

# 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 mehrer rhum vnd lob erkand vnd gepriesen werden.«<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

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«,<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup> 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.«<sup>8</sup> 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).<sup>9</sup> 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.<sup>10</sup> 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 Steinewerfer als »Kriegsknecht mit der allergemeinsten Physiognomie, ein halber etwas grindiger Kahlkopf«.<sup>11</sup>

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.<sup>12</sup> 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.«<sup>13</sup> 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«.<sup>14</sup>

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«,<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup> 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«<sup>18</sup> 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.<sup>19</sup> 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,<sup>20</sup> der den »dogmatischen Anschauungen der Reformation künstlerischen Ausdruck geben« wolle.<sup>21</sup> Dies hatte Auswirkungen auf die Rezeption seiner Werke, die nun – besonders im Gegensatz zu denen italienischer Renaissancekünstler – als provinziell und nüchtern illustrierend empfunden wurden.<sup>22</sup> In einer derart konfessionell bekennenden Wissenschaft wurde Cranach bis weit ins 20. Jahrhundert, wie es Wolfgang Brückner treffend auf den Punkt brachte, »zum protestantischen Urgestein stilisiert.«<sup>23</sup> 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.<sup>24</sup> In der marxistisch-leninistisch geprägten Kunstgeschichtsschreibung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fungierte Cranach dann als Protagonist einer frühbürgerlichen Revolution.<sup>25</sup>

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 Kunstschaflens« 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«.<sup>26</sup> 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.<sup>27</sup>

Auch wenn in der deutschsprachigen Cranach-Forschung seit einigen Jahren die Wissenschaftsgeschichte selbst in den Fokus gerückt ist,<sup>28</sup> 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,<sup>29</sup> ebenso auf Werkstattmitarbeiter, von denen nur wenige zu eigenständigen Meistern mit Werkstattbetrieben wurden.<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup> 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.<sup>32</sup> 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.<sup>33</sup> Dementsprechend bezeichnete Max J. Friedländer die als ›expressiv‹ empfundenen Werke in seinem Vorwort zum Werkkatalog als umwälzende Wende in der Beurteilung Cranachs.<sup>34</sup> 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:<sup>35</sup>

»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.«<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup> 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.<sup>38</sup> 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.<sup>39</sup> 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«.<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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,<sup>43</sup> die der Humanist Christoph Scheurl 1509 im Ton des antiken Künstlerlobs als »wunderbar« rühmte,<sup>44</sup> und die heute noch Cranachs Grabstein mit der Inschrift »pictor celerrimus« ziert,<sup>45</sup> wurde mit dem negativen Vorzeichen einer massenhaft produzierenden Bilderfabrik belegt.<sup>46</sup> 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.<sup>47</sup>

Um die großen Meisterwerke des älteren Cranach schlussendlich von weniger qualitätvollen Werkstattarbeiten und Arbeiten seiner Söhne abzugrenzen,<sup>48</sup> versuchte man mit verstärkten Kräften Händescheidung zu betreiben,<sup>49</sup> auch wenn immer wieder Stimmen laut wurden, die auf die Grenzen der kennerschaftlichen Methode hinwiesen.<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup> So wurde beispielsweise das Werk des jung verstorbenen Hans Cranach neu bewertet.<sup>52</sup> Auch die Arbeitsweise des Sohnes Lucas erhielt durch die Untersuchung der Unterzeichnungen neue Kontur.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> 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.<sup>55</sup> Trotz modernster technischer Untersuchungsmethoden sind die an der Ausführung beteiligten Maler bei vielen Werken aus der Cranach-Werkstatt bis heute unbekannt.<sup>56</sup>

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.<sup>57</sup> Allen voran sei hier Peter Paul Rubens mit seiner Werkstatt genannt, deren Erforschung sich ähnlich gelagerten Problemfeldern gegenüber sah.<sup>58</sup> 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.<sup>59</sup> Dennoch ist die Frage nach der Eigenhändigkeit nicht als reiner Anachronismus zu werten.<sup>60</sup> 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.<sup>61</sup>

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.<sup>62</sup> 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.<sup>63</sup> 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«.<sup>64</sup> 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.<sup>65</sup>

