewahrten Bildtafeln entsprechen, ist in diese Entwicklung einzubetten (Abb. 54–57). Durch den geringeren Material- und Arbeitsaufwand ist davon auszugehen, dass auch die Preise günstiger ausfielen, was die Gemälde für eine breitere Zielgruppe erschwinglich machte.³¹⁴ Während die großen Halbfigurenbilder sich auch für repräsentative Zwecke in Residenzen und Schlössern eigneten, fügten sich die kleinformatigen Tafeln gut in Kammern und bürgerliche Stuben ein.

Die Gemälde in den Bürger- und Patrizierhäusern dienten auch der privaten Andacht und sind somit im Kontext der Laienfrömmigkeit zu sehen – eine Funktion, die Luther in der Vorrede zum *Passional* formulierte:

»Denn ichs nicht fuer boese achte/ So man solche Geschicht auch in Stuben vnd Kamern mit den spruechen malete/ Damit man Cottes werck vnd wort an allen enden imer fuer augen hette/ vnd daran furcht vnd glauben gegen Gott vbet.«³¹⁵

311 | Siehe Ludolphy 1984, S. 107.

312 | Siehe Wagner 2014, S. 285, Anm. 345.

313 | Für Haus Nr. 18 am Wittenberger Markt ist neben biblischen Inschriften und Gemälden eine Tafel mit der Ehebrecherin vor Christus nachgewiesen, die kleinformatige Version (41 × 53 cm) aus dem 17. Jahrhundert lässt sich jedoch nicht näher bestimmen, siehe Bellmann/Harksen/Findeisen 1979, S. 134.

314 | Als direkte Referenz kann eine kleinformatige Lucrecia-Tafel herangezogen werden, die mit »5 fl 15 gr« wesentlich günstiger war als das in derselben Rechnung genannte großformatige Leinwandgemälde mit der Kindersegnung, siehe Heydenreich 2007, Reg. 256, S. 438.

315 | Zitiert nach der Vorrede des *Passionals* in Luther 1545b.

Im privaten Raum hatten Bilder jedoch nicht nur eine religiöse Funktion, sondern zugleich eine dekorative und repräsentative.³¹⁶ Es ist anzunehmen, dass die Gemälde in den repräsentativen Stuben – in Nachahmung der höfischen Kunstschatze – für Besitztum, aber auch für die Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit des Eigentümers standen. Die Kultur der Bilder hielt somit auch in den Häusern Einzug.³¹⁷ Im gelehrten Gespräch mag man dabei über den theologischen oder moralischen Sinn der gemalten Historien, deren *varietas* und *copia* im Bild, oder über die überzeugend dargestellten Affektstufen diskutiert haben – oder im Falle der biblischen Historie der Ehebrecherin über den Exempelwert für aktuelle Ehrechtsfälle, in deren Beurteilung zahlreiche Gelehrte, Theologen, Juristen und Humanisten eingebunden waren.

5.4 Bildverwendung im sakralen Raum

Eine andere und weitaus profanere Begründung für die Beliebtheit der Cranachschen Ehebrecheringemälde formulierte Hans Preuß 1926 in seiner nationalgeschichtlich und protestantisch überformten Studie zur ›deutschen‹ Frömmigkeit. Zunächst weist er darauf hin, dass Cranach sowohl die Kindersegnungen als auch die Ehebrecheringeschichte als Erster in die Kunst eingeführt habe, eine für die Kunstgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts gängige Annahme. Dann folgt seine Erklärung für die zahlreichen Gemälde mit der Ehebrecherin: »Für die Beliebtheit der Szene läßt sich – leider! – noch ein anderer Grund denken: das Pikante.«³¹⁸ Die biblischen Historienbilder geraten in dieser Sichtweise in eine direkte Linie mit den zahlreichen ›Buhlschaften‹, unter denen Preuß die Darstellungen sämtlicher unbekleideter Frauen subsummiert. Er zeigt sich in den nachfolgenden Ausführungen sichtlich bemüht, die Schande dieser ›lüsternen Bilder‹ vom großen Künstler Cranach d. Ä. und der Reformation wegzurücken, um die »Freude am Fleischgebundenen« der Renaissance im Allgemeinen und im Speziellen dem jung verstorbenen Hans Cranach anzulasten.³¹⁹ Das so entworfene Reformations- und Künstlerbild wirft damit ein stärkeres Licht auf die Moralvorstellungen des frühen 20. Jahrhundert als auf diejenigen des 16. Jahrhunderts.

An dieser Stelle lässt sich fragen, ob die Nähe zu profanen und mythologischen Bildern und die in den 1530er Jahren zunehmende Entblößung der Frauengestalt einer Verwendung im kirchlichen Raum im Weg standen. Zumindest zeigen die erhaltenen Quellen, dass die Halbfigurenbilder ihre Bestimmungsorte als profane Sakralkunst in den Schlössern und höchstwahrscheinlich auch in den Bürger- oder Patrizierhäusern hatten. Während andere biblische Historien, wie etwa das letzte Abendmahl oder Kreuzigungssze-

316 | Diese Funktion wohnte schon Hausaltären inne, die neben der religiösen Andacht das Prestige des Besitzers mehrten, siehe Ausst.kat. Nürnberg 2000b, S. 217. Von funktionalen Mischformen geht auch Wagner aus, demnach schließe eine christlich-religiös motivierte Ansammlung von Objekten ein frühneuzeitliches Kunst- und Sammlungsinteresse nicht aus, siehe Wagner 2014, S. 42.

317 | Siehe ebd., S. 26.

318 | Preuß 1926, S. 182.

319 | Siehe ebd.

nen, häufig auf Altarretabeln dargestellt wurden,³²⁰ ist das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus auf keinem der bekannten Altäre der Reformationszeit nachgewiesen. Auch in den Kirchen ist das Bildsujet in der Regel nicht als Einzeltafel dokumentiert, sondern nur vereinzelt in narrativ zusammenhängende Bildzyklen eingebunden. Als Beispiel für einen solchen sakralen Funktionskontext ist das heute in Aschaffenburg aufbewahrte Gemälde zu nennen, das Teil des umfangreichen, von Kardinal Albrecht von Brandenburg beauftragten Heiligenzyklus in der katholischen Stiftskirche in Halle war (Abb. 27; Kap. 4.1). Eine Hängung von Einzeltafeln mit der Ehebrecherin vor Christus im kirchlichen Raum lässt sich entweder durch spätere Umnutzung erklären oder durch die Einbindung in den zeitgenössischen Beichtkontext, auf den abschließend eingegangen werden soll.³²¹

In den Reformationsjahrzehnten spielte das Bildthema in den Kirchen vor allem im Medium der Skulptur eine tragende Rolle. Anders als mobile Tafelbilder konnten die biblischen Historien hier als fester skulpturaler Bildschmuck dauerhaft in theologische Bildprogramme integriert werden – etwa als Bildfeld von Portalen, an denen die Szene zum sichtbaren Zeichen von Konfession und Dynastie werden konnte. An Prinzipalstücken der Kirchen visualisierte die biblische Historie Grundsätze des Glaubens am Ort der Predigt. Im Folgenden sollen die bekanntesten skulpturalen Umsetzungen aus dem mitteldeutschen Raum besprochen werden, um die konfessionelle und dynastische Bedeutung des Bildthemas vertiefend zu diskutieren.

5.4.1 Der Ort der Predigt: Die Kanzelreliefs der Torgauer Schlosskirche

Das mittlere Brüstungsrelief der Kanzel in der Torgauer Schlosskapelle gilt als eine der bekanntesten Darstellungen der Ehebrecherinszene in einem Kirchenraum. Der Torgauer Schlosskapelle kam eine besondere konfessionelle Bedeutung zu, denn sie wurde als protestantischer Kirchenneubau im Jahr 1544 von Martin Luther persönlich geweiht.³²² Dieser symbolische Weiheakt entsprach nicht mehr der rituellen spätmittelalterlichen Kirchweihe. Vielmehr hielt Luther eine Weihepredigt, die sich durch die alleinige Konzentration auf das Predigtwort klar von der katholischen Praxis unterschied.³²³ Bereits im zeitgenössischen Kirchenraum wurde die Erinnerung an diesen symbolkräftigen Weiheakt durch Luther verankert. Gegenüber der Kanzel war eine heute nicht mehr erhaltene Inschrift angebracht, die Bezug auf den Bau-

320 | Siehe hierzu beispielsweise das Schneeberger Retabel mit Szenen der Passionsgeschichte auf den vorderen Außenflügeln, auf den Flügelrückseiten befinden sich Darstellungen mit der Sintflut und Lot mit seinen Töchtern, siehe zum Schneeberger Retabel in Auswahl Pöpper/Wegmann 2011, Pöpper 2013 und Lagaude 2010.

321 | Als einzige Ausnahme kann hier das Annaberger Exemplar gelten (Kap. 5.4.3); siehe zu späterer Umnutzung das heutige Fuldaer Exemplar, das sich lange Zeit in der katholischen Kirche in Kassel befand (Abb. 32) oder das heute nicht mehr erhaltene Exemplar der Dresdner Sammlung (Kap. 5.4.2; Abb. 97), das zeitweise in der katholischen Schlosskapelle in Dresden hing, siehe hierzu ausführlich und mit detaillierter Provenienzforschung Meier 2015, S. 97–99.

322 | Die Weihpredigt wurde 1546 bei Georg Rhau in Wittenberg gedruckt; siehe ausführlich zur Interpretation und Wirkungsgeschichte Bloth 2009. Wie Delang zeigte, kann die Kapelle in Neuburg an der Donau als erster protestantischer Kirchenneubau betrachtet werden, siehe Delang 2010, S. 104.

323 | Siehe Koerner 2004, S. 408.



Abb. 73: Simon Schröter d. Ä. (Werkstatt):
Kanzel, farbig gefasstes Sandsteinrelief,
1544, Schlosskirche Torgau



Abb. 74: Simon Schröter d. Ä. (Werkstatt):
Die Ehebrecherin vor Christus (linkes Brüstungsfeld),
Kanzel, farbig gefasstes Sandsteinrelief, 1544,
Schlosskirche Torgau

herren, Kurfürst Johann Friedrich, und auf Luthers Predigt nahm.³²⁴ Auch der Gottesdienst in diesem neu gebauten protestantischen Kirchenraum nahm dezidiert Abstand vom katholischen Weiheritus und konzentrierte sich ganz auf das Wort der Predigt.

Die Schlosskirche präsentiert sich heute als nahezu bilderloser und weiß gekalkter Kircheninnenraum.³²⁵ Die zeitgenössische Innenausstattung und teils farbige Fassung der Wände sind bis auf die architektonischen und wandfesten Teile nicht mehr erhalten. Dennoch lässt sich die ursprüngliche Ausstat-

324 | »Doctor Martin der Gottes man. / Die erst predigt darin that / Darmit das haus geweiht hat. / Kein Chrissem, weiwasser er braucht / Kein Kertz, kein fáan, noch weirauch. / Das Götlich wort, vnd sein gebet. / Sambt der gleubigen darzu thet«, zitiert nach der Transkription bei Krause 2011, S. 211. Das ursprünglichen Gedicht Johannes Stigels, das für die Bronzetafel konzipiert wurde, ist in einem Brief Melanchthons an Johann Friedrich von Sachsen vom 26. November 1544 überliefert, siehe MBw, Bd. 4, Reg. 3743; zur 1545 angebrachten Dedikationstafel siehe Krause 2011, S. 201–203; Erichsen 1997, S. 51, sowie Sens 2017, S. 128–130.

325 | Die Liste der Autoren, die sich mit der Torgauer Schlosskapelle auseinandersetzten, ist lang. Hier werden schwerpunktmäßig Beiträge herangezogen, die für das Kanzelrelief relevant sind. Siehe zur Baugeschichte der Schlosskapelle Findeisen/Blaschke 1976, S. 188–195, Hancke 1995, Hoppe 1996, S. 194–198, sowie Dacosta Kaufmann 2015; zu sächsischen Schlosskapellen siehe Krause 1970; zum protestantischen Kirchenbau siehe Harasimowicz 2015; zu Schlosskapellen als sakrales Zentrum frühneuzeitlicher Residenzen Müller 2004, S. 285–288.



Abb. 75: Simon Schröter d. Ä. (Werkstatt):
Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten
(mittleres Brüstungsfeld), Kanzel, farbig gefasstes
Sandsteinrelief, 1544, Schlosskirche Torgau



Abb. 76: Simon Schröter d. Ä. (Werkstatt):
Die Tempelreinigung (rechtes Brüstungsfeld),
Kanzel, farbig gefasstes Sandsteinrelief, 1544,
Schlosskirche Torgau

tung über Inventare und Berichte von Zeitgenossen rekonstruieren.³²⁶ Aufschluss über die zeitgenössische Innenausstattung gibt insbesondere das Reisetagebuch des Geografen und Gelehrten Tilemann Stella, der die Schlosskirche 15 Jahre nach Abschluss der Bauarbeiten zusammen mit seinem Dienstherrn Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg besuchte.³²⁷ Nach Stellas Reisebericht, den *Observationes zu Torga*, war die Torgauer Schlosskirche seinerzeit mit einem Altarretabel und unterschiedlichen Tafelbildern aus der Passionsgeschichte ausgestattet. Auf einem heute verlorenen Dreiflügelaltar aus der Cranach-Werkstatt war das Abendmahl auf der Mitteltafel zu sehen, auf den Flügeln die Fußwaschung Jesu und die Gethsemaneszene.³²⁸ Nach Stellas Bericht waren weitere Gemälde mit Passionszenen in den Arkadenzwickeln aufgehängt, darunter Christus an der Geißelsäule, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung und Christus am Ölberg.³²⁹ Die Gemäldeausstattung nahm damit Bezug auf das Portal der Schlosskirche, des-

326 | Das Torgauer Inventar von 1546 berichtet von »pildwergen unnd taffeln«, Marx/Vötsch 2005, S. 259 [fol. 42r]; zur Rekonstruktion der Bildausstattung siehe in Auswahl Erichsen 1997, Rothe 1994, Krause 1983, S. 396–397, Krause 2004, Krause 2011 sowie Krause/Sens 2017, darin besonders Findeisen 2017, hierzu S. 98, sowie Krause 2017.

327 | Siehe hierzu die transkribierten Exzerpte des Reisetagebuchs bei Erichsen 1997, S. 51, sowie die vollständige Edition mit Rechnungsbelegen Cranachs bei Krause 2011.

328 | Siehe Findeisen 2017, S. 97.

329 | Siehe zur Rekonstruktion und Zuordnung der Tafeln zum heutigen Bestand der Dresdner Galerie Krause 2011, S. 189–194, sowie die Aufzählung in Stellas Bericht, siehe ebd., S. 212 (vierte Seite der Torgaueaufzeichnung); siehe ebenso Krause 2004, S. 179.

sen Tympanon eine Darstellung mit der Beweinung Christi zeigt. Die Bildausstattung im Inneren wurde durch eine Tafel mit dem Jüngsten Gericht an der Westwand ergänzt.³³⁰ Einige dieser Gemälde lassen sich der Cranach-Werkstatt zuordnen, teilweise ist aber auch von einer Weiternutzung bereits vorhandener Bildwerke auszugehen.³³¹ Selbst das Bildprogramm dieses so symbolträchtigen Neubaus war demnach noch nicht durchgängig ikonografisch auf den neuen Glauben ausgerichtet.³³²

Die Kanzel befand sich, wie auch heute noch, an der nördlichen Längswand zwischen zwei großen Arkadenbögen gegenüber dem Portal und bildete die Mittelachse der ursprünglichen Bildausstattung. Auf einer Konsole mit Putti ruht der von einem Schalldeckel überfangene Kanzelkorb, den drei Flachreliefs aus der Werkstatt des Bildhauers Simon Schröter zieren (Abb. 73).³³³ Eine heute verloren gegangene Figurengruppe mit der Taufe Christi und dem Heiligen Geist war auf dem Schalldeckel angebracht.³³⁴ Die Auswahl der Szenen auf dem Kanzelkorb ist auf die Funktion der Kanzel als Ort der Predigt mit den Leitthemen der Lehre, der göttlichen Gnade und des Gerichts abgestimmt.³³⁵ Stella verzeichnet die Kanzelszenen als »Die Ebrecherin im Neuen Testamendt«, »Christus 12 Jahr alt in d(er) Judenschul« und »Mercatores ex templo eijeuntur«. ³³⁶ Das mittlere Relief zeigt demnach den zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten (Abb. 75). Das Bildfeld, das vom Portal aus rechts gelegen ist, nimmt die Szene der Vertreibung der Wechsler und Händler aus dem Tempel ein (Abb. 76) und linkerhand ist die Historie der Ehebrecherin vor Christus dargestellt (Abb. 74). Die einzelnen Bildfelder bedecken, abgetrennt durch Pilaster, die gesamte Fläche des runden Kanzelkorbs. Die Bildkompositionen der Reliefs sind vielfigurig

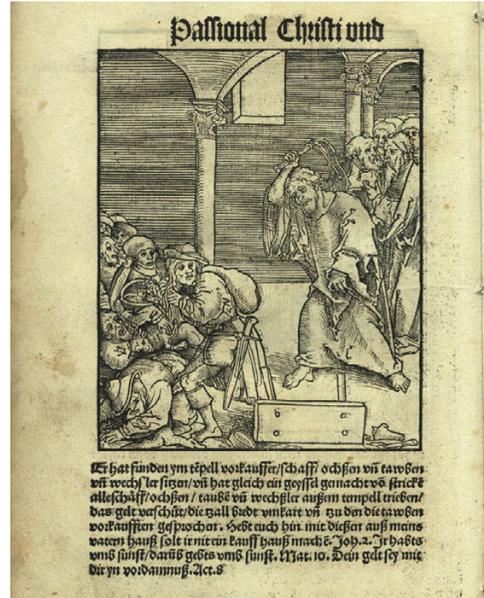


Abb. 77: Lucas Cranach d. Ä.:

Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel
(23. Holzschnitt, 12. Antithese), Holzschnitt,
aus: *Passional Christi et Antichristi*, 1521

330 | Zur Weltgerichtstafel siehe Krause 2011, S. 195–197. Im Inventar von 1546 ist zudem ein Weltgericht im Großen Saal des Torgauer Schlosses genannt: »Ain tafel, dy helle«, zitiert nach Marx/Vötsch 2005, S. 260 [fol. 44v].

331 | Siehe Erichsen 1997, S. 53. Auch Krause geht von einer Durchmischung mit älteren Bildwerken aus, siehe Krause 2011, S. 204. Erichsen erklärt dies durch den Stellenwert der Bilder als »Adiaphora«, siehe Erichsen 1997, S. 53.

332 | Siehe hierzu Krause 2011, S. 205, der den Grund in der zeitlich vorgezogenen Kirchweihe sieht.

333 | Siehe allgemein zur Kanzel Findeisen/Blaschke 1976, S. 192–193, sowie Findeisen 2017, S. 92–95; zu den Torgauer Bildhauern Herzog 1994a, zu Schröter S. 42–45.

334 | Siehe Krause 2004, S. 183. Der Schalldeckel wurde jedoch erst nach der Weihe fertiggestellt, siehe Findeisen 2017, S. 96.

335 | Siehe Belting 2004, S. 523; zum Bildprogramm außerdem Thulin 1957, Findeisen/Blaschke 1976, S. 192; Rothe 1994, S. 14–24, sowie Koerner 2004, S. 408–409.

336 | Zitiert nach Krause 2011, S. 210 (zweite Seite der Torgauaufzeichnung).

angelegt, farbig gefasst und durch eine architektonische Rahmung geschmückt.³³⁷ Die Handlungen der Christusfigur bestimmen die Szenen. So rückt auch im linken Bildfeld die reich gekleidete Ehebrecherin an den Rand und macht Raum für Jesus, der sich mit ausladender Geste zum Boden herabbeugt.

Weder das mobile Bildprogramm der Schlosskirche, das auf die Passion ausgerichtet war, noch die Bildthemen der Kanzel waren für sich genommen neuartig. Die Tempelaustreibung neben der Ehebrecherinszene darzustellen, war bereits in der mittelalterlichen Kleinkunst und Buchmalerei verbreitet.³³⁸ Die bildlichen Vorlagen für die Kanzelreliefs von Simon Schröter werden in der Regel Cranach zugeschrieben.³³⁹ Auf den ersten Blick mag diese Zuordnung aufgrund der Beteiligung der Cranach-Werkstatt an der Torgauer Schlossausstattung auf der Hand liegen. Die raumgreifende Christusfigur aus der Tempelreinigung steht zudem Cranachs Illustration im *Passional Christi vnd Antichristi* von 1521 nahe (Abb. 77).³⁴⁰ Sie könnte aber ebenso als Reflex aus Dürers bekanntem Holzschnitt aus der Serie der *Kleinen Passion* gesehen werden.³⁴¹ Für die Ehebrecherinszene sind keine Skizzen oder Entwurfszeichnungen Cranachs überliefert, die der Ausführung im Relief ähneln. Die Darstellung folgt aber einer Bildformel, die in der vorreformatorischen Tafelmalerei und Druckgrafik des späten 15. Jahrhunderts verbreitet war, wie etwa in Stephan Fridolins *Schatzbehälter* (Abb. 17; Kap. 2.2). Die Verbindung zu spätmittelalterlichen Darstellungen liegt vor allem in der typologischen Bezugnahme auf das Alte Testament durch die Gesetzestafeln Mose. Wie im Holzschnitt des Nürnberger Erbauungsbuchs sind die aufgeklappten Tafeln mit den Zehn Geboten im Torgauer Kanzelrelief auffällig in die Mittelachse des Bildraums gerückt.³⁴² Eine noch nähere Übereinstimmung zum Torgauer Relief ist hinsichtlich der beiden Hauptfiguren in der zeitgenössischen Druckgrafik zu finden. Ein Kupferstich des Georg Pencz um 1544 zeigt eine ganz ähnlich gestaltete Christusfigur (Abb. 78).³⁴³ Im Relief erscheint die Figur gestauchter, weil mehr Bildraum für die Apsisnische benötigt wird, doch die Haltung des Oberkörpers und besonders der Hände, bis hin zum weit hoch gerafften Gewandärmel, gleichen sich. Auch die Frauenfigur erscheint in Körperhaltung und Kleidung wie eine leicht abgewandelte Version des Kupferstichs. Das Bewegungsmotiv des gerade noch über die Schulter blickenden Schriftgelehrten scheint zudem einen Widerhall in der auffällig gedrehten Figur des Steinewerfers

337 | Die farbige Fassung der Reliefs wurde restauriert, siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 192.

338 | So beispielsweise den Buchdeckel des *Codex Aureus*, siehe Knust/Wassermann 2010, S. 435, oder in der *Passion Isabeau* (Abb. 12; Kap. 2.2). Ringbom leitet die Ehebrecheringemälde aus Dürers Darstellung mit Jesus und den Schriftgelehrten ab, siehe Ringbom 1984, S. 190. Die frühe Cranach-Zeichnung der Ehebrecherin von 1509 (Abb. 24) wird durch die Übereinstimmungen in der Komposition mit einem Cranach-Gemälde der Tempelreinigung in Verbindung gebracht, siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 363, S. 514.

339 | Siehe Herzog 1994a, S. 45. In der Regel wird dies durch die Beteiligung Cranachs an der Torgauer Schlosskapelle begründet, nicht jedoch mit Verweis auf konkrete Vorlagen, siehe beispielsweise Hentschel 1935, S. 159, oder Thulin 1957, S. 88.

340 | Siehe zum 23. Holzschnitt (12. Antithese) Jahn 1972, Abb. 580; Schnabel 1972, Abb. 23, S. 38; Jahn 1980, Abb. 580, sowie Jahn 1955, Taf. 105a.

341 | Siehe zu Dürers Holzschnitt Schoch/Mende 2001–2004, Bd. 2, Nr. 192, S. 296–297.

342 | Siehe einen Nachhall dieser Darstellungsweise in der Tafel im Wallraf-Richartz-Museum (Abb. 27); zur Darstellung der Gesetzestafeln außerdem eine Radierung von Daniel Hopper, in der die Eherne Schlange abgebildet wird, die auf der Torgauer Kanzel in der Szene mit der Tempelaustreibung erscheint, siehe Engel 2012, S. 198.

343 | Siehe Hollstein's, Bd. 31, Nr. 33, S. 151.



Abb. 78: Georg Pencz: *Christus und die Ehebrecherin*, Kupferstich, 61 × 83 mm, 1544–1548, Rijksmuseum Amsterdam

auf der Torgauer Kanzel zu erfahren. Als Vorlage für das Relief des zwölfjährigen Jesus mit den Schriftgelehrten könnte das 1466 entstandene Relief des Kanzelkorbs im Naumburger Dom gedient haben.³⁴⁴ Wie genau die Entwürfe und Vorbilder für Simon Schröters Figurenkompositionen beschaffen waren und wer sie vorbereitet hat, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Dennoch zeigt sich deutlich, dass die von Cranach für die Ehebrecherinszene geprägte Bildformel mit Halbfiguren im Kanzelrelief keine Entsprechung findet. Die auf eine nahe Betrachtersprache ausgelegten Bildkompositionen und die teils drastische Zurschaustellung der Sünderin eigneten sich scheinbar nicht

für eine Umsetzung an den Prinzipalstücken im Kirchenraum und hätten womöglich – man denke an die entblößte Frauenfigur – einen Verstoß gegen das *decorum* bedeutet. Vorlagen für die Figurengestaltung waren vielmehr der vorreformatorischen Bildtradition und zeitgenössischen Druckgrafik entnommen.

In den Torgauer Kanzelreliefs entfaltet sich insgesamt ein theologisches Programm, in dem das Neue Testament typologisch mit dem Alten Testament verklammert wurde. Eine typologische Bezugnahme wird vor allem durch die Darstellung der Ehernen Schlange in der *Tempelreinigung* hergestellt, die auf die Befreiung der Menschen von der Sünde verweist. Die Eherne Schlange deutet in diesem Kontext auf den Kreuzestod Christi hin und passt sich in die Passionsthematik der Torgauer Schlosskapelle ein.³⁴⁵ Im Relief mit der Ehebrecherinszene wird der typologische Bezug durch die stehende Mosesfigur mit den Gesetzstafeln hergestellt. In dieser Gegenüberstellung zwischen Altem Testament und der Evangelienerzählung kommt die Szene besonders prägnant mit Luthers Predigtauslegung von 1531 in Einklang, in der er den Unterschied zwischen Gesetz und Evangelium als Kern der biblischen Historie betrachtet hatte (Kap. 2.2). Zudem ist der Kanzelschmuck auf die spezifische Betrachtersituation im Raum ausgelegt und zeigt vor allem Themen, die den Predigtinhalten nahestanden. Durch die Rundung des Kanzelkorbs werden die einzelnen Bildfelder aus unterschiedlichen Blickachsen sichtbar. Die Szene der Ehebrecherin weist in Richtung des Altars mit dem Abendmahl, womit die theologische Bedeutung der göttlichen Gnade betont wird. Von der Empore aus, die gemäß der sozialen Ordnung im Kirchenraum den Fürsten vorbehalten war, blickt man hingegen auf das Brüstungsfeld mit der Tempelreinigung.³⁴⁶ An den Kurfürsten gerichtet, ließ sich diese Szene im Sinne einer gereinigten und neuen Kirche lesen, für deren Erhalt der Landesfürst Sorge trug.³⁴⁷ Das mittlere Relief mit dem jungen Christus unter den Schriftgelehrten war in der Vorderansicht

344 | Siehe Signori 2005, S. 25, Anm. 56; mit Verweis auf den Kanzelschmuck in Naumburg Wimböck 2004, S. 193.

345 | Siehe zur Ehernen Schlange 2 Kön 18,4 sowie Joh 3,14–15.

346 | Zu den Emporen siehe Hoppe 1996, S. 197–198.

347 | Siehe Delang 2010, S. 95, sowie Koerner 2004, S. 408.



Abb. 79: Simon Schröter (Werkstatt): Kanzel, Sandsteinreliefs von Georg Schröter, 1563, Schlosskirche Schwerin



Abb. 80: Simon Schröter (Werkstatt): *Die Ehebrecherin vor Christus* (linkes Brüstungsfeld), Kanzel, Sandsteinreliefs von Georg Schröter, 1563, Schlosskirche Schwerin

für die im Saal sitzenden Hofangehörigen zu sehen.³⁴⁸ Der lehrende Christus ließ sich somit auf den direkt über dem Brüstungsrelief stehenden Prediger in seiner die Bibel auslegenden Funktion beziehen.³⁴⁹ Der Prediger selbst blickte von der Kanzel aus an die Westwand und auf ein dort angebrachtes Bild mit Elias und den Baalspriestern,³⁵⁰ das auf die Überwindung des falschen Glaubens verwies und als Präfiguration des protestantischen Gottesdienstes diente.³⁵¹ Im Raumgefüge der protestantischen Schlosskapelle entfalteten sich diese mit Bedacht ausgewählten Bildthemen durch Blickachsen und Bildbezüge zu einem theologischen Gesamtprogramm, dessen Ausrichtung häufig auch auf Luthers persönliche Beratung zurückgeführt wurde.³⁵²

Eine direkte Nachfolge in Aufbau und figürlicher Ausstattung fand die Torgauer Kanzel in der Schlosskapelle in Schwerin, die ebenfalls Brüstungsreliefs mit der Ehebrecherin vor Christus, Christus vor den Schriftgelehrten und der Tempelaustreibung zeigte (Abb. 79).³⁵³ Tilemann Stella führte seine Notizen und Beobachtungen zur Torgauer Kapelle so aus, dass diese als Vorlage für den Bau und die Ausstattung der

348 | Siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 190.

349 | Siehe ebd., S. 192, sowie Findeisen 2017, S. 105.

350 | Siehe Krause 2011, S. 187.

351 | Siehe Delang 2010, S. 95, Krause 1983, S. 396, sowie Krause 2011, S. 184.

352 | Siehe Krause 1983, S. 396.

353 | Siehe Erichsen 1997, S. 51. Zur Schweriner Kanzel Hentschel 1935, S. 161–162; Ende 1990, S. 171 mit Abb. 73 und 74 (die Ehebrecherinszene wird fälschlicherweise als Szene mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel aufgeführt), sowie Dehio 2000, S. 543.

Schweriner Schlosskirche herangezogen werden konnten, die in den Jahren zwischen 1560 bis 1564 unter der protestantischen Landesherrschaft Johann Albrechts von Mecklenburg entstand.³⁵⁴ Auch vom ›Predigtstuhl‹ in Torgau verfertigte Stella eine Skizze, die die Position der Kanzel und die Aufteilung der Brüstungsfelder mit der Zuordnung der jeweiligen Szenen zeigt.³⁵⁵ Dementsprechend orientieren sich die Kanzelreliefs der Schweriner Schlosskirche in Anordnung und Komposition eng am Torgauer Vorbild.³⁵⁶ Auch hier dominiert in der Ehebrecherinszene der Gegensatz zwischen Altem und Neuem Testament durch die Gesetzestafeln und den schreibenden Christus (Abb. 80). Die Frau wird dabei fast zur Nebendarstellerin, die zwischen den sie festhaltenden Männerfiguren in den Hintergrund rückt.

Vergleicht man das Bildprogramm der Kanzeln in Torgau und Schwerin mit anderen im 16. Jahrhundert neu entstandenen Kanzeln, so zeigt sich insgesamt, dass deren Bildprogramme nicht zum ›protestantischen Prototyp‹ wurden. Außerhalb der Werkstatt Simon Schröters und seiner Söhne, in der noch einige weitere Repliken nach der Torgauer Kanzel angefertigt wurden,³⁵⁷ lässt sich das Ehebrecherinthema nicht als Kanzelrelief nachweisen.³⁵⁸ Zwar sind einzelne neutestamentliche Themen wie der predigende Johannes oder Christus und die Schriftgelehrten immer wieder anzutreffen,³⁵⁹ neutestamentliche Sujets gehen aber ab 1570 wieder zurück.³⁶⁰ Auch die Gesetz- und Gnade-Allegorien, die lange Zeit als ›protestantisches Bekenntnisbild‹ galten, sind nur vereinzelt auf Kanzeln protestantischer Kirchen im mitteldeutschen Raum des 16. Jahrhunderts nachweisbar.³⁶¹ Weder Luther noch andere Theologen oder die Visitatoren sorgten demnach für eine einheitliche und flächendeckende Verbreitung ›protestantischer‹ Bilder in den Kirchengestaltungen.³⁶² Dies zeigt sich auch an den zeitgenössischen sächsischen Kirchenordnungen, die sich zwar vereinzelt zur Bilderfrage äußerten, in denen jedoch weder Bildthemen noch Bildformen geregelt waren. Der Bildgebrauch der sächsischen Territorien war insgesamt von einer Duldung bestehender Bilder geprägt, die ganz nach Luthers Einstufung als ›Adiaphora‹, als nicht zwingend notwendig,

354 | Siehe Krause 2011, S. 178; zur Schweriner Schlosskirche Dehio 2000, S. 542–543, sowie Ende 1990, S. 170–172; zu protestantischen Schlosskapellen nach dem Vorbild der Torgauer Schlosskirche siehe Ohle 1936.

355 | Siehe Krause 2011, S. 209 (erste Seite der Torgauaufzeichnung).

356 | Die Reliefs wurden vermutlich von Simon Schröters Sohn Georg angefertigt, siehe Dehio 2000, S. 543, sowie Wiesenhütter 1936, S. 196–197.

357 | Siehe Smith 1994, S. 90, in Bezug auf Hentschel 1935, S. 159–163. Hentschel nennt die Kanzelrepliken in der Gothaer Schlosskapelle (zerstört), die Kanzeln in der Schlosskirche Schwerin und in der Dorfkirche zu Borna bei Oschatz mit der Reliefdarstellung des jungen Christus unter den Schriftgelehrten; Krause verweist auf die Kanzel der Gothaer Schlosskirche, siehe Krause 1983, S. 409, Anm. 34.

358 | Siehe Poscharsky 1963, S. 150.

359 | Siehe hierzu beispielsweise die Kombination der Szenen mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel und der Johannespredigt auf der Domkanzel in Güstrow, Wiesenhütter 1936, S. 197. Auch Gertz erwähnt in seinem Abschnitt zu Kanzeln keine Ehebrecherinszene, Gertz 1936, S. 23–24.

360 | Siehe Poscharsky 1963, S. 292.

361 | Siehe Fleck 2010, S. 191. Zu vergleichbaren Ergebnissen führten Flecks Untersuchungen hinsichtlich Epitaphien und Altarretabeln.

362 | Siehe ebd., S. 195.

aber durchaus nützlich, empfunden wurden.³⁶³ Dementsprechend avancierte auch das durch die zahlreichen Tafelbilder Cranachs verbreitete Ehebrecherthema – trotz des prominenten Brüstungsreliefs der Torgauer Kanzel – nicht zur theologisch festgelegten und verbindlichen Visualisierung des protestantischen Glaubensgrundsatzes der *sola gratia* an lutherischen Kanzeln.³⁶⁴

5.4.2 Dynastie und Konfession: Das Portal der Dresdner Schlosskirche

Die Torgauer Kanzelreliefs erlangten durch ihren Anbringungsort in der Torgauer Schlosskapelle Bekanntheit, die zeitgenössische Rezeption blieb aber durch den begrenzten Betrachterkreis innerhalb der höfischen Kreise. Anders verhält es sich beim Portal der Schlosskapelle in der Dresdner Residenz, dessen Holztür ebenfalls die bekannte Szene aus dem Johannesevangelium zeigte. Hier war der Bildschmuck im Außenraum sichtbar und in dynastische und konfessionelle Bezüge eingebettet. Die nicht minder symbolträchtige Ausrichtung ist eng mit den politischen Umwälzungen um die Jahrhundertmitte verbunden. Nach der verlorenen Schlacht bei Mühlberg 1547 ging die Kurwürde von den Ernestinern an das Haus Wettin über. Moritz von Sachsen wurde dadurch zum ersten wettinischen Kurfürsten. Der ehemalige ernestini- sche Kurfürst Johann Friedrich I. wurde von Kaiser Karl V. ins Exil nach Augsburg und Innsbruck verbannt, wohin ihm sein bereits hochbetagter Hofmaler Cranach d. Ä. folgte.³⁶⁵ Die dynastische Neuordnung wirkte

sich auch auf die Nutzung und Bedeutung der kurfürstlichen Residenzen aus. Die vormals ernestini- schen Schlösser Wittenberg und Torgau verloren an Bedeutung, während der Dresdner Hof zur Haupt- residenz des protestantischen wettinischen Kurfür- sten ausgebaut wurde. Dementsprechend begann unter Moritz von Sachsen der Neu- und Umbau des Dresdner Schlosses zur repräsentativen Residenz.³⁶⁶

Kurfürst August von Sachsen, der 1553 auf sei- nen verstorbenen Bruder Moritz folgte, ließ im Zuge dieser Umbauten eine neue Schlosskapelle



Abb. 81: Johann Maria (Giovanni Maria da Padova) und Hans II. Walther: »Schöne Pforte« der Dresdner Schloss- kapelle, Cottaer Elbsandstein (Portal), Eiche (Portaltür), 7 m × 5,6 m, 1554/1556, Schloss Dresden

363 | Siehe Leppin 2015, S. 143.

364 | Siehe Poscharsky 1998b, S. 152.

365 | Siehe hierzu grundlegend Ausst.kat. Aschaffenburg 2007.

366 | Siehe einführend zum Dresdner Residenzschloss Dehio 1996, S. 140–149, hierzu S. 141.



Abb. 82: Johann Maria (Giovanni Maria da Padova) und Hans II. Walther: »Schöne Pforte« der Dresdner Schlosskapelle, Originaltür, Eiche, 7 × 5,6 m, 1554/1556, Schloss Dresden



Abb. 83: Johann Maria (Giovanni Maria da Padova) und Hans II. Walther: *Christus und die Ehebrecherin*, Mittelfeld der »Schönen Pforte« der Dresdner Schlosskapelle, Originaltür, Eiche, 7 × 5,6 m, 1554/1556, Schloss Dresden

errichten. Der Bau folgte dem architektonischen Vorbild der Torgauer Schlosskirche und bestand ebenso aus einem Saalraum mit Wandpfeilern und eingezogenen Emporen.³⁶⁷ Im Jahr des Augsburger Religionsfriedens 1555 wurde die neue Dresdner Schlosskirche geweiht. Die Schlosskirche war nicht als Privatkapelle des Kurfürsten zu verstehen, sondern sollte Augusts Machtanspruch als Kurfürst und Schutzherrn der Reformation Ausdruck verleihen.³⁶⁸ Diesen repräsentativen Anspruch untermauerte der Bildschmuck des Außenportals, das dem Schlosshof zugewandt lag.³⁶⁹ Das Portal machte die in den Schlossbau eingegliederte Kapelle somit am wichtigsten Schauplatz von Festivitäten und Empfängen sichtbar.

