

## 4 Die biblischen Historienbilder der Ehebrecherin vor Christus in der Cranach-Werkstatt

### 4.1 Frühe Zeichnungen und Gemälde

Nach der Einbettung in den sozial- und rechtshistorischen Kontext der Frühen Neuzeit soll ein Überblick über die Cranach-Werke mit dem Bildthema der Ehebrecherin vor Christus gegeben werden.<sup>1</sup> Die früheste Umsetzung dessen ist eine Cranach d. Ä. zugeschriebene Zeichnung aus dem Jahr 1509 (Abb. 24).<sup>2</sup> Ganz im Gegensatz zum monochromen Hintergrund der querformatigen Gemälde wird das Geschehen hier gemäß der biblischen Überlieferung in einer Tempelarchitektur inszeniert. Diese ist durch Rundbogen und einen Fries mit mythologischen Szenen ausgeschmückt. Den Mittelpunkt des Geschehens bilden die Ehebrecherin und Jesus, der sich niederbeugt und mit dem Finger auf die Erde schreibt. Dabei hat er die Frau dicht an sich herangezogen und umfasst ihr Handgelenk. Die Szene wird durch drei Hunde im Vordergrund und zahlreiche Figuren belebt, deren Bewegungen ein zeitliches Nacheinander anzeigen. Am oberen Bildrand sind die Schriftgelehrten und Apostel zu sehen, die vom Hauptgeschehen zurückgedrängt sind. Eine weitere Männergruppe am rechten Bildrand ist bereits im Begriff, den Tempel zu verlassen, was auf das Ende der biblischen Erzählung vorausweist – darunter auch zwei Männer, die bereits Steine in ihren Händen halten.

Cranachs frühe Zeichnung unterscheidet sich in Format und Bildauffassung stark von den späteren querformatigen Werkstattarbeiten mit Halbfiguren. Die Darstellungsweise ist noch eng mit der spätmittelalterlichen Bildauffassung verknüpft. Zum einen griff Cranach das Motiv des schreibenden Jesus auf, das in der Druckgrafik des 15. Jahrhunderts verbreitet war, aber in keines der späteren querformatigen Tafelbilder Eingang fand.<sup>3</sup> Zum anderen entspricht die Frauenfigur mit ihrer kostbar verzierten Kleidung der Darstellungskonvention. Die Sünderin steht analog zur Vulgatafassung – »statuerunt eam in medio« (Joh 8,3) – inmitten der Männermenge, während in den späteren Darstellungen die raumgreifende Christusfigur in den Mittelpunkt rückt. Ein von Cranach bereits in der frühen Zeichnung neu eingeführtes Bildmotiv ist die enge Verbindung zwischen Jesus und der Sünderin, das meist durch das Umfassen ihrer Hand oder ihres Handgelenks dargestellt wird. Dieses Detail sollte kennzeichnend für nahezu alle weiteren vor- und nachreformatorischen Darstellungen des Bildsujets werden, die sich mit der Werkstatt Cranachs d. Ä. und seiner Söhne in Verbindung bringen lassen. Insgesamt ließe sich das szenisch aufgefasste und

1 | Siehe zu einem Überblick der frühen Darstellungen Frank 2010, S. 40–50.

2 | Das Monogramm LC wurde vermutlich abgeschnitten und der Künstlertext von späterer Hand ergänzt, siehe Rosenberg 1960, S. 18–19, Nr. 18. Zur Braunschweiger Zeichnung in stilistischer Hinsicht Girshausen 1936, Nr. 17, S. 25–26, sowie Hofbauer 2010, S. 96–97, Nr. 14; zur weiteren Dokumentation Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, S. 514, Nr. 363; Schade 1972a, Nr. 19; Schade 1977, Nr. 59; Jahn 1972, Nr. 37; Kat. Braunschweig 1997, Textband, S. 276; Ausst.kat. Hamburg 2003, S. 54, 174, Nr. 40; Frank 2010, S. 31–33; Ausst.kat. Braunschweig 2017, S. 49, Nr. 6, und mit weiteren Angaben Corpus Cranach ([http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Rosenberg\\_18](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Rosenberg_18); abgerufen am 14.10.2018) und Virtuelles Kupferstichkabinett des Herzog Anton Ulrich-Museums Braunschweig (<http://kk.haum-bs.de/?id=z-00028>; abgerufen am 14.10.2018).