## 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.<sup>66</sup> 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.<sup>67</sup> 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.<sup>68</sup> Andere Gebiete blieben dagegen weiterhin altgläubig, was zu einem Nebeneinander der Konfessionen führte.<sup>69</sup> 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.<sup>70</sup> Die Untertanen konnten nun den jeweiligen Glauben der Landesherrschaft annehmen oder von ihrem Recht Gebrauch machen auszuwandern.<sup>71</sup> 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.<sup>72</sup>

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.<sup>73</sup> 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,<sup>74</sup> widmete er sich 1521 mit den Bildfindungen für das polemische und papstkritische *Passional Christi vnd Antichristi* der protestantischen Gegenseite.<sup>75</sup> 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.<sup>76</sup> 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.<sup>77</sup> Der Kardinal errichtete damit unweit von Wittenberg eine visuelle Bastion des alten Glaubens.<sup>78</sup> 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.<sup>79</sup> Die künstlerische Tätigkeit für die Reformatoren und protestantischen Kurfürsten stellte offensichtlich kein Hindernis dar, zeitgleich für altgläubige Auftraggeber zu arbeiten.<sup>80</sup> 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.<sup>81</sup> 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.<sup>82</sup> Doch die Cranach-Werkstatt stellte auch nach den Bilderstürmen weiterhin Werke mit religiösen Sujets her, deren Stückzahl ab den 1530ern sogar anstieg.<sup>83</sup> 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.<sup>84</sup> Neben traditionellen Sujets aus der Kindheits- und Passionsgeschichte sind darunter auch Gleichnisse und Heilungsszenen aus dem öffentlichen Wirken Christi.<sup>85</sup> 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.<sup>86</sup> Die genannten Bildthemen fanden vor allem in einzelnen Tafelgemälden ihre Umsetzung; Zeichnungen und Leinwandbilder haben sich nur in Einzelfällen erhalten.<sup>87</sup> 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.<sup>88</sup>

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](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](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](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](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](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](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.<sup>89</sup> 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.<sup>90</sup> Auch in den Niederlanden war die produktionstechnische Anfertigung von Gemälden in standardisierten Formaten und Bildmotiven weit vorangeschritten, was sich am florierenden Kunstmarkt zeigte.<sup>91</sup> Cranach d. Ä. konnte Werkstätten niederländischer Künstler vermutlich bei seiner Niederlandereise 1508 mit eigenen Augen sehen.<sup>92</sup> In die Wittenberger Jahre nach dieser Reise fällt dann auch die Ausweitung der Werkstatt, die spätestens in den 1520ern ihre volle Leistungsfähigkeit erreicht hatte.<sup>93</sup> 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.<sup>94</sup> 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.<sup>95</sup>

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 einführend 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.<sup>96</sup> 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.<sup>97</sup> 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,<sup>98</sup> 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,<sup>99</sup> 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.<sup>100</sup> Gerade bei den zahlreichen Varianten der Kindersegnungen und Ehebrecherinszene ist davon auszugehen, dass Vorlagen für ganze Kompositionsteile, Figuren- und Bewegungsmotive zur Verfügung standen.<sup>101</sup> Die Übertragung dieser Vorlagen war durch das Durchdruckverfahren möglich, das wohl gerade bei der massenhaften Bildproduktion zum Einsatz kam.<sup>102</sup>

- 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.<sup>103</sup> Dass dies selbst mit komplexen und kleinteiligen Kompositionen möglich war, zeigt eine detailgetreue Kopie Cranachs d. Ä. nach Hieronymus Boschs vielfigurigem Weltgerichtstriptychon.<sup>104</sup> 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,<sup>105</sup> sondern immer um Variationen einer nur in ihrer Grundanlage gleich aufgebauten Komposition.<sup>106</sup> Alle Werke eines Bildsujets gehörten somit zu einer »Bildfamilie«,<sup>107</sup> der ein früher Archetyp vorausging, nach welchem alle späteren Werkstattarbeiten variiert wurden.<sup>108</sup> Bei der einheitlichen Übertragung ganzer Bildfindungen ist daher mit großer Sicherheit von späteren Kopien durch andere Künstler oder in Einzelfällen sogar von Fälschungen auszugehen.<sup>109</sup> 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.«<sup>110</sup>

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,<sup>111</sup> die jedem Einzelwerk den Charakter eines originalen Kunstwerks verlieh und zugleich die Aufmerksamkeit des Betrachters weckte.<sup>112</sup>

### 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.<sup>113</sup> 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.<sup>114</sup> 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.<sup>115</sup> 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.<sup>116</sup>