367 | Siehe Syndram 2012, S. 20.

368 | Siehe ebd., S. 19; siehe als Überblick zu den wettinischen Kirchengestaltungen Wimböck 2004.

369 | Siehe Meier 2015, S. 25.

Bereits in der architektonischen Form manifestierte sich der Machtanspruch des wettinischen Kurfürsten, denn das 7 m hohe Steinportal orientierte sich in Form und Aufbau an römisch-antiken Triumphbogen (Abb. 81).³⁷⁰ An der Konzeption und Ornamentik war der italienische Bildhauer Giovanni Maria di Padova beteiligt, an der Ausführung der figürlichen Teile Hans II. Walther, der aus einer Dresdner Künstlerfamilie stammte.³⁷¹ Der steinerne Triumphbogen war mit einem Figurenprogramm ausgestattet, das die Erlösung der Gläubigen durch den Kreuzestod Christi visualisiert.³⁷² In den Bogenseitennischen sind einzelne Figuren als Vorläufer und Verkünder des Erlösungswerks angebracht, links Johannes der Täufer und darunter der Evangelist Johannes, rechts Moses mit den Gesetzestafeln und Petrus.³⁷³ Das Bildfeld der Attika zeigt den Engel auf dem leeren Grab Christi, flankiert vom Propheten Jesaja und vom Apostel Paulus in den Seitennischen. Das Portal wird von einer triumphierenden Christusfigur bekrönt, umgeben von den Tugendpersonifikationen *Fides* (Glaube) und *Fortitudo* (Stärke).³⁷⁴



Abb. 84: Dirck Volckertszoon Coornhert (nach Maarten van Heemskerck): *Christus und die Ehebrecherin*, Holzschnitt, 236 × 190 mm, um 1548, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-7880

Den Durchgang zum Kircheninneren bildete eine geschnitzte Eichentür mit reicher Renaissanceornamentik (Abb. 82). Das Bildfeld zeigte die in ein Triumphbogenmotiv eingefasste Historie mit der Ehebrecherin vor Christus (Abb. 83).³⁷⁵ Der Vordergrund der Reliefszene ist Jesus vorbehalten, der sich in ausladender Bewegung niederbeugt und mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Steinboden schreibt. Die Männermenge ist hier auf drei Figuren reduziert, die die Frau umstellen. Einer weist bereits mit großer Geste auf den Tempelausgang, während ein anderer noch auf die Schrift am Boden zeigt. Die Szene ist an die

370 | Siehe Krause 2006–2009, Bd. 4, Nr. 220, S. 474.

371 | Siehe ebd.

372 | Siehe Wimböck 2004, S. 196.

373 | Siehe ebd.

374 | Ursprünglich waren noch zwei weitere Tugendpersonifikationen angebracht, die jedoch heute verloren sind, siehe Smith 1994, S. 98.

375 | Das Portal gehört zu bekanntesten Renaissanceportalen des deutschsprachigen Raums, dementsprechend wurde seiner Baugeschichte bzw. Umnutzung viel Aufmerksamkeit gewidmet. Ich danke Iris Ritschel (Leipzig) für Hinweise zur Dresdner Residenz. Siehe in Auswahl zur sogenannten Dresdner »Schönen Pforte« Schumann 2002, S. 30–33; Krause 2006–2009, Bd. 4, Nr. 220, S. 474–475 sowie Smith 1994, S. 69–99; zu Giovanni Maria di Padova siehe Mackowsky 1904, S. 12–13; zum Portal Hentschel 1966, S. 43–46 und 115–117; Dülberg/Oelsner/Pohlack 2013, S. 88–90; zur Schlosskapelle Magirius 2009, besonders S. 59–67, sowie Syndram 2012, S. 19–20; zum Portal im Kontext der Dresdner Sakralkunst ausführlich Meier 2015, S. 13–36.



Abb. 85: Frans Floris (oder Umkreis): *Christus und die Ehebrecherin*, Feder in Schwarz, 298 × 208 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1975-206

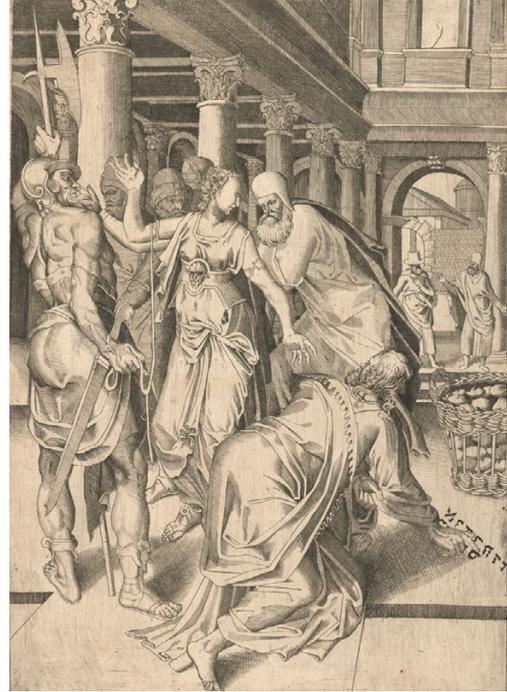


Abb. 86: Niederländisch: *Christus und die Ehebrecherin*, Kupferstich, 299 × 208 mm, um 1530–1550, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-1964-210

Architektur ihres Anbringungsortes angepasst. Der arkadenüberwölbte Innenraum der Reliefdarstellung nimmt das Innere der Schlosskirche mit ihren Arkadenbögen vorweg.³⁷⁶

Die Bildkomposition des Holzreliefs weicht von den Halbfigurenbildern Cranachs ab, auch wenn diese – neben einer Darstellung der Szene in der Dresdner Kunstammer – den vor Ort arbeitenden Künstlern bekannt gewesen sein könnten.³⁷⁷ Der bei Cranach ausgeprägte Typus des Steinewerfers ist nicht zu erkennen, die Männermenge ist auf wenige Figuren reduziert und Christus wird beim Akt des Schreibens dargestellt. Als Ausgangspunkt für das Dresdner Holzrelief sind vielmehr niederländische Vorbilder anzunehmen, wofür gleich mehrere Möglichkeiten in Betracht kommen. Esther Meier verwies als mögliche Bildvorlage auf einen Holzschnitt von Dirck Volkertszoon Coornherts nach Maarten van Heemskerck (Abb. 84).³⁷⁸ Die Übereinstimmungen liegen vor allem in der Reduzierung auf zwei Männerfiguren, rechts und links neben der Frau stehen und der schreibenden Christusfigur. Die seitenverkehrte Abweichung der

376 | Siehe ausführlich zur Portaltür als Übergang in den Sakralraum ebd., S. 19–23.

377 | Siehe mit weiteren Angaben ebd., S. 17.

378 | Siehe ebd., S. 16. Bereits Hentschel hatte, jedoch ohne Nennung von Heemskerck, auf die Bedeutung niederländischer Vorlagen für die Dresdner Bildhauer hingewiesen, siehe Hentschel 1966, S. 22–23; zu Coornherts Stich Hollstein's, Bd. 8, S. 236; zu Coornherts Stich als Vorlage für Goltzius' christliche Tugendallegorien Engel 2007.

Christusfigur auf dem Türrelief ließe sich möglicherweise, wie Meier aufzeigte, durch einen Bezug zum Innenraum der Kapelle erklären, denn nach dem Durchschreiten wird die Kanzel – dem Fingerzeig Christi folgend – auf der linken Seite sichtbar.³⁷⁹ Die gebeugte Haltung der Christusfigur lässt sich jedoch ebenso mit dem Stich von Pencz (Abb. 78), mit dem Christus im Torgauer Kanzelrelief (Abb. 74), oder auch mit weiteren niederländischen Darstellungen der Zeit in Verbindung bringen, wie beispielsweise einer um 1550 datierten Zeichnung aus dem Umkreis des Frans Floris (Abb. 85).³⁸⁰ Vor allem die Inszenierung des Arkadenganges mit den korinthischen Säulenkapitellen ähnelt der im Dresdner Türrelief dargestellten Raumsituation. Die Komposition der Zeichnung wurde von einem anonymen Stecher aus dem Umkreis Floris' auch als Kupferstich umgesetzt und könnte durch druckgrafische Reproduktionen als Vorlage für das Relief gedient haben (Abb. 86).³⁸¹

Die biblische Historie auf dem Dresdner Türblatt erhält ihren Deutungsrahmen durch die wechselseitigen Bildbezüge innerhalb des Portalschmucks und durch ihre Funktion als Übergang in den Sakralraum. Der typologische Bezug ergibt sich am Dresdner Portal durch die Mosesfigur mit den Gesetzestafeln in der oberen Säulennische und die neutestamentliche Szene mit der Ehebrecherin im Bildfeld der Tür. Verstärkt wird diese Gegenüberstellung von Neuem und Altem Testament durch den Evangelisten Johannes in der linken Bogennische. Die Verkünder und Zeugen des Alten und Neuen Bundes verweisen gemeinsam auf Christus als zentrale Erlösungsfigur, die einmal als handelnder Christus im Bildfeld der Holztür erscheint und als krönende Freiplastik auf der Attika. Das Motiv des Niederbeugens auf dem Türblatt – die *humilitas Christi* – findet ihre inverse Entsprechung im hoch aufgerichteten und auferstandenen Triumphator. Die massive Eichentür markiert dabei den Übergang zwischen Innen- und Außenraum. Wer die Schlosskapelle betritt, findet sich der biblischen Historie gegenüber und wird an die Erkenntnis seiner Sünden gemahnt.³⁸² Die Christusfigur befindet sich für die Vorbeischreitenden etwa auf Augenhöhe. Die biblische Historie wird somit zum visuellen Ausdruck der individuellen Sündenerkenntnis, vor der jeder einzelne Gläubige sich beim Betreten des Sakralraums – analog zum herabbeugenden Christus – niederbeugen soll. Zugleich verweist der Portalschmuck mit dem krönenden Triumphator über der Auferstehungsszene auf die Gnade und Errettung der Sünder.

Das auf die Erlösung durch Christus ausgerichtete religiöse Portalprogramm ist zugleich mit dynastischen und konfessionellen Bezügen aufgeladen. Die Hauptszene mit der Ehebrecherin wird von den Wappen der Kur und der Wettiner umrahmt. Darüber ist die Inschrift V.D.M.I.E. angebracht, die für den protestantischen Wahlspruch der ernestinischen Kurfürsten steht: »verbum domini manet in aeternum (das Wort Gottes bleibt in Ewigkeit)« (Jes 40,8). Im Schmalkaldischen Krieg war dieser Ausspruch zum Erkennungszeichen der protestantischen Fürsten geworden.³⁸³ Als persönliches Motto Johann Friedrichs I. waren die Initialen nicht nur auf zahlreichen Münzen verbreitet,³⁸⁴ sondern zierten beispielsweise auch

379 | Siehe Meier 2015, S. 22.

380 | Siehe zur Zeichnung Ausst.kat. Dresden 2011, Tableau XXIII, S. 190 und 390.

381 | Siehe die Onlinesammlung des Rijksmuseum Amsterdam mit weiteren Angaben (<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1964-210>; abgerufen am 1.9.2016).

382 | Siehe Smith 1994, S. 99.

383 | Siehe Wimböck 2004, S. 195, sowie Meier 2015, S. 25; zum protestantischen Wahlspruch Stopp 1969.

384 | Siehe zur Verbreitung des Wahlspruches auf Münzen und Medaillen Smith 1987.

den Schlussstein der Torgauer Schlosskapelle.³⁸⁵ August von Sachsen demonstrierte durch die Übernahme dieses ursprünglich ernestinischen Wahlpruches als Portalinschrift seine rechtmäßige Herrschaft.³⁸⁶ Der Machtanspruch der Kurwürde manifestierte sich zusätzlich durch die Monumentalität des Dresdner Portals, das Triumphbogenmotiv und die Beständigkeit der steinernen Materialität. Das vermutlich nach einer niederländischen Vorlage geschnitzte Reliefbild repräsentierte hier weniger die Tugendhaftigkeit des Herrschers, als vielmehr das Heilsversprechen der Erlösung durch Christus. Eingebettet in die konfessionellen und dynastischen Bezüge des Portalschmucks konnte die biblische Historie an diesem Ort als Sinnbild eines starken protestantischen Glaubens wahrgenommen werden – begleitet von den steinernen Tugendpersonifikationen *Fides* und *Fortitudo* rückte die Tugend der *clementia* hier in den Hintergrund.

Das repräsentative Glaubensbekenntnis des wettinischen Kurfürsten war jedoch nicht von langer Dauer. Unter August dem Starken, der zum katholischen Glauben konvertierte, wurde der Gottesdienst in der protestantischen Schlosskirche 1737 aufgegeben. Der katholische Hofgottesdienst fand fortan in der unter König August III. neu errichteten katholischen Hofkirche, Kathedrale und Pfarrkirche Sanctissimae Trinitatis statt, ein dem Versailler Schloss nachempfundener fünfschiffiger Prachtbau am Schlossplatz.³⁸⁷ Das steinerne Portal der Schlosskapelle wurde mitsamt seiner Eichentür in die protestantische Dresdner Sophienkirche verlegt, wo es bis 1864 verblieb – heute ist es wieder an seinem ursprünglichen Bestimmungsort angebracht.³⁸⁸ Für eine katholische Umnutzung erschien ein Portalprogramm, das auf so eindrückliche Weise den konfessionellen und dynastischen Anspruch der protestantischen Kurfürsten des Hauses Wettin demonstriert hatte, wohl ungeeignet.

5.4.3 Exempel der Buße: Die Sünder vor dem Beichtstuhl

Das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus war somit an Kanzeln und Portalen protestantischer Sakralbauten im mitteldeutschen Raum vertreten. Darüber hinaus sind die Spuren jedoch dünn gesät, gerade was mobile Ausstattungsstücke, wie Tafelbilder, betrifft. Auf Altarretabeln oder als Epitaphbild ist das Bildthema in protestantischen Kirchen jedoch nicht – oder nicht mehr – nachweisbar.³⁸⁹ Auch in Emporenzyklen mit biblischen Historien herrschten eher Passionsdarstellungen oder alttestamentliche Szenen

385 | Siehe Wimböck 2004, S. 195.

386 | Siehe ebd., S. 197, sowie Krause 2006–2009, Bd. 4, Nr. 220, S. 474.

387 | Siehe einführend zur katholischen Hofkirche Dehio 1996, S. 124–131, sowie Meinert 1970.

388 | Siehe Bruck 1912, S. 18 sowie Hunecke 1999, S. 109; zur evangelischen Sophienkirche Dehio 1996, S. 133–134. Das Portal fand von 1864 bis 2004 seinen Platz neben dem Johanneum am Jüdenhof. Erst 2013 kam es wieder in den Dresdner Schlosshof. Das originale Türblatt ist heute im Schlossinnenraum ausgestellt und außen durch eine Replik ersetzt; zu den wechselnden Standorten des Portals Magirius 2009, S. 59.

389 | Siehe als Überblick zu Altären der Reformationszeit Thulin 1955; zur Konfessionsneutralität von Epitaphien, Zajic 2004, zu einzelnen Bildthemen S. 224. Siehe hierzu auch die Ergebnisse der Inventarisierung schwedischer Kirchen, durch die weder protestantisch ausgerichtete Bildprogramme noch eine lutherische Bildsprache bestätigt werden konnten, siehe Ångström 1992. Auch Mereth Lindgrens Arbeiten zu nachreformatorischen Kirchenmalerei Schwedens zeigten, dass die Szene der Ehebrecherin weder auf Altarretabeln noch in Bildzyklen mit Szenen aus dem öffentlichen Wirken Christi dargestellt wurde, siehe Lindgren 1983a und Lindgren 1983b.

vor.³⁹⁰ An Taufsteinen fanden zwar häufig neutestamentliche Darstellungen Verwendung, darunter aber vor allem Sujets, die sich auf die Taufpraxis beziehen ließen, wie die Taufe Jesu, die Segnung der Kinder oder auch die Samariterin am Jakobsbrunnen.³⁹¹

Im sakralen Raum bietet jedoch die Beichtpraxis einen Bezugsrahmen für den zeitgenössischen Bildgebrauch. Beichtstühle waren in protestantischen Kirchen lange Zeit ebenso wie in katholischen Kirchen üblich und wurden erst im Pietismus weitgehend abgeschafft.³⁹² Sofern die Beichtstühle mit Bildschmuck ausgestattet waren, nahm dieser häufig auch inhaltlich auf die Beichtfunktion Bezug.³⁹³ Dafür eigneten sich religiöse Themen, die mit Reue und Sündenvergebung in Zusammenhang standen und den Gläubigen als Vorbild zur Buße und inneren Umkehr dienen konnten – darunter beispielhafte Sünder und Büsser wie der reuige König David, die büßende Maria Magdalena, die Ehebrecherin vor Christus, aber auch Personifikationen der *Poenitentia* und *Confessio*.³⁹⁴ Viele Beichtstühle im 16. Jahrhundert hatten jedoch noch keinen eigenen Bildschmuck, da sie lediglich als einfaches Gestühl ausgeführt waren. Bemalungen, eingelassene Bildfelder oder skulpturaler Schmuck waren zunächst nicht die Regel. Erst die katholischen Kirchen des 17. Jahrhunderts weisen vor allem in Flandern und in Deutschland im 18. Jahrhundert reich geschmückte Beichtstühle auf.³⁹⁵ Häufig wurden daher zunächst Gemälde mit passenden Bildthemen in unmittelbarer Nähe der Beichtstühle aufgehängt, zum Beispiel an den Rückseiten der Altäre.³⁹⁶

Das Bildthema der Ehebrecherin lässt sich gut mit der zeitgenössischen Buß- und Beichtpraxis in Einklang bringen, denn die Darstellung der reuigen Sünderin stellte den Gläubigen ein biblisches Bußexempel vor Augen.³⁹⁷ Für Cranachs Werke sind besonders die zeitgenössischen Vorstellungen von Buße und Beichte ausschlaggebend, die in den Schriften der Reformatoren zum Ausdruck kamen.³⁹⁸ Die Furcht vor

390 | Siehe hierzu die Studie zu Emporenzyklen von Schöntube 2008a, als Überblick Schöntube 2008b.

391 | Siehe einführend zu Taufbecken in protestantischen Kirchen Poscharsky 1998a, S. 25–26, zu Bildschmuck an Taufbecken in Niedersachsen Mathies 1998, mit einer Übersicht auf S. 265; zu Darstellungen der Samariterin am Jakobsbrunnen Wiesenhütter 1936, S. 207.

392 | Siehe Poscharsky 1998a, S. 26; Wiesenhütter 1936, S. 207; zur Entwicklung des Beichtstuhls im katholischen Kontext Schlombs 1964; zu fränkischen Beichtstühlen Heidelmann/Meißner 2001; zu evangelischen Beichtstühlen in Sachsen Wieckowski 2005.

393 | Siehe Poscharsky 1998a, S. 26. Teilweise finden sich auch Beichtstuhlausstattungen nur mit weiblichen Sünderinnen, die auf eine geschlechterspezifische Auswahl der Themen hinweisen, siehe hierzu mit Beispielen Eichberger 2002, S. 245, Fußnote 190.

394 | Siehe einführend J. J. M. Timmers: »Buße, Bußsakrament«, in: *Lcl*, Bd. 1, Sp. 343–348, hier Sp. 346.

395 | Siehe ebd.

396 | Auch in Italien dienten Halbfigurenbilder als Bußexempel zur Sündenerkenntnis und Umkehr, beispielsweise Darstellungen des Hl. Sebastian von Perugino, die eine Bußbotschaft vermitteln und durch die emotionale Betrachtersprache wirken sollen, siehe Burioni 2011, S. 147 sowie Nr. 16, S. 228.

397 | Im sächsischen Raum ist eine Darstellung der Ehebrecheringeschichte im Giebfeld eines Beichtstuhls in der Pulsnitzer St. Nikolaikirche aus dem 17. Jahrhundert nachgewiesen, siehe Wieckowski 2005, S. 78–79.

398 | Dieter Koepplin datierte das Gemälde in einer Notiz als Kopie nach Cranach oder überarbeitetes Original um 1540, siehe *Corpus Cranach* (<http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Datei:FR-292-c-Anna-berg-Not.jpg>; abgerufen am 5.9.2016). Da das Gemälde Variationen aufweist, handelt es sich eher um eine Werkstattvariante als um eine Replik oder Kopie. Das unterstützt die 2015 vom CDA durchgeführte Untersuchung, die die Rahmung als original ausweist, siehe Gunnar Heydenreich in: *CDA* (http://lucascranach.org/DE_SAKA_SAKA005; abgerufen am 21.10.2018)



Abb. 87: Lucas Cranach d. J. (Werkstatt):
Christus und die Ehebrecherin,
73,5 × 119,5 cm, Holz, um 1540
(Verwendung als Mittelbild eines Altars
in der Annenkirche, mit Flügelbildern von
Hans Hesse, Ende 19. Jahrhundert),
Annenkirche Annaberg-Buchholz

Gottes Zorn war dabei maßgeblich, um die Reue der Sünder hervorzurufen und sie bußfertig zu machen (Kap. 2.2). In seinen Ausführungen *Von der rechtschaffenen Christlichen Busse* riet Melanchthon den Pfarrern, die Gläubigen vor dem Zorn Gottes zu warnen, denn »[...] wo nicht rewe vnd leid vber die sunde ist, da ist auch nicht rechter glaube.«³⁹⁹ Das Empfinden der Furcht öffnete dabei die Herzen der Sünder für die Erkenntnis der Sünden. Am Ende richtete der Glaube und die tröstliche Vergebung der Sünden die erschütterten Sünder wieder auf. Dieses reformatorische Bußverständnis kann in Cranachs Werkstattarbeiten der Ehebrecherin vor Christus gesehen werden. Die Furcht vor der drohenden Bestrafung manifestiert sich in erster Linie in der Frauengigur, die in vielen späteren Gemäldevarianten grob von den Männern an den Armen oder an der Taille gepackt wird und ihren Tod vor Augen hat. Die emotionale Erschütterung zeigt sich an ihrer wehrlosen Körperhaltung und am schamvoll niedergeschlagenen Blick. Die bürgerliche Kleidung macht die biblische Sünderin zum zeitgenössischen Exempel einer reuigen Sünderin des 16. Jahrhunderts. Zugleich findet die Furcht vor Gottes Bestrafung ihre Auflösung in der Gnade, die der Sünderin zuteilwird. Cranach legt dieses Heilsversprechen in die Berührung der Hände zwischen Christus und der Frau.

Es wäre daher denkbar, dass einzelne Cranach-Werke mit der biblischen Historie der Ehebrecherin in den Kirchen in der Nähe von Beichtstühlen angebracht waren, um die Sünder auf die Beichte vorzubereiten. Einen Anhaltspunkt kann eine spätere Werkstattvariante geben, die sich bereits im 16. Jahrhundert nachweislich in einer Kirche befand: das noch heute in der St. Annenkirche im heutigen Annaberg-Buchholz aufbewahrte Ehebrecheringemälde (Abb. 51).⁴⁰⁰ Dieses weist alle Spezifika der späteren Werkstattarbeiten Cranachs inklusive der deutschsprachigen Bibelinschrift und der drastischen Ausschmückung durch bildrhetorische Mittel auf. Zu diesen Stilmitteln zählen die Entblößung der Brüste der Sünderin und die Bedrohung durch die rohe Gestalt des hinter ihr stehenden Soldaten, der ihren Arm unsanft mit

399 | Melanchthon 1969–1983, Bd. 1, S. 243.

400 | Siehe zur Dokumentation des Annaberger Exemplars Frimmel 1891, S. 133; Röber 1983; Dehio 1998, S. 13; FR 1979, Nr. 364D; Magirus 2013, S. 37; mit weiteren Angaben dokumentiert im Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-012; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Annaberg,_FR_292c; Version vom 27.7.2017) sowie CDA (http://lucascranach.org/DE_SAKA_SAKA005; abgerufen am 21.10.2018).

Kettenhandschuhen umklammert, während der Schwertknauf bedrohlich vor ihren Oberkörper rückt. Die in sich zusammengesunkene Frau richtet den Blick angstvoll und reumütig zu Boden.

Die ursprüngliche Anbringung im Kirchenraum ist nicht dokumentiert, jedoch die späteren Umnutzungen. Das wohl um 1540 entstandene Gemälde wurde 1571 dem Epitaph der Elisabeth Kantz (gest. 1571) zugeordnet, der sich auf der Seitenempore der St. Annenkirche befand. Da Elisabeth Kantz ungefähr 30 Jahre nach der angenommenen Entstehung des Gemäldes verstarb, ist davon auszugehen, dass das Werk nicht ursprünglich als Epitaphbild angefertigt wurde, sondern erst später als solches Verwendung fand.⁴⁰¹ 1884 wurde die Tafel zum Mittelbild eines Altars mit der Beischrift »Jesus nimmt die Sünder an« umfunktioniert, dem zwei Seitenflügel mit der Hl. Katharina sowie Maria mit dem Jesuskind hinzugefügt wurden (Abb. 87). Heute befindet sich das Gemälde mit der Ehebrecherin an der Rückseite des Hauptaltars direkt vor einem Beichtstuhl.⁴⁰² Auch wenn sich dies nicht mehr mit Quellen belegen lässt, wäre auch die ursprüngliche Anbringung der Tafel an diesem oder einem ähnlichen Ort zu denken,⁴⁰³ denn es war üblich, die Beichte hinter den Altären abzunehmen.⁴⁰⁴ Dort angebrachte Gemälde konnten von den Gläubigen vor der Beichte in der Nahaussicht betrachtet werden.

Besonders die späteren Werkstattvarianten im zweitgrößten Standardformat mit Halbfiguren und rhetorisch gesteigerter Bildsprache – wie sie auch das Annaberger Gemälde aufweist – eigneten sich für diesen Ort der Buße und inneren Einkehr. In der nahezu intimen Betrachtersituation tritt der Andachts- und Dialogcharakter der Bilder besonders klar hervor. Die Gläubigen konnten sich, wie es bereits Schulze für Halbfigurenbilder Cranachs herausarbeitete, »mit ihren Hoffnungen und Ängsten direkt an Christus wenden, der ihnen zugleich mit der Vergebung der Sünden das ewige Leben verhieß.«⁴⁰⁵ Die affektive Betrachtersprache bereitete die Gläubigen vor den Beichtstühlen somit auf die individuelle Sündenkenntnis und die Beichte vor, die sie zur inneren moralischen Umkehr bewegen sollte. Die biblische Historie der Ehebrecherin vor Christus zeigt eindrücklich, dass die vergebende Gnade durch Christus, der die Sünderin im Bild an die Hand nimmt, für jede Einzelnen – ungeachtet seiner Vergehen – tröstliche Gewissheit ist. Die Tafelbilder sind somit auch als tröstliches Exempel im Kontext einer verinnerlichten Buße und protestantischen Frömmigkeitspraxis zu sehen.

401 | Siehe Röber 1983, S. 243. Dennoch wird das Gemälde in der Regel als Epitaphbild bezeichnet, siehe beispielsweise Magirius 2013, S. 37.

402 | Siehe Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994, Nr. 155, S. 333.

403 | Siehe ebd.

404 | Siehe die zwar ältere, hierfür aber immer noch relevante Arbeit von Braun 1924, Bd. 2, S. 502. Braun schloss aus Synodenbeschlüssen, die die Beichte hinter den Altären in den Jahren 1588 und 1591 verboten, dass dies zuvor die gängige Beichtpraxis gewesen sei; hierzu auch Rimsl 2015, S. 49. Dem Autor danke ich für diesen Hinweis.

405 | Schulze 2004, S. 28.

5.5 Cranachs Gemälde in Kunstsammlungen der Frühen Neuzeit

Einige Gemälde aus der Cranach-Werkstatt gelangten bereits im 16. Jahrhundert als Sammelobjekte in fürstliche Kunstkammern. Dies geschah zeitgleich mit der Entstehung des Sammelwesens und der Wertschätzung ästhetisch-künstlerischer Qualitäten von Kunstwerken.⁴⁰⁶ Diese Veränderungen lassen sich nicht zuletzt an Inventareinträgen ablesen, in denen im Verlauf des Jahrhunderts zunehmend Künstlernamen genannt wurden. Der bislang früheste bekannte Inventareintrag, der mit guten Gründen einem Ehebrecheringemälde Cranachs zugewiesen werden kann, stammt aus dem Gripsholmer Kunstsammlungsinventar des schwedischen Königs Gustav I. Wasa.⁴⁰⁷ Dieser erweiterte seine Kunstsammlung von etwa 1530 bis zur Jahrhundertmitte beträchtlich.⁴⁰⁸ Einer der Inventareinträge aus dem Jahr 1548 verzeichnet neben weiteren »store målade tafflor«, also großen gemalten Tafeln, ein Bild mit der altschwedischen Übersetzung der bekannten Christusworte aus der Johannesperikope (Joh 8,7): »Om then skulle wara frii for hoor kaste förste steenen.«⁴⁰⁹ Ein weiterer Eintrag nennt unter den kleinformatigen Tafeln ein Gemälde gleichen Themas.⁴¹⁰ Es ist anzunehmen, dass Gemäldevarianten aus Cranachs Werkstatt über die norddeutschen Fürstenhäuser nach Schweden gelangten, mit denen Gustav I. Wasa durch seine erste Gemahlin Katharina von Sachsen-Lauenburg verbunden war.⁴¹¹ Seine Kunstsammlung wurde von Kristina von Schweden, der Tochter Gustavs II. Adolf, übernommen und von ihr zu einer der bedeutendsten Gemäldesammlungen des 17. Jahrhunderts ausgebaut.⁴¹²

In den Inventaren ihrer Tafelgalerie finden sich ebenfalls zwei Einträge zu Ehebrecheringemälden, jeweils bezeichnet als »Kristus och synderskan« (»Christus und die Sünderin«).⁴¹³ Im ausführlichen Inventar von 1652, größtenteils in französischer Sprache verfasst, sind drei Gemälde des Bildthemas aufgeführt: Ein Tafelgemälde von Cranach d. Ä. wird als Darstellung Jesu, der von Juden umringt sei, beschrieben (»representant Jesus Christ et des juifs al'entour de luy. Sur di bois«).⁴¹⁴ Ein weiteres Exemplar, ebenfalls von Cranach d. Ä., zeige Jesus umringt von zahlreichen Juden sowie eine Frau (»Jesus Christi et quantité de juifs al'entour de luy, et une femme«).⁴¹⁵ Ein drittes Exemplar wird als »Jesus och äktenskapsbryterskan« bezeichnet (»Christus und die Ehebrecherin«).⁴¹⁶ Welcher der Inventareinträge sich auf heute erhaltene Gemälde bezieht, kann nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden, zumal die schwedische Sammlung durch

406 | Siehe hierzu das frühe Sammeln der Kunst Dürers, Grebe 2013; einführend Büttner 1997.

407 | Siehe zur Sammlungsgeschichte Nordenfalk 1958, hier V.

408 | Siehe ebd.

409 | *Inventar Gustav Vasa* (1548), zitiert nach Granberg 1929–1931, Bd. 1, S. 160; siehe auch Nordenfalk 1958, V.

410 | *Inventar Gustav Vasa* (1548): »Om then skulle frii ware kaste förste steenen.«, zitiert nach der Edition bei Granberg 1929–1931, Bd. 1, S. 161.

411 | Siehe Nordenfalk 1958, V.

412 | Siehe umfassend zu Kristinas Sammelpolitik Ausst.kat. Stockholm 1966; die Inventare der Tafelgalerie sind publiziert bei Granberg 1896.

413 | Siehe ebd., Nr. 146–147.

414 | Zitiert nach Granberg 1929–1931, Bd. 1, S. 216.

415 | Zitiert nach ebd., S. 223.

416 | Zitiert nach ebd., Bd. 2, S. 30.

die Kriegsbeute von 1648 in Prag enormen Zuwachs erhielt. Dennoch befinden sich heute noch zwei Werkstattvarianten mit Halbfiguren im Stockholmer Nationalmuseum, die bereits in den Sammlungsinventaren von Gustav I. Wasa wie auch später von Kristina von Schweden verortet werden können (Abb. 40, 48).⁴¹⁷ Es liegt also nahe, dass Cranachs Gemälde auch schon zu Lebzeiten des weithin berühmten Hofmalers für ihren Kunstwert geschätzt wurden und als höfische Geschenk- und Tauschwerke beliebt waren.⁴¹⁸

Einige der Cranach-Gemälde gelangten auch in den Süden, und zwar in die Kunstsammlungen der bayerischen Herzöge. In den 1560er Jahren entstand die Münchner Kunstkammer der Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V., in der eines der Cranachschen Ehebrecheringemälde greifbar wird. Der damalige Münchner Hofrat Johann Baptist Fickler trug in seinem über 3000 Nummern umfassenden Inventar die umfangreichen Bestände der Münchner Kunstkammer in der Systematik der damaligen Hängung der Gemälde und Objekte zusammen.⁴¹⁹ Laut Inventar folgte in der Münchner Kunstkammer auf einige Porträts und eine Darstellung mit Judith und Holofernes am zehnten Pfeiler der Südwand eine Tafel mit einer Ehebrecherin vor Christus:

»Unden an dem Fenster lainet ein große dafl, darauf ein *Perspectif* eines Templs, darinnen Christus der herr und die Juden, welche ime das Weib, so am Ehbruch erwischet, fürbracht.«⁴²⁰

Durch den Hinweis auf die Tempelarchitektur ist hier jedoch nicht an eine querformatige Darstellung mit Halbfiguren vor dunklem Hintergrund zu denken, sondern an eines der szenisch aufgefassten hochformatigen Gemälde oder ein Bild eines anderen Künstlers.

Ab 1607 ließ der bayerische Herzog und Kurfürst Maximilian I. seine private Kammergalerie in der Münchner Residenz mit deutschen und niederländischen Werken des frühen 16. Jahrhunderts bestücken, die teils auch aus den Beständen der älteren und umfangreicheren Münchner Kunstkammer stammten.⁴²¹ Das Inventar von 1627/1630 erlaubt einen Einblick in diese erlesene Sammlung geistlicher und weltlicher Gemälde zum privaten Kunst- und Sammlervergnügen Maximilians I., das Gemälde wie Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht*, Albrecht Dürers *Vier Apostel* und auch etliche Cranach-Gemälde verzeichnet.⁴²² 1632 wurden die Kammergalerie Maximilians I., vor allem aber die Münchner Kunstkammer, von den schwedischen Truppen Gustav II. Adolf im Zuge der Ereignisse des 30-jährigen Krieges geplündert,⁴²³ was einen Neuanfang für die Kunstsammlungen notwendig machte. Kurz nach diesen nicht nur für die Sammlung

417 | Siehe zu den Stockholmer Varianten Ausst.kat. Stockholm 1966, S. 514, Nr. 1292.

418 | 1518 begrüßte beispielsweise Friedrich der Weise die Bereitschaft der Mutter des Königs von Frankreich, Reliquien gegen »etliche Täflein von unserm Maler« zu tauschen, siehe Schade 1977, Reg. 155, S. 409, ebenso Scheidig 1953, Nr. 24.

419 | Zur Münchner Kunstkammer siehe zusammenfassend Ausst.kat. München 2011a, S. 16–19; zum Inventar Fickler 2004; außerdem Sauerländer 2008.

420 | Fickler 2004, S. 201, Nr. 2841 (2809); siehe ebenso Sauerländer 2008, Bd. 2, Nr. 2841 (2809), S. 846.

421 | Zu Kunst und Wissenschaft unter Maximilian I. von Bayern siehe allgemein Albrecht 1998, S. 249–283; zur Kammergalerie Maximilians I. in Auswahl Ausst.kat. München 2011a, S. 19–29, Diemer/Wappenschmidt 2011, S. 3–14, sowie Albrecht 1998, S. 251–261.

422 | Zur Transkription des Inventars der Kammergalerie Maximilians I. von 1627/30 siehe Diemer/Wappenschmidt 2011; zur Kammergalerie als private Sammlung Albrecht 1998, S. 261.

423 | Zur Plünderung und zu den Gemäldeverlusten der Kunstkammer Maximilians I. siehe die archivalischen Nachforschungen von Weiß 1908, insbesondere S. 768.



Abb. 88: Historische Fotografie (vor 1913) von: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 80,5 × 108,2 cm, Lindenholz, um 1520, Fränkische Galerie Kronach (Dauerleihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Nr. 1.003.219

einschneidenden Ereignissen gelangte 1633 erstmals nachweislich eine der Cranachschen Gemäldevarianten der Ehebrecherin vor Christus in die Kammergalerie Maximilians I.⁴²⁴ Das Gemälde war ein Geschenk an Maximilian I. vom Bamberger Domprobst Johann Christoph Neustetter (genannt Stürmer).⁴²⁵ Es wurde – wie die Korrespondenz Maximilians I. bezeugt – unter großem Aufwand von Bamberg nach Braunau transportiert, wo sich Maximilian I. zum damaligen Zeitpunkt aufhielt.⁴²⁶ Das betreffende Gemälde wird als Nr. 15 im letzten Inventar der Kammergalerie aus den Jahren 1641/1642 mit folgender Beschreibung aufgeführt:

»Die Evangelische Gschicht, wie die Juden Christo ein Ehebrecherin vorstellen, unnd fragen, ob sie zu verstainigen? Darauf Christus geantwortt, wer unnder euch ohne sündt ist, der werffe zum ersten den stain auf sie. Vom Lucas Cronach gemahlet [...]«⁴²⁷

Es handelt sich um jenes Gemälde, das Heinrich Stelzner im München der 1890er als Vorlage für sein Historiengemälde diente und das während der Aufbewahrung in der Kammergalerie erheblich verändert wurde (Abb. 31).

Maximilian I. begnügte sich demnach nicht mit dem bloßen Besitz von Kunstwerken, sondern er ließ von seinen Hofmalern an vielen Gemälden tief greifende Veränderungen vornehmen, um diese nach seinen Vorlieben zu Galeriebildern umzugestalten. Dabei wurden ganze Partien verändert, Landschaftshintergründe eingefügt, weitere Figuren hinzugemalt oder vorhandene einfach abgesägt – was nicht zu-

424 | Siehe Ausst.kat. München 2011a, Nr. 16, S. 86. Seit 1922 befindet sich das Gemälde als Dauerleihgabe in der Fränkischen Galerie Kronach.

425 | Siehe ebd., S. 21; ebenso Weiß 1908, S. 568.

426 | Siehe zusammenfassend Ausst.kat. München 2011a, S. 21; ebenso Diemer 1980, S. 150, sowie die Quellenstudien von Weiß 1908, S. 565–567.