3 | Der zum Boden gebeugte Christus findet sich in ähnlicher Körperhaltung auf dem fast 30 Jahre früher entstandenen Kupferstich des Meisters BR mit dem Anker (Abb. 16). Siehe hierzu Kap. 2.1 dieser Arbeit.



**Abb. 24:** Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, Federzeichnung in Braun, graubraun laviert, Papier, 299 × 196 mm, 1509, Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig, Inv.-Nr. Z 28



**Abb. 25:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 68,7 × 46,3 cm (beschnitten),  
Fichtenholz, 2. Viertel 16. Jahrhundert, Szépmvészeti Múzeum Budapest, Inv.-Nr. 816



**Abb. 26:** *Ehebrecherin vor Christus*,  
Tafel aus: Diptychon der Familie  
Winterfeld, um 1500,  
Puschkin-Museum Moskau

erzählerisch ausgeschmückte Bildge-  
schehen der Zeichnung gut in eine Er-  
zählsequenz eingliedern, wie sie bei-  
spielsweise die *Vita Christi* bot. Nicht  
zufällig ähneln Erzählweise und

kompositorische Details einigen Holzschnitten Cranachs d. Ä. aus der im  
selben Jahr entstandenen *Passion Christi*.<sup>4</sup> Auch wenn sich die Braunschwei-  
ger Zeichnung keinem konkreten Werk zuordnen lässt, diente sie möglicher-  
weise als Vorzeichnung für ein Gemälde.<sup>5</sup> Das Blatt kann jedenfalls  
als Ausgangspunkt für eine – im Vergleich zur späteren Werkstattproduk-  
tion – kleine Gruppe an Werken gelten, die im Hochformat angelegt und  
erzählerisch ausgestaltet sind.

Dazu gehört ein fragmentarisch erhaltenes Gemälde, das sich heute im  
Budapester Museum der Schönen Künste befindet (Abb. 25).<sup>6</sup> Die Kompo-  
sition des Gemäldes hängt eng mit der Braunschweiger Zeichnung zusam-  
men.<sup>7</sup> Das Bildgeschehen ist ebenfalls in eine Architekturkulisse mit Rundbogen eingebettet, die hier den  
Blick auf mit Butzenscheiben verglaste Fenster freigibt. Die Körperhaltungen der beiden zentralen Figuren  
sind beinahe identisch mit der Braunschweiger Zeichnung. Die Bewegungsmotive der übrigen Figuren  
sind abgewandelt, doch die Anordnung der Apostelgruppe und der bereits weglaufenden Männer sowie  
der Hund im Vordergrund ähneln sich. Die Tafel war vermutlich gemeinsam mit weiteren Motiven Teil ei-  
nes Altarflügels und wurde erst später abgetrennt.<sup>8</sup> Aufschluss über eine derartige Bildverwendung kann  
der Vergleich mit dem um 1500 entstandenen Altar der Danziger Patrizierfamilie Winterfeld geben.<sup>9</sup> Das  
Diptychon war wahrscheinlich für die Familienkapelle in der Danziger Marienkirche bestimmt. Auch eine  
Verwendung zur häuslichen Andacht wäre aufgrund des Bildformates denkbar.<sup>10</sup> Auf der ehemaligen Fest-

4 | Siehe Rosenberg 1960, Nr. 18, sowie Ausst.kat. Hamburg 2003, S. 174, Nr. 40.

5 | Siehe hierzu Michael Hofbauer in: *Corpus Cranach* ([http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Rosenberg\\_18](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Rosenberg_18); abgerufen am 14.10.2018).