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.<sup>117</sup> 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.<sup>118</sup> 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.<sup>119</sup>

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;<sup>120</sup> 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.<sup>121</sup> 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.<sup>122</sup> Eine Beschäftigung mit den Cranachs und ihrer Werkstatt ist ohne diese digital verfügbaren Informationen heutzutage nicht mehr zu denken.<sup>123</sup> 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,<sup>124</sup> kann diese Aufzählung mittlerweile erweitert werden. Die digitale Bildsuche im Corpus Cranach listet derzeit 40 Versionen, darunter 37 Gemälde und drei Zeichnungen.<sup>125</sup> Noch stärker gehen die Zahlen bei den Kindersegnungen auseinander, wo die Anzahl von 14 Einträgen auf 39 Gemälde und eine Zeichnung erweitert werden konnte.<sup>126</sup> 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.<sup>127</sup> 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«.<sup>128</sup> 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,<sup>129</sup> 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](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](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.<sup>130</sup> Die bekannteren Versionen wurden häufig stellvertretend für die gesamte Bildgruppe gesetzt, was eine Gewichtung begünstigte, die den historischen Begebenheiten nicht entsprach.<sup>131</sup> 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.<sup>132</sup> Schmid weist neben eigenhändigen Arbeiten und Werkstattrepliken vor allem auf die unterschiedlichen Darstellungsmodi hin, darunter breitformatige Kniestücke, aber auch ganzfigurige Schilderungen.<sup>133</sup> Peter Bloch sah Cranach's Gemälde in Kontinuität zur lehrhaft ausgerichteten hochmittelalterlichen Bildtradition.<sup>134</sup> 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.<sup>135</sup> In meiner Magisterarbeit konnte ich die Cranach-Bilder in die bestehende Bildtradition einordnen.<sup>136</sup> 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.<sup>137</sup> 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.<sup>138</sup> 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.<sup>139</sup>

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.<sup>140</sup> 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.<sup>141</sup> 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).<sup>142</sup> 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.<sup>143</sup>

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,<sup>144</sup> zur Kunst des 16. Jahrhunderts nördlich der Alpen,<sup>145</sup> aber auch in biografisch ausgerichteten Arbeiten zu Cranach besprochen.<sup>146</sup> Der Katalog von Dieter Koeplin und Tilmann Falk zur Basler Cranach-Ausstellung 1974 stellt nach wie vor einen der wichtigsten Bezugspunkte dar.<sup>147</sup> 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.<sup>148</sup> 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.<sup>149</sup> Die »protestantische Kunst Cranachs« ist nach den Autoren weder dogmatisch noch streng theologisch aufzufassen und steht in einem offenen Bezugssystem.<sup>150</sup>

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.<sup>151</sup> Sie unternahm nicht nur eine von Friedländer und Rosenberg ausgehende Aktualisierung des Bildbestands der Ehebrecheringemälde und Kindersegnungen,<sup>152</sup> 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.<sup>153</sup> 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.<sup>154</sup> 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.<sup>155</sup>

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.<sup>156</sup> Auch an Beiträgen aus skandinavischen Ländern zeigt sich, dass Cranach dort nicht durchgängig als ›Maler der Reformation‹ gewertet wird.<sup>157</sup> Ebenso wurde das Konzept einer ›lutherischen Ikonografie‹ kritischer als hierzulande hinterfragt.<sup>158</sup>

Als neu aufkommendes protestantisches Bildthema werden oft auch die Kindersegnungen gemeinsam mit der Ehebrecherin aufgeführt und seien daher an dieser Stelle erwähnt.<sup>159</sup> 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.<sup>160</sup> Die vorgebrachte These zur politischen Deutung gibt einen bis heute gängigen Deutungsrahmen für die Kindersegnungen vor.<sup>161</sup> Christensens berechtigter Einwand, die gesamte Bildgruppe ließe sich nicht aus einem singulären politischen Ereignis herleiten,<sup>162</sup> 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.<sup>163</sup>

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.<sup>164</sup> 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.<sup>165</sup> 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.<sup>166</sup> 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.<sup>167</sup> 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.<sup>168</sup>