427 | Zitiert nach Bachtler/Diemer/Ericksen 1980, S. 229, XII, 15 (fol. 76v). In den früheren Inventaren ist der Eintrag daher noch nicht enthalten; zum Inventar von 1627–1630, das den Zustand der Sammlung vor der Plünderung durch die Schweden wiedergibt, siehe Diemer/Wappenschmidt 2011.

letzt auch zu inhaltlichen Umdeutungen führte.⁴²⁸ So wurden etwa allzu nackt empfundene Lukretien ›angezogen‹, religiöse Bilder zu profanen Werken abgeändert oder störende Hinweise auf ehemalige Stifter oder Besitzer getilgt.⁴²⁹ Eines der bekanntesten Beispiele für die Änderungen aus dieser Zeit ist sicherlich Dürers Paumgartner-Altar mit seinen zahlreichen Hinzufügungen und Übermalungen.⁴³⁰

Auch das 1633 erworbene Cranach-Gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus entsprach in seinem ursprünglichen Zustand, in dem es einst Cranachs Werkstatt verlassen hatte, nicht den Vorstellungen Maximilians I.⁴³¹ Dementsprechend ließ er die Tafel von seinem Hofmaler nach seinen eigenen Wünschen zum Galeriebild umgestalten.⁴³² Eine vor der Restaurierung aufgenommene Archivfotografie aus dem frühen 20. Jahrhundert gibt heute noch einen lebendigen Eindruck von den Eingriffen, die der bayerische Herzog vornehmen ließ (Abb. 88).⁴³³ Die eigentlich nur



Abb. 89: Albrecht Dürer: *Die Beschneidung Christi*,
Holzschnitt, aus: *Marienleben*, Blatt: 29,9 × 21,1 cm,
um 1505, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. I 1007

428 | Siehe zusammenfassend zu den Änderungen am älteren Bildbestand Ausst.kat. München 2011a, S. 24–29, sowie ausführlich Goldberg 1992.

429 | Siehe Goldberg 1983b, S. 168–170.

430 | Siehe hierzu in Auswahl ebd., S. 162–164, und ausführlich Kat. München 1998, S. 166–235.

431 | Siehe zur Restaurierungsgeschichte Goldberg 1992.

432 | Zu den Änderungen am Cranach-Gemälde siehe Ausst.kat. München 2011a, S. 26 sowie Nr. 16, S. 86; ebenso Kat. Kronach 2014, Nr. 93; zum Münchner Maler Georg Vischer bzw. Georg Fischer (1580–1643), Hofmaler von Maximilian I. von Bayern, siehe ThB, Bd. 34, S. 416. Der Münchner Maler wurde häufig mit Johannes Fischer (auch Johann Georg Fischer) verwechselt, siehe hierzu ebd., Bd. 12, S. 24, sowie bereits NKL, Bd. 20 (1850), S. 368–369. Auch Schuchardt nennt »Georg Fischer« als Urheber der Übermalungen, siehe Schuchardt 1851–1871, hier Bd. 2, Nr. 355, S. 95.

433 | Im Katalog der Königlichen Älteren Pinakothek von 1908 ist das Gemälde noch mit den Veränderungen Georg Fischers genannt, siehe Kat. München 1908, Nr. 278, S. 63. In der Ausgabe von 1911 ist das Gemälde nicht mehr erhalten, siehe Kat. München 1911, da es 1911 zuerst nach Schleißheim und ab 1922 in das Oberfränkische Museum bzw. Rathaus Kronach kam. Seit 1983 wird die Tafel in der Fränkischen Galerie Kronach aufbewahrt; siehe zu den Standorten Goldberg 1992, S. 12, Anm. 1.



Abb. 90: Albrecht Dürer: *Joachims Opfer wird zurückgewiesen*, Holzschnitt, aus: *Marienleben*, Blatt: 33,9 × 25 cm, um 1504, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. 4620-1877

Christi aus Dürers *Marienleben* (Abb. 89).⁴³⁹ Direkt über der Christusfigur wurde im erweiterten Bildfeld ein Radleuchter eingefügt, ein weiteres Motiv aus dem *Marienleben*, das dem Holzschnitt *Joachims Opfer wird vom Hohenpriester zurückgewiesen* entlehnt ist (Abb. 90).⁴⁴⁰ Zudem zeigt sich der neu gemalte Innenraum um zwei Fenster ergänzt, eines davon mit Butzenscheiben, die der gleichmäßigen Lichtsituation

80,6 cm × 108,2 cm in der Breite messende Holztafel wurde um beträchtliche Anstückerungen am oberen und linken Rand auf das Format von 116 × 149 cm erweitert.⁴³⁴ Die im Inventar von 1641/1642 genannten Maße »hoch 4 Schuech 1 Zoll, braitt 5 Schuech 3 Zoll«⁴³⁵ entsprechen dieser erweiterten Form.⁴³⁶ Dies weist darauf hin, dass die von Maximilian I. veranlassten Änderungen im Jahrzehnt zwischen dem Erwerb des Gemäldes 1633 und der Inventarerstellung erfolgt sind. Der vormals schlichte dunkle Hintergrund passte nicht zu den übrigen Werken der Kammergalerie und wurde – wie auch bei anderen Gemälden – dementsprechend ausgestaltet.⁴³⁷ Cranachs Figuren sind dadurch in einem gewölbten spätgotischen Innenraum verortet, der das Tempelinnere der biblischen Szene darstellt. Die filigranen Wandornamente und der Gewölbeansatz im Hintergrund sind einem Motiv aus Dürers Druckgrafik entnommen und entstammen, wie Gisela Goldberg in ihren Arbeiten zur Restaurierungsgeschichte des Gemäldes zeigte,⁴³⁸ dem Holzschnitt *Die Beschneidung*

434 | Siehe Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994, Nr. 155, S. 333.

435 | Zitiert nach Bachtler/Diemer/Erchsen 1980, S. 229, XII, 15 (fol. 76v).

436 | Berechnung ausgehend vom bayerischen Fuß (29,18592 cm), siehe dazu Diemer/Wappenschmidt 2011, S. 16.

437 | Siehe etwa Dürers Paumgartneraltar, dessen Flügel verbreitert und mit Landschaftselementen aus anderen Dürerwerken übermalt wurden, siehe Kat. München 1998, S. 211.

438 | Siehe zu den Änderungen nach Vorlagen aus der Dürergrafik Goldberg 1992, S. 11, sowie Goldberg 1983b, S. 171.

439 | Zum Holzschnitt siehe Schoch/Mende 2001–2004, hier Bd. 2, Nr. 176, S. 251–253.

440 | Siehe zum Holzschnitt ebd., Nr. 167, S. 226–228.

des Cranach-Gemäldes in keiner Weise entsprechen.⁴⁴¹

Die aus heutiger Sicht verwunderlichste Änderung ist jedoch die zusätzlich eingefügte Männerfigur auf der Anstückung am linken Bildrand. Im Maßstab größer als die Figuren des ursprünglichen Cranach-Gemäldes schiebt sich ein korpulenter Pharisäer ins Bild, der die eigentlichen Protagonisten überragt und durch seine physische Präsenz fast zu bedrängen scheint. Wie die anderen hinzugefügten Motive wurde die Figur aus der Dürergrafik übernommen, sie entspricht in gespiegelter Form dem Pharisäer aus dem *Ecce-Homo*-Holzschnitt aus der *Großen Passion* (Abb. 91).⁴⁴² Die Gewanddrapierungen sowie der tief sitzende Gürtel, an dem die Hand des Manns liegt, sind der Figur in Dürers Holzschnitt ebenso nachempfunden wie der massige Körper und der spezifische Gesichtstypus. Einzig das Augenglas, das sich der Pharisäer vor die Augen hält, ist ein Detail, das bei Dürer keine Entsprechung findet. Die Figur scheint mit Bedacht ausgewählt zu sein, denn in den Gesichtszügen findet sich ein Wiederhall der groben Physiognomie des Cranachschen Steinewerfers am linken Bildrand des originalen Bildfeldes.

Diese aus heutiger Sicht tief greifenden Änderungen waren gängige Praxis in der Sammlung Maximilians I.⁴⁴³ Die veränderte Maloberfläche führte zu späterer Zeit – insbesondere vor der Restaurierung, aber auch noch danach – zu Fehleinschätzungen bei Datierung, Einordnung und Interpretation des



Abb. 91: Albrecht Dürer: *Ecce Homo*, Holzschnitt, aus: *Große Passion*, Blatt: 39,8 × 28,8 cm, um 1498, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. B-171

441 | Hierfür konnte bislang keine grafische Vorlage gefunden werden, Goldberg vermutet eine »eigene Leistung« eines Künstlers aus dem 17. Jahrhundert, siehe Goldberg 1992, S. 11.

442 | Siehe zur Zuordnung Goldberg 1983b, S. 171; zum Holzschnitt Schoch/Mende 2001–2004, Bd. 2, Nr. 159, S. 194–196. Denkbar wäre auch eine Übernahme eines weiteren Figurentypus aus dem *Marienleben*, vergleiche hierzu die Figur des Pharisäers auf dem Holzschnitt *Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte*, siehe ebd., Nr. 169, S. 232–234.

443 | Siehe vertiefend Goldberg 1980, S. 144–146.



Abb. 92: Infrarotreflektografie von: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 80,5 × 108,2 cm, Lindenholz, um 1520, Fränkische Galerie, Kronach (Dauerleihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 692

Gemäldes.⁴⁴⁴ Aus den Restaurierungsakten von 1915/16 geht zwar hervor, dass die unter Maximilians I. Regierungszeit hinzugefügten Anstückungen abgenommen und die Tafel wieder auf ihre ursprüngliche Größe reduziert wurde.⁴⁴⁵ Von den tief greifenden Änderungen des 17. Jahrhunderts zeugen jedoch heute noch die Hintergrundarchitektur, die Übermalung des vormals sichtbaren lateinischen Schriftzugs am oberen Bildrand sowie einzelne Anpassungen innerhalb der originalen Figurengruppe. Auch die charakteristische Handhaltung der beiden Protagonisten – das Spezifikum der Cranachschen Bildformel – fiel den Änderungen aus der Kammergalerie unter Maximilian I. zum Opfer: Jesus nimmt die Sünderin in der übermalten Fassung nicht mehr zum Zeichen der erlösenden Gnade und Vergebung schützend an die Hand, son-

444 | So sieht Schweinsberg 1966, S. 38, den »Sinn des Bildes absinken«, obwohl die Restaurierung mehrere Jahrzehnte zurücklag und bereits in der Erstauflage von Friedländers und Rosenbergs Standardwerk zum Cranach-Cœuvre zugerechnet wurde, siehe FR 1932, Nr. 110, S. 51. Auch Hans Posse sah die späteren Varianten mit schwarzem Hintergrund als Vereinfachung der für ihn gedrängt wirkenden Kronacher Fassung, siehe Posse 1942, S. 29. Noch im 20. Jahrhundert wurde die vermeintliche Tempelkulisse interpretativ in Cranachs Bildgefüge miteinbezogen, siehe Pfreundner 1988.

445 | Zum Restaurierungsprotokoll siehe Goldberg 1992, S. 13, Anm. 3.



Abb. 93: Infrarotreflektografie von: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 86,5 × 121 cm, Öl auf Holz, Nationalgalerie Prag, Inv.-Nr. DO 4211

dern lässt sie isoliert neben sich stehen.⁴⁴⁶ Die Infrarotreflektografie zeigt noch deutlich die ursprüngliche Handhaltung (Abb. 92):⁴⁴⁷ Jesus hielt die Hand der Sünderin, deren Umrisse sich noch abzeichnen, ebenso wie in anderen frühen Halbfigurenbildern umschlossen (Abb. 30, 32).

Die tatsächlichen Beweggründe für diese Veränderung lassen sich nicht mehr mit Bestimmtheit nachweisen. Es kann an dieser Stelle die Vermutung geäußert werden, dass Maximilian I., der federführend in der katholischen Gegenreformation agierte,⁴⁴⁸ diese Geste womöglich als »protestantisch« wertete und sie daher aus konfessionell motivierten Gründen wegreuschieren ließ. Allerdings wiesen bereits die vorreformatorischen Cranach-Darstellungen mit dem lateinischen Vulgataschriftzug diese Handhaltung auf. Die Gründe für die Übermalungen sind vielleicht eher auf einer übergeordneten moralischen Ebene zu finden. Möglicherweise erschien die Vergebung der Sünde im Kontext des Ehebruchs, die immerhin gegen das sechste Gebot verstieß, durch die versöhnliche Gnadengeste Christi gar zu leicht erreichbar. Wahrscheinlich wertete man aber auch die körperliche Nähe zwischen Christus und der Frau als Verstoß gegen das

446 | Siehe zu den Übermalungen der Figuren Goldberg 1983b, S. 171.

447 | Ich danke Martin Schawe (Alte Pinakothek München) für das freundliche Bereitstellen der Infrarotaufnahme.

448 | Siehe Albrecht 1998, S. 1113–1120.

Gebot der Angemessenheit und des *decorum*. So wurden beispielsweise die nackten Figuren in Leonardo da Vincis *Jüngstem Gericht* in der Sixtinischen Kapelle, denen Pietro Aretino den Vorwurf der *lascivitas* anlastete, 1564 aus Schicklichkeitsgründen mit Tüchern übermalt.⁴⁴⁹ Ebenso ist für Cranachs Gemälde anzunehmen, dass eine allzu große Nähe der Christusfigur zur ehebrüchigen Sünderin als moralisch unpassend bewertet wurde.⁴⁵⁰

Dass die Handhaltung zwischen Christus und der Sünderin in späteren Zeiten als störend empfunden wurde, zeigt das Gemälde, das sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet (Abb. 44). Auch hier wurden die linke Hand Jesu und die rechte Hand der Ehebrecherin übermalt, wie die Infrarotreflektografie zeigt (Abb. 93).⁴⁵¹ Die Unterzeichnung aus schwarzer Kreide gibt die Haupt- und Binnenkonturen der Malerei wieder, deutlich zu sehen etwa an der Hand des Steinwerfers. Zwar wurden kleinere Anpassungen der Konturen noch während des Malprozesses durchgeführt, jedoch keine Veränderungen mehr in der Bildkomposition vorgenommen.⁴⁵² An den Händen der beiden Protagonisten lassen sich die Spuren der alten Unterzeichnung nicht mehr erkennen. Diese weisen nun mit halb geöffneten Fingern voneinander weg, ihres ursprünglichen Sinngehalts beraubt. Das weiße Mieder der Frau und Teile des Christusmantels gehen ebenfalls auf spätere Änderungen zurück.⁴⁵³ Die Umstände dieser barocken Übermalungen sind nicht bekannt, da das Gemälde nach derzeitigem Forschungsstand erstmals 1738 in der Sammlung Nostitz bei Prag nachgewiesen ist.⁴⁵⁴ Es zeigt sich jedoch, dass die Geste der Handhaltung, in der die erlösende Gnade für die Sünder veranschaulicht wurde, als entscheidender Sinngehalt der Cranachschen Darstellungen zu bewerten ist.

449 | Siehe Hecht 2012, S. 420–445.

450 | So wurde eine Lucretia-Darstellung Cranachs aus Schicklichkeitsgründen mit einem Kleidungsstück übermalt, um den nackten Oberkörper zu verhüllen, siehe Goldberg 1983b, S. 165. Das Cranach-Gemälde diente zwischenzeitlich anscheinend dazu, eine »Lucretia nakhendt« von Dürer wie eine Art Deckel zu verdecken, siehe hierzu den Nachtrag des Inventarschreibers zum Inventar von 1627/1630 in der Transkription von Diemer/Wappenschmidt 2011, S. 126 [100].

451 | Siehe hierzu die technologische Untersuchung des CDA (http://lucascranach.org/CZ_NGP_DO4211; abgerufen am 6.11.2018). Ich danke Gunnar Heydenreich (CDA) für das freundliche Bereitstellen der Infrarotaufnahme.

452 | Siehe hierzu die Angaben zu Material und Technik von Smith, Sandner und Heydenreich (2014) im CDA (http://lucascranach.org/CZ_NGP_DO4211; abgerufen am 6.11.2018).

453 | Siehe Ausst.kat. Prag 2005, Nr. 21, S. 98–99; zur englischen Übersetzung Anhang, S. 39.

454 | Siehe hierzu die Provenienzzangaben im CDA (http://lucascranach.org/CZ_NGP_DO4211; abgerufen am 6.11.2018).

Epilog: Die biblische Historie der Ehebrecherin als lehrhaftes Exempel

Der Bildgebrauch der Frühen Neuzeit war denkbar flexibel, was sich am weit gefassten Bildbegriff und in der zeitgenössischen Bildertheologie zeigt.¹ Weder im Protestantismus noch in der katholischen Kirche wurde die konkrete Beschaffenheit religiöser Bilder reglementiert.² Luther bevorzugte zwar manche Bildthemen und lehnte andere ab,³ äußerte sich ansonsten aber nicht zur künstlerischen Form und verlagerte die Frage nach den Bildern in den Bildgebrauch (Kap. 1.4.1). Entscheidend waren demnach nicht die Bilder selbst, sondern der richtige *usus* (Gebrauch) oder falsche *abusus imaginis* (Missbrauch). Auch das Trienter Konzil bestätigte lediglich die alte Tradition der katholischen Kirche durch vergangene Konzilentscheidungen.⁴ Bücher mit ketzerisch eingestuftem Inhalt wurden von der katholischen Kirche zwar ab 1559 auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt, die *Indices Librorum Prohibitorum*.⁵ Als Kardinal Gabriele Paleotti je-

doch einen »Index der sakralen Bilder« einführen wollte, wurde dies vonseiten der Kurie unterbunden.⁶

Besonders anschaulich werden das weite Bildverständnis und die Offenheit des Bildgebrauchs in der Druckgrafik. Obwohl Lutherübersetzungen regelmäßig auf dem Index standen, trifft dies auf Bibelillustrationen nicht zu. Es gibt keine nennenswerten Unterschiede zwischen der Bebilderung katholischer und protestantischer Bibeln, da häufig die gleichen Vorlagen genutzt wurden.⁷ 1526 veröffentlichte etwa der niederländische Druckerverleger Jacob van Liesvelt die erste Auflage seiner niederländischen Vollbibel in Antwerpen, deren spätere Auflagen mit zahlreichen Holzschnitten des Künstlers Lieven de Witte illustriert waren (Abb. 94).⁸

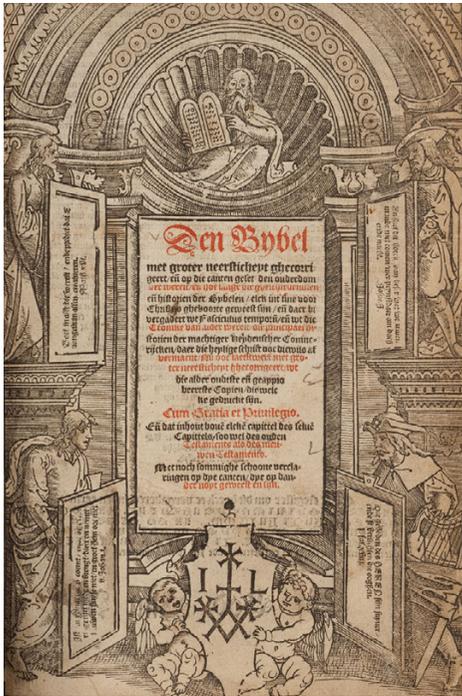


Abb. 94: Jacob van Liesvelt: *Den Bybel* (...), Antwerpen 1522, Titelblatt, Nederlands Bijbel Genootschap Haarlem

- 1 | Siehe zum Bildverständnis der Frühen Neuzeit Warncke 1987.
- 2 | Siehe grundlegend zur katholischen Bildertheologie Hecht 2012.
- 3 | Siehe beispielsweise Ausst.kat. Hamburg 1983, Kap. 3.
- 4 | Siehe zum Trienter Konzil als Legitimation älterer Konzilentscheidungen Hecht 2012, S. 17–20.
- 5 | Siehe ebd., S. 315.
- 6 | Siehe ebd., S. 318. Im Einzelfall entschieden die Bischöfe über ein Verbot, meistens betraf dies jedoch Verstöße gegen das *decorum*, siehe hierzu die bei Hecht besprochenen Einzelfälle, wie das *Jüngste Gericht* in der Sixtina, ebd., S. 420–445.
- 7 | Siehe hierzu die Studie zur niederländischen Bibelillustration von Rosier 1997, Bd. 1, hier S. 117.
- 8 | Liesvelts niederländische Bibel erschien ab 1522 in mehreren Auflagen; ab 1538 mit zahlreichen Holzschnittillustrationen, siehe Münch 2009, S. 100, sowie Melion 2009, S. 15.



Abb. 95: Lieven de Witte: *Christus und die Ehebrecherin und Zwiegespräch mit den Pharisäern*, Holzschnitte, aus: Jacob van Liesvelt: *Den Bybel (...)*, Antwerpen 1542, Nederlands Bijbel Genootschap Haarlem

In der Ausgabe von 1542 war auch eine Illustration mit der Ehebrecherin enthalten (Abb. 95). Das Motiv des Schreibens auf dem Boden und das Abwenden der Männer erinnern an die Bildtradition des Spätmittelalters und an niederländische Darstellungen des 16. Jahrhunderts. Es dürfte dem Künstler nicht unbekannt gewesen sein, denn Carel van Mander nennt in seinem bekannten *schilder-boeck* »een besonder stuck van t'Vrouken in overspel« als eines der Hauptwerke de Wittes.⁹ Die Holzschnitte waren jedoch nicht eigens für die lutherische Bibel hergestellt worden, sondern stammten aus einem katholischen Leben-Jesu-Zyklus, der erstmals 1537 von Willem van Branteghem herausgegeben wurde (Abb. 96).¹⁰ Im weiteren Verlauf wurden die in protestantischen Bibeln verbreiteten Holzschnitte zu einem Anknüpfungspunkt für Hieronymus Nadals großen jesuitischen Illustrationszyklus zum Neuen Testament.¹¹ Für Jacob van Liesvelt nahm das Drucken der niederländisch-lutherischen Bibelausgabe jedoch keinen guten Ausgang. Seine Bibelausgaben wurden aufgrund des lutherischen Textes – und nicht wegen ihrer Bibelillustrationen – auf den Index der verbotenen Bücher der Löwener Universität gesetzt.¹² Er wurde der Häresie angeklagt und 1545 in Antwerpen zum Tode verurteilt.¹³

9 | Zitiert nach DBNL (https://www.dbnl.org/tekst/mandoo1schio1_01/mandoo1schio1_01_0185.php; fol. 204v; abgerufen am 5.10.2018); siehe hierzu auch Münch 2009, S. 192.

10 | Siehe Münch 2009, S. 190–193; zur Illustration der Liesveltbibel mit den Holzschnitten Lieven de Wittes siehe Hollstein's, Bd. 53, S. 231–250; Veldman/van Schaik 1989; Frank 2014.

11 | Siehe grundlegend Münch 2009, S. 195–197.

12 | Siehe Rosier 1997, Bd. 1, S. 116. Seine niederländische Vollbibel stand 1546, 1550 und 1558 auf dem Index der katholischen Kirche, siehe hierzu *Indices librorum prohibitorum*, S. 34, 66.

13 | Siehe van den Berg 2006, S. 18.

Als konfessionelle Marker erweisen sich also nicht die sakralen Bilder selbst, sondern ihre Gebrauchskontexte. Dies zeigt sich besonders anschaulich an den Glaubensallegorien von Gesetz und Evangelium, die in der Forschung lange Zeit als Prototyp eines ›protestantischen‹ Bildes bewertet wurden.¹⁴ Das Bildthema konnte zwar in der lutherischen Lesart als Illustration der protestantischen Glaubensgrundsätze von der Rechtfertigung der Sünder durch Christus gelesen werden.¹⁵ Genauso gut konnte man derartige Werke aber auch als neutrale Glaubensallegorie auf die Grundzüge des christlichen Glaubens verstehen.¹⁶ Diese Offenheit der Lesarten spiegelt sich auch in der Bildverwendung wider. Das Bildthema eignete sich zum einen als Titeleinfassung von Lutherbibeln,¹⁷ fand aber gleichzeitig auch in katholischen Kontexten Verwendung. So befand beispielsweise Jakob Gretser, einer der führenden geistigen Köpfe der Gegenreformation, dass eine Illustration des Themas auf dem Titelblatt seines katholischen Kreuztraktates die Argumentation besonders anschaulich unterstützen würde.¹⁸ Daher überließ Gretser die Wahl des Titelblattes auch nicht dem Buchdrucker, sondern wählte das Bild selbst aus, da er darin einen Beweis dafür sah, dass im Luthertum die katholische Bildpraxis weiterlebe.¹⁹ Auch Cranachs Glaubensallegorien oder seine biblischen Historiengemälde wären

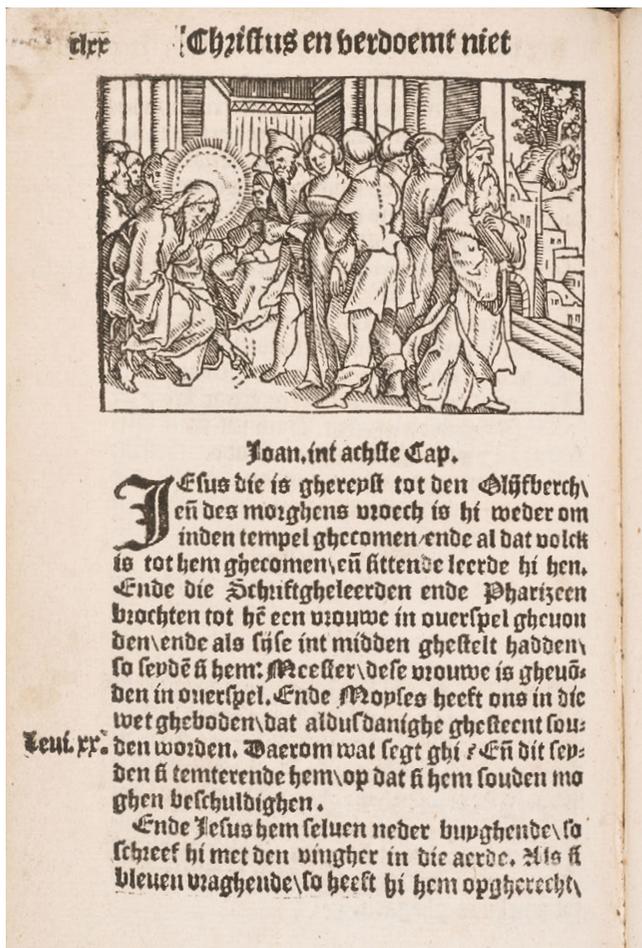


Abb. 96: Lieven de Witte: *Christus und die Ehebrecherin*, 50 × 70 mm, Holzschnitt, aus: Willem van Branteghem: *Dat leven ons Heeren Christi*, Antwerpen 1545, 176v, Universitätsbibliothek Löwen

- 14 | Siehe als Überblick zur umfangreichen Forschungsdiskussion Erichsen 2015.
- 15 | Siehe zur lutherischen Deutung in Auswahl Badstübner 1994 und Ohly 1985. Erstmals stellte Matthias Weniger die Frage, ob die Gemälde lutherisch seien, siehe Weniger 2004; Miriam Verena Fleck bewertet die Werke als neutrale Glaubensallegorie, siehe Fleck 2010.
- 16 | Siehe ebd., S. 298.
- 17 | Siehe Büttner 2014, S. 39–40.
- 18 | Siehe zum lutherischen Rechtfertigungsbild Hecht 2012, hier S. 299, sowie Büttner 2014, S. 41.
- 19 | Siehe Hecht 2012, S. 300.



Abb. 97: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, Holz, nach 1532 und vor 1536/1537 (zerstört), ehemals Kunstsammlungen Dresden



Abb. 98: Peter Paul Rubens: *Christus und die Ehebrecherin*, 143 × 194 cm, Öl auf Leinwand, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Inv.-Nr. 3461

nicht als häretisch beurteilt worden – im Gegensatz zu lutherischen und reformatorischen Texten. Diesen Umstand brachte Christian Hecht in seiner Studie zur katholischen Bildertheologie in der Frühen Neuzeit in einer aussagekräftigen Gedankenspielerei zum Ausdruck:

»Wäre Lucas Cranach vor ein Inquisitionstribunal gestellt worden, hätte man ihn nicht wegen seiner Rechtfertigungsbilder verurteilt, vielleicht aber wegen seiner Lutherporträts.«²⁰

Gerade die biblischen Historien zeigten in der Regel keine spezifische konfessionelle Ausrichtung, denn sie gehörten zur gemeinsamen christlichen Überlieferung. Das zeigt sich auch an den verschlungenen Provenienzgeschichten, die manche der Gemälde hintersich haben. Das Gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus (Abb. 97), das durch einen zeitgenössischen Rechnungsbeleg dokumentiert ist, lässt sich in den Inventar-

Abb. 99: Georg Vischer:
Christus und die Ehebrecherin,
 69,8 × 109,5 cm,
 Nadelholz, 1637, Bayerische
 Staatsgemäldesammlungen,
 München, Inv.-Nr. 1411



ren des Torgauer Schlosses nachweisen und gelangte später mit anderen Bildern von Torgau in die Dresdner Kunstsammlungen (Kap. 5.1.2). Dort störte sich niemand daran, dass es zeitweise umgenutzt und in der katholischen Schlosskapelle aufbewahrt wurde.²¹

Da Cranach mit seiner Werkstatt geografisch im Mittelpunkt der reformatorischen Umwälzungen stand, ist es aber nicht verwunderlich, dass viele seiner Werke in zeitgenössische protestantische Funktionskontexte eingebunden waren und für eine lutherisch gesinnte Auftraggeber- oder Kundschaft bestimmt waren. Durch die reformatorische Theologie und ihr spezifisches Gnadenverständnis erfuhr die biblische Erzählung der Ehebrecherin vor Christus, die bereits seit Langem Gegenstand der Bild- und Textexegese war, eine zeitgenössische Aktualität – anschaulich ausgelegt in Luthers Predigt zur Johannesperikope über die Ehebrecherin (Kap. 2.2). Das bei Cranach eingeführte Bildmotiv der Handhaltung zwischen Christus und der Sünderin veranschaulichte dabei, dass Christus auch den schlimmsten Sünder an die Hand nimmt und ihm vergibt. Dennoch war diese Geste bereits in den vorreformatorischen Darstellungen Cranachs sowie auf Gemälden in katholischen Kontexten angelegt (Abb. 28). Auch wenn sich Cranachs Ehebrecheringemälde gut mit reformatorischen Vorstellungen von Sünde, Gnade und Buße in Verbindung bringen lassen, wurden sie doch nie zu einem »protestantischen« Bildthema, wie Carl C. Christensen in seiner Studie zur Kunst der Reformationszeit betont:

»It never was transformed into an exclusively Protestant subject – as is made clear by the existence of later paintings of the same subject by such artists as Tintoretto, Rubens, and Poussin.«²²

Das Bildthema hatte nicht nur eine Anbindung in der spätmittelalterlichen Bildtradition, sondern fand auch Umsetzungen bei Künstlern, die für ein katholisch geprägtes Umfeld arbeiteten. Auch Rubens wählte beispielsweise die Form des Halbfigurenbildes, um den dramatischen Moment der Verhandlung zwischen

21 | Das Werk verbrannte im Zweiten Weltkrieg und fand daher selten Beachtung. Siehe hierzu die Provenienzforschung zum Gemälde bei Meier 2015, S. 95.

22 | Christensen 1979, S. 130.

Christus und den Schriftgelehrten darzustellen (Abb. 98).²³ Dafür nutzt er ein ähnliches Repertoire an rhetorischen Stilmitteln, um eine klare, aber dennoch mit Affekten angereicherte Betrachterwirkung zu erzielen. Wie bei Cranach liegt die spannungsgeladene Beziehung zwischen den Figuren in der Mimik und Gestik. Rubens rückt die Frauenfigur in den Mittelpunkt, die voller Reue und Furcht ihr Gesicht halb unter einem Schleier verbirgt. Die Figur des Wortführers der Schriftgelehrten spielt hier die Hauptrolle im Disput mit Christus. Mit weit aufgerissenen Augen und mit beiden Händen gestikulierend, bildet er den Gegenpol zur ruhigen und zugleich mächtigen Christusfigur. Noch 1637, also 100 Jahre nach dem Höhepunkt der Wittenberger Werkstattproduktion, malte der Münchner Maler Georg Vischer eine Version des Themas, das viele der von Cranach geprägten Spezifika aufweist (Abb. 99).²⁴ Die Bildkomposition und Figurenaufteilung entsprechen den Cranachschen Halbfigurenbildern, lediglich die Gesichtstypen und der Malstil sind dem 17. Jahrhundert angepasst. Die Christusfigur entspricht dem segnenden Christus der ersten Halbfigurenbilder aus Cranachs Werkstatt. Der Rückbezug auf das 16. Jahrhundert ist hier besonders deutlich, denn Vischer verlieh Christus die Züge Dürers orientiert an dessen um 1500 entstandenen Selbstporträt. Der Steinewerfer ist dem Cranachschen Figurenrepertoire entlehnt, verändert sind nur der lange Bart und die Augengläser. Die Hand des Manns, die einen Stein umfasst, ist nah an die segnende Hand Christi und an die gefesselten Hände der Frau herangerückt. Nur das für die Cranach-Werke so charakteristische Detail des an die Hand Nehmens der Sünderin wurde nicht übernommen. Weder das Bildthema der biblischen Historie, noch die Form des Halbfigurenbildes blieben also spezifisch für Cranach, sondern wurden ebenso von Künstlern aufgenommen, die für ein altgläubiges Umfeld tätig waren. Dies zeigt nicht zuletzt die weite Verbreitung des Themas in der venezianischen Malerei.²⁵

Auch die Darstellungsmodi der biblischen Historien Cranachs waren demnach nicht von theologischen Vorgaben bestimmt. Wie man Bilder herstellte und wie man sie als Betrachter verstand, war vielmehr grundlegend durch die Regeln der Rhetorik bestimmt. Bilder sollten den Betrachter wie eine Rede erfreuen, bewegen und belehren. Cranachs Halbfigurenbilder mit der Ehebrecherin vor Christus entsprachen dieser rhetorischen Forderung nach Verständlichkeit, Klarheit und Einfachheit. Dafür eignete sich die niedrige Stilstufe des *genus humile*, die Cranach durch die affektiv wirkende Betrachteransprache anreicherte (Kap. 1.4.3). Auch wenn der einfache Stil und die *simplicitas* von den Reformatoren beispielsweise in der Predigtrhetorik bevorzugt wurden, handelte es sich aber nicht um eine spezifisch protestantische Bildsprache, sondern um eine allgemeine rhetorische Stilstufe. Dies zeigen die Verwendung der Bildformel bei profanen und mythologischen Themen und ihre Verbreitung bis weit ins 17. Jahrhundert. Für die Beurteilung und Interpretation der Werke ist daher immer der Betrachterkontext entscheidend. Besonders die transportablen Tafelbilder Cranachs ließen sich immer wieder an anderen Orten und damit in neuen Kontexten zeigen. Abhängig von der Einbindung in die jeweiligen Bildprogramme und die damit verbundene Betrachtersituation waren sie demnach auch unterschiedlich lesbar. Die dargestellte Geschichte der Ehebrecherin war dabei keine im modernen Geschichtsverständnis biblisch-historisch verstandene Bege-

23 | Siehe hierzu die Onlinesammlung der Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/peter-paul-rubens-le-christ-et-la-femme-adultere?string=rubens+christ+femme>; abgerufen am 6.11.2018).

24 | Siehe zu Vischers Werk Kat. München 1998, S. 326, sowie die Abbildung auf S. 28.

25 | Siehe Engel 2012.

benheit. Vielmehr wurde sie von den Zeitgenossen als christliches Exempel verstanden, von dem man die vorbildhafte Milde lernen und im eigenen Tun nachahmen konnte.

Ab den 1530er Jahren stieg die Produktion der Gemälde in der Werkstatt an, was für eine wachsende Nachfrage spricht. Es ergaben sich zahlreiche Kontexte, in denen die Gemälde mit der Ehebrecherin als lehrhaftes Exempel zum Einsatz kamen. So waren die biblischen Historienbilder Cranachs bei den ernestinischen Kurfürsten als Ausstattungsstücke der fürstlichen Residenzen beliebt (Kap. 5.1). In den Gemächern der Schlösser waren Gemälde mit profanen und religiösen Historien und Porträts in gemischter Hängung angebracht und konnten immer wieder neu arrangiert werden. Die Anordnung der Gemälde war flexibel zu denken und nicht durch strenge Vorgaben reglementiert – prägnant nachvollziehbar an einer Äußerung des früheren Kurfürsten zur Hängung zweier Bilder in einer späteren Residenz. Man solle die Gemälde so anbringen, »do sichs am besten schicken und leiden will.«²⁶ Auch Cranachsche Varianten der *Ehebrecherin vor Christus* wurden für Schlossausstattungen bestellt, wie zeitgenössische Rechnungen dokumentieren. Die Illustration in Spalatin's *Chronik* gibt einen Hinweis über die Hängung des Bildsujets in Innenräumen (Kap. 5.1.2). Darüber hinaus hing eine der Tafeln Inventareinträgen zur Folge in der Torgauer Tafelstube des Kurfürsten, wo es in das höfische Zeremoniell und die herrschaftliche Repräsentation eingebunden war.²⁷ Die Bildausstattung erfreute die Betrachter und gab Anlass zum höfischen Gespräch. Zugleich stellten die Bilder die Tugendhaftigkeit und Frömmigkeit des Herrschers dar. Die Historie der Ehebrecherin war dafür besonders geeignet, denn sie zeigte am biblischen Beispiel die vorbildhaften Herrschertugenden der Gerechtigkeit und Milde. Durch aktuelle Ehrechtsfälle, über die der Kurfürst in letzter Instanz Recht sprach, gewann die biblische Historie zudem zeitgenössische Relevanz. Sie hatte damit auch eine lehrende Funktion, die an den Herrscher gerichtet war, wie es auch in zeitgenössischen Fürsten- und Regentenspiegeln steht. So betonen etwa Johannes Carion und Melanchthon in ihrer gemeinsam verfassten *Chronica* von 1531 den Nutzen der Historien für das weltliche Regiment:

»Der heyligen schrifft Historien, haben fürnemlich zuthun mit den regimenten [...]. Dye schrifft leret unns von Gottes willen und wort [...], doch leret sie daneben auch vom weltlichen reich, und stellet uns für vil schöner Exempel, im regiment nutzlich und dienstlich [...].«²⁸

Die Eigenschaften und die Pflichten des idealen Herrschers wurden nach dem höfischen Vorbild ebenso auf die städtische Obrigkeit übertragen. Neben anderen biblischen und antiken Historien war die Ehebrecherinszene als Gerichtsexempel Bestandteil frühneuzeitlicher Rathausausstattungen. Das Thema war, wie am Titelblatt Behams zu Goblers Rechtshandbuch und an frühneuzeitlichen Rathausausstattungen zu sehen ist, ein christliches Vorbild der Tugend der *clementia* (Kap. 5.2.1, 5.2.2). Die Historie war Richtern ein Vorbild, Gnade vor Recht ergehen zu lassen, und Angeklagten ein tröstliches Exempel der richterlichen Milde. Es ist anzunehmen, dass Cranachs Werke mit dem Bildthema der Ehebrecherin als Gerechtigkeitsbilder Eingang in die Ausstattungen einzelner Ratsstuben, richterlicher Amtszimmer oder von Beratungsräumen fanden, auch wenn diese Anbringungsorte heute nicht mehr dokumentiert sind. Das Vorbild der biblischen Geschichte wurde jedenfalls zum nachahmenswerten Handlungsrahmen der zeitgenössischen

26 | Zitiert nach Heydenreich 2007, Anhang II, 304; siehe ebenso Findeisen 2017, S. 75.