6 | Siehe zum hochformatigen Budapester Gemälde Fenyö 1954, S. 52–53; Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 363, S. 514; Kat. Budapest 1968, S. 167–168; Kat. Budapest 2003, Bd. 3, S. 33; zur Sammlungs- und Provenienzgeschichte Garas 1968, Nr. 800, S. 274, und Urbach 1990, Nr. 121; zur Bildnarration Frank 2012b, S. 287; zur weiteren Dokumentation *Corpus Cranach* (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-027; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Budapest,\\_Inv.\\_Nr.\\_816](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Budapest,_Inv._Nr._816); Version vom 18.6.2018), CDA ([http://lucascranach.org/HU\\_SMB\\_816](http://lucascranach.org/HU_SMB_816); abgerufen am 14.10.2018) und die Bilddatenbank des Budapester Museums der Schönen Künste ([https://www.szepmuveszeti.hu/adatlap\\_eng/krisztus\\_haz-assagtoro\\_asszony\\_9746](https://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/krisztus_haz-assagtoro_asszony_9746); abgerufen am 14.10.2018).

7 | Siehe Kat. Budapest 2003, Bd. 3, S. 33.

8 | Siehe Jana Herrschaft 2014 in: CDA ([http://lucascranach.org/HU\\_SMB\\_816](http://lucascranach.org/HU_SMB_816); abgerufen am 14.10.2018).

9 | Siehe zum Diptychon Labuda 2015, S. 57–63, Nr. 8, Abb. 50–52. Die Einzeltafel mit der Ehebrecherin vor Christus, ehemals in den Städtischen Sammlungen Danzig, befindet sich mittlerweile im Puschkin-Museum in Moskau. Siehe zu einer historischen Aufnahme des Gemäldes die Bilddatenbank Foto Marburg (<https://www.bildindex.de/document/obj00071676>; abgerufen am 14.10.2018).

10 | Siehe zur ursprünglichen Bildverwendung Labuda 2015, S. 139–140.



**Abb. 27:** Heinrich Vogtherr d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 113 × 91,5 cm, Öl auf Lindenholz, 1521, Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud Köln, Inv.-Nr. WRM 0530

tagsseite befand sich die heute verschollene Anbetung der Könige, auf der Innenseite des beweglichen Flügels die Kreuzabnahme. Auf der dazugehörigen Außenseite war die Szene mit der Ehebrecherin angebracht (Abb. 26), deren Bildkomposition mit dem wenige Jahre zuvor entstandenen Holzschnitt aus Anton Kobergers *Schatzbehälter* zusammenhängt (Abb. 17). Das Bildprogramm des Diptychons verzahnte somit den Erlösertod Christi auf der Haupttafel mit der Offenbarung Christi vor der Menschheit und der Sündenvergebung in der Ehebrecherinszene.

Dieser szenisch erzählte Bildtypus erfährt eine Steigerung in der Figurenvielfalt und im Detailreichtum in einem der Cranach-Werkstatt nahestehenden Werk von 1521, das Heinrich Vogtherr d. Ä. zugeordnet wird (Abb. 27).<sup>11</sup> Auch hier ist die zentrale Figurengruppe ähnlich gestaltet, nur berührt Jesus die Sünderin nicht, sondern weist mit dem Finger auf sie. Mit der anderen Hand hat er die Worte aus der Vulgatafassung auf den Boden geschrieben: »QVI SINE / PECCATO / EST PRIMVS / VOLLAT LAPI / DEM«. <sup>12</sup> Gleich zwei Rückenfiguren markieren den vorderen Bildraum, während zahlreiche Soldaten, Schriftgelehrte und Pharisäer das Hauptgeschehen umringen. Hinter Christus wird das Tempelinnere mit den Tafeln der Zehn Gebote sichtbar. Weitere Zuschauer, darunter ein auf die Sünderin weisender Narr am linken oberen Bildrand, blicken von einer Brüstung auf das Geschehen herab.