Zudem wurde die ›protestantische‹ Kunst häufig dem Wort untergeordnet und ihr dabei jeglicher Kunstcharakter abgesprochen.<sup>169</sup> 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.<sup>170</sup> 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.<sup>171</sup> Noch in den 1990ern wurden etwa die Allegorien von Gesetz und Evangelium als »schwarz-weiß-malende Didaktik« gesehen.<sup>172</sup> Doch weder waren die protestantischen Kirchen je durchgängig in Weiß getüncht,<sup>173</sup> noch ist die rhetorische Wirkweise der Bilder auf den Betrachter dadurch ausreichend erfasst.<sup>174</sup>

Einen wichtigen Erklärungsansatz für die spezifische Betrachterwirkung der Cranachschen Halbfigurenbilder legte Ingrid Schulze in ihrer Studie zur protestantischen Bildkunst Cranachs d. J. vor.<sup>175</sup> 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.<sup>176</sup> Der Bildausschnitt der in Nahaufnahme wiedergegebenen Figuren trage wesentlich zu dieser direkten Betrachteransprache bei, sodass sich der Gläubige in die »vertrauensvolle Nähe« der Bilder einbezogen fühle.<sup>177</sup> Die Wirkmöglichkeiten der biblischen Historienbilder lagen demnach in der emotionalen Bildsprache und ihrem spezifischen »Dialog-Charakter«.<sup>178</sup> Auch Sixten Ringbom analysierte die intensive Betrachterwirkung erzählender Halbfigurenbilder, für die er den Begriff des »dramatic close-up« prägte.<sup>179</sup> 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.<sup>180</sup> 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.<sup>181</sup> Einzelne Varianten der Ehebrecheringemälde und der Kindersegnungen waren im Kontext gemalter Glaubensbekenntnisse in der Wittenberger Ausstellung vertreten.<sup>182</sup> Neben Fragen nach der Biografie des Künstlers und der Werkstattproduktion standen auch religiöse Bildthemen im Fokus der Wittenberger Tagung.<sup>183</sup> In einzelnen Fallstudien wurden vor allem Aspekte der theologischen Gemäldedeutung, der lutherischen Memorialkultur und Stilfragen verhandelt.<sup>184</sup> 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.<sup>185</sup> 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.<sup>186</sup> 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,<sup>187</sup> Tier- und Naturdarstellungen bei Cranach,<sup>188</sup> aber auch die höfische Kunstproduktion.<sup>189</sup> Die Frage nach der ursprünglichen Funktion der biblischen Historien gemälde der Ehebrecherin vor Christus und ihrem zeitgenössischen Bildverständnis steht auch nach den publikationsintensiven letzten Jahren noch aus.<sup>190</sup>

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,<sup>191</sup> deren Entstehung schlagartig mit der angenommenen Zeitenwende durch Luthers Thesenanschlag 1517 begann.<sup>192</sup> 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.<sup>193</sup> 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.<sup>194</sup> Der Raumsituation kommt dabei eine bedeutungsgebende Funktion zu, dem Betrachter eine bedeutungsschaffende.<sup>195</sup> Wenn im Folgenden vom ›Betrachter‹ gesprochen wird, geht es jedoch nicht um die Rekonstruktion eines individuellen Betrachtererlebnisses.<sup>196</sup> 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.<sup>197</sup> 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,<sup>198</sup> erschwert die Frage nach dem ursprünglichen Bildgebrauch.<sup>199</sup> 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.«<sup>200</sup>

Mylius wusste damit um unterschiedliche profane wie sakrale Gebäude, in denen die Porträts, Epitaphien und andere Gemälde Verwendung fanden.<sup>201</sup> 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.<sup>202</sup> 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.<sup>203</sup> Das Medium des Bildes ist somit nicht als überzeitliche Konstante zu verstehen,<sup>204</sup> sondern wird in seiner Funktion und Bedeutung erst in seinen wechselnden Anwendungskontexten verständlich.<sup>205</sup> 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.<sup>206</sup> 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,<sup>207</sup> sondern auch in der Art und Weise, wie sie Inhalte zur Anschauung bringen – also in ihrer spezifischen Medialität.<sup>208</sup> Diese medien-spezifischen Eigenschaften des Bildes weisen zugleich auf seine Funktionsbestimmung hin.<sup>209</sup> 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.<sup>210</sup>