27 | Siehe zur Provenienz Anm. 21.

28 | Zitiert nach Kraft 2017, S. 475.

Gerichtspraxis, in der man in den meisten Fällen eher für eine gütliche Einigung als für eine drastische Bestrafung der Ehebrecher entschied (Kap. 3.1). Dennoch sollte die milde Behandlung in der Gerichtspraxis in keiner Weise den Verstoß gegen das sechste Gebot rechtfertigen. Dies machte die Darstellung des Bildthemas nicht nur als Gerichtsexempel, sondern zugleich auch als warnendes Moralexempel aktuell.

Über die höfischen Residenzen und Rathäuser hielten die Bilder Cranachs vermutlich langsam auch Einzug in die Wohnhäuser der vermögenden bürgerlichen Schichten der Gelehrten, Patrizier und reichen Kaufleute, die sich Bildbesitz leisten konnten. Ein Grund für die Anbringung der Historienbilder Cranachs in privaten Räumen ist die mediale Beschaffenheit der Gemälde. Die Halbfigurenbilder sind durch Größe und Bildausschnitt auf eine nahe Betrachtersituation ausgelegt. In einem großen öffentlichen Raum können Mimik und Gestik der Figuren, durch welche die Bilderzählung maßgeblich getragen wird, nicht genügend zur Geltung kommen. Erst wenn der Betrachter den Figuren direkt gegenübertritt, kann sich die affektive Wirkkraft der Bilder entfalten. Hierin mag einer der Gründe liegen, weshalb die Halbfigurenbilder nicht in weiträumigen zeitgenössischen Räumlichkeiten nachweisbar sind. Die Werke waren aufgrund ihrer Größe und Bildanlage nicht auf ein Betrachten aus der Ferne in weitläufigen Innenräumen ausgelegt. Auch die nachgewiesene Hängung der biblischen Gemälde in den einzelnen Wohnappartements der Schlösser oder in den kleineren Tafelstuben – und nicht in den großen Festsälen –, die man eher mit repräsentativen Bildteppichen ausstattete, mag hierin begründet liegen. Die Form der Bilder lässt damit unmittelbar auf deren Funktion schließen. Die Werke eignen sich damit neben der Verwendung in Schlössern auch für die private Betrachtersituation und eine Anbringung in Wohnhäusern. Besonders die günstigeren Kleinformate aus den späteren Jahren der Werkstattproduktion kamen für eine Nutzung in Bürger- und Patrizierhäusern in Frage. Zudem kam die italianisierende Bildform mit Halbfiguren vor dunklem Hintergrund dem Absatz der Gemälde auf dem wachsenden frühneuzeitlichen Kunstmarkt entgegen. Die Verbreitung des Themas in der Moralgeschichte der Zeit – zum Beispiel in Meistersängen wie dem *Weiblein im Ehrbruch* – dürfte zusätzlich zur Beliebtheit im profanen Raum beigetragen haben.²⁹

Im sakralen Raum scheint dem Bildthema der Ehebrecherin vor Christus im Medium der Skulptur der vorrangige Platz eingeräumt worden zu sein. Zu den bekanntesten Umsetzungen zählen hier die unter den Ernestinern angefertigten Kanzelreliefs in der Torgauer Schlosskirche und die geschnitzte Eichenholztür am Portal der wettinischen Schlosskirche in Dresden (Kap. 5.4.2). Die Bindung des skulpturalen Bildschmuckes an konfessionell symbolträchtige Orte wie die Torgauer Schlosskapelle oder die Außenfassade der wettinischen Dresdner Residenz begünstigte ein Ineinandergreifen dynastischer und konfessioneller Bezüge. Hier ließe sich in weiteren Studien der Frage nachgehen, inwiefern die an einen festen Ort gebundenen skulpturalen Umsetzungen auf eine konfessionelle Wahrnehmung des Bildthemas in der Malerei zurückgewirkt haben könnten.

Doch auch die Torgauer Kanzel hatte, außer durch direkte Repliken, keine weitere Nachfolge.³⁰ Das Bildthema wurde damit jenseits dieser Orte nicht zum lutherischen ›Programm bild‹, mit dem das Evangelium verkündet wurde. Die Bedeutung der biblischen Historie lag nicht in einer festgelegten konfes-

29 | Siehe hierzu den Hinweis in Ausst.kat. Basel 1974/1976, Nr. 364, S. 516; zum Text ›Ein ander lied in des Hans von Mainz freudweis [Nr. 8] Das weiblein im ehrbruch‹, transkribiert bei Beifus 1911, S. 105–107; es handelt sich um ein Lied des von Hans Sachs beeinflussten Nürnberger Dichters Peter Probst.

30 | Siehe zu dieser Sichtweise Kap. 1.3.1.



Abb. 100: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus segnet die Kinder*, 72,2 × 121,5 cm, Mischtechnik auf Rotbuche, 1546, Sammlung Würth Schwäbisch Hall, Inv.-Nr. 10816

sionellen Dogmatik, sondern in ihren offenen und allgemein verständlichen Darstellung eines Exempels christlicher Gnade. Die spezifische Bildform der Halbfigurenbilder eignet sich besonders gut für eine nahe Betrachtersprache. Die Darstellung der reuigen Sünderin ist demnach vermutlich auch im Kircheninnenraum in der Nähe von Beichtstühlen zu verorten – zumal sich Cranachs Darstellungen der Sünderin gut an die zeitgenössische protestantische Bußpraxis anschließen lassen. In der Frauenfigur, die von den Anklägern bedroht, festgehalten und entblößt wird, sieht der Betrachter die Qual der Sünde und die Furcht vor der Bestrafung durch die Mitmenschen. Die Sünderin wird so zum Vorbild der Buße und Reue, an der sich das Gnadengeschenk Gottes durch Christus wie an jedem einzelnen Sünder vollzieht, wie es auch Luther in seiner Predigtauslegung betont. Dies spiegelt sich in der verinnerlichten Buße des Betrachters wider, der zur inneren Umkehr gelangen soll.

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Bildverwendung treten nun auch die späteren Überlagerungen durch die Wissenschaftsgeschichte deutlich hervor (Kap. 1.1). Die biblischen Historien gemälde der Ehebrecherin vor Christus waren zwar zu Cranachs Zeiten in protestantische Anwendungskontexte eingebunden. In den Schlössern repräsentierten sie die protestantischen Herrscher und in den Rathäusern die weltliche protestantische Obrigkeit. Auch dürfte die vermögende bürgerliche Schicht, die bei Cranach bestellte und kaufte, vermehrt protestantisch gewesen sein. Doch die Stilisierung des Künstlers zum »Maler der Reformation«, erweist sich als historischer Deutungsrahmen des 19. Jahrhunderts, der die Reformationsgeschichte und ihre Protagonisten in das Zeitgeschehen des neu gegründeten deutschen Nationalstaates einpasste. Der in Stelzners Historienbild dargestellte Maler Cranach, der das Bild des Reformators vor dem

Ehebrecheringemälde an der Wand festhält, ist dieser Sichtweise zuzuordnen. Dieser auf die lutherische Deutung verengte Blick ließ die vielfältigen Anwendungskontexte der biblischen Historienbilder besonders im höfischen und städtischen Raum in den Hintergrund treten, deren zeitgenössischer Bildgebrauch hier umfassend aufgearbeitet wurde (Kap. 5).

Eine der Aufgaben der zukünftigen Beschäftigung mit den biblischen Historienbildern der Ehebrecherin vor Christus bei Cranach kann es sein, den hier eingeschlagenen Weg weiterzugehen. Durch die lückenhafte Überlieferung historischer Dokumente wird zwar kein vollständiges Gesamtbild entstehen. Dennoch ließe sich dieses durch umfangreiche historische Quellenforschungen in städtischen, höfischen und privaten Inventaren und weiteren Quellen erweitern. Die Differenzierung des Kunden- und Auftraggeberkreises für Cranachs biblische Historienbilder kann dazu führen, den Einsatz unterschiedlicher Stilmodi in der Cranach-Werkstatt für bestimmte Kundengruppen und Auftraggeber schärfer zu konturieren.³¹

Für andere Bildthemen könnten ebenfalls neue Kenntnisse gewonnen werden. Dies gilt besonders für die zahlreichen Darstellungen der Kindersegnungen, die den Ehebrecheringemälden durch die Bildformel des Halbfigurenbildes und die affektive Betrachtersprache nahestehen und auf emotionalisierende Weise die Heilsgewissheit durch Christus zeigen (Abb. 100).³² Bisher vor allem als politisches Programmbild gegen die Bewegung der Wiedertäufer gedeutet,³³ lassen sich auch für diese Szene, die mit der Ehebrecherin aus Leben-Jesu-Zyklen verbunden ist, verschiedene Bestimmungsorte und Funktionen ausmachen. Für die Kleinformate mit der Ehebrecherinszene wäre etwa eine Verwendung in Bürgerhäusern denkbar. Einige Tafeln geben sich, ebenso wie Bildteppiche, durch Inventare als höfische Ausstattungsstücke zu erkennen. Ein Gemälde mit einer Kindersegnung – das Exemplar in der Naumburger St. Wenzelskirche – lässt sich im Kontext der Kindertaufe verorten.³⁴ Andere Varianten, wie das Leipziger Epitaphbild für Hans Nopel und seine Familie, versprechen ewiges Seelenheil in Zeiten hoher Kindersterblichkeit.³⁵ Auch den bei Georg Rhau gedruckten *Hortulus Animae* von 1538 eröffnet ein Holzschnitt mit der Kindersegnung. Rhau wünscht seinen Töchtern mit Verweis auf die Bibelstellen die Gnade Gottes.³⁶ Von den Kindersegnungen sind ebenfalls Gemälde aus katholischem Umfeld bekannt, wie beispielsweise ein Gemälde, das Hans Mielich 1561 für den bayerischen Herzog oder dessen höfisches Umfeld anfertigte.³⁷

31 | Hier bleibt zu untersuchen, ob und inwiefern die unterschiedlichen Stilstufen auch als Stilmodi mit unterschiedlichen Auftraggebern verbunden waren, siehe Tacke 2015b, S. 20; zu altgläubigen Bildthemen siehe Suckale 2008; zu Stilmodi in der Porträtmalerei Cranachs, siehe Müller 2015c.

32 | Siehe zum Schwäbisch Haller Exemplar Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-024; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder,_Schw%C3%A4bisch_Hall; Version vom 8.9.2017) und CDA (http://lucascranach.org/DE_SWK_10816; abgerufen am 5.11.2018).

33 | Siehe maßgeblich Kibish 1955; zu einer Öffnung des Deutungsrahmens Frank 2017.

34 | Siehe Seyderhelm 2015.

35 | Siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-032; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder_\(Nopel-Epitaph\),_Leipzig](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder_(Nopel-Epitaph),_Leipzig); Version vom 6.10.2016); siehe Frank 2017, S. 320, 321.

36 | Siehe Rhau 1558; zu Digitalisaten und zur Transkription die Digital Library der Taylorian Library (<https://blogs.bodleian.ox.ac.uk/taylor-reformation/digital-library/hortulus-animae-lustgarten-der-seelen/>; Vorrede auf fol. a2r–a3v; abgerufen am 6.11.2018) sowie Zimmermann 1929, S. 27, 29.

37 | Das Gemälde befindet sich heute im Diözesanmuseum Freising. Ich danke Gerald Dagit (Regensburg) für diesen Hinweis. Siehe hierzu auch Jutta Seibert: »Kindersegnung Jesu«, in: Lcl, Bd. 2, Sp. 513–514, hier Sp. 513.

Richtungsweisend für die Funktion biblischer Historienbilder ist die aus der Antike in die frühneuzeitliche Rhetorik übernommene funktionale Bestimmung der Historie. Die Historienbilder dienten demnach jedem Einzelnen als lehrhaftes und nachahmenswertes Exempel.

Die Ehebrecheringemälde der Cranach-Werkstatt sind somit nicht nur Ausdruck der lutherischen Gnadenauffassung, sondern ebenso Tugendsspiegel der fürstlichen Milde, christliches Vorbild weiser und gnädiger Rechtsprechung, Sammelobjekt für den Kunstgenuss – aber auch moralische Warnung vor der Todsünde des Ehebruchs. Besonders die affektiv gesteigerten Gemälde mit Halbfiguren zeigen dem Betrachter ein emotional nachvollziehbares Moralexempel sowie eine Aufforderung zur Beichte und inneren Umkehr des einzelnen Sünders. Cranach legte die ganze Heilsgewissheit in eine kleine Geste und ließ Christus die Sünderin an die Hand nehmen.

Personenregister

- Alberti, Leon Battista 35, 52–53, 64, 74
- Albrecht V., Herzog von Bayern, genannt der Großmütige 209
- Albrecht von Brandenburg, Kardinal 30, 68, 110, 120, 191
- Altdorfer, Albrecht 24, 134, 209
- Ambrosius von Mailand, Kirchenvater 69, 78, 86, 113, 169
- Anarchsis, Skythenkönig 169, 176
- Anna von Sachsen 100
- August von Sachsen, Kurfürst 199, 204
- Augustinus von Hippo 7, 59, 78–79, 81, 84–86
- Augustus, römischer Kaiser 83, 92
- Barbari, Jacopo de' 116, 118, 143, 187
- Barbari, Nicolò de' 118
- Beham, Hans Sebald 164–166, 170–171, 178, 223
- Bellini, Giovanni 75, 118
- Bocksberger, Melchior 172
- Bodenstein, Andreas Rudolf, genannt Karlstadt 49
- Bora, Katharina von 12, 95
- Borne, Peter up dem 177–178
- Bosch, Hieronymus 34, 87, 119
- Branteghem, Willem van 218–219
- Breu d. Ä., Jörg 65, 134, 161
- Brück, Christian 187
- Bruegel d. Ä., Pieter 38, 59, 79
- Bugenhagen, Johannes 82, 98, 100, 187
- Burgkmair d. Ä., Hans 140–141, 143, 168–169
- Caesar, Gaius Iulius 56, 141
- Carion, Johannes 223
- Carus, Titus Lucretius, genannt Lukrez 57
- Catullus, Gaius Valerius, genannt Catull 170
- Celtis, Konrad 143
- Cennini, Cennino 52
- Charondas 176
- Cicero, Marcus Tullius 5, 51, 53, 56, 58, 63, 139–141, 169
- Coornherts, Dirck Volkertszoon 202
- Cranach, Hans 19, 27, 35, 190
- Cruciger, Caspar 98, 100
- David, Gerard 167, 182
- Drach, Peter 72–73
- Dürer, Albrecht 14–15, 18, 20, 24, 33–34, 55–57, 59, 77, 88, 143, 172–173, 187, 195, 208–209, 211–213, 216, 222
- Egenolff, Christian 164, 169
- Ernst von Sachsen, sächsischer Kurfürst 143
- Fickler, Johann Baptist 209
- Fischer, Georg 16, 211
- Floris, Frans 202–203
- Fridolin, Stephan 76–78, 92, 195
- Friedländer, Max Jakob 24–25, 27, 34, 36–37, 40, 57
- Friedrich August I. von Sachsen, genannt August der Starke 154, 204
- Friedrich III., genannt Friedrich der Weise, Kurfürst von Sachsen 14–15, 29, 32–33, 119, 142–144, 146, 148, 151, 160, 187–188, 209
- Georg der Bärtige, Herzog des albertinischen Sachsens 30
- Gobler, Justinus 164–165, 167, 169, 171, 173–174, 176, 178, 223
- Goethe, Johann Wolfgang von 23
- Gretser, Jakob 219
- Grünewald, Matthias 55, 57, 143
- Gunderam, Matthias 17, 28
- Gustav I. Wasa, König von Schweden 208–209
- Gustav II. Adolf, König von Schweden 209
- Heemskerck, Maarten van 201–202
- Heinrich I., Herzog von Sachsen und König des Ostfrankenreiches 159–160
- Herzheimer, Hans III. 148
- Holbein d. J., Hans 24, 38, 175–176
- Joachim II. von Brandenburg, Kurfürst 30, 181
- Johann Albrecht I., Herzog von Mecklenburg 148, 154, 193, 198
- Johann Friedrich I., genannt Friedrich der Großmütige, Kurfürst und Herzog von Sachsen 32, 144, 146–147, 151–152, 192, 199, 203
- Johann Friedrich, Herzog von Pommern 139
- Johann von Sachsen, genannt der Beständige, Herzog und Kurfürst von Sachsen 32, 119, 144, 150–151

- Kambyses II., achämenidischer König 139, 141, 167, 172, 174, 177, 181–182
- Karl V., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 28, 32, 166, 187, 199
- Katharina von Sachsen-Lauenburg, Königin von Schweden 208
- Kemmer, Hans 23, 33, 132, 138
- Koberger, Anton 76, 110
- König August III. von Polen, auch Friedrich August II., Kurfürst von Sachsen 204
- König, Gustav 12
- Kristina von Schweden, Königin von Schweden 208
- Lauterbeck, Georg 63, 139, 141
- Liesvelt, Jacob van 217–218
- Ludolf von Sachsen 70
- Luther, Martin 7, 11–18, 21–22, 29–30, 35, 41, 44, 49–50, 59, 61–62, 67, 79–87, 89–90, 95–101, 103–104, 113, 121, 123, 134–135, 152, 164, 166, 170, 185, 188–189, 191–192, 196–198, 217, 221, 225
- Mantegna, Andrea 118
- Marconi, Rocco 39, 118
- Margarete von Anhalt, Herzogin von Sachsen 150
- Margarete von Österreich, Herzogin von Savoyen und Statthalterin der Niederlande 144–145, 184
- Marmion, Simon 118
- Massys, Quentin 87, 119
- Maximilian I. Joseph, König von Bayern 13
- Maximilian I., Herzog von Bayern und Kurfürst 15, 209–212, 215
- Maximilian I., Kaiser des Heiligen Römischen Reiches 24, 143, 173, 187
- Maximus, Valerius 166–167, 169
- Meinhardi, Andreas 148–151, 167–168, 187
- Meit, Conrat 143
- Melanchthon, Philipp 11, 13–14, 16–17, 44, 54–61, 66, 80–83, 85, 96–98, 101–104, 117, 139, 142, 154, 192, 206, 223
- Mielich, Hans 226
- Moritz von Sachsen, Herzog von Sachsen und Kurfürst 99, 147, 152, 154, 199
- Mylius, Georg 19–20, 23, 26, 45–46
- Nadal, Hieronymus 218
- Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus, römischer Kaiser 141
- Neustetter, Johann Christoph, genannt Stürmer 15, 210
- Pacher, Michael 70
- Padova, Giovanni Maria di 199–201
- Paleotti, Gabriele 51, 217
- Panofsky, Erwin 47
- Passavant, Johann David 164, 166
- Pencz, Georg 172–173, 195–196, 203
- Perugino, Pietro 32
- Piles, Roger de 56
- Pirckheimer, Willibald 173
- Pleydenwurff, Wilhelm 76–77
- Quintilian, Marcus Fabius Quintilianus 51–54, 56–58, 60, 85
- Repgow, Eike von 94
- Rhenanus, Beatus 175
- Richel, Bernhard 71–72
- Rosenberg, Jakob 34, 36–38, 40, 214
- Rotterdam, Desiderius Erasmus von, genannt Erasmus 79, 86–87
- Rubens, Jan 100
- Rubens, Peter Paul 27, 167, 100, 220–222
- Sachs, Hans 174, 224
- Sandrart, Joachim von 20, 23, 36
- Santi, Raffaello, genannt Raffael 32
- Schadow, Johann Gottfried 36
- Scheurl, Christoph 13, 18, 20, 26, 32, 81, 119, 142, 186
- Schuchardt, Johann Christian 23, 36, 115–146, 211
- Selfisch, Samuel 186
- Seneca, Lucius Annaeus 141–142
- Sibylle von Jülich-Cleve-Berg, Kurfürstin von Sachsen 151
- Solon 169
- Sophia von Mecklenburg, Herzogin von Mecklenburg und Sachsen 150
- Spalatin, Georg 12, 98, 142, 157–159, 183, 223
- Staupitz, Johannes von 81, 117, 142
- Stella, Tilemann 148, 193–194, 197–198
- Stelzner, Heinrich 11–18, 21, 113, 210, 225
- Stigel, Johannes 80, 117, 192
- Stoecker, Adolf 21
- Stoß, Veit 72

- Terenz, Publius Terentius Afer 56–57
- Tiberius, römischer Kaiser 78
- Trajan, Marcus Ulpius Traianus, römischer Kaiser 171, 181
- van Mander, Carel 218
- Vasari, Giorgio 56
- Vecellio, Tiziano, genannt Tizian 92, 146
- Vinci, Leonardo da 52, 144, 216
- Vischer, Georg 211, 221–222
- Vogtherr d. Ä., Heinrich 109–110, 180
- Walther, Hans II. 199–201
- Warburg, Aby 47
- Wilhelm V., Herzog von Bayern, genannt der Fromme 209
- Wimpfeling, Jakob 141–142
- Witte, Lieven de 217–219
- Wolgemut, Michael 76–77
- Zaleukos von Lokroi 92, 165, 167, 170–171, 174, 176–177

Literaturverzeichnis

Abkürzungen

AP

Alte Pinakothek

Auktionskat.

Auktionskatalog

Ausst.kat.

Ausstellungskatalog

BSB

Bayerische Staatsbibliothek

HAUM

Herzog Anton Ulrich-Museum

Kat.

Katalog

NP

Neue Pinakothek

UB

Universitätsbibliothek

WLB

Württembergische Landesbibliothek

ZI

Zentralinstitut für Kunstgeschichte

Datenbanken und Œuvrekataloge

CDA

Cranach Digital Archive. Forschungsdatenbank zu Gemälden und Archivalien zu Lucas Cranach d. Ä., seinen Söhnen und der Werkstatt, hg. v. der Stiftung Museum Kunstpalast Düsseldorf gemeinsam mit dem Cologne Institute of Conservation Sciences/Institut für Restaurierungswissenschaft der Technischen Hochschule Köln [URL: www.lucascranach.org].

Corpus Cranach

Corpus Cranach. Digitales Werkverzeichnis der Malerwerkstätten Cranach und ihrer Epigonen. Forschungs-Wiki des Cranach Research Institute Heidelberg in Zusammenarbeit mit der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, dem Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Universität Trier und der UB Heidelberg [URL: www.corpus-cranach.de].

FR1932

Max J. Friedländer u. Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932.

FR1979

Max J. Friedländer u. Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, unter Mitarbeit v. Gary Schwartz, Basel u. a. 1979.

GW

Gesamtkatalog der Wiegendrucke, hg. v. der Staatsbibliothek zu Berlin/Preußischer Kulturbesitz, Stuttgart ab 1925 [URL: <https://gesamtkatalogderwiegendrucke.de/>].

Lost Art Internet Database

Lost Art Internet Database. Stiftung Deutsches Zentrum Kulturgutverluste [URL: www.lostart.de].

RdK Labor

Online-Plattform zur kunsthistorischen Objektforschung. Forschungsstelle Realienkunde des ZI München [URL: <http://www.rdklabor.de/>].

VD16

Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts. Retrospektive Nationalbibliographie für Druckwerke des Erscheinungszeitraumes 1501–1600 [URL: <https://www.bsb-muenchen.de/sammlungen/historische-drucke/recherche/vd-16/>].

Lexika und Nachschlagewerke

Andresen/Ritter/Seebaß 1993–2018

Carl Andresen, Adolf Martin Ritter u. Gottfried Seebaß (Hg.): *Geschichte des Christentums*, Stuttgart u. a. 1993–2018.

BKR

Bildwörterbuch der Kleidung und Rüstung. Vom Alten Orient bis zum ausgehenden Mittelalter, hg. v. Harry Kühnel, Stuttgart 1992.

BMZ

Wilhelm Müller: *Mittelhochdeutsches Wörterbuch*, ausgearbeitet v. Wilhelm Müller u. Friedrich Zarncke; mit Benutzung des Nachlasses v. Georg Friedrich Benecke, 4 Bde. [Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1854–1866], Stuttgart 1990.

CL

Kleines lateinisches Conversationslexicon, ein lexicographisches Handbuch der üblichsten lateinischen Sprichwörter, Sentenzen, Gnommen und Redensarten wie sie oft auch in deutschen Schriften vorkommen, mit Sinnentsprechender, freier Uebertragung für die Jugend und gebildete, der lateinischen Sprache unkundige Leser, bearb. v. Karl Ferdinand Philippi, 2 Bde., Dresden 1825.

DdM

François Brulliot: *Dictionnaire de Monogrammes, Chiffres, Lettres initiales et Marques Figurées sous lesquels les plus célèbres Peintres, Dessinateurs, et Graveurs ont désigné leurs noms (...)*, München 1817.

DNP

Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, begründet v. August Pauly, hg. v. Hubert Cancik u. Manfred Landfester, 16 Bde., Stuttgart, Weimar 1996–2003.

Donnert 1997–2008

Erich Donnert: *Europa in der Frühen Neuzeit*, 7 Bde., Köln u. a. 1997–2008.

DRW

Deutsches Rechtswörterbuch. Wörterbuch der älteren deutschen Rechtssprache, hg. v. der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Weimar ab 1914.

DWB

Deutsches Wörterbuch, hg. v. Jacob Grimm u. Wilhelm Grimm, 33 Bde., München 1984 (Nachdruck der Erstausgabe 1854–1971).

EdM

Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung, begründet v. Kurt Ranke, hg. v. Kurt Ranke u. Rolf Wilhelm Brednich, 15 Bde., Berlin 1977–2015.

FWB

Frühneuhochdeutsches Wörterbuch, begründet v. Robert R. Anderson, hg. v. Ulrich Goebel u. Oskar Reichmann, 11 Bde., Berlin u. a. 1989–2013.

GG

Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, hg. v. Otto Brunner, Werner Conze u. Reinhart Koselleck, 8 Bde., Stuttgart 1972–1997.

Hollstein's

Friedrich W. Hollstein: *Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700*, 86 Bde., Ouderkerk aan den IJssel ab 1954.

Hpl

Handbuch der politischen Ikonographie, hg. v. Uwe Fleckner, 2 Bde., München 2011.

HRG

Handwörterbuch zur deutschen Rechtsgeschichte, begründet v. Wolfgang Stammer, Adalbert Erler u. Ekkehard Kaufmann, hg. v. Albrecht Cordes u. a., 5 Bde., Berlin 1971–1998 [URL: <http://www.hrgdigital.de/>].

HWRh

Historisches Wörterbuch der Rhetorik, mitbegründet v. Walter Jens, hg. v. Gert Ueding, 12 Bde., Darmstadt 1992–2015.

Jedin 1962–1979

Hubert Jedin (Hg.): *Handbuch der Kirchengeschichte*, 7 Bde., Freiburg u. a. 1962–1979.

Jedin 1977–1982

Hubert Jedin: *Geschichte des Konzils von Trient*, 4 Bde., Freiburg im Breisgau 1977–1982.

Krause 2006–2009

Katharina Krause (Hg.): *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, 8 Bde., Darmstadt 2006–2009.

Kugler 1847

Franz Kugler: *Handbuch der Geschichte der Malerei seit Constantin dem Grossen*, unter Mitwirkung des Verfassers, umgearbeitet u. vermehrt v. Jacob Burckhardt. 2 Bde., Stuttgart 1847.

Künstle 1926–1928

Karl Künstle: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 2 Bde., Freiburg im Breisgau 1926–1928.

Lausberg 2008

Heinrich Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, Stuttgart 2008.

Lcl

Lexikon der christlichen Ikonographie, hg. v. Engelbert Kirschbaum, 8 Bde., Rom u. a. 1968–1976.

LdK

Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie, hg. v. Harald Olbrich, 7 Bde., Leipzig 1987–1994.

Le Peintre-graveur

Johann David Passavant: *Le peintre-graveur. Contenant l'histoire de la gravure sur bois sur métal et au burin jusque vers la fin du XVI. siècle; l'histoire du nielle avec complément de la partie descriptive de l'essai sur les nielles de Duchesne aîné*, 6 Bde., Leipzig 1860–1864.

Lehrs 1908–1934

Max Lehrs: *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, niederländischen und französischen Kupferstichs im XV. Jahrhundert*, 9 Bde., Wien 1908–1934.

LKS

Lexikon für Kirchen- und Staatskirchenrecht, hg. v. Axel Freiherr von Campenhausen u. a., 3 Bde., Paderborn u. a. 2000–2004.

MnH

Mittelniederdeutsches Handwörterbuch, begründet v. Agathe Lasch u. Conrad Borchling, hg. v. Dieter Möhn u. Gerhard Cordes, Kiel, Hamburg ab 1956.

NKL

Naglers Künstler-Lexicon. Neues allgemeines Künstler-Lexicon oder Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Formschneider, Lithographen, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter, etc., bearb. v. Georg Kaspar Nagler, 22 Bde., München 1835–1852.

Oxford Dictionary

The Oxford dictionary of the Christian Church, hg. v. Frank L. Cross u. Elizabeth A. Livingstone, Oxford 2005.

Pigler 1974

Andor Pigler: *Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts*, 2 Textbände u. Tafelband, Budapest 1974.

Poeschel 2011

Sabine Poeschel: *Handbuch der Ikonographie. Sakrale und profane Themen der bildenden Kunst*, Darmstadt 2011.

RdK

Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, begonnen v. Otto Schmitt, hg. v. Zl München, 10 Bde., Stuttgart, München ab 1937.

Rogge/Ruhbach 1992–1999

Joachim Rogge u. Gerhard Ruhbach (Hg.): *Die Geschichte der Evangelischen Kirche der Union*, 3 Bde., Leipzig 1992–1999.

Sachs/Badstübner/Neumann 1983

Hannelore Sachs, Ernst Badstübner u. Helga Neumann: *Erklären-des Wörterbuch zur christlichen Kunst*, Hanau 1983.

Schiller 1966–1991

Gertrud Schiller: *Ikonographie der christlichen Kunst*, 5 Bde., Gütersloh 1966–1991.

Schindling 1989–1997

Anton Schindling (Hg.): *Die Territorien des Reichs im Zeitalter der Reformation und Konfessionalisierung. Land und Konfession 1500–1650*, 7 Bde., Münster 1989–1997.

Stolleis 1988–2012

Michael Stolleis: *Geschichte des öffentlichen Rechts in Deutschland*, 4 Bde., München 1988–2012.

ThB

Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart, begründet v. Ulrich Thieme u. Felix Becker, hg. v. Hans Vollmer, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.

TIB

The Illustrated Bartsch, hg. v. Walter L. Strauss, 166 Bde., New York ab 1978.

TRE

Theologische Realenzyklopädie, hg. v. Gerhard Krause u. Gerhard Müller, 36 Bde., Berlin, New York 1977–2004.

Verfasserlexikon

Verfasserlexikon. Deutscher Humanismus 1480–1520, hg. v. Franz Josef Worstbrock, 6 Bde., Berlin u. a. 2008–2015.

Waagen 1843–1845

Gustav Friedrich Waagen: *Kunstwerke und Künstler in Deutschland*, 2 Bde., Leipzig 1843–1845.

Zedlers Universal-Lexicon

Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden, bearb. v. Johann Heinrich Zedler, 68 Bde., Halle, Leipzig 1731–1754.

Quellen**Alberti 2002**

Leon Battista Alberti: *Della Pittura. Über die Malkunst*, hg., eingeleitet, übersetzt u. kommentiert v. Oskar Bätschmann u. Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.

Augustinus 1911–1936

Aurelius Augustinus: *Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus ausgewählte Schriften*, aus dem Lateinischen übersetzt, 10 Bde., Kempten, München 1911–1936.

Augustinus 1954

Aurelius Augustinus: *In Iohannis evangelium tractatus CXXIV* [Corpus Christianorum: Series Latina], Turnholt 1954.

Barocchi 1971

Paola Barocchi (Hg.): *Scritti d'arte del Cinquecento*, 3 Bde, Mailand 1971.

Catullus 2014

Gaius Valerius Catullus: *Carmina. Lateinisch-deutsch*, übersetzt u. hg. v. Niklas Holzberg, Berlin 2009 (Online-Ausgabe 2014, URL: <https://www.degruyter.com/viewbooktoc/product/232311>).

Cicero 1565

Marcus Tullius Cicero: *Officia Ciceronis deutsch. Des ... Marci Tullii Ciceronis Drey Bücher an seinen Son Marcum Von Gebürlichen Wercken, Franckfurt am Meyn 1565* [VD 16 C 3250]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085160-5).

Cicero 2007

Marcus Tullius Cicero: *De oratore. Lateinisch-deutsch*, hg. u. übersetzt v. Theodor Nüßlein, Düsseldorf 2007.

CR

Corpus Reformatorum, bearb. v. Karl Gottlieb Bretschneider, 101 Bde., Zürich 1834–1959 ab 2013.

CSEL

Corpus scriptorum ecclesiasticorum Latinorum, hg. v. der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Berlin u. a. ab 1866.

Da Vinci 1995

Leonardo Da Vinci: *Trattato della pittura*, bearb. v. Ettore Camesasca, Mailand 1995.

Erasmus ab 1974

Desiderius Erasmus: *Collected works of Erasmus*, Toronto u. a. ab 1974.

Evangelische Kirchenordnungen

Die evangelischen Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts, begründet v. Emil Sehling, fortgeführt v. der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, hg. v. Eike Wolgast u. Gottfried Seebaß, Tübingen ab 1902.

Eyb 1474

Albrecht von Eyb: *Ehebüchlein: Ob einem Mann sei zu nehmen ein ehelich Weib oder nicht*, 2°, 62 Bl., gedruckt bei Johann Bämler, Augsburg 1474 [GW 09523].

Fickler 2004

Johannes Baptist Fickler: *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*, hg. v. Peter Diemer, bearb. v. Elke Bujok u. Dorothea Diemer [Editionsband; Transkription der Inventarhandschrift cgm 2133], München 2004.

Fridolin 1491

Stephan Fridolin: *Schatzbehalter*, Nürnberg 8. November 1491, gedruckt bei Anton Koberger, °4, 354 Blatt [GW 10329]; (Digitalisat UB Heidelberg, PURL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/isoo306000>).

Gesta Romanorum 1991

Gesta Romanorum. Lateinisch-deutsch, hg. v. Rainer Nickel, Stuttgart 1991.

Göbler 1536

Justinus Göbler: *Gerichtlicher Proceß auß Grund der Rechten vnd gemeyner übung zum fleissigsten in drei theyl verfasst*, [4], CXXXVIII Bl., Franckfurt am Meyn 1536 [VD 16 G 2296].

Göbler 1538

Justinus Göbler: *Gerichtlicher Proceß auß grund der Rechten, vnd gemeyner übung, zum fleissigsten in drei theyl verfasst. Das Erst Theyl Nacherklärung aller vnnd ieder sonderen vnd eygenen wörter so in den Rechten vnnd Gerichten gebraucht werden ... Das Annder Theyl Vonn herkommen art vnd gestalt aller Action oder Klagen ... Das Dritt Theyl Von allen vnnd ieden Exception oder Außzügen wie die ... im Rechten befunden werden ... vormalis im Truck nie außgangen. Samt einem ... Register auffß neue hinzu gethan*, [6], CXXXVIII Bl., Franckfurt 1538 [VD 16 G 2297].

Göbler 1542

Justinus Göbler: *Der Gerichtlich Prozeß, Auß geschribenen Rechten, vnd nach gemeynem im Heyligen Reich Teutscher Nation gebrauch vnnd vbung. In zwey theyl verfaßt deren Erster teyl in helt die ware vnd recht Practicen aller vnd ieder Gerichtlicher Terminen ...; Der Ander teyl helt innen die Theorica ...; Jetzt von newem vnnd hieuer der gestalt im Truck*

nit mehr außgangen, [4], CC Bl., Franckfurt 1542 [VD 16 G 2298]; (Digitalisat UB Heidelberg, PURL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gobler1542>).

Göbler 1550

Justinus Göbler: *Der Rechten Spiegel auß den beschribenen geystlichen, weltlichen, natürlichen und andern gebrauchlichen Rechten, auch ... Constitutionen und Übungen zugericht*, CCLI Bl., Franckfurt a. M. 1550 [VD 16 G 2313]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00074227-7).

Herodotus 2014

Herodotus: *Historien. Griechisch – Deutsch*, hg. v. Josef Feix, 2 Bde., Berlin 2014.

Karlstadt 1522

Andreas Karlstadt: *Von abtuhung der Bylder, Vnd das keyn Betdler vnther den Christen seyn soll*, °4, 20 Bl., gedruckt bei Nickell Schyrlentz, Wittenberg 1522 [VD16 B 6214].

Kirchgeßner 1706

Johann Valentin Kirchgeßner: *Tribunal Nemesis Juste Judicantis oder Richter-Stuhl der recht richtenden Gerechtigkeit (...)*, Nürnberg u. a. 1706.

König 1847

Gustav König: *Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator. In bildlichen Darstellungen von Gustav König. In geschichtlichen Umrissen von Heinrich Gelzer*, Hamburg 1847.

König 1857

Gustav König: *Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator. In bildlichen Darstellungen von Gustav König. In geschichtlichen Umrissen von Heinrich Gelzer*, Stuttgart 1857.

La Passion Isabeau 1400–1420

La Passion de nostre Seigneur Jhesu-Christ, que noble et puissant Dame Madame Ysabel de Baviere, Roynne de France, a fait translater de latin en françois l'an 1398, 99 Bl., Pergament, illuminiert, Paris um 1400–1420, BSB München, Cod.gall. 22 (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00047310-0).

Lauterbeck 1557

Georg Lauterbeck: *Regentenbuch aus vielen trefflichen alten vnd neuen Historien, mit sonderm vleis zusam[m]en gezogen Allen Regenten vnd Obrigkeiten zu anrichtunge vnd besserung Erbarer vnd guter Policy, Christlich vnd nötig zu wissen. Itzo von neuen wider vbersehen, Corrigiert vnd gebessert*, °2, [12], CCXXV, [1] Bl., Leipzig 1557, 2 Pol.g. 36 [VD16 L 778]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10149874-6).