Die Bildgruppe dieser vielfigurig ausgestalteten Versionen findet einen Höhepunkt in einem um 1525 entstandenen Gemälde (Abb. 28),<sup>13</sup> das in der neueren Forschung große Aufmerksamkeit aufgrund seines ursprünglichen Anbringungsortes im Stift zu Halle fand.<sup>14</sup> Die Tafel war Teil des umfangreichen Bildzyklus, mit dem Kardinal Albrecht von Brandenburg seine Stiftskirche in den 1520er Jahren ausstatten ließ. Auch in diesem Gemälde wirkt die Anbindung an die spätmittelalterliche Bildtradition nach. Zwar bückt sich Jesus nicht mehr schreibend zum Boden, doch auf der Erde sind hebräisch anmutende Schriftzeichen zu sehen.<sup>15</sup> Alle formalen Bildelemente der bereits besprochenen Werke sind hier anzutreffen: Die Figuren werden in einer ausgeschmückten Architekturkulisse gezeigt und um die Hauptfiguren herum gruppieren sich in unterschiedlichsten Bewegungsmotiven zahlreiche Männer. Bildaufbau und Figurenanlage fügen sich in den umfangreichen Heiligenzyklus der Stiftskirche ein. Die kostbare Kleidung der Frauenfigur fand

11 | Siehe allgemein zur Tafel aus dem Kölner Museum Kat. Köln 1969, S. 45, und Kat. Köln 1986, S. 22; in Bezug auf Unterzeichnungen Schäfer/Saint-George 2003, S. 23–38; die Zuordnung zur Erasmusmarter diskutiert Krischel 2003; zur weiteren Dokumentation siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-031; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_K%C3%B6ln](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_K%C3%B6ln); Version vom 29.3.2018) und CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_WRMK\\_WRM530](http://lucascranach.org/DE_WRMK_WRM530); abgerufen am 14.10.2018) sowie die Objektdatenbank Kulturelles Erbe Köln (<https://www.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05011155>; abgerufen am 20.6.2018).

12 | Siehe Kat. Köln 1969, S. 45. Krischels Untersuchungen ergaben, dass die Buchstaben auf einem Buch oder Steinsockel im Bild geschrieben standen, hierzu Krischel 2003, S. 19.

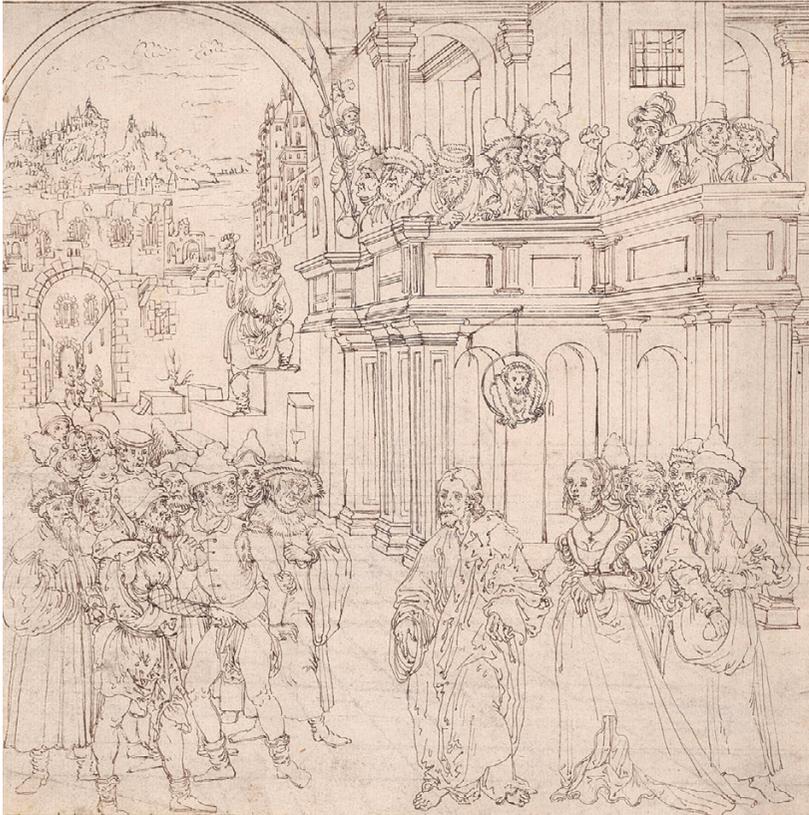
13 | Siehe zum Aschaffenburger Gemälde in Auswahl Schawe 2007, S. 220, und Ausst.kat. München 2011a, Nr. 17; zur weiteren Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-030; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Aschaffenburg,\\_FR\\_364](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Aschaffenburg,_FR_364); Version vom 11.9.2017) sowie CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_6246](http://lucascranach.org/DE_BStGS_6246); abgerufen am 14.10.2018).