## **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.<sup>211</sup> Die Haltung der Wittenberger Reformatoren blieb insgesamt eine eher gemäßigte,<sup>212</sup> sieht man einmal von Andreas Bodenstein zu Karlstadts Aufruf zu Bilderstürmen und seiner Schrift *Von abtuhung der Bylder* (1522) ab.<sup>213</sup> Zwar verurteilte Luther eine Anbetung der Bilder und das Erlangen der Gnade durch das Stiften frommer Werke aufs Schärfste.<sup>214</sup> 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 einführend 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 einführend 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*.<sup>215</sup> Andere Motive, wie den weisenden Täufer Johannes in Kreuzigungsdarstellungen, bezeichnete er hingegen als »schön und herrlich«. <sup>216</sup>

Nach Luthers Auffassung war nicht der materielle Bildträger entscheidend, sondern der rechte Gebrauch der Bilder (*usus proprius imaginis*).<sup>217</sup> 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.<sup>218</sup> Der Nutzen der Bilder lag etwa darin, dass sie das Einprägen biblischer Inhalte erleichterten.<sup>219</sup> 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:<sup>220</sup>

»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.«<sup>221</sup>

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.«<sup>222</sup>

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

Insgesamt spielt die Bilderfrage in Luthers Schriften jedoch eine untergeordnete Rolle. Häufig waren seine Äußerungen situationsgebundene Reaktionen auf konkrete Ereignisse, wie etwa die Bilderstürme. <sup>225</sup> 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.<sup>226</sup> Vielmehr wurzelt die Auffassung vom Bild als »zeychen« in ihrem Kern bereits in der katholischen Bildertheologie.<sup>227</sup> Denn auch die katholische Prototypenlehre ging vom grundsätzlichen Zeichencharakter der Bilder aus. Jedes Bild verwies demnach auf sein Urbild.<sup>228</sup> 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.<sup>229</sup> 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.«<sup>230</sup> 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.<sup>231</sup> 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.<sup>232</sup> In der Frühen Neuzeit kam es zu einer umfassenden Neubewertung der antiken Rhetorik, was sich unter anderem an der Gründung zahlreicher neuer Lehrstühle zeigte.<sup>233</sup> Auch an der Wittenberger Universität wurde 1518 ein eigener Lehrstuhl für die Interpretation der rhetorischen Lehrbücher des Quintilian eingerichtet.<sup>234</sup>

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.<sup>235</sup> 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.<sup>236</sup> So stellte man an Gemälde bald denselben rhetorischen Wirkanspruch wie an ein Gedicht oder eine Rede, nämlich den Zuhörer respektive den Betrachter zu überzeugen.<sup>237</sup> Diese Überzeugungskraft der Rede war in der antiken Rhetorik in drei Wirkabsichten angelegt:<sup>238</sup> So schrieb Quintilian in seinen *Institutionis Oratoriae*: Der Redner solle seine Zuhörer belehren, bewegen und unterhalten.<sup>239</sup>

Es war der italienische Kunsttheoretiker Leon Battista Alberti, der die antike Rhetorik in seinem Traktat *De pictura* von 1435 erstmals auf die Malerei übertrug.<sup>240</sup> 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.<sup>241</sup> Ebenso wie eine Rede sollten Bilder den Betrachter erfreuen (*delectare*), belehren (*docere*) und bewegen (*movere*).<sup>242</sup> Die dabei eingesetzten rhetorischen Stilmittel waren auf diese dreifache Wirkkraft ausgerichtet, sie sollten den Betrachter überzeugen und zu sittlichen Handlungen bewegen.<sup>243</sup> 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.<sup>244</sup> 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.«<sup>245</sup>

Somit brachte der Maler die Affekte in den Körperbewegungen der Figuren zum Ausdruck, die sich auf den Betrachter übertragen und diesen bewegen sollten.<sup>246</sup> 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.<sup>247</sup> 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.<sup>248</sup> Wurden die Regeln des rhetorischen Systems verletzt, handelte es sich um einen Verstoß gegen die angemessene Darstellungsweise (*aptum/decorum*).<sup>249</sup> Das »bildimmanente« *decorum* bezog sich vor allem auf Aspekte der wirkungsvollen und angemessenen Darstellung der einzelnen Figuren, Handlungen und Gebärden.<sup>250</sup> 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.<sup>251</sup>

### 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*.<sup>252</sup> Gemäß der antiken Tradition bestehen diese aus der *hohen*, der *mittleren* und der *niederen* Stilart.<sup>253</sup> Auch wenn die Bezeichnungen bei den antiken Autoren variieren,<sup>254</sup> 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.<sup>255</sup> Auch Quintilian behandelt die allgemeinen Stilarten in seinen *Institutionis Oratoriae*.<sup>256</sup>