Luthers sämtliche Schriften

Dr. Martin Luthers sämtliche Schriften, hg. v. Johann Georg Walch [Ausgabe St. Louis], St. Louis, Missouri, 23 Bde., 1880–1910.

Luther 1519

Martin Luther: *Eyn Sermon von dem Sacrament der puß*, [8] Bl., gedruckt bei Grünenberg, Wittenbergk 1519 [VD16 L 6421]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00089160-3).

Luther 1522a

Martin Luther: *Das Neue Testament Deutzsch* [Dezember-testament], Melchior Lotther [d. J.], [4], C, [6], XCIII Bl., Vuittemberg 1522 [VD16 B 4319]; (Digitalisat WLB Stuttgart, PURL: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz35172950X>).

Luther 1522b

Martin Luther: *Das Neue Testament Deutzsch* [September-testament], Melchior Lotther d. J. für Christian Döring und Lukas Cranach d. Ä., CVII, LXXVII, [26] Bl., Vuittemberg 1522 [VD16 B 4318] (Digitalisat WLB Stuttgart, PURL: <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz351727574>).

Luther 1525

Martin Luther: *Widder die hymelischen propheten von den Bildern vnd Sacrament [et]c.*, gedruckt bei Johann Loerfsfeld, 2 Bde., [28] Bl., Erfurt 1525 [Digitalisat SLUB Dresden, PURL: <http://digital.slub-dresden.de/id488672481/18>].

Luther 1539

Martin Luther: *Das XIII. vnd XV. Capitel S. Johannis. Gepredigt vnd ausgelegt*, gedruckt bei Johan Weiss, [260] Bl., 4, Wittemberg 1539 [VD16 L 6981]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10161348-7).

Luther 1545a

Martin Luther: Biblia: *Das ist: Die gantze Heilige Schrift, Deusch. Auff new zugericht*, [8], CCCL, CCCCXI, [1] Bl., gedruckt bei Hans Lufft, Wittenberg 1545 [VD16 B 2719]; (Digitalisat SLUB Dresden, PURL: <http://digital.slub-dresden.de/werkan-sicht/dlff/161993/3/0/>).

Luther 1545b

Martin Luther: *Betbüchlin, mit dem Calender vnd Passional. Auff new corrigiert vnd gemehret*, [8], 276[=277], [1] Bl., gedruckt bei Hans Lufft, Wittenberg 1545 [VD16 L 4109]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00077350-6).

Luther 1550

Martin Luther: *Predigten (107 und 8)*, Weimar 1550 [UB Heidelberg, Cod. Pal. germ. 47]; (Digitalisat UB Heidelberg, PURL: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cpg47>).

Luther 1925–1926

Martin Luther: *Predigten D. Martin Luthers. Auf Grund von Nachschriften Georg Rörers und Anton Lauterbachs*, unter Mitarbeit v. Georg Buchwald, Gütersloh 1925–1926.

Luther 1965

Martin Luther: *Martin Luthers 95 Thesen. Mit den dazugehörigen Dokumenten aus der Geschichte der Reformation*, hg. v. Kurt Ahland, Hamburg 1965.

MBw

Melanchthons Briefwechsel. Kritische und kommentierte Gesamtausgabe, hg. v. Christine Mundhenk, 17 Bde., Stuttgart/Bad Cannstatt ab 1977.

Meinhardi 1508

Andreas Meinhardi: *Dialogus illustrate ac Augustissime urbis Albiorene vulgo Vittenberg dicte, Situm, Amenitatem ac Illustrationem docens*, [68] Bl., Lipsia 1508 [VD16 M 2251]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00003654-8).

Meinhardi 1986

Andreas Meinhardi: *Über die Lage, die Schönheit und den Ruhm der hochberühmten, herrlichen Stadt Albioris, gemeinhin Wittenberg genannt. Ein Dialog, herausgegeben für diejenigen, die ihre Lehrzeit in den edlen Wissenschaften beginnen*, Übersetzung, Einleitung u. Anmerkungen v. Martin Treu, Leipzig 1986.

Melanchthon 1532

Philipp Melanchthon: *Elementorum Rhetorices, Libri Duo*, [96] Bl., Vitebergae 1532 [VD16 M 3104]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb10184246-6).

Melanchthon 1542

Philipp Melanchthon: *Elementorum rhetorices libri duo*, [127] Bl., in officina Georgij Rhau, Vitebergae 1542 [VD16 M 3111].

Melanchthon 1969–1983

Philipp Melanchthon: *Melanchthons Werke in Auswahl*, hg. v. Robert Stupperich, 7 Bde., Gütersloh 1969–1983.

Melanchthon 2001

Philipp Melanchthon: *Elementa rhetorices. Grundbegriffe der Rhetorik. Mit den Briefen Senecas, Plinius' d. J. und den »Gegensätzlichen Briefen« Giovanni Picos della Mirandola und Franz Burchards*, hg., übersetzt u. kommentiert v. Volkhard Wels, Berlin 2001.

Melanchthon 2002

Philipp Melanchthon: *Heubartikel christlicher Lere. Melanchthons deutsche Fassung seiner Loci theologici nach dem Autograph und dem Originaldruck von 1553*, hg. v. Ralf Jenett u. Johannes Schilling, Leipzig 2002.

Melanchthon 1528

Philipp Melanchthon: *Unterricht der Visitatorn an die Pfarrherrn im Kurfürstenthum zu Sachsen*, [32] Bl., Nürnberg 1528 [VD16 M 2598]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00025123-1).

Melanchthon/Luther 1528

Philipp Melanchthon u. Martin Luther: *Vnterricht der Visitatorn an die Pfarhern ym Kurfurstenthum zu Sachsen*, [47] Bl., Vuittemberg 1528 [VD16 M 2600]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088405-1).

Mylius 1586

Georg Mylius: *Christliche Predigt Bey der trawrigen Leich vnd Begrebnus des weiland Ehrnuesten vnd Fürnemen Herren Lvcas Cranachs, gewesenen Bürgermeisters in ... Wittemberg: Gehalten Den XXVII. Januarij Anno 1586. In der Pfarrkirchen daselbst*, °4, 12 Bl., Wittemberg 1586 [VD 16 M 5275]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088428-8).

Piles 1708

Roger de Piles: *Cours de Peinture par principes*, Paris 1708.

Plutarchus 1854–1871

Plutarchus: *Plutarchs ausgewählte Biographien*, übersetzt v. Eduard Eyth, 30 Bde., Stuttgart 1854–1871.

Quintilianus 1995

Marcus Fabius Quintilianus: *Institutionis Oratoriae. Libri XII*, hg. u. übersetzt v. Helmut Rahn, 2 Bde., Darmstadt 1995.

Indices Librorum Prohibitorum

Indices librorum prohibitorum des sechzehnten Jahrhunderts, hg. v. Franz Heinrich Reusch, Stuttgart 1886.

Rhau 1558

Georg Rhau (Erben): *Hortvlvs Animae. Lustgarten der Seelen: Mit schoenen lieblichen Figuren*, Wittemberg 1558 [VD16 R 1696]; (Digitalisat Taylor Institution Library, URL: <https://blogs.bodleian.ox.ac.uk/taylor-reformation/digital-library/hortulus-animae-lustgarten-der-seelen/>).

Rupprich 1956–1969

Hans Rupprich (Hg.): *Albrecht Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, 3 Bde., Berlin 1956–1969.

Sandart 1675

Joachim von Sandart: *L'Academia Todesca della Architectura, Scultura & Pittura: Oder Teutsche Academie der Edlen Bau-, Bild- und Mahlerey-Künste*, Nürnberg 1675.

Sachsenspiegel 14. Jh.

Der Sachsenspiegel und das sächsische Lehnrecht, 86. Bl., 14. Jh., Cod. Guelf. 3. 1. Aug. fol. (Digitalisat Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel, PURL: <http://diglib.hab.de/mss/3-1-aug-2f/start.htm>).

Scheurl 1509

Christoph Scheurl: *Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis*, 18 Bl., Lipsia 1509 [VD 16 S 2803]; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00003777-0).

Seneca 1969–1989

Lucius Annaeus Seneca: *Philosophische Schriften. Lateinisch und Deutsch*, übersetzt, eingeleitet u. mit Anmerkungen versehen v. Manfred Rosenbach, 5 Bde., Darmstadt 1969–1989.

Spalatin 1515–1517

Georg Spalatin: *Chronik der Sachsen und der Thüringer*, ill., Papier, 4 Bde., insg. 1224 Bl., kursächsischer Hof in Wittenberg, 1515–1517 [Bd. 1–3: Coburg Landesbibliothek, Ms. Cas. 9–11; Bd. 4: Weimar Thüringisches Hauptstaatsarchiv, EGA, Reg. O 21]; (Digitalisat, URL: <http://www.spalatin-chronik.de/>).

Speculum humanae salvationis 1476

Speculum humanae salvationis mit dt. Perikopen und Auszügen aus Der Heiligen Leben, gedruckt bei Bernhard Richel, Basel 1476.08.31, °2, 235 Bl., BSB München, Rar. 955 (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00031709-3).

Spiegel der menschen behaltnis 1480

Das ist der spiegel der menschen behaltnis mit den ewangelien vnd mit epistelen nach der zyt des iars: mit dt. Perikopen und Auszügen aus Der Heiligen Leben, gedruckt bei Peter Drach dem Älteren, Speyer, ca. 1480, °2, 238 Bl., BSB München, Rar. 172 (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00031715-2).

Staupitz 1979–2001

Johann von Staupitz: *Sämtliche Schriften. Abhandlungen, Predigten, Zeugnisse*, hg. v. Lothar zu Dohna u. Richard Wetzel, 5 Bde., Berlin 1979–2001.

Valerius 1828–1829

Maximus Valerius: *Sammlung merkwürdiger Reden und Thaten*, übersetzt v. Friedrich Hoffmann, 5 Bde., Stuttgart 1828–1829.

Valerius 1991

Maximus Valerius: *Facta et dicta memorabilia. Lateinisch/Deutsch*, hg. v. Ursula Blank-Sangmeister, Stuttgart 1991.

Valerius 1998

Maximus Valerius: *Valeri Maximi facta et dicta memorabilia*, hg. v. John Briscoe, 2 Bde., Stutgardiae, Lipsiae 1998.

WA

D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe [Weimarer Ausgabe], 127 Bde., Weimar 1883–2009.

Zobel 1537

Christoph Zobel: *Sechsisch Weychbild vnd Lehenrecht, vnd Remissorium,)tzt auff's naw, nach den warhafften alden exemplarn vnd texten mit vleis corrigirt, vbersehen vn[d] restituirt, sampt eim nawen Register oder Remissorio gantz verstandtlich vber diese zwey bücher, vn[d] den Sachsenspiegel gemacht; Darzu ... vill nützlicher addiciones vnd concordancien ... Vrtell, ... zunutz allen denen, so sich Sechsischs rechtens gebrauchen müssen*, [6], CXLVI, CX, [111] Bl. [VD16 D 735], Leyptzig 1537; (Digitalisat BSB München, URN: urn:nbn:de:bvb:12-bsb00039866-8).

Sekundärliteratur

Agosti 1993

Giacomo Agosti u. a. (Hg.): *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori. Atti del Convegno internazionale Bergamo, 4.–7. giugno 1987*, 3 Bde., Bergamo 1993.

Albrecht 2002

Christian Albrecht: *Klassiker der protestantischen Predigtlehre. Einführungen in homiletische Theorieentwürfe von Luther bis Lange*, Tübingen 2002.

Albrecht 1998

Dieter Albrecht: *Maximilian I. von Bayern 1573–1651*, München 1998.

Albrecht 2004

Stephan Albrecht: *Mittelalterliche Rathäuser in Deutschland. Architektur und Funktion*, Darmstadt 2004.

Albrecht 2006

Stephan Albrecht: »Gute Herrschaft – fürstengleich. Städtisches Selbstverständnis im Spiegel der neuzeitlichen Rathausikonographie«, in: *Ausst.kat. Berlin/Magdeburg 2006*, S. 201–213.

Albrecht 2003

Thorsten Albrecht: *Das Rathaus in Lüneburg*, München, Berlin 2003.

Alt 1995

Peter-André Alt: »Reinigung des Stils oder geistlicher Manierismus. Zur pietistischen Bildsprache«, in: Breuer 1995, Bd. 2, S. 563–577.

Althaus 1965

Paul Althaus: *Die Ethik Martin Luthers*, Gütersloh 1965.

Althaus 1983

Paul Althaus: *Die Theologie Martin Luthers*, Gütersloh 1983.

Andersson 1981

Christiane D. Andersson: »Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation«, in: Spitz/Andersson 1981, S. 43–79.

Andersson 1994

Christiane D. Andersson: »Die Spalatin-Chronik und ihre Illustrationen aus der Cranach-Werkstatt«, in: *Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994*, S. 208–217.

Ångström 1992

Inga Lena Ångström: *Altartavlor i Sverige under renässans och barock. Studier i deras ikonografi och stil 1527–1686*, Stockholm 1992.

Arend/Dörner 2015

Sabine Arend u. Gerald Dörner (Hg.): *Ordnungen für die Kirche – Wirkungen auf die Welt. Evangelische Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts*, Tübingen 2015.

Auktionskat. Luzern 2009

Vorbericht. Kunst- und Antiquitätenauktion der Galerie Fischer. Auktionen vom 11. bis 13. November 2009 [Auktionskatalog Galerie Fischer Luzern], Luzern 2009 (URL: <http://www.altertuemliches.at/imagenes/Vorbericht406.pdf>).

Aulinger 1980

Rosemarie Aulinger: *Das Bild des Reichstages im 16. Jahrhundert. Beiträge zu einer typologischen Analyse schriftlicher und bildlicher Quellen*, Göttingen 1980 [Dissertation, Universität Wien 1975].

Ausst.kat. Aschaffenburg 2002

Das Rätsel Grünewald, hg. v. Rainard Riepertinger [Ausstellungskatalog Schloss Johannisburg Aschaffenburg], Augsburg 2002.

Ausst.kat. Aschaffenburg 2007

Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht, Schatzkammer, Residenz, hg. v. Gerhard Ermischer [Ausstellungskatalog Schloss Johannisburg; Kunsthalle Jesuitenkirche; Stiftsmuseum der Stadt Aschaffenburg; Stiftsbasilika St. Peter und Alexander], Regensburg 2007.

Ausst.kat. Basel 1974/1976

Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, hg. v. Dieter Koepplin u. Tilmann Falk [Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel], 2 Bde., Basel, Stuttgart 1974/1976.

Ausst.kat. Basel 1984

Tobias Stimmer 1539–1584. Spätrenaissance am Oberrhein, hg. v. Dieter Koepplin u. Robert Hiltbrand [Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel], Basel 1984.

Ausst.kat. Basel 2006

Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532, hg. v. Christian Müller [Ausstellungskatalog Kunstmuseum Basel], München, Berlin u. a. 2006.

Ausst.kat. Berlin 1937

Lucas Cranach d. Ä. und Lucas Cranach d. J. [Ausstellungskatalog Deutsches Museum Berlin], Bild- u. Textband, Berlin 1937.

Ausst.kat. Berlin 1983

Kunst der Reformationszeit, hg. v. den Staatlichen Museen zu Berlin [Ausstellungskatalog Altes Museum Berlin], Berlin 1983.

Ausst.kat. Berlin 2009

Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche Hof und Stadtkultur, hg. v. der Generaldirektion der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg u. der Evangelischen Kirchengemeinde St. Petri-St. Marien [Ausstellungskatalog Schloss Charlottenburg Berlin; St. Marienkirche, Berlin-Mitte], Berlin, München 2009.

Ausst.kat. Berlin 2016

Hieronymus Bosch und seine Bilderwelt im 16. und 17. Jahrhundert, hg. v. Stephan Kemperdick unter Mitarbeit v. Ina Dinter [Aus-

stellungskatalog Gemäldegalerie; Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin], Petersberg 2016.

Ausst.kat. Berlin/Magdeburg 2006

Heiliges Römisches Reich Deutscher Nation, 962 bis 1806. Altes Reich und neue Staaten, 1495 bis 1806, hg. v. Hans Ottomeyer u. Heinz Schilling [Ausstellungskatalog des Europarates in Berlin u. Magdeburg; Deutsches Museum Berlin], 2 Bde., Dresden 2006.

Ausst.kat. Bern 1991

Zeichen der Freiheit. Das Bild der Republik in der Kunst des 16. bis 20. Jahrhunderts, hg. v. Dario Gamboni u. Georg Germann, bearb. v. François de Capitani [Ausstellungskatalog Bernisches Historisches Museum; Kunstmuseum Bern], Bern 1991.

Ausst.kat. Braunschweig 2017

Meisterzeichnungen aus dem Braunschweiger Kupferstichkabinett, hg. v. Thomas Döring u. Jochen Luckhardt [Ausstellungskatalog HAUM; Kunstmuseum des Landes Niedersachsen], Dresden 2017.

Ausst.kat. Bremen 2009

Lucas Cranach der Schnellste, hg. v. Rainer Stamm [Ausstellungskatalog Kunstsammlungen Bremen], Bremen 2009.

Ausst.kat. Brüssel 2010

Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys, hg. v. Guido Messling [Ausstellungskatalog Palast der Schönen Künste Brüssel], Leipzig 2010.

Ausst.kat. Brüssel/Krakau 2015

The sultan's world. The Ottoman orient in Renaissance art, hg. v. Robert Born, Michał Dziewulski u. Guido Messling [Ausstellungskatalog Palast der Schönen Künste Brüssel; Nationalmuseum Krakau], Ostfildern 2015.

Ausst.kat. Chemnitz 2005

Cranach. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, hg. v. Harald Marx, bearb. v. Karin Kolb [Ausstellungskatalog Kunstsammlungen Chemnitz], Köln 2005.

Ausst.kat. Coburg 1980

Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts, hg. v. Joachim Kruse [Ausstellungskatalog Kunstsammlungen der Veste Coburg], Coburg 1980.

Ausst.kat. Coburg 2010

Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, hg. v. Matthias Müller [Ausstellungskatalog Kunstsammlungen der Veste Coburg], Berlin 2010.

Ausst.kat. Dessau 2015

Cranach in Anhalt. Vom alten zum neuen Glauben, hg. v. Norbert Michels [Ausstellungskatalog Anhaltische Gemäldegalerie Dessau], Petersberg 2015.

Ausst.kat. Dresden 1899

Deutsche Kunst-Ausstellung Dresden 1899. Abteilung Cranach-Ausstellung. Wissenschaftliches Verzeichnis der ausgestellten Werke, hg. v. Karl Woermann [Ausstellungskatalog Deutsche Kunstausstellung Dresden], Dresden-Blasewitz 1899.

Ausst.kat. Dresden 2011

Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie, hg. v. Thomas Ketelsen [Ausstellungskatalog Kupferstich-Kabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden], Dresden, Köln 2011.

Ausst.kat. Düsseldorf 2017

Lucas Cranach der Ältere. Meister – Marke – Moderne, hg. v. Gunnar Heydenreich, Daniel Görres u. Beat Wismer [Ausstellungskatalog Kunstpalast Düsseldorf], München 2017.

Ausst.kat. Eisenach 1998

Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen, hg. v. Ingo Sandner [Ausstellungskatalog Wartburg Eisenach], Regensburg 1998.

Ausst.kat. Eisenach 2015

Cranach, Luther und die Bildnisse. Thüringer Themenjahr ›Bild und Botenschaft‹, hg. v. Günter Schuchardt [Ausstellungskatalog Wartburg Eisenach], Regensburg 2015.

Ausst.kat. Eisenach/Torgau 1994

Gesetz und Gnade. Cranach, Luther und die Bilder, hg. v. Günter Schuchardt [Ausstellungskatalog Wartburg Eisenach; Schloss Hartenfels, Torgau], Eisenach 1994.

Ausst.kat. Erlangen-Nürnberg/Halle 1994

Cranach. Meisterwerke auf Vorrat. Die Erlanger Handzeichnungen der Universitätsbibliothek, Bestands- und Ausstellungskatalog, hg. v. Andreas Tacke [Ausstellungskatalog UB Erlangen-Nürnberg; Staatliche Galerie Moritzburg, Halle], Erlangen 1994.

Ausst.kat. Frankfurt am Main/London 2007

Cranach der Ältere, hg. v. Bodo Brinkmann [Ausstellungskatalog Städelmuseum Frankfurt am Main; Royal Academy of Arts, London], Ostfildern 2007.

Ausst.kat. Frankfurt am Main/Wien 2014

Fantastische Welten. Albrecht Altdorfer und das Expressive in der Kunst um 1500, hg. v. Stefan Roller [Ausstellungskatalog Städelmuseum und Liebighaus Frankfurt am Main; Kunsthistorisches Museum Wien], München, Frankfurt am Main 2014.

Ausst.kat. Gotha 1994

Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen, hg. v. Allmuth Schuttwolf [Ausstellungskatalog Schloss Friedenstern Gotha], Gotha 1994.

Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015

Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation, hg. v. der Museumslandschaft Hessen Kassel [Ausstellungskatalog Stiftung Schloss Friedenstein Gotha; Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Schloss Wilhelmshöhe Kassel], Heidelberg 2015.

Ausst.kat. Göttingen 1997

Dürers Dinge. Einblattgraphik und Buchillustrationen Albrecht Dürers aus dem Besitz der Georg-August-Universität Göttingen, hg. v. Gerd Unverfehrt [Ausstellungskatalog Kunstsammlung der Universität Göttingen; Weserrenaissance-Museum Schloß Brake], Göttingen 1997.

Ausst.kat. Güstrow 1995

1000 Jahre Mecklenburg. Geschichte und Kunst einer europäischen Region, hg. v. Johannes Erichsen [Ausstellungskatalog Schloss Güstrow], Rostock 1995.

Ausst.kat. Halle 1972

Lucas Cranach und die sächsische Malerei seiner Zeit, hg. v. Heinz Schierz [Ausstellungskatalog Staatliche Galerie Moritzburg Halle], Halle an der Saale 1972.

Ausst.kat. Halle/Moritzburg 2006

Der Kardinal Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen, hg. v. Thomas Schauerte [Ausstellungskatalog Halle; Dom, Residenz und Kühler Brunnen, Moritzburg], 2 Bde., Regensburg 2006.

Ausst.kat. Hamburg 1983

Luther und die Folgen für die Kunst, hg. v. Werner Hofmann [Ausstellungskatalog Kunsthalle Hamburg], München 1983.

Ausst.kat. Hamburg 2003

Lucas Cranach – Glaube, Mythologie und Moderne, hg. v. Werner Schade u. Susan Foister [Ausstellungskatalog Bucerius Kunst Forum Hamburg], Ostfildern-Ruit 2003.

Ausst.kat. Kopenhagen 2002

Cranach, hg. v. Hanne Kolind Poulsen [Ausstellungskatalog Statens Museum for Kunst, Kopenhagen], Kopenhagen 2002.

Ausst.kat. Kronach 2018

Zeichnen in Cranachs Werkstatt. Die sächsischen Zeichnungen der Renaissance in der Universitätsbibliothek Erlangen, hg. v. Hans Dickel, bearb. v. Manuel Teget-Welz [Ausstellungskatalog Festung Rosenberg, Kronach; zugleich Bestandskatalog der Graphischen Sammlung der Universitätsbibliothek Erlangen], Petersberg 2018.

Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994

Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, hg. v. Claus Grimm, Johannes Erichsen u. Evmaria Brockhoff [Ausstellungskatalog Festung Rosenberg, Kronach; Museum der Bildenden Künste Leipzig], Augsburg 1994.

Ausst.kat. Magdeburg 2001

Magdeburg und Europa, hg. v. Matthias Puhle [Ausstellungskatalog Kulturhistorisches Museum Magdeburg], 2 Bde., Mainz am Rhein 2001.

Ausst.kat. München 1893

Illustrierter Katalog der Münchener Jahresausstellung. Von Kunstwerken aller Nationen im Königlichen Glaspalaste [Ausstellungskatalog Glaspalast, München], München 1893.

Ausst.kat. München 2011a

Cranach in Bayern, hg. v. Martin Schawe [Ausstellungskatalog AP München], München 2011.

Ausst.kat. München 2011b

Perugino – Raffaels Meister, hg. v. Andreas Schumacher u. Matteo Burioni [Ausstellungskatalog AP München], Ostfildern 2011.

Ausst.kat. New York 2009

Scripture for the eyes. Bible illustration in Netherlandish prints of the sixteenth century, hg. v. James Clifton [Ausstellungskatalog Museum of Biblical Art New York], New York 2009.

Ausst.kat. Nürnberg 1979

Das alte Nürnberger Rathaus. Baugeschichte und Ausstattung des großen Saales und der Ratsstube, hg. v. Matthias Mende [Ausstellungskatalog Nürnberger Rathaus], 2 Bde., Nürnberg 1979.

Ausst.kat. Nürnberg 1983a

Die Evangelischen und die Bilder. Reflexionen einer Geschichte, hg. v. Reiner Sörries [Ausstellungskatalog Evangelischer Kirchentag, Nürnberg], Erlangen 1983.

Ausst.kat. Nürnberg 1983b

Martin Luther und die Reformation in Deutschland [Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte], Frankfurt am Main 1983.

Ausst.kat. Nürnberg 2000a

Albrecht Dürer – ein Künstler in seiner Stadt, hg. v. Matthias Mende [Ausstellungskatalog Stadtmuseum Fembohaus Nürnberg], Nürnberg 2000.

Ausst.kat. Nürnberg 2000b

Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter, hg. v. Frank Matthias Kammel u. G. Ulrich Großmann [Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg], Nürnberg 2000.

Ausst.kat. Oslo 1998

Nasjonalgalleriets første 25 år. 1837–1862, hg. v. Marit Ingeborg Lange u. a. [Ausstellungskatalog Nationalgallerie Oslo], Oslo 1998.

Ausst.kat. Osnabrück 2003

Albrecht Dürer, das große Glück. Kunst im Zeichen des geistigen Aufbruchs, hg. v. Thomas Schauerte [Ausstellungskatalog Kulturgeschichtliches Museum Osnabrück], Bramsche 2003.

Ausst.kat. Prag 2005

Pod znamením okřídleného hada. Lucas Cranach a česká země (Lucas Cranach and the Czech Lands. Under the Sign of the Winged Serpent), hg. v. Kaliopi Chamonikola [Ausstellungskatalog Castle Picture Gallery Prag], Prag 2005.

Ausst.kat. Regensburg 2017

Michael Ostendorfer und die Reformation in Regensburg [Ausstellungskatalog Historisches Museum Regensburg], hg. v. Christoph Wagner u. Dominic Eric Delarue, Regensburg 2017.

Ausst.kat. Stockholm 1966

Christina, Queen of Sweden. A personality of European civilisation [Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm], Stockholm 1966.

Ausst.kat. Stockholm 1988

Cranach och den tyska renässansen, hg. v. Nils-Göran Hökby [Ausstellungskatalog Nationalmuseum Stockholm], Stockholm 1988.

Ausst.kat. Stuttgart 1993

Meisterwerke massenhaft. Die Bildhauerwerkstatt des Niklaus Weckmann und die Malerei in Ulm um 1500, hg. v. Gerhard Weilandt [Ausstellungskatalog Landesmuseum Stuttgart], Stuttgart 1993.

Ausst.kat. Tirol 2018

Cranach natürlich. Hieronymus in der Wildnis, hg. v. Wolfgang Meighörner u. Agnes Thum [Ausstellungskatalog Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum], Innsbruck, Wien 2018.

Ausst.kat. Torgau 2004

Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit, hg. v. Harald Marx [Ausstellungskatalog Schloss Hartenfels, Torgau], 2 Bde., Dresden 2004.

Ausst.kat. Torgau 2015

Luther und die Fürsten. Selbstdarstellung und Selbstverständnis des Herrschers im Zeitalter der Reformation, hg. v. Dirk Syndram, Yvonne Wirth u. Doreen Zerbe [Ausstellungskatalog Schloss Hartenfels, Torgau], 2 Bde., Dresden 2015.

Ausst.kat. Weimar 1972

Lucas Cranach. 1472–1553. Ein großer Maler in bewegter Zeit, hg. v. den Staatlichen Kunstsammlungen Weimar [Ausstellungskatalog Schlossmuseum Weimar], Weimar 1972.

Ausst.kat. Weimar/Wittenberg 1953

Katalog der Lucas-Cranach-Ausstellung, hg. v. Deutschen Lucas-Cranach-Komitee, bearb. v. Walther Scheidig [Ausstellungskatalog Weimar; Wittenberg], Weimar, Wittenberg 1953.

Ausst.kat. Wittenberg 2015

Lucas Cranach der Jüngere. Entdeckung eines Meisters, hg. v. Roland Enke, Katja Schneider u. Jutta Strehle, bearb. v. Gunnar Heydenreich u. Elke A. Werner [Ausstellungskatalog Augusteum Wittenberg], München 2015.

Ausst.kat. Wörlitz 2015

Cranach im Gotischen Haus in Wörlitz, hg. v. Wolfgang Savelsberg [Ausstellungskatalog Gotisches Haus, Wörlitz], München 2015.

Bachtler/Diemer/Erichsen 1980

Monika Bachtler, Peter Diemer u. Johannes Erichsen: »Die Bestände von Maximilians I. Kammergalerie. Das Inventar von 1641/42«, in: Glaser 1980, S. 191–252.

Bacon 2004

Paul M. Bacon: *Mirror of a Christian prince. Frederick the Wise and art patronage in electoral Saxony. 1486–1525* [Dissertation, University of Wisconsin, Madison 2004].

Badstübner 1994

Ernst Badstübner: »Gesetz und Gnade in der Ikonographie protestantischer Bildkunst«, in: Ausst.kat. Eisenach/Torgau 1994, S. 33–40.

Baer 1971

C. H. Baer: *Die Kunstdenkmäler des Kantons Basel-Stadt. Vorgeschichtliche, römische und fränkische Zeit; Geschichte und Stadtbild; Befestigungen, Areal und Rheinbrücke; Rathaus und Staatsarchiv*, Basel 1971.

Bartl 2009

Dominik Bartl: *Der Schatzbehälter. Optionen der Bildrezeption* [Dissertation, Universität Heidelberg 2009]; (Online-Ausgabe, URN: urn=urn:nbn:de:bsz:16-opus-107350).

Bartl/Gepp-Labusiak 2012

Dominik Bartl u. Miriam Gepp-Labusiak (Hg.): *Der Mainzer Schatzbehälter. Ein koloriertes Andachtsbuch von 1491*, Darmstadt 2012.

Bauer/Michel 2017

Joachim Bauer u. Stefan Michel (Hg.): *Der »Unterricht der Visitatoren« und die Durchsetzung der Reformation in Kursachsen*, Leipzig 2017.

Baumbach 2006

Gabriele Baumbach: »SIC ECIAI INGENTES ANIMOS INSANA VOLVPTAS«. Die Herkules-und-Omphale-Darstellungen der Cranach-Werkstatt und ein Gemälde Lucas Cranachs d. J. für Kardinal Albrecht von Brandenburg«, in: Tacke 2006, S. 369–392.

Bax 1983

Dirk Bax: *Hieronymus Bosch and Lucas Cranach. Two Last judgement triptychs: description and exposition*, Amsterdam, New York 1983.

Beck 2015

Barbara Beck: *Lucas Cranach der Jüngere. Maler – Unternehmer – Politiker*, Wiesbaden 2015.

Becker 1963

Ulrich Becker: *Jesus und die Ehebrecherin. Untersuchungen zur Text- und Überlieferungsgeschichte von Joh. 7.53–8.11* [Dissertation, Universität Nürnberg-Erlangen 1963].

Bellmann/Harksen/Findeisen 1979

Fritz Bellmann, Marie-Luise Harksen u. Peter Findeisen: *Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg*, Weimar 1979.

Belmsch 2007

Lars Belmsch: »Protestantische Sittenzucht und katholisches Ehegericht: Die Stadt Görlitz und das Bautzner Domkapitel im 16. Jahrhundert«, in: Isaiasz/Lotz-Heumann/Mommertz 2007, S. 33–66.

Belting 1995

Hans Belting: *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1995.

Belting 2004

Hans Belting: *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 2004.

Bendlage 2003

Andrea Bendlage: *Henkers Hetzbruder. Das Strafverfolgungspersonal der Reichsstadt Nürnberg im 15. und 16. Jahrhundert* [Dissertation, Universität Bielefeld 2000/2001], Konstanz 2003.

Benjamin 1963

Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963.

Bennecke 1884

Hans Bennecke: *Die strafrechtliche Lehre vom Ehebruch in ihrer historisch-dogmatischen Entwicklung. 1. Abteilung: Das römische kanonische und das deutsche Recht bis zur Mitte des 15. Jahrhunderts*, Marburg 1884.

Berger/Heinemann/Leopold 2003

Vanessa Berger, Silke Heinemann u. Carla Leopold: »Die Ausmalung des »Dienerzimmers« – Hinweise auf die Geschichte und Restaurierungsgeschichte«, in: Schädler-Saub 2003, S. 163.

Bernhard/Rogner 1965

Marianne Bernhard u. Klaus P. Rogner: *Verlorene Werke der Malerei. In Deutschland in der Zeit von 1939 bis 1945 zerstörte und verschollene Gemälde aus Museen und Galerien*, Berlin 1965.

Beifus 1911

Jos Beifus: »Hans Sachs und die Reformation bis zum Tode Luthers«, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 19 (1911), S. 1–76.

Berwald 1994

Olaf Berwald: *Philipp Melanchthons Sicht der Rhetorik*, Wiesbaden 1994.

Besier 1994

Gerhard Besier: »Protestantisches Nationalgefühl und Reichsgründung«, in: Rogge/Ruhbach 1992–1999, Bd. 2 (1994), S. 171–181.

Bickendorf 1993

Gabriele Bickendorf: »Die Tradition der Kennerschaft: Von Lanzi über Rumohr und Waagen zu Morelli«, in: Agosti 1993, Bd. 1, S. 25–47.

Bierende 2002

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

Blickle 1985

Peter Blickle: *Gemeindereformation. Die Menschen des 16. Jahrhunderts auf dem Weg zum Heil*, München 1985.

Blickle 2002

Peter Blickle (Hg.): *Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte*, München 2002.

Bloth 2009

Peter C. Bloth: »... auff das dies neue Haus dahin gericht werde, das nichts anders darin geschehe, denn das ...« Zur Interpretation, Wirkungsgeschichte und praktisch-theologischen Bedeutung von Martin Luthers Torgauer Einweihungspredigt am 5. Oktober 1544«, in: Härle/Mahlmann-Bauer 2009, S. 35–65.

Böckem 2010

Beate Böckem: »Jacopo de' Barbari: Ein Apelles am Fürstenhof? Die Allianz von Künstler, Humanist und Herrscher im Alten Reich«, in: *Ausst.kat. Coburg* 2010, S. 23–33.

Böckem 2013

Beate Böckem: »Kunst aus Italien – Kunst aus Wittenberg. Jacopo de' Barbari und der »Kulturtransfer« am Wittenberger Hof«, in: Lück u. a. 2013, Textband (2.2), S. 345–353.

Böckem 2016

Beate Böckem: *Jacopo de' Barbari. Künstlerschaft und Hofkultur um 1500*, Köln u. a. 2016 [Dissertation, Universität Basel 2010].

Boerner 2008

Bruno Boerner: *Bildwirkungen. Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.

Boetticher 1941–1948

Friedrich von Boetticher: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*, 2 Bde., Leipzig 1941–1948.

Bomski/Seemann/Valk 2015

Franziska Bomski, Hellmuth Seemann u. Thorsten Valk (Hg.): *Bild und Bekenntnis. Die Cranach-Werkstatt in Weimar*, Göttingen 2015.

Bonnet 2015

Anne-Marie Bonnet: »Der schnellste Maler der deutschen Renaissance. Positionen der Cranach-Forschung«, in: Bomski/Seemann/Valk 2015, S. 207–226.

Bonnet/Kopp-Schmidt 2010

Anne-Marie Bonnet u. Gabriele Kopp-Schmidt: *Die Malerei der deutschen Renaissance*, unter Mitarbeit v. Daniel Görres, München 2010.

Borchert 2010

Till-Holger Borchert: »Cranach der Ältere in den Niederlanden«, in: Ausst.kat. Brüssel 2010, S. 26–29.

Borggrefe 2002

Heiner Borggrefe: »Die Bildausstattung des Wittenberger Schlosses. Friedrich der Weise, Albrecht Dürer und die Entstehung einer mythologisch-höfischen Malerei nach italienischem Vorbild«, in: Borggrefe/Uppenkamp 2002, S. 9–68.

Borggrefe/Uppenkamp 2002

Heiner Borggrefe u. Barbara Uppenkamp (Hg.): *Kunst und Repräsentation. Studien zur europäischen Hofkultur im 16. Jahrhundert*, Lemgo 2002.

Braun 1924

Joseph Braun: *Der christliche Altar in seiner geschichtlichen Entwicklung*, München 1924.

Bredenkamp 2011

Horst Bredenkamp: *Theorie des Bildakts*, Berlin 2011.

Bredenkamp/Beck 1987

Horst Bredenkamp u. Herbert Beck: »Bilderkult und Bildersturm«, in: Busch 1987, S. 108–126.

Bremer 2008

Kai Bremer: *Literatur der Frühen Neuzeit. Reformation–Späthumanismus–Barock*, Paderborn 2008.

Breuer 1995

Dieter Breuer (Hg.): *Religion und Religiosität im Zeitalter des Barock*, 2 Bde., Wiesbaden 1995.

Brinkmann 2017

Bodo Brinkmann: »Die Cranach-Forschung im digitalen Zeitalter – Von Friedländer/Rosenberg zum Cranach Digital Archive«, in: Ausst.kat. Düsseldorf 2017, S. 92–96.

Brown 2007

Louise Beverly Brown: »Corroborative Detail. Titian's Christ and the Adulteress«, in: *Artibus et historiae* 56 (2007), S. 73–105.

Bruck 1903

Robert Bruck: *Friedrich der Weise als Förderer der Kunst*, Straßburg 1903.

Bruck 1912

Robert Bruck: *Die Sophienkirche in Dresden. Ihre Geschichte und ihre Kunstschatze*, Dresden 1912.

Brückner 2007

Wolfgang Brückner: *Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts. Die illustrierte Confessio Augustana*, Regensburg 2007.

Brundage 1995

James A. Brundage: *Medieval canon law*, London 1995.

Bruns 1995

Bernhard Bruns: *Die Bernwardssäule. Lebensbaum und Siegesssäule*, Hildesheim 1995.

Buchholz 1928

Friedrich Buchholz: *Protestantismus und Kunst im 16. Jahrhundert*, Leipzig 1928.

Bulang/Gülden/Seifert 1970

Heinrich Bulang, Josef Gülden u. Siegfried Seifert (Hg.): *Unum in veritate et laetitia. Bischof Dr. Otto Spülbeck zum Gedächtnis*, Leipzig 1970.

Bünsche 1998

Bernd Bünsche: »Die Verwendung von Lochpausen bei der Anfertigung der Fürstenportraits durch Lucas Cranach den Älteren«, in: Ausst.kat. Eisenach 1998, S. 61–64.

Bünz 2013

Enno Bünz: »Wittenberg 1519: Was ein Reisender von der Stadt wahrgenommen hat, und was nicht. Mit einer Teiledition der Aufzeichnungen Hans Herzheimers«, in: Lück u. a. 2013, S. 9–24.

Bünz/Heimann/Neitmann 2017

Enno Bünz, Heinz-Dieter Heimann u. Klaus Neitmann: *Reformationen vor Ort. Christlicher Glaube und konfessionelle Kultur in Brandenburg und Sachsen im 16. Jahrhundert*, Berlin 2017.

Burckhardt 1860

Jacob Burckhardt: *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Basel 1860.

Burckhardt-Werthemann 1905

Daniel Burckhardt-Werthemann: »Drei wiedergefundene Werke aus Holbeins früherer Basler Zeit«, in: *Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde* (1905), S. 18–37.

Burger 2005

Daniel Burger: *Die Cadolzburg. Dynastenburg der Hohenzollern und markgräflicher Amtssitz*, Nürnberg 2005.

Burioni 2011

Matteo Burioni: »Die Immunität Raffaels. Lehre, Nachahmung und Wettstreit in der Begegnung mit Pietro Perugino«, in: Ausst.kat. München 2011b, S. 129–152.

Busch 1987

Werner Busch (Hg.): *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*, 2 Bde., München 1987.

Busch/Schmooch 1987

Werner Busch u. Peter Schmooch (Hg.): *Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen*, Weinheim 1987.

Buske/Garbe 2010

Norbert Buske u. Irmfried Garbe: *Johannes Bugenhagen. Sein Leben, seine Zeit, seine Wirkungen*, Schwerin 2010.

Büttner 1994

Frank Büttner: »Argumentatio« in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 23–44.

Büttner/Gottdang 2006

Frank Büttner u. Andrea Gottdang: *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*, München 2006.

Büttner 1997

Nils Büttner: »Künstlern und Kunstliebhabern wohlbekannt!«: Albrecht Dürer und seine Sammler«, in: *Ausst.kat. Göttingen* 1997, S. 27–36.

Büttner 2006

Nils Büttner: *Herr P. P. Rubens. Von der Kunst berühmt zu werden*, Göttingen 2006.

Büttner 2012

Nils Büttner: *Hieronymus Bosch*, München 2012.

Büttner 2014

Nils Büttner: *Einführung in die frühneuzeitliche Ikonographie*, Darmstadt 2014.

Büttner 2015

Nils Büttner: *Pietro Paolo Rubens. Eine Biographie*, Regensburg 2015.

Büttner u. a. 2016

Nils Büttner, Julia M. Nauhaus, Erwin Pokorny u. Larry Silver: *Hieronymus Bosch in der Akademie der Bildenden Künste Wien*, Wien 2016.

Büttner 2018

Nils Büttner: »Die Kunst aus der Natur zu reißen. Natur und Landschaft bei Lucas Cranach d. Ä.«, in: *Ausst.kat. Tirol* 2018, S. 142–151.

Campenhausen 1995

Hans von Campenhausen: *Lateinische Kirchenväter*, Stuttgart 1995.

Cárdenas 2002

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

Chatenet 2006

Monique Chatenet (Hg.): *Maisons des champs dans l'Europe de la Renaissance (Actes des premières Rencontres d'Architecture Européenne Château de Maisons 10–13 juin 2003)*, Paris 2006.

Christ 1726

Johann Friedrich Christ: »Leben des berühmten Lucas Cranach«, in: *Fränkische Acta erudita et curiosa. Die Geschichte der Gelehrten in Francken...* (Sammlung Nr. VII), 1726, S. 338–355.

Christensen 1979

Carl C. Christensen: *Art and the Reformation in Germany*, Athens, Ohio 1979.

Clifton/Melion/Weemans 2014

James Clifton, Walter S. Melion u. Michel Weemans (Hg.): *Imago exegetica. Visual images as exegetical instruments, 1400–1700*, Leiden, Boston 2014.

Çoban-Hensel 2004

Margitta Çoban-Hensel: »Kurfürst Moritz von Sachsen und seine Schlossausstattungen«, in: Thieme/Vötsch 2004, S. 113–136.

Cranach-Stiftung 1998

Lucas Cranach d. Ä. und die Cranachhöfe in Wittenberg, hg. v. der Cranach-Stiftung, Halle 1998.

Dacosta Kaufmann 2015

Thomas Dacosta Kaufmann: »Architektur und Reformation. Die Schlosskapelle und die Frage nach der protestantischen Architektur«, in: *Ausst.kat. Torgau* 2015, S. 64–75.

Das Kunstwerk in der Residenz 2011

Das Kunstwerk in der Residenz. Grenzen und Möglichkeiten der Präsentation höfischer Kultur. Mit gewidmeten Beiträgen Prof. Dr. Helmut Eberhard Paulus als Festgabe zum 60. Geburtstag, hg. v. der Stiftung Thüringer Schlösser und Gärten, mit Beiträgen v. Susanne Rott, Regensburg 2011.

Decock/Germann 2017

Wim Decock u. Michael Germann (Hg.): *Das Gewissen in den Rechtslehren der protestantischen und katholischen Reformationen (Conscience in the Legal Teachings of the Protestant and Catholic Reformations)*, Leipzig 2017.

De Marchi/van Miegroet 2006

Neil De Marchi u. Hans J. van Miegroet (Hg.): *Mapping markets for Paintings in Europe 1450–1750*, Turnhout 2006.

Dehio 1996

Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen I.*, bearb. v. Barbara Bechter u. Wiebke Fastenrath, München, Berlin 1996.

Dehio 1998

Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Sachsen II. Regierungsbezirke Leipzig und Chemnitz*, bearb. v. Barbara Bechter, Wiebke Fastenrath u. Heinrich Magirius, München, Berlin 1998.

Dehio 2000

Georg Dehio: *Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler. Mecklenburg-Vorpommern*, bearb. v. Hans-Christian Feldmann, München, Berlin 2000.

Delang 2010

Steffen Delang: »Die Schlosskapelle in Torgau – der älteste protestantische Kirchenbau?«, in: Neuß 2010, S. 91–116.

Delang 2017

Steffen Delang: »Schloss Hartenfels als politisches Zentrum des ernestinischen Kurfürstentums Sachsen während der Reformationszeit«, in: Herzog/Sens 2017, S. 11–62.

Der Königliche Bildersaal 1829

Der Königliche Bildersaal aus der alt-ober- und niederdeutschen Schule in der St. Moritzkapelle zu Nürnberg, Nürnberg 1829.

Deuchler 1967

Florens Deuchler: *Der Ingeborgpsalter*, Berlin 1967.

Diemer 1980

Peter Diemer: »Materialien zu Entstehung und Ausbau der Kammergalerie Maximilians I. von Bayern«, in: Glaser 1980, S. 129–174.

Diemer/Wappenschmidt 2011

Peter Diemer u. Friederike Gabriele Wappenschmidt (Hg.): *Inventarium der gemalten und andern Stuckhen, auch vornemmen sachen, so auf der Cammer Galeria zuefinden sind. Das Inventar der Kammergalerie Kurfürst Maximilians I. von Bayern aus den Jahren 1627–30*, Heidelberg 2011 (Online-Ausgabe UB Heidelberg, PURL: <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1631>).

Dieterich 1970

Hartwig Dieterich: *Das protestantische Eherecht in Deutschland bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, München 1970.

Dillenberger 1999

John Dillenberger: *Images and relics. Theological perceptions and visual images in sixteenth century Europe*, New York 1999.

Dingel 2017

Irene Dingel: »Wie lutherisch war die Wittenberger Reformation? Von vorkonfessioneller Vielfalt zu theologischer Profilierung«, in: Dingel u. a. 2017, S. 409–428.

Dingel 2018

Irene Dingel: *Geschichte der Reformation*, Göttingen 2018.

Dingel u. a. 2017

Irene Dingel, Armin Kohnle, Ernst-Joachim Waschke u. Stefan Rhein (Hg.): *Initia Reformationis. Wittenberg und die frühe Reformation*, Leipzig 2017.

Dittelbach 2003

Thomas Dittelbach: *Rex Imago Christi. Der Dom von Monreale – Bildsprachen und Zeremoniell in Mosaikkunst und Architektur*, Wiesbaden 2003.

Dober 2007

Hans Martin Dober: *Evangelische Homiletik. Dargestellt an ihren drei Monumenten Luther, Schleiermacher und Barth mit einer Orientierung in praktischer Absicht*, Münster, Berlin 2007.

DuBruck 1986a

Edelgard E. DuBruck: »The Narrative Passion of Our Lord Jesus Christ Written in 1398 for Isabeau de Bavière, Queen of France: An Important Link in the Development of French Religious Drama«, in: *Michigan Academician* 18 (1986), S. 91–95.

DuBruck 1986b

Edelgard E. DuBruck: »The Passion Isabeau (1398) and Its Relationship to Fifteenth-Century Mystères de la Passion«, in: *Romania* 107 (1986), S. 77–91.

DuBruck 1990

Edelgard E. DuBruck (Hg.): *La Passion Isabeau. Une édition du manuscrit Fr. 966 de la Bibliothèque Nationale de Paris avec une introduction et des notes*, New York u. a. 1990.

Dülberg 2015

Angelica Dülberg: »Bemerkungen zu einigen Wand- und Deckenmalereien in Torgauer Bürgerhäusern und im Schloss Hartenfels«, in: Goer 2015, S. 207–222.

Dülberg/Oelsner/Pohlack 2013

Angelica Dülberg, Norbert Oelsner u. Rosemarie Pohlack: *Das Dresdner Residenzschloss*, Berlin, München 2013.

Dyballa 2014

Katrin Dyballa: *Georg Pencz. Künstler zu Nürnberg*, Berlin 2014.

Ebe 1898

Gustav Ebe: *Der deutsche Cicerone. Führer durch die Kunstschätze der Länder deutscher Zunge. Bd. III: Malerei. Deutsche Schulen*, Leipzig 1898.

Ebeling 1991

Gerhard Ebeling: *Evangelische Evangelienauslegung. Eine Untersuchung zu Luthers Hermeneutik*, Tübingen 1991.

Eder 2002

Franz X. Eder: *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, München 2002.

Egger 1910

Hermann Egger: *Architektonische Handzeichnungen alter Meister*, Wien, Leipzig 1910.

Ehmann 2017a

Johannes Ehmann: *Luther und die Türken*, Bielefeld 2017.

Ehmann 2017b

Johannes Ehmann: »Der Artikel vom Türken im ›Unterricht der Visitatoren«, in: Bauer/Michel 2017, S. 255–263.

Eichberger 2002

Dagmar Eichberger: *Leben mit Kunst, Wirken durch Kunst. Sammelwesen und Hofkunst unter Margarete von Österreich, Regentin der Niederlande*, Turnhout 2002.

Eichberger 2010

Dagmar Eichberger: »Ein ›Museum‹ in den südlichen Niederlanden als Vorbild für das Alte Reich. Kunst und Kunstbetrachtung am Hofe Margaretes von Österreich (1480–1530)«, in: Ausst.kat. Coburg 2010, S. 91–97.

Emmendorffer 1997

Christoph Emmendorffer: *Hans Kemmer. Ein Lübecker Maler der Reformationszeit* [Dissertation, Universität Heidelberg 1997].

Emmendorffer 1998

Christoph Emmendorffer: »Die selbstständigen Cranachsöhler«, in: Ausst.kat. Eisenach 1998, S. 203–228.

Ende 1990

Horst Ende: *Kirchen in Schwerin und Umgebung. Vom Schweriner Dom bis zur Dorfkirche in Zittow*, Berlin 1990.

Engel 2003

Sabine Engel: »Eine Ehebrecherin unter Mönchen. Rocco Marconis Adultera (c. 1516) aus dem Kapitelsaal von S. Giorgio Maggiore, Venedig«, in: *Daphnis. Zeitschrift für mittlere deutsche Literatur und Kultur der Frühen Neuzeit* 32 (2003), S. 399–433.

Engel 2007

Sabine Engel: »Hendrick Goltzius, sein Lehrer und die ›Remissio Peccatorum‹ aus der Serie der ›Allegorien des christlichen Glaubens‹ (1578)«, in: Hegener/Lichte/Marten 2007, S. 214–221.

Engel 2012

Sabine Engel: *Das Lieblingsbild der Venezianer. Christus und die Ehebrecherin in Kirche, Kunst und Staat des 16. Jahrhunderts*, Berlin 2012 [Dissertation, Universität Hamburg, 2009].

Erichsen 1994

Johannes Erichsen: »Vorlagen und Werkstattmodelle bei Cranach«, in: Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994, S. 180–185.

Erichsen 1997

Johannes Erichsen: »Zwei Schweriner Dokumente zu Lucas Cranach«, in: *Kunstchronik* 50 (1997), S. 49–53.

Erichsen 2015

Johannes Erichsen: »Gesetz und Gnade. Versuch einer Bilanz«, in: Ausst.kat. Torgau 2015, S. 96–113.

Eusterschulte 2012

Anne Eusterschulte: »Der reformulierte Bilderstreit – Grundlagen einer reformierten Theorie der Imago«, in: Frank 2012a, S. 113–168.

Feist 1972

Peter H. Feist: »Renaissancekunst und sozialistische Gegenwart«, in: Ausst.kat. Weimar 1972, S. 9–13.

Fenyő 1954

Ivan Fenyő: »Un dessin et quelques tableaux de Cranach au Musée des Beaux-Arts«, in: *Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts* (1954), S. 44–53.

Ferrari 2006

Simone Ferrari: *Jacopo de' Barbari. Un protagonista del Rinascimento tra Venezia e Dürer*, Mailand 2006.

Fey/Krieb/Rösener 2007

Carola Fey, Steffen Krieb u. Werner Rösener (Hg.): *Mittelalterliche Fürstenhöfe und ihre Erinnerungskulturen*, Göttingen 2007.

Fillitz 2001

Hermann Fillitz (Hg.): *Die Gruppe der Magdeburger Elfenbeintafeln. Eine Stiftung Kaiser Ottos des Großen für den Magdeburger Dom*, Mainz 2001.

Findeisen 2017

Peter Findeisen: »Die Rolle der Bildkünste am Torgauer Schlossbau des Kurfürsten Johann Friedrich«, in: Herzog/Sens 2017, S. 63–88.

Findeisen/Blaschke 1976

Peter Findeisen u. Karlheinz Blaschke: *Die Denkmale der Stadt Torgau*, Leipzig 1976.

Flehsig 1900

Eduard Flehsig: *Cranachstudien*, Leipzig 1900.

Fleck 2010

Miriam Verena Fleck: *Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie »Gesetz und Gnade« in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit*, Korb 2010 [Dissertation, Freie Universität Berlin 2006].

Flegel/Junghans 1998

Andreas Flegel u. Helmar Junghans: »Drei unbekannte Briefe von Martin Luther und Philipp Melanchthon zur Ehesache der Anna Schulze in Eilenburg«, in: *Luther-Jahrbuch* (1998), S. 85–100.

Follak 2002

Jan Follak: *Lucretia zwischen positiver und negativer Anthropologie: Coluccio Salutati's Declamatio Lucretie und die Menschenbilder im exemplum der Lucretia von der Antike bis in die Neuzeit* [Dissertation, Universität Konstanz 2002]; (Online-Ausgabe, URN: urn:nbn:de:bsz:352-opus-9144).

Frank 2012a

Günter Frank (Hg.): *Philosophie der Reformierten*, Stuttgart/Bad Cannstatt 2012.

Frank 2010

Katharina Frank: *Christus und die Ehebrecherin als Sinnbild der Sündenvergebung. Die Darstellungen aus der Cranach-Werkstatt im Kontext der Bildtradition* [unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Heidelberg 2010].

Frank 2012b

Katharina Frank: »Sündenvergebung und Bildlektüre. Formen protestantischer Lehrbilder in der Cranach-Werkstatt«, in: Schulz/Delarue/Sobez 2012, S. 281–298.

Frank 2014

Katharina Frank: »New Testament Stories. Narrative Structures in the Liesvelt Bible«, in: Hirakawa 2014, S. 3–15.

Frank 2015a

Katharina Frank: »Reconsidering Cranach. Digital Approaches to the Cranach Œuvre«, in: *Visual Resources* 31 (2015), S. 211–215.

Frank 2015b

Katharina Frank: *Rezension zu Christian Hecht: Bildertheologie der Frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012, in: *Journal für Kunstgeschichte* 3 (2015), S. 237–244.

Frank 2017

Katharina Frank: »Schmerzensmann und Kinderfreund. Cranach-Gemälde in der Reformationszeit«, in: *Ausst.kat. Regensburg* 2017, S. 312–325.

Frank 1935

Walter Frank: *Hofprediger Adolf Stoecker und die christlichsoziale Bewegung*, Hamburg 1935.

Franzen 2002

Wilfried Franzen: *Die Karlsruher Passion und das »Erzählen in Bildern«*. Studien zur süddeutschen Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts, Berlin 2002 [Dissertation, Technische Universität Berlin 2000].

Frassek 2005

Ralf Frassek: *Eherecht und Ehegerichtsbarkeit in der Reformationszeit. Der Aufbau neuer Rechtsstrukturen im sächsischen Raum unter besonderer Berücksichtigung der Wirkungsgeschichte des Wittenberger Konsistoriums*, Tübingen 2005.

Frassek 2007

Ralf Frassek: »Liebe, Leid und Vernunft – Konstituierung und Praxis des frühen evangelischen Eherechts im Reformationsjahrhundert«, in: *Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte. Kanonistische Abteilung* 93 (2007), S. 372–392.

Frassek 2015

Ralf Frassek: »Eherecht in den evangelischen Kirchenordnungen der sächsischen Territorien im 16. Jahrhundert«, in: *Arend/Dörner* 2015, S. 177–201.

Frassek 2017

Ralf Frassek: »Die eherechtlichen Passagen des »Unterrichts der Visitatoren« im Kontext des frühen evangelischen Eherechts«, in: *Bauer/Michel* 2017, S. 213–240.

Friedländer 1992

Max J. Friedländer: *Von Kunst und Kennerschaft*, Leipzig 1992.

Frimmel 1891

Theodor von Frimmel: *Kleine Galeriestudien. Die gräflich Schönborn'sche Galerie zu Pommersfelden, Gemäldesammlungen in Bamberg, die Galerie zu Wiesbaden, die gräflich Nostitz'sche Galerie in Prag*, Bamberg 1891.

Fritz 1997

Johann Michael Fritz (Hg.): *Die bewahrende Kraft des Luthertums. Mittelalterliche Kunstwerke in evangelischen Kirchen*, Regensburg 1997.

Fuchs 2004

Franz Fuchs (Hg.): *Konrad Celtis und Nürnberg. Akten des interdisziplinären Symposions vom 8. und 9. November 2002 im Caritas-Pirckheimer-Haus in Nürnberg*, Wiesbaden 2004.

Gadamer 1976

Hans-Georg Gadamer: *Rhetorik und Hermeneutik. Als öffentlicher Vortrag der Jungius-Gesellschaft der Wissenschaften gehalten am 22.6.1976 in Hamburg*, Göttingen 1976.

Gaetgens 1993

Thomas W. Gaetgens (Hg.): *Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte Berlin 15.–20. Juli 1992*, Berlin 1993.

Gaetgens/Fleckner 1996

Thomas W. Gaetgens u. Uwe Fleckner (Hg.): *Historienmalerei*, Berlin 1996.

Ganzert 2014

Joachim Ganzert (Hg.): *Das Lüneburger Rathaus. Ergebnisse der Untersuchungen 2008 bis 2011*, 2 Bde., Petersberg 2014.

Garas 1968

Klára Garas: »Das Schicksal der Sammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm«, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien* 64 (1968), S. 180–288.

Garbe/Kröger 2010

Irmfried Garbe u. Heinrich Kröger (Hg.): *Johannes Bugenhagen (1485–1558). Der Bischof der Reformation. Beiträge der Bugenhagen-Tagungen 2008 in Barth und Greifswald*, Leipzig 2010.

Gatzemeier 2013

Susanne Gatzemeier: *Ut ait Lucretius. Die Lukrezrezeption in der lateinischen Prosa bis Laktanz*, Göttingen 2013 [Dissertation, Universität Leipzig 2010/2011].

Gebeßler 1958

August Gebeßler: *Der profane Saal des 16. Jahrhunderts in Süddeutschland und den Alpenländern. Gestaltungsprinzipien des profanen Monumentalraumes in der deutschen Renaissance*, München 1958.

Gertz 1936

Ulrich Gertz: *Die Bedeutung der Malerei für die Evangeliumsverkündigung in der evangelischen Kirche des XVI. Jahrhunderts* [Dissertation, Universität Heidelberg 1936].

Girshausen 1936

Theo Ludwig Girshausen: *Die Handzeichnungen Lukas Cranachs des Älteren*, Frankfurt am Main 1936 [Dissertation, Universität Frankfurt am Main].

Glaser 1923

Curt Glaser: *Lukas Cranach*, Leipzig 1923.

Glaser 1980

Hubert Glaser (Hg.): *Quellen und Studien zur Kunstpolitik der Wittelsbacher. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert*, München 1980.

Goer 2015

Michael Goer (Hg.): *Lutherstadt Wittenberg, Torgau und der Hausbau im 16. Jahrhundert* (Bericht über die Tagung des Arbeitskreises für Hausforschung e. V. in der Lutherstadt Wittenberg vom 9.–13. Oktober 2011), Marburg 2015.

Goldberg 1980

Gisela Goldberg: »Zur Ausprägung der Dürer-Renaissance in München«, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 31 (1980), S. 129–175.

Goldberg 1983a

Gisela Goldberg: *Die Alexanderschlacht und die Historienbilder des bayerischen Herzogs Wilhelm IV. und seiner Gemahlin Jacobaea für die Münchner Residenz*, München 1983.

Goldberg 1983b

Gisela Goldberg: »Veränderungen von Bildern der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Versuch einer Interpretation.«, in: *Städel Jahrbuch N. F.* 9 (1983), S. 151–182.

Goldberg 1992

Gisela Goldberg: »Christus und die Ehebrecherin. Zu einem Bild Lucas Cranachs d. Ä.«, in: *Zeitschrift des Vereins 1000 Jahre Kronach e. V.* 3 (1992), S. 10–13.

Goll/Exner/Hirsch 2007

Jürg Goll, Matthias Exner u. Susanne Hirsch (Hg.): *Müstair. Die mittelalterlichen Wandbilder in der Klosterkirche (UNESCO-Welt-erbe)*, 2 Bde., München 2007.

Görres 2015

Daniel Görres: »Von Fürsten und Bürgern, Theologen und Malern. Repräsentation und Memoria in Bildprogrammen Cranachs des Jüngeren«, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015, S. 244–255.

Granberg 1896

Olof Granberg: *Drottning Kristinas tafvelgalleri på Stockholms slott och i Rom, des uppkomst och dess öden ända till våra dagar. En historisk-konstkritisk undersökning*, Stockholm 1896.

Granberg 1929–1931

Olof Granberg: *Svenska konstsamlingarnas historia från Gustav Vasas tid till våra dagar*, 3 Bde., Stockholm 1929–1931.

Grebe 2006

Anja Grebe: *Albrecht Dürer. Künstler Werk und Zeit*, Darmstadt 2006.

Grebe 2007

Anja Grebe: »Meister nach Dürer. Überlegungen zur Dürerwerkstatt«, in: Großmann 2007, S. 121–140.

Grebe 2013

Anja Grebe: *Dürer. Die Geschichte seines Ruhms*, Petersberg 2013.

Green 2000

Elizabeth E. Green: »Making her case and reading it too: Feminist readings of the story of the woman taken in adultery«, in: Kreitzer 2000, S. 240–267.

Grimm 1993

Claus Grimm: »Die Frage nach der Eigenhändigkeit und die Praxis der Zuschreibung«, in: Gaehetgens 1993, S. 631–645.

Grimm 1994

Claus Grimm: »Lucas Cranach 1994«, in: Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994, S. 19–43.

Grimm 1996

Claus Grimm: »Ein Cranach für Kronach«, in: *Zeitschrift des Vereins 1000 Jahre Kronach e. V.* 14 (1996), S. 4–5.

Grisebach 1907

August Grisebach: *Das deutsche Rathaus der Renaissance*, Berlin 1907.

Grohn 1972

Hans Werner Grohn: *Tout l'œuvre peint de Holbein le Jeune*, Paris 1972.

Groll 1990

Karin Groll: *Das »Passional Christi und Antichristi« von Lucas Cranach d. Ä.*, Frankfurt am Main u. a. 1990 [Dissertation, Universität Freiburg im Breisgau 1989].

Gross 1989

Friedrich Gross: *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*, Marburg 1989.

Grossmann 1952

F. Grossmann: »Bruegel's ›Woman Taken in Adultery‹ and other Grisailles«, in: *Burlington Magazine* 94 (1952), S. 218–229.

Großmann 2000

G. Ulrich Großmann (Hg.): *Burgen und frühe Schlösser in Thüringen und seinen Nachbarländern*, München, Berlin 2000.

Großmann 2007

G. Ulrich Großmann (Hg.): *Das Dürer-Haus. Neue Ergebnisse der Forschung*, Nürnberg 2007.

Grote 1883

Ludwig Grote: *Lucas Cranach, der Maler der Reformation. Eine biographische Skizze*, Dresden 1883.

Gruber 1989

Hans-Günter Gruber: *Christliches Eheverständnis im 15. Jahrhundert. Eine moralgeschichtliche Untersuchung zur Ehelehre Dionysius' des Kartäusers*, Regensburg 1989 [Dissertation, Universität München 1988].

Gummelt 2010

Volker Gummelt: »Johannes Bugenhagen als Exeget des Neuen Testaments«, in: Garbe/Kröger 2010, S. 27–37.

Gunhouse 1991

Glenn Gunhouse: *The Fresco decoration of Sant'Angelo in Formis* [Dissertation, University of Baltimore 1991].

Gurlitt 1897

Cornelius Gurlitt: *Die Kunst unter Kurfürst Friedrich dem Weisen*, Dresden 1897.

Günthart 2007

Romy Günthart: *Deutschsprachige Literatur im frühen Basler Buchdruck, ca. 1470–1510*, Münster u. a. 2007.

Habermann 2001

Mechthild Habermann: *Deutsche Fachtexte der frühen Neuzeit. Naturkundlich-medizinische Wissensvermittlung im Spannungsfeld von Latein und Volkssprache*, Berlin, New York 2001.

Haebler 1957

Hans Carl von Haebler: *Das Bild in der evangelischen Kirche*, Berlin 1957.

Hagens 1923

Erich Hagens: *Kritische Untersuchungen zu L. Cranach und seiner Werkstatt, insbesondere zur sog. Pseudogruenewaldfrage* [Dissertation, Universität Heidelberg 1923].

Hambrecht 1987

Rainer Hambrecht: »Die Kursächsischen Rechnungsbücher im Staatsarchiv Coburg und ihr Quellenwert für die Person Lukas Cranachs d. Älteren«, in: *Jahrbuch der Coburger Landesstiftung* 32 (1987), S. 53–96.

Hamm 2011

Berndt Hamm: »Typen spätmittelalterlicher Gnadenmedialität«, in: Hamm/Leppin/Schneider-Ludorff 2011, S. 34–83.

Hamm/Leppin/Schneider-Ludorff 2011

Berndt Hamm, Volker Leppin u. Gury Schneider-Ludorff (Hg.): *Media Salutis. Gnaden- und Heilsmedien in der abendländischen Religiosität des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, Tübingen 2011.

Hamm/Moeller/Wendebourg 1995

Berndt Hamm, Bernd Moeller u. Dorothea Wendebourg (Hg.): *Reformationstheorien. Ein kirchenhistorischer Disput über Einheit und Vielfalt der Reformation*, Göttingen 1995.

Hancke 1995

Hansjochen Hancke: »Die Torgauer Schloßkirche und die Burgkapelle St. Martin«, in: Schock-Werner 1995, S. 133–137.

Hansmann 2010

Ruth Hansmann: »Als haben wir angesehen unsers dieners und lieben getreuen Lucas von Cranach Ehrbarkeit, Kunst und Redlichkeit«. Lucas Cranach als neu bestallter Hofmaler in kursächsischen Diensten«, in: Ausst.kat. Coburg 2010, S. 45–55.

Harasimowicz 2015

Jan Harasimowicz (Hg.): *Protestantischer Kirchenbau der Frühen Neuzeit in Europa. Grundlagen und neue Forschungskonzepte*, Regensburg 2015.

Harasimowicz 2017

Jan Harasimowicz (Hg.): *Sichtbares Wort. Die Kunst als Medium der Konfessionalisierung und Intensivierung des Glaubens in der Frühen Neuzeit*, Regensburg 2017.

Hayduk 2011

Hanna Sofia Hayduk: *Rechtsidee und Bild. Zur Funktion und Ikonografie der Bilder in Rechtsbüchern vom 9. bis zum 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 2011 [Dissertation, Universität Tübingen 2007].

Härle/Mahlmann-Bauer 2009

Wilfried Härle u. Barbara Mahlmann-Bauer (Hg.): *Prädestination und Willensfreiheit. Luther, Erasmus, Calvin und ihre Wirkungsgeschichte. Festschrift für Theodor Mahlmann zum 75. Geburtstag*, Leipzig 2009.

Haupt 2000

Maike G. Haupt: *Die Große Ratsstube im Lüneburger Rathaus (1564–1584). Selbstdarstellung einer protestantischen Obrigkeit*, Marburg 2000 [Dissertation, Universität Kiel 1996].

Hecht 2012

Christian Hecht: *Katholische Bildertheologie der frühen Neuzeit. Studien zu Traktaten von Johannes Molanus, Gabriele Paleotti und anderen Autoren*, Berlin 2012.

Heerwegen 1908

Heinrich Heerwagen: »Beiträge zur Geschichte der Kunst und des Kunsthandwerks in Nürnberg 1532–42. Aus dem sogenannten Schul- und Rechnungsbuche Dr. Christoph Scheurls«, in: *Mitteilungen aus dem Germanischen Nationalmuseum* (1908), S. 106–126.

Hegener/Lichte/Marten 2007

Nicole Hegener, Claudia Lichte u. Bettina Marten (Hg.): *Curiosa poliphili. Festgabe für Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag*, Leipzig 2007.

Heidemann/Meißner 2001

Hilde Heidemann u. Helmuth Meißner: *Evangelische Beichtstühle in Franken*, Bad Windsheim 2001.

Heiser 2002

Sabine Heiser: *Das Frühwerk Lucas Cranachs des Älteren. Wien um 1500 – Dresden um 1900*, Berlin 2002 [Dissertation, Freie Universität Berlin 2000].

Heller 1854

Joseph Heller: *Lucas Cranachs Leben und Werke*, Nürnberg 1854.

Hellwig 2005

Karin Hellwig: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*, Berlin 2005.

Hennen 2011

Insa Christiane Hennen: »Universität und Stadt: Einwohner, Verdichtungsprozesse, Wohnhäuser«, in: Lück u. a. 2011, S. 135–145.

Hentschel 1935

Walter Hentschel: »Die Torgauer Bildhauer der Renaissance«, in: *Sachsen und Anhalt* 11 (1935), S. 151–192.

Hentschel 1966

Walter Hentschel: *Dresdner Bildhauer des 16. und 17. Jahrhunderts*, Weimar 1966.

Heppner 1921

Albert Heppner: *Deutsche Fassadenmalerei der Renaissance* [Dissertation, Universität Berlin 1924].

Herzog 1994a

Jürgen Herzog: »Die Bildhauer der Torgauer Schule«, in: Herzog 1994b, S. 42–47.

Herzog 1994b

Jürgen Herzog (Hg.): *Die Schlosskirche zu Torgau. Beiträge zum 450jährigen Jubiläum der Einweihung durch Martin Luther am 5. Oktober 1544*, Torgau 1994.

Herzog 1995

Markwart Herzog: »Descensus ad inferos«. *Eine religionsphilosophische Untersuchung der Motive und Interpretationen mit besonderer Berücksichtigung der monographischen Literatur seit dem 16. Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1995 [Dissertation, Hochschule für Philosophie München 1995].

Herzog/Sens 2017

Jürgen Herzog u. Hans-Christoph Sens (Hg.): *Schloss Hartenfels und die Schlosskirche in Torgau. Denkmal der Reformation*, Beucha 2017.

Hévesy 1926

André de Hévesy: »A picture by Niccolò de' Barbari in Venice«, in: *Burlington Magazine* 48 (1926), S. 206.

Heyck 1908

Eduard Heyck: *Lukas Cranach*, Bielefeld, Leipzig 1908.

Heydenreich 1998

Gunnar Heydenreich: »Herstellung, Grundierung und Rahmung der Holzbildträger in den Werkstätten Lucas Cranachs d. Ä.«, in: *Ausst.kat. Eisenach 1998*, S. 181–200.

Heydenreich 2007

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

Heydenreich 2015

Gunnar Heydenreich: »Hans Cranach. Auf der Suche nach seinem verlorenen Œuvre.«, in: *Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015*, S. 117–127.

Heydenreich/Görres/Herrschaft 2015

Gunnar Heydenreich, Daniel Görres u. Jana Herrschaft: »Die Werkstatt Cranachs des Jüngeren«, in: *Ausst.kat. Wittenberg 2015*, S. 64–77.

Hiller von Gaertringen 1999

Rudolf Hiller von Gaertringen: *Raffaels Lernerfahrungen in der Werkstatt Peruginos. Kartonverwendung und Motivübernahme im Wandel*, München, Berlin 1999 [Dissertation, Universität Tübingen 1996].

Hinz 1974

Berthold Hinz: »Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses«, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 19 (1974), S. 139–218.

Hinz 1993

Berthold Hinz: *Lucas Cranach d. Ä.*, Reinbek bei Hamburg 1993.

Hinz 1994a

Berthold Hinz: »Sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate? Zur Varianten-Praxis der Cranach-Werkstatt«, in: *Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994*, S. 174–179.

Hinz 1994b

Berthold Hinz: *Lucas Cranach d. Ä. und seine Bildermanufaktur. Eine Künstler-Sozialgeschichte*, München 1994.

Hinz 2010

Berthold Hinz: »Aktmalerei bei Cranach«, in: *Ausst.kat. Brüssel 2010*, S. 42–53.

Hirakawa 2014

Kayo Hirakawa (Hg.): *Aspects of narrative in art history. Proceedings of the International Workshop for Young Researchers, held at the Graduate School of Letters, Kyoto University, Kyoto 2–3 December 2013*, Kyoto 2014.

Hirschbiegel/Paravicini 2000

Jan Hirschbiegel u. Werner Paravicini (Hg.): *Das Frauenzimmer. Die Frau bei Hofe in Spätmittelalter und früher Neuzeit*, Stuttgart 2000.

Hofbauer 2010

Michael Hofbauer: *Cranach – die Zeichnungen*, Berlin 2010 [Dissertation, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 2010].

Hofbauer 2017

Michael Hofbauer: »Der ›Reformator‹ Lucas Cranach und die Protestantisierung des Bildes«, in: Ausst.kat. Regensburg 2017, S. 326–341.

Hoffmann 2011

Iris Hoffmann: »Im Schatten des großen Vaters. Die Leichenpredigt zum Tod Lucas Cranachs des Jüngeren in Wittenberg«, in: Tacke/Irsigler 2011, S. 322–334.

Holsing 2004

Henrike Holsing: *Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts* [Dissertation, Universität Köln 2004]; (Online-Ausgabe, URN: urn:nbn:de:hbz:38-21329).

Honig 1998

Elizabeth Alice Honig: *Painting & the market in early modern Antwerp*, New Haven 1998.

Hoppe 1996

Stephan Hoppe: *Die funktionale und räumliche Struktur des frühen Schloßbaus in Mitteldeutschland. Untersucht an Beispielen landesherrlicher Bauten der Zeit zwischen 1470 und 1570*, Köln 1996 [Dissertation, Universität Köln 1996].

Hoppe 2000a

Stephan Hoppe: »Bauliche Gestalt und Lage von Frauenwohnräumen in deutschen Residenzschlössern des späten 15. und 16. Jahrhunderts«, in: Hirschbiegel/Paravicini 2000, S. 151–174.

Hoppe 2000b

Stephan Hoppe: »Die ursprüngliche Raumorganisation des Güstrower Schlosses und ihr Verhältnis zum mitteldeutschen Schlossbau. Zugleich Beobachtungen zum ›Historismus‹ und zur ›Erinnerungskultur‹ im 16. Jahrhundert«, in: Großmann 2000, S. 129–148.

Hoppe 2006

Stephan Hoppe: »Anatomy of an Early ›Villa‹ in Central Europe. The Schloss and Garden of the Saxon Emperor Frederick the Wise

in Lochau (Annaburg) according to the 1519 Report of Hans Herzheimer«, in: Chatenet 2006, S. 159–170.

Horký 2015

Mila Horký: »Von Schlangen mit ›gesenkten‹, ›liegenden‹ und ›aufstehenden‹ Flügeln. Eine Sichtung der Forschung zu den Signets der Malerfamilie Cranach mit Ausblick«, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015, S. 106–115.

Höfert 2010

Almut Höfert: »Die ›Türkengefahr‹ in der Frühen Neuzeit«, in: Schneiders 2010, S. 61–70.

Hrosch 2008

Regine C. Hrosch: *Die historische Quelle Bild als Problem der Geschichtswissenschaft und der Vermittlung von Geschichte. Abbildungen zur Reformation in Geschichtsbüchern vom 16. bis ins 21. Jahrhundert*, Oldenburg 2008 [Dissertation, Universität Oldenburg 2008].

Huber 1952

Rudolf Huber: »Die Gerechtigkeitsbilder im Tübinger Rathaus«, in: *Tübinger Blätter* 39 (1952), S. 55–62.

Hunecke 1999

Markus Hunecke: *Die Sophienkirche im Wandel der Geschichte. Franziskanische Spuren in Dresden*, Leipzig 1999.

Ilg 2017

Anja Ottilie Ilg: »Verdachtsmomente. Indizien für ein befangenes Cranach-Bild bei der kunstwissenschaftlichen Beurteilung des Zwickauer Kunigundenretabels im 19. Jahrhundert – ein Problem-aufriß«, in: Pöpper 2017, S. 207–216.

Isaiasz u. a. 2007

Vera Isaiasz, Ute Lotz-Heumann, Monika Mommertz u. Matthias Pohlig (Hg.): *Stadt und Religion in der frühen Neuzeit. Soziale Ordnungen und ihre Repräsentationen. Festschrift Heinz Schilling zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main 2007.

Jäcker 2002

Carsten Jäcker: *Christian Egenolff 1502–1555. Ein Frankfurter Meister des frühen Buchdrucks aus Hadamar*, Limburg 2002.