»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.«<sup>257</sup>

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«. <sup>258</sup> Die kräftige hohe Stilart zielt 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. <sup>259</sup> 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*. <sup>260</sup> Der Wittenberger Erstausgabe gingen bereits Melanchthons Vorlesungen und frühe Publikationen zur Rhetorik voran, so beispielsweise die *De rhetorica libri tres* von 1519. <sup>261</sup> 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. <sup>262</sup> 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. <sup>263</sup> 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.«<sup>264</sup>

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.«<sup>265</sup>

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.<sup>266</sup> Cranachs Werke stuft er hingegen als rhetorisch schmucklos ein (»graciles«). Zudem charakterisiert er sie als anziehend oder lieblich (»blandae«).<sup>267</sup> 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.<sup>268</sup> 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.<sup>269</sup> 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.<sup>270</sup> In dieser Einfachheit liegt die Überzeugungskraft des *genus humile*, die den Hörer oder Betrachter einnimmt.<sup>271</sup> Im Gegensatz dazu kann ein Zuviel an Ornat, also an Redeschmuck, schwülstig, hohl und überquellend wirken,<sup>272</sup> was eine im hohen Stil gehaltene Rede verderben kann.<sup>273</sup> 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.<sup>274</sup> Die Äußerung wurde dabei häufig ihrer eigentlichen Funktion enthoben und als künstlerische Bewertung der Maler interpretiert.<sup>275</sup> 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.<sup>276</sup> 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.<sup>277</sup> 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.<sup>278</sup> 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.<sup>279</sup> Melanchthons Beispiel ließ Dürer weit von den anderen Malern abrücken und als Inbegriff eines humanistisch gebildeten Renaissancegenies erscheinen,<sup>280</sup> während Grünewald und insbesondere Cranach als provinzielle und künstlerisch naive Maler herabgestuft wurden.<sup>281</sup> 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*.<sup>282</sup> Melanchthon hebt diesen rhetorisch schmucklosen Stil, für den Cranach in späteren Bewertungen künstlerisch zurückgesetzt wurde,<sup>283</sup> 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 Stildeal und blieb für Jahrhunderte die Sprache der Gebildeten.<sup>284</sup>

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.<sup>285</sup> 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.<sup>286</sup>

Innerhalb der christlich-humanistischen Rhetorik nahm die Wirkabsicht des Belehrens, des *docere*, einen hohen Stellenwert ein.<sup>287</sup> Dies zeigt sich daran, dass Melanchthon den drei Redearten eine vierte didaktisch belehrende hinzufügte, die er *genus didascalicum/didacticum* nannte.<sup>288</sup> Der belehrende Stil stand der Dialektik nahe und war somit für die Unterweisung und Wissensvermittlung geeignet.<sup>289</sup> 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.«<sup>290</sup>

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.<sup>291</sup> Doch auch der niedrigen Gattung des *genus gracile* oder *humile* wies Melanchthon nach antikem Vorbild die Funktionsbereiche der Belehrung und Unterweisung zu.<sup>292</sup> Dieser Stil wurde anders als der hohe Stil von den Reformatoren bevorzugt, da er der Forderung nach Verständlichkeit (*perspicuitas*) und Einfachheit (*simplicitas*) entgegenkam.<sup>293</sup> Der Nutzen der Beredsamkeit ist nicht hoch genug einzuschätzen, denn für Melanchthon war die sprachliche Ausdrucksfähigkeit direkt mit dem Urteilsvermögen verknüpft.<sup>294</sup> 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.<sup>295</sup> 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.<sup>296</sup> Melanchthon erinnert sich darin an die Worte Dürers über die Entwicklung von dessen eigenem Malstil hin zur Einfachheit,<sup>297</sup> die Dürer selbst als das Höchste in der Kunst ansah,<sup>298</sup> da sie schwer zu erreichen sei.<sup>299</sup> Auch bei den Reformatoren war der einfache Redestil beliebt, denn er eignete sich zur Unterweisung der Laien.<sup>300</sup> 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.<sup>301</sup>

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.<sup>302</sup> 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.<sup>303</sup> Auch die Malweise ist flächenhaft reduzierend gehalten. Cranachs biblische Historien Gemälde sind somit nicht der Schlichtheit eines »ländlichen Malers«<sup>304</sup> 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.