Jacobs 2015

Grit Jacobs: »Widerhall und Kontinuität – Ein Blick auf die Lutherporträts vom späten 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart«, in: Ausst.kat. Eisenach 2015, S. 138–162.

Jäger 2011

Franz Jäger: »Die Stube des gelehrten Bürgers. Zu den Wandinschriften im Haus Markt 3«, in: Lück u. a. 2011, S. 191–197.

Jahn 1955

Johannes Jahn: *Lucas Cranach als Graphiker*, Leipzig 1955.

Jahn 1972

Johannes Jahn: *Lucas Cranach d. Ä., 1472–1553. Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt*, Berlin 1972.

Jahn 1980

Johannes Jahn: *Lucas Cranach d. Ä. 1472–1553. Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d. J. und der Cranachwerkstatt*, Herrsching 1980.

Janitschek 1890

Hubert Janitschek: *Geschichte der deutschen Malerei*, Berlin 1890.

Jung 2012

Martin H. Jung: *Reformation und konfessionelles Zeitalter (1517–1648)*, Göttingen 2012.

Jung 2014

Martin H. Jung: *Kirchengeschichte*, Tübingen 2014.

Junghans 1998

Helmar Junghans: »Martin Luther und die Rhetorik«, in: *Sitzungsberichte der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-Historische Klasse* 136 (1998), Heft 2, S. 5–27.

Kaemmerling 1979

Ekkehard Kaemmerling (Hg.): *Ikonographie und Ikonologie. Theorien, Entwicklung, Probleme. Kunst als Zeichensystem*, Köln 1979.

Kartschoke/Behrendt 1996

Erika Kartschoke u. Walter Behrendt (Hg.): *Repertorium deutschsprachiger Ehelehren der frühen Neuzeit*, 2 Bde., Berlin 1996.

Kat. Aschaffenburg 1975

Katalog. Bayerische Staatsgemäldesammlungen Aschaffenburg [Staatsgalerie im Schloss Johannisburg, Aschaffenburg], München 1975.

Kat. Basel 1996

Katalog der Zeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts im Kupferstichkabinett Basel. Bd. 2a: *Die Zeichnungen von Hans Holbein dem Jüngeren und Ambrosius Holbein*, hg. v. Tilman Falk u. bearb. v. Christian Müller [Kupferstichkabinett Basel], Basel, Stuttgart 1996.

Kat. Braunschweig 1997

Die Handzeichnungssammlung. Geschichte und Bestand, hg. v. Christian von Heusinger, Text- u. Tafelband [HAUM Braunschweig], Braunschweig 1997.

Kat. Budapest 1968

Katalog der Galerie alter Meister, bearb. v. Andor Pigler, 2 Bde. [Szépművészeti Múzeum Budapest], Tübingen 1968.

Kat. Budapest 2003

Old Masters' Gallery, summary catalogue. German, Austrian, Bohemian and British paintings, hg. v. Ildikó Ember, 3 Bde. [Szépművészeti Múzeum Budapest], London 2003.

Kat. Köln 1969

Katalog der deutschen und niederländischen Gemälde bis 1550 (mit Ausnahme der Kölner Malerei) im Wallraf-Richartz-Museum und im Kunstgewerbemuseum der Stadt Köln, bearb. v. Irmgard Hiller u. Horst Vey [Wallraf-Richartz-Museum Köln], Köln 1969.

Kat. Köln 1986

Wallraf-Richartz-Museum Köln. Vollständiges Verzeichnis der Gemäldesammlung, bearb. v. Christian Heße u. Martina Schlagenhauser [Wallraf-Richartz-Museum Köln], Mailand, Köln 1986.

Kat. Kronach 1983

Die Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums, hg. v. Alfred Schädler [Fränkische Galerie Kronach], München 1983.

Kat. Kronach 2014

Fränkische Galerie. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums Festung Rosenberg Kronach, hg. v. Matthias Weniger [Fränkische Galerie Kronach], Petersberg 2014.

Kat. München 1838

Verzeichniss der Gemaelde in der königlichen Pinakothek zu München, bearb. v. Georg von Dillis [AP München], München 1838.

Kat. München 1865

Verzeichniss der Gemälde in der älteren königlichen Pinakothek zu München, bearb. v. Rudolf Marggraff [AP München], München 1865.

Kat. München 1886

Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München. Mit einer historischen Einleitung, hg. v. Franz von Reber [AP München], München 1886.

Kat. München 1904

Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München. Mit einer historischen Einleitung, hg. v. Franz von Reber [AP München], München 1904.

Kat. München 1908

Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München. Mit einer historischen Einleitung, hg. v. Franz von Reber [AP München], München 1908.

Kat. München 1911

Katalog der Kgl. Älteren Pinakothek zu München [AP München], München 1911.

Kat. München 1977

Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog, bearb. v. Horst Ludwig [NP München], München 1977.

Kat. München 1998

Albrecht Dürer – Die Gemälde der Alten Pinakothek, hg. v. den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, bearb. v. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg u. Martin Schawe [AP München], Heidelberg 1998.

Kat. Nürnberg 1909

Katalog der Gemälde-Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg [Germanischen Nationalmuseum Nürnberg], Nürnberg 1909.

Kat. Nürnberg 1937

Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts, bearb. v. Eberhard Lutze, Text- u. Tafelband [Germanisches Nationalmuseum Nürnberg], Leipzig 1937.

Kat. Nürnberg 1997

Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, bearb. v. Kurt Löcher unter Mitarbeit v. Carola Gries [Germanisches Nationalmuseum Nürnberg], Ostfildern-Ruit 1997.

Kat. Schleißheim 1914

Katalog der Königlichen Gemäldegalerie zu Schleissheim, Schleißheim 1914.

Kat. Stockholm 1893

Notice descriptive des tableaux du musée national de Stockholm, hg. v. Georg Göthe [Nationalmuseum Stockholm], Stockholm 1893.

Kat. Stockholm 1900

Notice descriptive des tableaux du Musée national de Stockholm. Maîtres étrangers (non scandinaves), hg. v. Georg Göthe [Nationalmuseum Stockholm], Stockholm 1900.

Kat. Stockholm 1958

Äldre utländska målningar och skulpturer [Nationalmuseum Stockholm], Stockholm 1958.

Kat. Stockholm 1990

Illustrerad katalog över äldre utländskt måleri [Nationalmuseum Stockholm], Stockholm 1990.

Kaufmann 2002

Thomas Kaufmann: »Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum«, in: Blickle 2002, S. 407–454.

Kaufmann 2008

Thomas Kaufmann (Hg.): *Frühneuzeitliche Konfessionskulturen. 1. Nachwuchstagung des VRG Wittenberg 30.09.–2.10.2004*, Gütersloh 2008.

Kaufmann 2009

Thomas Kaufmann: *Geschichte der Reformation*, Frankfurt am Main, Leipzig 2009.

Kawerau 1892

Waldemar Kawerau: *Die Reformation und die Ehe. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des sechzehnten Jahrhunderts*, Halle 1892.

Keith 2008

Chris Keith: *The Pericope Adulterae, the Gospel of John, and the literacy of Jesus*, Leiden 2008 [Dissertation, University of Edinburgh].

Keller 2008

Andreas Keller: *Frühe Neuzeit. Das rhetorische Zeitalter*, Berlin 2008.

Kern 1999

Bernd-Rüdiger Kern: »Die sächsischen Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts«, in: Sächsisches Staatsministerium der Justiz 1999, S. 186–199.

Kerner 1993

Hanns Kerner (Hg.): *Humanismus und Theologie in der frühen Neuzeit. Akten des interdisziplinären Symposions vom 15. bis 17. Mai 1992 im Melanchthonhaus in Bretten*, Nürnberg 1993.

Kibish 1955

Christine Ozarowska Kibish: »Lucas Cranach's Christ Blessing the Children. A Problem of Lutheran Iconography«, in: *Art Bulletin* 37 (1955), S. 196–203.

Kirchner 2000

Thomas Kirchner: »Religion als Thema der Historienmalerei«, in: Laufhütte 2000, S. 353–548.

Kisch 1955

Guido Kisch: *Recht und Gerechtigkeit in der Medaillenkunst*, Heidelberg 1955.

Klein 1994

Peter Klein: »Lucas Cranach und seine Werkstatt. Holzarten und dendrochronologische Analyse«, in: Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994, S. 194–200.

Knappe 1984

Joachim Knappe: »Historie« in *Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffsbildung und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext*, Baden-Baden 1984 [Dissertation, Universität Göttingen 1981/1982].

Knappe 1993

Joachim Knappe: *Philipp Melanchthons »Rhetorik«*, Tübingen 1993.

Knappe 2006

Joachim Knappe: *Poetik und Rhetorik in Deutschland 1300–1700*, Wiesbaden 2006.

Knust/Wassermann 2010

Jennifer Knust u. Tommy Wassermann: »Earth Accuses Earth. Tracing What Jesus Wrote On The Ground«, in: *The Harvard Theological Review* 103 (2010), S. 407–446.

Koeplin 2009

Dieter Koeplin: »Höllenfahrten. Warum belieferten Cranach und seine Schüler die altgläubigen Auftraggeber Kardinal Albrecht und Kurfürst Joachim II. von Brandenburg mit traditionellen Altarbildern?«, in: Ausst.kat. Berlin 2009, S. 58–71.

Koerner 2004

Joseph Leo Koerner: *The Reformation of the Image*, London 2004.

Köhler 1794

Johann Friedrich Köhler (Hg.): *Lebensbeschreibungen merkwürdiger deutscher Gelehrten und Künstler besonders des berühmten Malers Lucas Kranachs. Nebst einigen Abhandlungen über deutsche Litteratur und Kunst*, Leipzig 1794, 2 Bde.

Kohnle/Schirmer 2015

Armin Kohnle u. Uwe Schirmer (Hg.): *Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen. Politik, Kultur und Reformation*, Leipzig, Stuttgart 2015.

Kohnle/Rudersdorf 2017

Armin Kohnle u. Manfred Rudersdorf (Hg.): *Die Reformation. Fürsten – Höfe – Räume*, Leipzig, Stuttgart 2017.

Kolb 2005

Karin Kolb: *Cranach und Dresden. Die Werke Cranachs in der Dresdener Gemäldegalerie, Berlin 2005* [Dissertation, Universität Halle-Wittenberg 2005].

Kolb 2015

Karin Kolb: »Zuschreibung im Cranach-Œuvre. Neue Überlegungen zu einem alten Problem«, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015, S. 206–215.

Koller/Wiribal 1981

Manfred Koller u. Norbert Wiribal (Hg.): *Der Pacher-Altar in St. Wolfgang. Untersuchung, Konservierung und Restaurierung 1969–1976*, Wien u. a. 1981.

Koselleck 2013

Reinhart Koselleck: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt am Main 2013.

Kraft 2017

Melanie Kraft: »Repräsentation, Selbstbild, Stadtgeschichte. Melchior Bocksbergers Entwürfe für die Fassade des Regensburger Rathauses«, in: *Ausst.kat. Regensburg 2017*, S. 458–477.

Kramm 1936

Walter Kramm: »Der Riesensaal in der Wilhelmsburg zu Schmalalden«, in: *Jahrbuch der Denkmalpflege im Regierungsbezirk Kassel. Freigelegte Wand- und Tafelmalereien aus der Zeit vom 11. bis zum 17. Jahrhundert 2* (1936), S. 139–143.

Krause 1970

Hans-Joachim Krause: *Die Schloßkapellen der Renaissance in Sachsen*, Berlin 1970.

Krause 1983

Hans-Joachim Krause: »Zur Ikonographie der protestantischen Schlosskapellen des 16. Jahrhunderts«, in: Ullmann 1983, S. 395–412.

Krause 2004

Hans-Joachim Krause: »Die Schlosskapelle in Torgau«, in: *Ausst.kat. Torgau 2004*, S. 175–188.

Krause 2011

Hans-Joachim Krause: »Cranachs Bildausstattung der Torgauer Schlosskapelle. Eine Rekonstruktion«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 65* (2011), S. 177–214.

Krause 2017

Hans-Joachim Krause: »Cranachs Bildausstattung der Torgauer Schlosskapelle – eine Rekonstruktion«, in: *Herzog/Sens 2017*, S. 137–188.

Krauss/Uthemann 2003

Heinrich Krauss u. Eva Uthemann: *Was Bilder erzählen. Die klassischen Geschichten aus Antike und Christentum in der abendländischen Malerei*, München 2003.

Kreitzer 2000

Larry J. Kreitzer (Hg.): *Ciphers in the sand. Interpretations of the woman taken in adultery. John 7.53–8.11*, Sheffield 2000.

Kreytenberg 1970

Gert Kreytenberg: »Hans Holbein d. J. Die Wandgemälde im Basler Ratsaal«, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 24* (1970), S. 77–100.

Krieger 2007

Verena Krieger: *Was ist ein Künstler? Genie – Heilsbringer – Antikünstler. Eine Ideen- und Kunstgeschichte des Schöpferischen*, Köln 2007.

Kris/Kurz 1995

Ernst Kris u. Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch*, Frankfurt am Main 1995.

Krischel 2003

Roland Krischel: »Cranach in Köln. Zum 450. Todestag des Schnellmalers von Wittenberg«, in: *Kölner Museums-Bulletin 2* (2003), S. 4–22.

Kummer 1958

Bernhard Kummer: *Reformatorsche Motive in der Kunst Cranachs, seines Sohnes und seiner Schule*, Jena 1958 [Dissertation, Universität Jena].

Kunstdenkmäler der Provinz Hannover 1906

Kunstdenkmäler der Provinz Hannover. III. Regierungsbezirk Lüneburg, Bd. 2/3: *Stadt Lüneburg*, bearb. v. Franz Krüger u. Wilhelm Reinecke, Hannover 1906.

Kuspit 1973

Donald B. Kuspit: »Melanchthon and Dürer: the search for the simple style«, in: *The Journal of Medieval and Renaissance Studies 3* (1973), S. 177–202.

Laabs 2004

Annegret Laabs: »Burgundische Tapisserien am Dresdener Hof«, in: *Dresdner Kunstblätter. Zweimonatszeitschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden 3* (2004), S. 166–173.

Labuda 2015

Adam S. Labuda: *Tafelmalerei in Danzig in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts*, hg. v. Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2015 (Online-Publikation, DOI: <https://doi.org/10.18452/13652>).

Lagaude 2010

Jenny Lagaude: *Der Cranach-Altar zu St. Wolfgang in Schneeberg. Ein Bildprogramm zwischen Spätmittelalter und Reformation*, Leipzig, Berlin 2010.

Landau/Parshall 1994

David Landau u. Peter W. Parshall: *The Renaissance print. 1470–1550*, New Haven u. a. 1994.

Langewiesche 2000

Dieter Langewiesche: *Nation, Nationalismus, Nationalstaat in Deutschland und Europa*, München 2000.

Laude/Heß 2008

Corinna Laude u. Gilbert Heß (Hg.): *Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit*, Berlin 2008.

Laufhütte 2000

Hartmut Laufhütte (Hg.): *Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit*, 2 Bde., Wiesbaden 2000.

Lederle 1937

Ursula Lederle: *Gerechtigkeitsdarstellungen in deutschen und niederländischen Rathhäusern* [Dissertation, Universität Heidelberg 1937].

Lee 1967

Rensselaer W. Lee: *Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting*, New York 1967.

Leppin 2015

Volker Leppin: »Kirchenausstattungen in territorialen Kirchenordnungen bis 1548«, in: Arend/Dörner 2015, S. 137–155.

Leppin 2017

Volker Leppin: *Reformation*, Darmstadt 2017.

Leroux 2002

Neil R. Leroux: *Luther's rhetoric. Strategies and style from the Invocavit sermons*, St. Louis, Missouri 2002.

Levenson 1978

Jay A. Levenson: *Jacopo de' Barbari and northern art of the early sixteenth century* [Dissertation, University of New York 1978].

Lewy 1908

Max Lewy: *Schloss Hartenfels bei Torgau* [Dissertation, Universität Dresden 1908].

Lichte 1993

Claudia Lichte: »Meisterwerke massenhaft ... – Zum Problem der Händescheidung in der Weckmann-Werkstatt«, in: Ausst.kat. Stuttgart 1993, S. 19–27.

Lindau 1883

Martin B. Lindau: *Lucas Cranach. Ein Lebensbild aus dem Zeitalter der Reformation*, Leipzig 1883.

Lindgren 1983a

Mereth Lindgren: *Att lära och att pryda. Om efterreformatoriska kyrkmålningar i Sverige cirka 1530–1630*, Stockholm 1983 [Dissertation, Universität Stockholm].

Lindgren 1983b

Mereth Lindgren: »Evangelische Ikonographie in schwedischen Kirchenmalereien 1530–1630«, in: Ullmann 1983, S. 122–128.

Lindgren 1988

Mereth Lindgren: »Cranach – målare i brytningstid«, in: Ausst.kat. Stockholm 1988, S. 15–27.

Lohse 1995

Bernhard Lohse: *Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang*, Göttingen 1995.

Lohse 1997

Bernhard Lohse: *Martin Luther. Eine Einführung in sein Leben und sein Werk*, München 1997.

Löther 1996

Andrea Löther (Hg.): *Mundus in imagine. Bildersprache und Lebenswelten im Mittelalter. Festgabe für Klaus Schreiner*, München 1996.

Lucas Cranach der Ältere 1872

Lucas Cranach der Ältere – der Maler der Reformation. Eine biographische Skizze zum Gedächtniß der 4. Säcularfeier seines Geburtsjahres 1472, aus den vorh. Quellen zus.gest. von einem dankbaren Enkel, Wittenberg 1872.

Ludolph 1984

Ingetraut Ludolph: *Friedrich der Weise. Kurfürst von Sachsen. 1463–1525*, Göttingen 1984.

Lull 2003

Timothy F. Lull: »Luther's writings«, in: McKim 2003, S. 39–61.

Lück 1997

Heiner Lück: *Die kursächsische Gerichtsverfassung. 1423–1550*, Köln 1997.

Lück 1999

Heiner Lück: »Die Gerichtsverfassung im albertinischen Sachsen zwischen 1485 und 1580 – Ein Überblick«, in: Sächsisches Staatsministerium der Justiz 1999, S. 200–225.

Lück 2008

Heiner Lück: »Die Universität Wittenberg als Verwaltungs- und Wirtschaftsfaktor. Zur Ausstrahlung der LEUCOREA auf die Stadt Wittenberg und deren Umland – Ausgewählte Beispiele«, in: Donnert 1997–2008, Bd. 7, S. 95–111.

Lück 2017a

Heiner Lück: *Der Sachsenspiegel. Das berühmteste deutsche Rechtsbuch des Mittelalters*, Darmstadt 2017.

Lück 2017b

Heiner Lück: »Richtergewissen« im Kernland der lutherischen Reformation. Beobachtungen zur kursächsischen Rechtspraxis und deren normativen Grundlagen im 16. Jahrhundert«, in: Decker/Germann 2017, S. 179–199.

Lück u. a. 2011

Heiner Lück, Enno Bünz, Leonhard Helten u. Dorothee Sack (Hg.): *Das ernestinische Wittenberg. Universität und Stadt (1486–1547)*, Petersberg 2011.

Lück u. a. 2013

Heiner Lück, Enno Bünz, Leonhard Helten u. Armin Kohnle (Hg.): *Das ernestinische Wittenberg. Stadt und Bewohner*, Bild- u. Textband (2.1 u. 2.2), Petersberg 2013.

Lück u. a. 2015

Heiner Lück, Enno Bünz, Leonhard Helten u. Armin Kohnle (Hg.): *Das ernestinische Wittenberg. Spuren Cranachs in Schloss und Stadt*, Petersberg 2015.

Lüdecke 1953a

Heinz Lüdecke: *Lucas Cranach der Ältere im Spiegel seiner Zeit. Aus Urkunden, Chroniken, Briefen, Reden und Gedichten*, Berlin 1953.

Lüdecke 1953b

Heinz Lüdecke: *Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit*, Berlin 1953.

Lüdecke 1974

Heinz Lüdecke: *Lucas Cranach d. Ä.*, Berlin 1974.

Lüdecke/Heiland 1955

Heinz Lüdecke u. Susanne Heiland: *Dürer und die Nachwelt. Urkunden, Briefe, Dichtungen und wissenschaftliche Betrachtungen aus vier Jahrhunderten*, Berlin 1955.

Mackowsky 1904

Walter Mackowsky: *Giovanni Maria Nosseni und die Renaissance in Sachsen*, Berlin 1904 [Dissertation, Technische Hochschule Dresden 1904].

Madersbacher 2015

Lukas Madersbacher: *Michael Pacher. Zwischen Zeiten und Räumen*, Berlin u. a. 2015.

Magirius 2009

Heinrich Magirius: *Die evangelische Schlosskapelle zu Dresden aus kunstgeschichtlicher Sicht*, Altenburg 2009.

Magirius 2013

Heinrich Magirius: *St. Annen zu Annaberg*, Regensburg 2013.

Maissen 2006

Thomas Maissen: *Funktionen des Humanismus. Studien zum Nutzen des Neuen in der humanistischen Kultur*, Göttingen 2006.

Mâle 1969

Emile Mâle: *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris 1969.

Manson 1952

T. W. Manson: »The Pericope de Adultera (Joh 7,53–8,11)«, in: *Zeitschrift für die Neutestamentliche Wissenschaft und die Kunde der Älteren Kirche* 44 (1952), S. 255–256.

Martens/Peters 2006

Maximiliaan P. J. Martens u. Natasja Peeters: »Paintings in Antwerp houses (1532–1567)«, in: *De Marchi/van Miegroet* 2006, S. 35–53.

Marx/Vötsch 2005

Barbara Marx u. Jochen Vötsch: »Ein albertinisches Schlossinventar der Residenz Torgau von 1546 (mit Edition)«, in: *Neues Archiv für sächsische Geschichte* 76 (2005), S. 253–273.

Mathies 1998

Ulrike Mathies: *Die protestantischen Taufbecken Niedersachsens von der Reformation bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts*, Regensburg 1998 [Dissertation, Universität Heidelberg 1987].

Matsche 1994

Franz Matsche: »Lucas Cranachs mythologische Darstellungen«, in: *Ausst.kat. Kronach/Leipzig* 1994, S. 78–88.

Mau 2005

Rudolf Mau: »Luther der Deutsche – Wegbereiter des deutschen Nationalgedankens«, in: *Luther* 76 (2005), S. 8–24.

McColl 1996

Donald Alexander McColl: *Christ and the Woman of Samaria. Studies in Art and Piety in the Age of the Reformation* [Dissertation, University of Virginia 1996].

McDonald 1995

J. Ian H. McDonald: »The so-called Pericope de adultera«, in: *New Testament Studies* 41 (1995), S. 415–427.

McGinn 1998

Thomas A. McGinn: *Prostitution, sexuality, and the law in ancient Rome*, New York 1998.

McKim 2003

Donald K. McKim (Hg.): *The Cambridge companion to Martin Luther*, Cambridge 2003.

Meckelnborg/Riecke 2011

Christina Meckelnborg u. Anne-Beate Riecke: *Georg Spalatins Chronik der Sachsen und Thüringer. Ein historiographisches Großprojekt der Frühen Neuzeit*, Köln u. a. 2011.

Meier 2015

Esther Meier: *Sakralkunst am Hof zu Dresden. Kontext als Prozess*, Berlin 2015.

Meier 1996

Ulrich Meier: »Vom Mythos der Republik. Formen und Funktionen spätmittelalterlicher Rathausikonographie in Deutschland und Italien«, in: Löther 1996, S. 345–387.

Meinel 2015

Frank Meinel: »Zur Rezeption der Rechtfertigungslehre bei Lucas Cranach dem Jüngeren. Versuch einer theologischen Deutung des Gemäldes Elias und die Baalspriester von 1545«, in: Werner/Euster-schulte/Heydenreich 2015, S. 236–243.

Meinert 1970

Günther Meinert: »Die erste katholische Hofkirche in Dresden. Entstehung und kunstgeschichtliche Würdigung«, in: Bulang/Gülden/Seifert 1970, S. 322–344.

Melion 2009

Walter S. Melion: »Bible Illustration in the Sixteenth-Century Low Countries«, in: Ausst.kat. New York 2009, S. 14–106.

Melion 2014

Walter S. Melion: »Introduction: Visual Exegesis and Pieter Bruegel's Christ and the Woman taken in Adultery«, in: Clifton/Melion/Weemans 2014, S. 1–41.

Merkel 2007

Kerstin Merkel: »Die Konkubinen des Kardinals. Legenden und Fakten«, in: Ausst.kat. Aschaffenburg 2007, S. 76–97.

Mertens 2004

Dieter Mertens: »Die Dichterkrönung des Konrad Celtis. Ritual und Programm«, in: Fuchs 2004, S. 31–50.

Michaelis 1989/1990

Rainer Michaelis: »Studien zum Berliner Weltgerichtsalter des Lucas Cranach«, in: *Aachener Kunstblätter* 58 (1989/1990), S. 115–132.

Michaelson 1902

Hedwig Michaelson: *Lukas Cranach der Aeltere. Untersuchungen über die stilistische Entwicklung seiner Kunst* [Dissertation, Universität Heidelberg 1902].

Michalski 1984

Sergiusz Michalski: »Aspekte der protestantischen Bilderfrage«, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 3 (1984), S. 65–85.

Michels 1988

Norbert Michels: *Bewegung zwischen Ethos und Pathos. Zur Wirkungsästhetik italienischer Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts*, Münster 1988 [Dissertation, Universität Hamburg 1985].

Moppert-Schmidt 1967

Anita Moppert-Schmidt: *Die Fresken von S. Angelo in Formis*, Zürich 1967.

Morisani 1962

Ottavio Morisani: *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Cava dei Tirreni u. a. 1962.

Morsak 1974

Chlodwig Louis Morsak: *Das Wesen der Strafbarkeit des Ehebruchs, dargestellt auf Grund der Entwicklung des römischen, kanonischen und frühmittelalterlichen deutschen Rechts* [Dissertation, Universität Freiburg im Breisgau 1974].

Müller 1991

Christian Müller: »New evidence for Hans Holbein the Younger's wall paintings in Basel Town Hall«, in: *Burlington Magazine* 133 (1991), S. 21–26.

Müller 2004

Matthias Müller: *Das Schloß als Bild des Fürsten. Herrschaftliche Metaphorik in der Residenzarchitektur des Alten Reichs (1470–1618)*, Göttingen 2004.

Müller 2007

Matthias Müller: »Der historische Ort und das mythologische Bild. Historienmalerei und Schlossbaukunst als visuelle Medien reichsfürstlicher Erinnerungskultur um 1500«, in: Fey/Krieb/Rösener 2007, S. 221–248.

Müller 2011

Matthias Müller: »Das Schloss als Bild(nis)träger. Zum Wechselverhältnis von Bild und Architektur als Medien höfischer Repräsentation im frühneuzeitlichen Residenzbau des Alten Reichs«, in: *Das Kunstwerk in der Residenz* 2011, S. 16–30.

Müller 2013

Matthias Müller (Hg.): *Kulturtransfer am Fürstenhof. Höfische Austauschprozesse und ihre Medien im Zeitalter Kaiser Maximilians I.*, Berlin 2013.

Müller 2015a

Matthias Müller: »Die Konfessionalisierung höfischer Innenräume. Beobachtungen zur bildlichen Raumausstattung in den Schlössern von Wittenberg und Torgau«, in: Ausst.kat. Torgau 2015, S. 138–157.

Müller 2015b

Matthias Müller: »Meisterschaft in der Werkstattproduktion. Die ›Entdeckung‹ Lucas Cranachs des Jüngeren als Wiederentdeckung frühneuzeitlichen Künstlertums«, in: Ausst.kat. Wittenberg 2015, S. 18–27.

Müller 2015c

Matthias Müller: »Wiederkehr der Mimesis. Die höfische Porträtmalerei Lucas Cranachs des Jüngeren nach 1550 als paradigmatische Neuausrichtung des ›Cranach-Stils‹«, in: Werner/Euster-schulte/Heydenreich 2015, S. 266–279.

Müller 2001

Roman Müller: *Sprachbewußtsein und Sprachvariation im lateinischen Schrifttum der Antike*, München 2001.

Mummenhoff 1891

Ernst Mummenhoff: *Das Rathaus in Nürnberg*, Nürnberg 1891.

Münch 2006

Birgit Ulrike Münch: »Apelles am Scheideweg? Der frühneuzeitliche Künstler zwischen Konfession und Ökonomie«, in: Ausst.kat. Halle/Moritzburg 2006, Bd. 2, S. 379–384.

Münch 2007

Birgit Ulrike Münch: »Engelsglorie, Tricktrack-Teufel und Evas Kehrseite. Die Neuinszenierung der Auferstehung Christi im Mittelbild des Aschaffener Magdalenen-Altars«, in: Ausst.kat. Aschaffenburg 2007, S. 123–135.

Münch 2009

Birgit Ulrike Münch: *Geteiltes Leid. Die Passion Christi in Bildern und Texten der Konfessionalisierung. Druckgraphik von der Reformation bis zu den jesuitischen Großprojekten um 1600*, Regensburg 2009 [Dissertation, Universität Trier 2007].

Muther 1902

Richard Muther: *Lucas Cranach*, Berlin 1902.

Naumann 1910

Hans Naumann: *Die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett zum Spiegel menschlicher Behaltis (gedruckt zu Speier bei Peter Drach); mit einer Einleitung über ihre Vorgeschichte*, Straßburg 1910.

Neidhardt 2004

Uta Neidhardt: »Gewirkte Passion. Vier Niederländische Bildteppiche der Gemäldegalerie Alte Meister«, in: *Dresdner Kunstblätter. Zweimonatszeitschrift der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden* 3 (2004), S. 153–165.

Nembach 1972

Ulrich Nembach: *Predigt des Evangeliums. Luther als Prediger, Pädagoge und Rhetor*, Neukirchen-Vluyn 1972.

Neugebauer 2013

Anke Neugebauer: »Wohnen im Wittenberger Schloss – Zur Nutzung und Ausstattung der fürstlichen Gemächer, Stuben und Kammern«, in: Lück u. a. 2013, S. 315–333.

Neuß 2010

Christina Neuß (Hg.): *Die Anfänge des protestantischen Kirchenbaus im 16. Jahrhundert. Tagung des Vereins für Kirchengeschichte der Kirchenprovinz Sachsen Osterwieck 14.–15. September 2007*, Magdeburg 2010.

Nicht 1996

Christoph Nicht: *Das Dommuseum Fulda. Führer durch die Ausstellung*, hg. v. Domkapitel Fulda, Fulda 1996.

Noble 1998

Bonnie-Jeanne Noble: *The lutheran paintings of the Cranach workshop, 1529–1555*, 2 Bde. [Dissertation, Northwestern University of Evanston, Illinois 1998].

Noble 2009

Bonnie-Jeanne Noble: *Lucas Cranach the Elder. Art and devotion of the German Reformation*, Lanham, Md. u. a. 2009.

Nolte/Tompert/Windhorst 1978

Josef Nolte, Hella Tompert u. Christof Windhorst (Hg.): *Kontinuität und Umbruch. Theologie und Frömmigkeit in Flugschriften und Kleinliteratur an der Wende vom 15. zum 16. Jahrhundert. Beiträge zum Tübinger Kolloquium des Sonderforschungsbereichs 8 »Spätmittelalter und Reformation« (31. Mai–2. Juni 1975)*, Stuttgart 1978.

Nordenfalk 1958

Carl Nordenfalk: »Samlingarnas Historia«, in: Kat. Stockholm 1958, V–LXVI.

North/Ormrod 1998

Michael North u. David Ormrod (Hg.): *Art markets in Europe. 1400–1800*, Aldershot 1998.

O'Day 1992

Gail O'Day: »John 7.53–8.11. A Study in Misreading«, in: *Journal of biblical literature* 111 (1992), S. 631–640.

Ohle 1936

Walter Ohle: *Die protestantischen Schloßkapellen der Renaissance in Deutschland. Im Anschluss an die Kapelle des Schlosses Hartenfels in Torgau* [Dissertation, Universität Leipzig 1936].

Ohly 1985

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

O'Loughlin 2000

Thomas O'Loughlin: »A Woman's Plight and the Western Fathers«, in: Kreitzer 2000, S. 83–104.

Opitz 2013

Peter Opitz (Hg.): *The myth of the reformation*, Göttingen, Bristol, Conn. 2013.

Ozment 1980

Steven E. Ozment: *The Reformation in the Cities. The appeal of Protestantism to Sixteenth-Century Germany and Switzerland*, New Haven, London 1980.

Ozment 1997

Steven E. Ozment: *Die Tochter des Bürgermeisters. Die Rebellion einer jungen Frau im deutschen Mittelalter*, Reinbek 1997.

Palzkill 1996

Margaretha Palzkill: »Meditatio« und »Modestia«. Der gesenkte Blick Marias auf italienischen Verkündigungsdarstellungen des 14. bis 16. Jahrhunderts«, in: Löther 1996, S. 169–203.

Panofsky 1979

Erwin Panofsky: »Ikonographie und Ikonologie«, in: Kaemmerling 1979, S. 207–225.

Parthey 1863

Gustav Parthey: *Deutscher Bildersaal. Verzeichniss der in Deutschland vorhandenen Oelbilder verstorbener Maler aller Schulen in alphabetischer Folge zusammengestellt*, Berlin 1863.

Pastoureau 1995

Michel Pastoureau: *Des Teufels Tuch. Eine Kulturgeschichte der Streifen und der gestreiften Stoffe*, Frankfurt am Main, Paris 1995.

Paul 1987

Jürgen Paul: »Das Rathaus«, in: Busch 1987, S. 392–423.

Pauli 1974

Gustav Pauli: *Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte*, Baden-Baden 1974.

Pettegree 1992

Andrew Pettegree (Hg.): *The Early Reformation in Europe*, Cambridge, New York 1992.

Pfreundner 1988

Hans Pfreundner: *Die Fränkische Galerie. Festung Rosenberg in Kronach*. CHW Zwischengabe 1988, Lichtenfels 1988, S. 150–154.

Pies 2008

Eike Pies: *Löhne und Preise von 1300 bis 2000. Abhängigkeit und Entwicklung über 7 Jahrhunderte*, Wuppertal 2008.

Pleister/Schild 1988

Wolfgang Pleister u. Wolfgang Schild: *Recht und Gerechtigkeit im Spiegel der europäischen Kunst*, Köln 1988.

Poppe 2014

Sonja Poppe: *Bibel und Bild. Die Cranachschule als Malwerkstatt der Reformation*, Leipzig 2014.

Pöpper 2013

Thomas Pöpper: *Das Schneeberger Reformationsretabel von Lucas Cranach dem Älteren. Ein »bildgewordener Kirchentraum«*, unter Mitarbeit v. Gunnar Heydenreich, Dietrich Lücke u. Jürgen Pietsch, Spröda 2013.

Pöpper 2017

Thomas Pöpper (Hg.): *Cranach in Zwickau. Das Retabel in der St. Katharinenkirche. Einführung – Aufsätze – Quellen – Fotodokumentation – Konservierung*, Regensburg 2017.

Pöpper/Wegmann 2011

Thomas Pöpper u. Susanne Wegmann (Hg.): *Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche*, Regensburg 2011.

Poscharsky 1963

Peter Poscharsky: *Die Kanzel. Erscheinungsform im Protestantismus bis zum Ende des Barocks*, Gütersloh 1963.

Poscharsky 1998a

Peter Poscharsky: »Das lutherische Bildprogramm«, in: Poscharsky 1998b, S. 21–39.

Poscharsky 1998b

Peter Poscharsky (Hg.): *Die Bilder in den lutherischen Kirchen. Ikonographische Studien*, München 1998.

Posse 1942

Hans Posse: *Lucas Cranach d. Ä.*, Wien 1942.

Poulsen 2015

Hanne Kolind Poulsen: »Cranachs Bildsprache und der neue lutherische Glaube«, in: Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015, S. 63–71.

Pralle 1979

Ludwig Pralle: *Das Dom-Museum zu Fulda*, Fulda 1979.

Prawer 1969

Siegbert Salomon Prawer (Hg.): *Essays in German literature. Dedicated to Roy Pascal on the occasion of his 65. birthday*, London 1969.

Preuß 1926

Hans Preuß: *Die deutsche Frömmigkeit im Spiegel der bildenden Kunst. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart dargestellt*, Berlin 1926.

Preuß 1934

Hans Preuß: *Martin Luther. Der Deutsche*, Gütersloh 1934.

Quadlbauer 1962

Franz Quadlbauer: *Die antike Theorie der genera dicendi im lateinischen Mittelalter. Vorgelegt in der Sitzung am 7. Februar 1962*, Wien 1962.

Rehm 2002

Ulrich Rehm: *Stumme Sprache der Bilder. Gestik als Mittel neuzeitlicher Bilderzählung*, München 2002.

Reichauer 1998

Berta Reichauer (Hg.): *Der Altar zu St. Wolfgang von Michael Pacher*, Thaur u. a. 1998.

Reinhard/Schilling 1995

Wolfgang Reinhard u. Heinz Schilling (Hg.): *Die katholische Konfessionalisierung. Wissenschaftliches Symposium der Gesellschaft zur Herausgabe des Corpus Catholicorum und des Vereins für Reformationsgeschichte 1993*, Gütersloh 1995.

Reinhardt 2010

Cornelia Reinhardt: *Zeitliches Leiden und Ewige Freuden – barocke Leichenpredigten für österreichische Exulanten in Nürnberg* [Bachelorarbeit, Universität Erlangen-Nürnberg 2010].

Reinke 1976

Edgar C. Reinke: *The Dialogus of Andreas Meinhardi. An Utopian Description of Wittenberg and its University* [Dissertation, University of Ann Arbor, Michigan 1976].

Riegl 1893

Alois Riegl: *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893.

Riggenbach 1971

Rudolf Riggenbach: »Die Wandgemälde des Rathauses zu Basel aus dem XI. und XVI. Jahrhundert«, in: Baer 1971, S. 517–608.

Rimsl 2015

Daniel Rimsl: *Sigmund Haffner und der Hochaltar zu Rabenden. Bildschnitzerei zwischen Spätgotik und Renaissance*, Regensburg 2015.

Ringbom 1984

Sixten Ringbom: *Icon to narrative. The rise of the dramatic close-up in fifteenth-century devotional painting*, Doornspijk 1984.

Ringbom 1995

Sixten Ringbom: *Les images de dévotion (XIIe–XVe siècle)*, Paris 1995.

Ritschel 2007

Iris Ritschel: »Christus und ...?: Ein legendäres Paar auf Pergament im Schlossmuseum Gotha«, in: Tacke 2007, S. 75–99.

Röber 1983

Wolf-Dieter Röber: »Die Werke Lucas Cranachs d. Ä., Lucas Cranachs d. J. und ihrer Werkstatt im Erzgebirge«, in: *Sächsishe Heimatblätter* 6 (1983), S. 241–243.

Rolf 2005

Sibylle Rolf: »...daß Du Dein Herz entzündest!«: Rechtfertigungslehre, Gotteslehre und Anthropologie in Luthers Katechismen nach den drei Hauptstücken«, in: *Luther* 76 (2005), S. 80–100.

Rolf 2008

Sibylle Rolf: *Zum Herzen sprechen. Eine Studie zum imputativen Aspekt in Martin Luthers Rechtfertigungslehre und zu seinen Konsequenzen für die Predigt des Evangeliums*, Leipzig 2008.

Roper 1995

Lyndal Roper: *Das fromme Haus. Frauen und Moral in der Reformation*, Frankfurt am Main u. a. 1995.

Rosenberg 1960

Jakob Rosenberg: *Die Zeichnungen Lucas Cranachs d. Ä.*, Berlin 1960.

Rosenthal 1880

Eduard Rosenthal: *Die Rechtsfolgen des Ehebruchs nach kanonischem und deutschem Recht. Eine rechtsgeschichtliche Abhandlung* [Dissertation, Universität Jena 1880].

Rosier 1997

Bart A. Rosier: *The bible in print. Netherlandish bible illustration in the sixteenth century*, unter Mitarbeit v. Chris F. Weterings, Text- u. Bildband, Leiden 1997.

Roth 2013

Ulli Roth: *Gnadenlehre*, Paderborn u. a. 2013.

Rothe 1994

Andreas Rothe: »Theologie in Stein und Bild«, in: Herzog 1994b, S. 7–26.

Röttinger 1933

Heinrich Röttinger: *Der Frankfurter Buchholzschnitt. 1530–1550*, Straßburg 1933.

Rowlands 1985

John Rowlands: *Holbein. The paintings of Hans Holbein the Younger. Complete edition*, Oxford 1985.

Rummel 1987

Mariella Rummel: *Die rechtliche Stellung der Frau im Sachsenspiegel-Landrecht*, Frankfurt am Main 1987 [Dissertation, Universität Marburg 1987].

Sandner/Heydenreich/Smith-Contini 2015

Ingo Sandner, Gunnar Heydenreich u. Helen Smith-Contini: »Veränderungen beim Unterzeichnen in Cranachs Werkstatt und die Arbeitsweise von Sohn Lucas«, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015, S. 128–141.

Sandner/Ritschel 1994

Ingo Sandner u. Iris Ritschel: »Arbeitsweise und Maltechnik Lucas Cranachs und seiner Werkstatt«, in: *Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994*, S. 186–193.

Sauerländer 2008

Willibald Sauerländer (Hg.): *Die Münchner Kunstammer*, unter Mitarbeit v. Dorothea Diemer, Peter Diemer, Lorenz Seelig, Peter Volk u. Brigitte Volk-Knüttel, 3 Bde., München 2008.

Sächsisches Staatsministerium der Justiz 1999

Sächsisches Staatsministerium der Justiz (Hg.): *Rechtbücher und Rechtsordnung in Mittelalter und früher Neuzeit*, Dresden 1999.

Schade 1972a

Werner Schade (Hg.): *Zeichnungen. Lucas Cranach der Ältere*, Leipzig 1972.

Schade 1972b

Werner Schade: »Maler aus dem Umkreis Cranachs«, in: *Ausst.kat. Weimar 1972*, S. 148–159.

Schade 1977

Werner Schade: *Die Malerfamilie Cranach*, Wien, München 1977.

Schädler-Saub 2003

Ursula Schädler-Saub (Hg.): *Mittelalterliche Rathäuser in Niedersachsen und Bremen. Geschichte, Kunst, Erhaltung*, Petersberg 2003.

Schäfer/Saint-George 2003

Iris Schäfer u. Caroline von Saint-George: »Zur Unterzeichnung von Gemälden Lucas Cranachs d. Ä. und seines Umkreises im Wallraf-Richartz-Museum – Foundation Corboud«, in: *Kölner Museums-Bulletin 2* (2003), S. 23–38.

Schäfer 2003

Michael Schäfer: *Hitda-Codex. Evangeliar des Stifts St. Walburga in Meschede. Handschrift 1640 der Hessischen Landes- und Hochschulbibliothek in Darmstadt. Entstehung und Bildwelt*, Meschede 2003.

Schauerte 2013

Thomas Schauerte (Hg.): *Dürer und das Nürnberger Rathaus. Aspekte von Ikonographie, Verlust und Rekonstruktion. Publikation der Dürer-vorträge im »Schönen Saal« des Nürnberger Rathauses 5. August 2012*, Petersberg 2013.

Schawe 2007

Martin Schawe: »Cranach in Aschaffenburg. 1814 bis heute«, in: *Ausst.kat. Aschaffenburg 2007*, S. 215–225.

Scheible 2010

Heinz Scheible: *Aufsätze zu Melancthon*, Tübingen 2010.

Scheidig 1953

Walther Scheidig: »Urkunden zu Cranachs Leben und Schaffen. Ausgewählt und erläutert von Walther Scheidig«, in: *Lüdecke 1953b*, S. 156–177.

Schein 2013

Ralf-Günther Schein: *Cranach malt die Reformation*, Norderstedt 2013.

Schild 1985

Wolfgang Schild: *Alte Gerichtsbarkeit. Vom Gottesurteil bis zum Beginn der modernen Rechtsprechung*, München 1985.

Schilling 2015

Heinz Schilling (Hg.): *Der Reformator Martin Luther 2017. Eine wissenschaftliche und gedenkpolitische Bestandsaufnahme*, Berlin 2015.

Schlie 2011

Heike Schlie: »Das Holz des Lebensbaumes, des Kreuzes und des Altarretabels. Die Cranach'sche Neufassung einer sakramentalen Bildgattung«, in: *Pöpper/Wegmann 2011*, S. 102–117.

Schlombs 1964

Wilhelm Schlombs: *Die Entwicklung des Beichtstuhls in der katholischen Kirche. Grundlagen und Besonderheiten im alten Erzbistum Köln*, Düsseldorf 1964 [Dissertation, Technische Hochschule Aachen 1964].

Schmalz 2014

Björn Schmalz: »Georg Spalatin am kursächsischen Hof«, in: *Syndram/Fritz/Zerbe 2014*, S. 92–102.

Schmid 1896

Heinrich Alfred Schmid: »Die Gemälde von Hans Holbein D. J. im Baseler Großratsaale«, in: *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 17* (1896), S. 73–96.

Schmidt 2004

Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik. 1750–1945*, 2 Bde., Heidelberg 2004.

Schmidt 1963

Leopold Schmidt: *Die Volkerzählung. Märchen, Sage, Legende*, Schwank, Berlin 1963.

Schmidt 2003

Peter Schmidt: *Gedruckte Bilder in handgeschriebenen Büchern. Zum Gebrauch von Druckgraphik im 15. Jahrhundert*, Köln u. a. 2003 [Dissertation, Technische Universität Berlin 1995].

Schnabel 1972

Hildegard Schnabel (Hg.): *Lucas Cranach d. Ä. Passional Christi vnd Antichristi*, hg. v. Hildegard Schnabel, Berlin 1972.

Schneider 2010

Norbert Schneider: *Historienmalerei. Vom Spätmittelalter bis zum 19. Jahrhundert*, Köln u. a. 2010.

Schneider 2015a

Katja Schneider: »Übersehen und verschmäht. Lucas Cranach der Jüngere, ein verkannter Künstler«, in: *Ausst.kat. Wittenberg 2015*, S. 28–37.

Schneider 2015b

Norbert Schneider: *Von Bosch zu Bruegel. Niederländische Malerei im Zeitalter von Humanismus und Reformation*, Berlin, Münster 2015.

Schneiders 2010

Thorsten Gerald Schneiders (Hg.): *Islamfeindlichkeit. Wenn die Grenzen der Kritik verschwimmen*, Wiesbaden 2010.

Schnell 1968

Uwe Schnell: *Die homiletische Theorie Philipp Melancthons* [Dissertation, Universität Rostock 1968].

Schnitzler 1996

Norbert Schnitzler: *Ikonoklasmus – Bildersturm. Theologischer Bildstreit und ikonoklastisches Handeln während des 15. und 16. Jahrhunderts*, München 1996.

Schnitzler 2002

Norbert Schnitzler: »Illusion, Täuschung und schöner Schein. Probleme der Bilderverehrung im späten Mittelalter«, in: Schreiner 2002, S. 221–242.

Schoch/Mende 2001–2004

Rainer Schoch u. Matthias Mende: *Albrecht Dürer – das druckgraphische Werk*, 3 Bde., München u. a. 2001–2004.

Schock-Werner 1995

Barbara Schock-Werner (Hg.): *Burg- und Schlosskapellen. Kolloquium des Wissenschaftlichen Beirats der Deutschen Burgenvereinigung*, Stuttgart 1995.

Schöntube 2008a

Ulrich Schöntube: *Emporenbilderzyklen in der Mark Brandenburg. Ein Beitrag zum lutherischen Bildprogramm des 16.–18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main u. a. 2008 [Dissertation, Humboldt-Universität Berlin 2006].

Schöntube 2008b

Ulrich Schöntube: »Transkonfessionalität und Konfessionskonformität am Beispiel literarischer Quellen von Emporenbilderzyklen der Region des Kurfürstentums Brandenburg«, in: Kaufmann 2008, S. 347–374.

Schorn 1829

Ludwig Schorn: »Der königliche Bildersaal in der St. Moritzkapelle zu Nürnberg« (31. Dezember), in: *Kunstblatt* 105 (1829), S. 417–420.

Schrand 1992

Petra Schrand: *Frau und Ehe im biblischen Drama der Reformationszeit* [Dissertation, Universität Osnabrück 1992].

Schreiner 2002

Klaus Schreiner (Hg.): *Frömmigkeit im Mittelalter. Politisch-soziale Kontexte, visuelle Praxis, körperliche Ausdrucksformen*, München 2002.

Schubert 1917

Hans von Schubert: *Luther und seine lieben Deutschen. Eine Volksschrift zur Reformationsfeier*, Stuttgart, Berlin 1917.

Schuchardt 1851–1871

Christian Schuchardt: *Lucas Cranach des Älteren Leben und Werke*, 3 Bde., Leipzig 1851–1871.

Schuchardt 2015

Günter Schuchardt: »Cranach und Luther – Aspekte einer Partnerschaft«, in: Ausst.kat. Eisenach 2015, S. 10–23.

Schulz/Delarue/Sobez 2012

Johann Schulz, Dominic E. Delarue u. Laura Sobez (Hg.): *Das Bild als Ereignis. Zur Lesbarkeit spätmittelalterlicher Kunst mit Hans-Georg Cadamer*, Heidelberg 2012.

Schulze 2004

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

Schumann 2002

Paul Schumann: *Dresden*, Leipzig 2002.

Schwab 1967

Dieter Schwab: *Grundlagen und Gestalt der staatlichen Ehegesetzgebung in der Neuzeit bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Bielefeld 1967.

Schwarz 2002

Michael Viktor Schwarz: *Visuelle Medien im christlichen Kult. Fallstudien aus dem 13. bis 16. Jahrhundert*, Wien u. a. 2002.

Schweinsberg 1966

Wilhelm Schenk zu Schweinsberg: »Die früheste Fassung des Gemäldes der Ehebrecherin vor Christus von Lukas Cranach d. Ä.«, in: *Kunst in Hessen und am Mittelrhein* 6 (1966), S. 33–41.

Scott 2000

J. Martin C. Scott: »On the trail of a good story. John 7.53–8.11 in the gospel tradition«, in: Kreitzer 2000, S. 53–82.

Scribner 1990

Robert W. Scribner (Hg.): *Bilder und Bildersturm im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1990.

Scribner/Dixon 2003

Robert W. Scribner u. C. Scott Dixon: *The German Reformation*, Basingstoke u. a. 2003.

Seehase 1999

Hans Seehase: *Ehesachen vor dem Reichskammergericht. Die Ehe im Spannungsfeld zwischen Recht und Theologie sowie zwischen Reich Territorien und Kirche am Beginn der Neuzeit* [Dissertation, Universität Münster 1999].

Sens 2017

Hans-Christoph Sens: »Fürstliches Bekenntnis zur Reformation. Kurfürst Johann Friedrich, die neue Schlosskapelle und Luther: Theologische und andere Überlegungen zur Gestaltung und Ein-

weihung des ersten evangelischen Kirchenneubaus der Reformationszeit«, in: Herzog/Sens 2017, S. 113–136.

Seidel 2016

Christine Seidel: »Kopieren nach Bosch: Beobachtungen zur Anbetung der Könige und zum Weltgericht«, in: Ausst.kat. Berlin 2016, S. 54–69.

Sellert 1993

Wolfgang Sellert: *Recht und Gerechtigkeit in der Kunst*, Göttingen 1993.

Signori 2005

Gabriela Signori: *Räume, Gesten, Andachtsformen. Geschlecht, Konflikt und religiöse Kultur im europäischen Mittelalter*, Ostfildern 2005.

Simon 1948

Karl Simon: *Abendländische Gerechtigkeitsbilder*, Frankfurt am Main 1948.

Simson 1900

Paul Simson: *Der Artushof in Danzig und seine Bruderschaften, die Banken*, Danzig 1900.

Singer 1981

Bruno Singer: *Die Fürstenspiegel in Deutschland im Zeitalter des Humanismus und der Reformation. Bibliographische Grundlagen und ausgewählte Interpretationen: Jakob Wimpfeling, Wolfgang Seidel, Johann Sturm, Urban Rieger*, München 1981.

Śledź 1995

Edward Śledź: *Dwór Artusa – program adaptacji rewaloryzacji i działalności. Carillon – Notatnik Muzealny I Muzeum Historii Miasta Gdańska (Der Artushof – das Programm seiner Adaptation, Revalorisierung und Tätigkeit, das Glockenspiel – Musealische Notizen I, Museum der Geschichte der Stadt Danzig)*, Danzig 1995.

Slenczka 2015a

Ruth Slenczka: »Cranach als Reformator neben Luther«, in: Schilling 2015, S. 133–157.

Slenczka 2015b

Ruth Slenczka: »Cranach der Jüngere im Dienst der Reformation«, in: Ausst.kat. Wittenberg 2015, S. 124–137.

Slenczka 2015c

Ruth Slenczka: »Die Kunst Cranachs in zeitgenössischer Perspektive«, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015, S. 218–227.

Smith 1987

Jeffrey Chipps Smith: »Verbum Domini Manet in Aeternum«. Medal Designs by Sebald Beham and the Reformation in the Duchy of Saxony«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (1987), S. 205–226.

Smith 1994

Jeffrey Chipps Smith: *German sculpture of the later Renaissance, c. 1520–1580. Art in an age of uncertainty*, Princeton (NJ) 1994.

Smolinsky 1995

Heribert Smolinsky: »Ehespiegel im Konfessionalisierungsprozess«, in: Reinhard/Schilling 1995, S. 311–331.

Soden 1837

Franz von Soden: *Christoph Scheurl der Zweite und sein Wohnhaus in Nürnberg. Ein biographisch-historischer Beitrag zur Reformation und zu den Sitten des 16ten Jahrhunderts*, Nürnberg 1837.

Spira 2015

Benjamin D. Spira: »Lucas Cranach, der Maler Luthers. Der Hofmaler und der Reformator – Bindung, Bilder und Bedeutung«, in: Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015, S. 51–62.

Spitz/Andersson 1981

Lewis W. Spitz u. Christiane D. Andersson (Hg.): *Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte. Ein Tagungsbericht*, Berlin, New York 1981.

Stephan 2014

Bernd Stephan: »Ein itzlichs Werck lobt seinen Meister«. *Friedrich der Weise, Bildung und Künste*, Leipzig 2014.

Stirm 1977

Margarete Stirm: *Die Bilderfrage in der Reformation*, Gütersloh 1977 [Dissertation, Universität Berlin 1973].

Stolt 1964

Birgit Stolt: *Die Sprachmischung in Luthers Tischreden. Studien zum Problem der Zweisprachigkeit*, Stockholm 1964.

Stolt 1974a

Birgit Stolt: »Docere, delectare und movere bei Luther: analysiert anhand der Predigt, daß man Kinder zur Schule halten soll«, in: Stolt 1974b, S. 56–58.

Stolt 1974b

Birgit Stolt (Hg.): *Wortkampf. Frühneuhochdeutsche Beispiele zur rhetorischen Praxis*, Frankfurt am Main 1974.

Stolt 2000

Birgit Stolt: *Martin Luthers Rhetorik des Herzens*, Tübingen 2000.

Stopp 1969

F. J. Stopp: »Verbum Domini Manet in Aeternum. The Dissemination of a Reformation Slogan, 1522–1904«, in: Praver 1969, S. 123–135.

Streich 1989

Brigitte Streich: *Zwischen Reiseherrschaft und Residenzbildung. Der Wettinische Hof im späten Mittelalter*, Köln, Wien 1989 [Dissertation, Universität Göttingen 1988].

Strieder 2005

Peter Strieder: »Ein Traum von Göttern und Heroen. Andreas Meinhardis Dialog über die Schönheit und den Ruhm der hochberühmten, herrlichen Stadt Albioris, gemeinhin Wittenberg genannt«, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* (2005), S. 25–34.

Studer 2013

Monika Studer: *Exempla im Kontext. Studien zu deutschen Prosa-exempla des Spätmittelalters und zu einer Handschrift der Straßburger Reuerinnen* [Dissertation, University of Oxford 2013].

Suckale 2008

Robert Suckale: »Themen und Stil altgläubiger Bilder 1517–1547«, in: *Tacke 2008*, S. 34–70.

Suppan 1971

Klaus Suppan: *Die Ehelehre Martin Luthers. Theologische und rechts-historische Aspekte des reformatorischen Eheverständnisses*, Salzburg 1971.

Sutter 2008

Christiane Sutter: *Flämische Gerechtigkeitsbilder des 15. Jahrhunderts. Die Visualisierung spätmittelalterlicher Auffassungen von Recht und Moral*, Saarbrücken 2008.

Syndram 2012

Dirk Syndram: *Das Schloss zu Dresden. Von der Residenz zum Museum*, Leipzig 2012.

Syndram/Fritz/Zerbe 2014

Dirk Syndram, Yvonne Fritz u. Doreen Zerbe (Hg.): *Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463–1525). Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung vom 4. bis 6. Juli 2014 auf Schloss Hartenfels in Torgau*, Dresden 2014.

Tacke 1992

Andreas Tacke: *Der katholische Cranach. Zu zwei Großaufträgen von Lucas Cranach d. Ä., Simon Franck und der Cranach-Werkstatt (1520–1540)*, Mainz 1992 [Dissertation, Universität Berlin 1989].

Tacke 1994

Andreas Tacke: »Beobachtungen zum Qualitätsverfall in der Cranach-Werkstatt bei Cranach d. J. und seiner Werkstatt. Zur Wiederverwendung der Erlanger Cranachzeichnungen für die Emporenbrüstung von St. Marien in Dessau«, in: *Ausst.kat. Erlangen-Nürnberg/Halle 1994*, S. 81–92.

Tacke 2006

Andreas Tacke (Hg.): »...wir wollen der Liebe Raum geben«. *Konkubinate geistlicher und weltlicher Fürsten um 1500 (Vorträge der III. Moritzburg-Tagung Halle/Saale vom 31. März bis 2. April 2006)*, Göttingen 2006.

Tacke 2007

Andreas Tacke (Hg.): *Lucas Cranach. 1553–2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren*, Leipzig 2007.

Tacke 2008

Andreas Tacke (Hg.): *Kunst und Konfession. Katholische Auftragswerke im Zeitalter der Glaubensspaltung 1517–1563*, Regensburg 2008.

Tacke 2009

Andreas Tacke: »Lucas Cranach der Schnellste«, in: *Ausst.kat. Bremen 2009*, S. 7–28.

Tacke 2015a

Andreas Tacke: »Gleich dem Kaninchen vor der Schlange? Altgläubige und die Wittenberger Bildpropaganda«, in: *Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015*, S. 82–87.

Tacke 2015b

Andreas Tacke: »Im Auge des Hurrikans. Cranachs Werkstatt in den ersten Reformationsjahrzehnten«, in: *Ausst.kat. Dessau 2015*, S. 19–23.

Tacke 2018

»Ein seltener Blick in eine Künstlerwerkstatt: Das Erlanger Cranach-Konvolut«, in: *Ausst.kat. Kronach 2018*, X–XXVII.

Tacke/Irsigler 2011

Andreas Tacke u. Franz Irsigler (Hg.): *Der Künstler in der Gesellschaft. Einführungen zur Künstlersozialgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit*, unter Mitarbeit v. Marina Beck u. Stefanie Herberg, Darmstadt 2011.

Tátraí 2003

Vilmos Tátraí (Hg.): *A dialogue of paintings. An unconventional guided tour in the Old Masters' Gallery of the Budapest Museum of Fine Arts*, Budapest 2003.

Thieme/Vötsch 2004

André Thieme u. Jochen Vötsch (Hg.): *Hof und Hofkultur unter Moritz von Sachsen (1521–1553)*, unter Mitarbeit v. Ingolf Gräßler, Beucha 2004.

Thulin 1955

Oskar Thulin (Hg.): *Cranach-Altäre der Reformation*, Berlin 1955.

Thulin 1957

Oskar Thulin: »Altar und Kanzel der Torgauer Schloßkapelle«, in: *Luther. Mitteilungen der Luther-Gesellschaft* 28 (1957), S. 85–90.

Thulin 1961

Oskar Thulin: *Der Altar in reformatorischer Sicht*, Berlin 1961.

Thum 2006

Veronika Thum: *Die zehn Gebote für die ungelehrten Leut'. Der Dekalog in der Graphik des späten Mittelalters und der frühen Neuzeit*, München, Berlin 2006 [Dissertation, Universität München 2004].

Tietze-Conrat 1945

Erika Tietze-Conrat: »The so-called Adulteress, by Giorgione«, in: *Gazette des Beaux-Arts* (1945), S. 189–190.

Tipton 1994

Susan Tipton: *Res publica bene ordinata. Regentenspiegel und Bilder vom guten Regiment. Rathausdekorationen in der frühen Neuzeit*, Hildesheim u. a. 1994 [Dissertation, Universität München 1994].

Treu 1993

Martin Treu: »Alltagsgeschichte und Theologie – Der Dialog des Andreas Meinhardi über die hochberühmte Stadt Wittenberg von 1508«, in: Kerner 1993, S. 91–105.

Ueding/Steinbrink 2011

Gert Ueding u. Bernd Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*, Stuttgart, Weimar 2011.

Ullmann 1972

Ernst Ullmann: »Lucas Cranach der Ältere – Bürger und Hofkünstler«, in: *Ausst.kat. Weimar 1972*, S. 21–28.

Ullmann 1983

Ernst Ullmann (Hg.): *Von der Macht der Bilder. Beiträge des CIHA-Kolloquiums »Kunst u. Reformation«*, Leipzig 1983.

Unverfehrt 2007

Gerd Unverfehrt: *Da sah ich viel köstliche Dinge. Albrecht Dürers Reise in die Niederlande*, Göttingen 2007.

Uppenkamp 2014

Barbara Uppenkamp: »Politische Ikonographie im Rathaus zu Lüneburg«, in: Ganzert 2014, S. 247–353.

Urbach 1990

Zsuzsa Urbach (Hg.): *Meisterwerke des Museums der Bildenden Künste*, Budapest 1990.

van de Wetering 1993

Ernst van de Wetering: »The Search for the Master's Hand: An Anachronism? (A Summary)«, in: Gaehtgens 1993, S. 627–630.

van den Berg 2006

Anne Jaap van den Berg: »De bijbel van Jacob van Liesvelt«, in: *Met Andere Woorden* 25 (2006), S. 15–20.

van der Velden 1995a

Hugo van der Velden: »Cambyses for example: the origins and function of an exemplum iustitiae in Netherlandish art of the sixteenth and seventeenth centuries«, in: *Simiolus* 23 (1995), S. 5–39.

van der Velden 1995b

Hugo van der Velden: »Cambyses reconsidered: Gerard David's exemplum iustitiae for Bruges town hall«, in: *Simiolus* 23 (1995), S. 40–62.

Veldman/Schaik 1989

Ilija Veldman u. Karin van Schaik: *Verbeelde boodschap. De illustraties van Lieven de Witte bij »Dat leven ons Heeren« (1537)*, Haarlem 1989.

Vermeulen 2003

Filip Vermeulen: *Painting for the market. Commercialization of art in Antwerp's golden age*, Turnhout 2003.

Völker 1968

Brigitte Völker: *Die Entwicklung des erzählenden Halbfigurenbildes in der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts*, Text- u. Bildband 1968 [Dissertation, Universität Göttingen 1968].

Wadum/Poulsen 2015

Jørgen Wadum u. Hanne Kolind Poulsen: »Cranach, His Sons, and Their Workshop: The Never-ending Problem of Hands«, in: Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015, S. 192–205.

Wagner 2014

Berit Wagner: *Bilder ohne Auftraggeber. Der deutsche Kunsthandel im 15. und frühen 16. Jahrhundert*, Petersberg 2014 [Dissertation, Universität Berlin 2008].

Walter 1998

Tilmann Walter: *Unkeuschheit und Werk der Liebe. Diskurse über Sexualität am Beginn der Neuzeit in Deutschland*, Berlin u. a. 1998 [Dissertation, Universität Heidelberg 1997].

Wangsgaard Jürgensen 2013

Martin Wangsgaard Jürgensen: »The Arts and Lutheran Church Decoration. Some Reflections on the Myth of Lutheran Images and Iconography«, in: Opitz 2013, S. 356–380.

Warncke 1987

Carsten-Peter Warncke: *Sprechende Bilder, sichtbare Worte. Das Bildverständnis in der frühen Neuzeit*, Wiesbaden 1987.

Warncke 2013

Carsten-Peter Warncke: »Dürers größtes Werk. Zur Geschichte und Ikonologie der Ausmalung des großen Nürnberger Rathauses. Ein Stiefkind der Forschung«, in: Schauerte 2013, S. 30–50.

Warnke 1984

Martin Warnke: *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt am Main 1984.

Wegmann 2008

Susanne Wegmann: »Lucas Cranach d. Ä. und das Lob der Schnelligkeit – Aspekte der Produktivität im Kontext von Humanismus und Reformation«, in: Laude/Hefß 2008, S. 207–228.

Weimer 1999

Christoph Weimer: *Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch*, Stuttgart 1999 [Dissertation, Universität Frankfurt am Main 1996/1997].

Weiß 1908

Josef Weiß: »Kurfürst Maximilian I. als Gemäldesammler«, in: *Historisch-politische Blätter für das katholische Deutschland* 142 (1908), S. 761–773.

Welsch 1908

Otto Welsch: *Die Bestrafung des Ehebruchs nach römischem, canonischem und älterem deutschen Recht* [Dissertation, Universität Heidelberg 1908].

Wengert 1987

Timothy J. Wengert: *Philip Melancthon's »Annotationes in Johanne« in relation to its predecessors and contemporaries*, Genf 1987.

Weniger 2004

Matthias Weniger: »Durch und durch lutherisch? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade«, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* 55 (2004), S. 115–134.

Werner/Eusterschulte/Heydenreich 2015

Elke Anna Werner, Anne Eusterschulte u. Gunnar Heydenreich (Hg.): *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder. Beiträge des Internationalen Symposiums Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder vom 20. bis 22. März 2014 in der Lutherstadt Wittenberg*, München 2015.

Widener/MacCall 1932

Joseph E. Widener u. George Henry MacCall: *The Joseph Widener Collection. Tapestries at Lynnewood Hall Elkins Park Pennsylvania. With Historical Introduction and descriptive Notes by George Henry MacCall*, Philadelphia 1932.

Wieckowski 2005

Alexander Wieckowski: *Evangelische Beichtstühle in Sachsen*, Beucha 2005 [Diplomarbeit, Universität Leipzig 2003/2004].

Wilde 2003

Manfred Wilde: *Die Zauberei- und Hexenprozesse in Kursachsen*, Köln u. a. 2003.

Wiemers 2008

Michael Wiemers: »Cranach und das Recht im Bild. Anmerkungen zur Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel«, in: *Signa Ivris. Beiträge zur Rechtsikonographie, Rechtsarchäologie und Rechtlichen Volkskunde* 1 (2008), S. 11–27.

Wiesenhütter 1936

Alfred Wiesenhütter: *Protestantischer Kirchenbau des deutschen Ostens in Geschichte und Gegenwart*, Leipzig 1936.

Wimböck 2004

Gabriele Wimböck: »Exempla fidei: Die Kirchengestaltungen der Wettiner im Reformationszeitalter«, in: *Ausst.kat. Torgau* 2004, S. 189–204.

Wipfler 2016

Esther P. Wipfler: »Das Cranach-Jahr 2015. Versuch eines Überblicks«, in: *Kunstchronik* 69 (2016), S. 73–86.

Wittmann 1998

Jan Wittmann: »Die Bedeutung des Marienbildes im Schaffen Cranachs«, in: *Ausst.kat. Eisenach* 1998, S. 169–180.

Wohlberedt 2015

Astrid Wohlberedt: »Die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan aus der Cranach-Werkstatt, ehemals im Gotischen Haus Wörlitz«, in: *Ausst.kat. Wörlitz* 2015, S. 194–203.

Wölfflin 1915

Heinrich Wölfflin: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München 1915.

Worringer 1908

Wilhelm Worringer: *Lukas Cranach*, München u. a. 1908.

Wriedt 1991

Markus Wriedt: *Gnade und Erwählung. Eine Untersuchung zu Johann von Staupitz und Martin Luther*, Mainz 1991.

Wyss/Rutishauser/Nay 2002

Alfred Wyss, Hans Rutishauser u. Marc Antoni Nay (Hg.): *Die mittelalterlichen Wandmalereien im Kloster Münstair. Grundlagen zu Konservierung und Pflege*, Zürich 2002.

Zajic 2004

Andreas Zajic: »Zu ewiger gedächtnis aufgericht«. *Grabdenkmäler als Quelle für Memoria und Repräsentation von Adel und Bürgertum im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit. Das Beispiel Niederösterreichs*, Wien, München 2004 [Dissertation, Universität Wien 2001].

Zimmermann 1929

Hildegard Zimmermann: *Lukas Cranach d. Ä. Folgen der Wittenberger Heiligtümer und die Illustrationen des Rhau'schen Hortulus animae*, Halle 1929.

Zumkeller 1994

Adolar Zumkeller: *Johannes von Staupitz und seine christliche Heilslehre*, Würzburg 1994.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: bpk|Bayerische Staatsgemäldesammlungen. **Abb. 2:** Aus: König 1857, Nr. XXXVIII. **Abb. 3–4:** bpk|Bayerische Staatsgemäldesammlungen. **Abb. 5:** bpk/Lutz Braun. **Abb. 6:** bpk|Hamburger Kunsthalle|Christoph Irrgang. **Abb. 7:** bpk/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Annette Fischer/Heike Kohler. **Abb. 7:** bpk/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Annette Fischer/Heike Kohler. **Abb. 8:** Metropolitan Museum of Art New York, CCo 1.0 Universal. **Abb. 9:** ©Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, aus den Sammlungen der Herzog von Sachsen Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft. **Abb. 10:** Statens Museum for Kunst, Kopenhagen. **Abb. 11:** ©Fotoabteilung Germanisches Nationalmuseum. **Abb. 12:** BSB München, Cod. gall. 22, Bild-Nr. 20, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00047310-0. **Abb. 13:** BSB München, Rar. 955, fol. 68v, Bild-Nr. 145, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00031709-3. **Abb. 14:** BSB München, Rar. 172, fol. 68r, Bildnr. 149, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00031715-2. **Abb. 15:** Bonnefantenmuseum Maastricht. **Abb. 16:** ©Kupferstichkabinett, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Andreas Diesend. **Abb. 17:** ©UB Heidelberg, Q 8506-4 Quart INC, fol. 96r, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/isoo306000/0195>. **Abb. 18:** The Courtauld Institute of Art London. **Abb. 19:** bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Dietmar Katz. **Abb. 20:** Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Wolfgang Pfauder. **Abb. 21:** Photo: The Hallwyl Museum, Stockholm. **Abb. 22:** Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel; <http://diglib.hab.de/mss/3-1-aug-2f/start.htm?image=00067>. **Abb. 23:** Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt. **Abb. 24:** ©Herzog Anton Ulrich-Museum (HAUM). **Abb. 25:** ©Szépművészeti Múzeum – Museum of Fine Arts Budapest 2018. **Abb. 26:** Aus: Labuda 2015, Abb. 52, S. 219. **Abb. 27:** Rheinisches Bildarchiv Köln. **Abb. 28:** bpk/Bayerische Staatsgemäldesammlungen. **Abb. 29:** ©Staatliche Graphische Sammlung München. **Abb. 30:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen ©Melder. **Abb. 31:** Alte Pinakothek München. **Abb. 32:** ©creart, Fulda. **Abb. 33:** Vereinigte Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Bildarchiv Zeitz, Foto: Ellen Hanspach. **Abb. 34:** Aus: Engel 2012, Abb. 5. **Abb. 35:** Museum of Fine Arts Ghent ©www.lukasweb.be – Art in Flanders vzw, photo Dominique Provost. **Abb. 36:** Evangelische Kirchengemeinde Torgau. **Abb. 37:** ©Szépművészeti Múzeum – Museum of Fine Arts Budapest 2018. **Abb. 38:** <http://www.zeno.org> – Contumax GmbH & Co. KG. **Abb. 39:** ©Szépművészeti Múzeum – Museum of Fine Arts Budapest 2018. **Abb. 40:** Foto: Nationalmuseum Stockholm. **Abb. 41:** Photograph ©The State Hermitage Museum. Photo by Konstantin Sinyavsky. **Abb. 42:** Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg. **Abb. 43:** Museo e Real Bosco di Capodimonte, Neapel. **Abb. 44:** Photographs ©National Gallery in Prague 2018. **Abb. 45:** The Lobkowitz Collections, Czech Republic. **Abb. 46:** Chrysler Museum of Art, Norfolk, VA, Schenkung von Walter P. Chrysler, Jr. **Abb. 47:** Gemäldegalerie Alte Meister, Kassel. **Abb. 48:** Foto: Nationalmu-

seum Stockholm. **Abb. 49:** National Gallery of Canada, Ottawa. **Abb. 50:** Fotothek, Klassik Stiftung Weimar. **Abb. 51:** CDA (mit Genehmigung der evangelisch-lutherischen Kirchengemeinde Annaberg-Buchholz). **Abb. 52:** Courtesy Galerie Fischer, Luzern. **Abb. 53:** Städel Museum/ARTOTHEK. **Abb. 54–55:** ©Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, aus den Sammlungen der Herzog von Sachsen Coburg und Gotha'schen Stiftung für Kunst und Wissenschaft. **Abb. 56/57:** Metropolitan Museum of Art New York, CCo 1.0 Universal. **Abb. 58:** Nationalmuseum, Oslo. **Abb. 59:** BSB Res/2 A. lat.b. 279, Bild-Nr. 72, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085160-5. **Abb. 60:** ©Museo Nacional del Prado. **Abb. 61:** Museum der Bildenden Künste, Leipzig. **Abb. 62:** Courtesy National Gallery of Art, Washington, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1605.html>. **Abb. 63:** Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Ernestinisches Gesamtarchiv. **Abb. 64:** UB Heidelberg, I 2659 B Folio RES, Blatt 1br, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gobler1542/0005>. **Abb. 65:** BSB München, Res/2 A. lat.b. 279, Bild-Nr. 68, urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085160-5. **Abb. 66:** ©Graphische Sammlung Albertina, Wien. **Abb. 67:** ©Öffentliche Kunstsammlungen Basel, Kupferstichkabinett. **Abb. 68:** Stadtarchiv Lüneburg. Foto: Christian Buhmann. **Abb. 69:** Aus: Albrecht 2003, S. 25. **Abb. 70:** Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Jörg P. Anders. **Abb. 71:** Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Wolfgang Pfauder. **Abb. 72:** Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/Lindner, Daniel/Pfauder, Wolfgang. **Abb. 73–76:** Aus: Sens 2007, S. 13–16. **Abb. 77:** SLUB Dresden, Hist.ecll.E.319,2, <http://digital.slub-dresden.de/id48003818X/24>. **Abb. 78:** Rijksmuseum Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.31450>. **Abb. 79:** ©Stiftung Mecklenburg, Fotograf: Gerald Freyer. **Abb. 80:** URL: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schwerin_Schlosskirche_-_Kanzel_3.jpg. **Abb. 81–83:** Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Bildsammlung). **Abb. 84:** Rijksmuseum, Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.121928>. **Abb. 85:** ©SKD Kupferstich-Kabinett Dresden (Foto: Herbert Boswank). **Abb. 86:** Rijksmuseum, Amsterdam, <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.collect.37730>. **Abb. 87:** CDA (mit Genehmigung der evangelisch-lutherischen Kirchengemeinde Annaberg-Buchholz). **Abb. 88:** ©Bildarchiv Foto Marburg/Fotograf: unbekannt. **Abb. 89:** bpk/Staatliche Kunsthalle Karlsruhe/Annette Fischer/Heike Kohler. **Abb. 90:** bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Dietmar Katz. **Abb. 91:** bpk/Kupferstichkabinett, SMB/Dietmar Katz. **Abb. 92:** Alte Pinakothek München. **Abb. 93:** CDA (mit Genehmigung der Nationalgalerie Prag). **Abb. 94–95:** ©Photo Netherlands Bible Society. **Abb. 96:** KU Leuven Libraries, Maurits Sabbe Library. **Abb. 97:** Aus: Schmid 1908, Tafel XVII. **Abb. 98:** Archiv der Verfasserin. **Abb. 99:** bpk|Bayerische Staatsgemäldesammlungen. **Abb. 100:** Foto: Ivan Baschang, München/Paris.

Die biblischen Historiengemälde der Cranach-Werkstatt

Eines der häufigsten religiösen Bildsujets der Wittenberger Malerwerkstatt Lucas Cranachs des Älteren (1472–1553) und seiner Söhne ist die Begegnung zwischen Christus und der Ehebrecherin. Ab den 1530er Jahren wurde die biblische ›Historie‹ aus dem Johannesevangelium in zahlreichen Varianten gemalt. Die Tafelgemälde zeichnen sich durch eine eindringliche Bildsprache aus und sollten den Betrachter nach den Regeln der frühneuzeitlichen Rhetorik belehren, erfreuen und bewegen.

Die Studie zeigt den vielfältigen Bildgebrauch dieser Cranach-Werke im Zeitalter der Reformation auf: Die biblischen Historiengemälde können nicht nur als Sinnbild der Sündenvergebung und göttlichen Gnade im Sinne Martin Luthers verstanden werden. Sie galten auch als vorbildhaftes Tugendexempel richterlicher und herrscherlicher Milde.