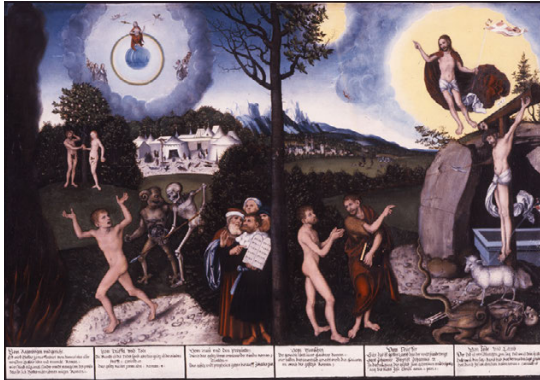
300 | Siehe ebd., S. 84. Schon Augustinus bevorzugte den einfachen Predigtstil, der unmittelbar, verständlich und auf das Wesentliche reduziert sein sollte, ohne sich in rhetorischen Ausschmückungen zu verlieren; zu Augustinus als Prediger siehe einfühend Campenhausen 1995, S. 179–180. Eben jener einfache 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

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)<sup>305</sup> – sind vielszenig und kleinteilig angelegt und argumentieren im Modus der Lehrrede mit visuellen und typologischen Bezügen in Bild und Schrift.<sup>306</sup> Ihre Überzeugungskraft liegt nicht in der Amplifizierung des Bildschmucks, wie etwa der gesteigerten Wirkung der Affektstufen, sondern in der 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.«<sup>307</sup>

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](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.

Die sprachliche Ausgestaltung der Rede konnte dabei, ebenso wie der Bildschmuck, je nach Anlass und Zielgruppe angehoben oder abgeschwächt werden.<sup>308</sup> 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.<sup>309</sup> Der dunkle Hintergrund ist dabei eben nicht als Mangel an Räumlichkeit zu verstehen, der den Betrachter zurückweist und vom Bildgeschehen ausgrenzt,<sup>310</sup> 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.<sup>311</sup> Die einzelnen Gesten rücken erst durch die Nahaufnahme 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 Betrachtersprache, in das Geschehen hineingezogen.<sup>312</sup> Vor allem die Figur der Sünderin, in deren gesenktem Blick und bewegungsloser Körperhaltung sich Scham und Reue ausdrücken, dient als Identifikationsfigur.<sup>313</sup> 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.<sup>314</sup> 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*).<sup>315</sup> 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.«<sup>316</sup> 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,<sup>317</sup> 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](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.<sup>318</sup> 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.<sup>319</sup> 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 [...]«. <sup>320</sup>

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](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](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.<sup>321</sup>

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.<sup>322</sup> Wie der Dichter, so sollte auch der Maler mit den Mitteln der Rhetorik eine glaubwürdige und geordnete Erzählung im Bild vermitteln.<sup>323</sup> Alle erdenklichen erzählerischen Zusammenhänge konnten dabei als bildwürdig erachtet werden. Die Begriffsverwendung war offen angelegt, denn *historia* nannte man alle denkbaren Formen von Ereignissen.<sup>324</sup> 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.<sup>325</sup>

Diese Vorstellung, Geschichte in einzelne wiederholbare Historien zu gliedern, ist noch weit von einem abstrakten und prozesshaften Geschichtsbegriff entfernt,<sup>326</sup> wie er etwa von Reinhart Koselleck geprägt wurde.<sup>327</sup> 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.<sup>328</sup> Diese Gegenstandsbereiche der einzelnen Historien sind nach Zedlers Lexikon fast unbegrenzt, denn: »Alles was geschiehet, gehöret in die Historie«.<sup>329</sup> Noch im 19. Jahrhundert definierten die Brüder Jacob und Wilhelm Grimm »historia« als große Bandbreite an Einzelgeschichten.<sup>330</sup> 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.<sup>331</sup> 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.<sup>332</sup> 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 [...]«. <sup>333</sup>

Die gemalten biblischen Historien waren anders als mythologische oder profane Bildinhalte immer an die Heilige Schrift gebunden und in ihrem Wahrheitsgehalt durch diese legitimiert.<sup>334</sup> 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.<sup>335</sup> 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.<sup>336</sup> 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.<sup>337</sup> 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](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.«<sup>338</sup> 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.