14 | Die These einer Anbringung im Stift zu Halle geht auf Andreas Tacke zurück, der auf einen Inventareintrag von 1525 mit der Angabe »dye beschuldigunge der ehebrecherin« verweist, siehe Tacke 1992, S. 57. Roland Krischel bezweifelt die Anbringung im Stift, siehe Krischel 2003, S. 18–20. Insgesamt hat sich jedoch Tackes Annahme etabliert, siehe beispielsweise Schawe 2007, S. 293.

15 | Siehe Merkel 2007, S. 88; dies trifft bereits auf den Holzschnitt im *Schatzbehälter* zu (Abb. 17).



**Abb. 28:** Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 112,8 × 97,1 cm (allseitig beschnitten),  
Lindenholz, 1520/25, Bayerische Staatsgemäldesammlungen Aschaffenburg, Inv.-Nr. 6246

**Abb. 29:**

Lucas Cranach d. Ä.  
(Schule): *Christus und  
die Ehebrecherin*,  
Feder in Dunkelbraun,  
208 × 206 mm,  
Staatliche Graphische  
Sammlung München,  
Inv.-Nr. 40463 Z

sich etwa in anderen Darstellungen des Bildprogramms wieder, wie etwa in der büßenden Maria Magdalena oder weiblichen Heiligen. Die namenlose Sünderin wurde auch als Konkubine des Kardinals gedeutet, dessen Porträt in der Männerfigur links von Christus zu erkennen ist. Dies wird als »reuiges Eingeständnis seiner [...] Mätressenwirtschaft« bewertet.<sup>16</sup>

Da die Tafel an allen Seiten beschnitten wurde, ist davon auszugehen, dass die Szene ursprünglich größer und detailreicher ausgestaltet war. Eine mögliche Vorstellung von einer derartigen Bildkomposition kann eine Zeichnung geben, die sich heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München befindet (Abb. 29).<sup>17</sup> Hier sind die Figuren in eine raumgreifende Renaissancearchitektur mit einem Landschaftsausblick eingefügt. Motivische Überschneidungen finden sich bei der Figurengruppe um Jesus und die Sünderin und dem leicht nach hinten gerückten Mann, der mit hoch erhobenem Arm bereits zum Wurf ansetzt.

16 | Ausst.kat. Aschaffenburg 2002, S. 275, siehe außerdem Merkel 2007, S. 88.

17 | Koeplin ordnet die Zeichnung dem Meister der Gregorsmessen (um 1530) zu, siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 364, S. 514; zur weiteren Dokumentation siehe Corpus Cranach ([http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin\\_\(Zeichnung\)\\_M%C3%BCnchen](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_(Zeichnung)_M%C3%BCnchen); abgerufen am 14.10.2018) sowie Hofbauer 2010, S. 533.

Die Bildgruppe der hochformatigen Darstellungen weist insgesamt eine starke Nähe zur spätmittelalterlichen Bildtradition auf. Kennzeichnend ist die Anbindung an eine übergeordnete Bilderzählung, wie etwa die Vita Christi, Heiligenzyklen oder Altarprogramme. Meistens wird der schreibende Jesus mit dem Schriftzug auf dem Boden gezeigt, ein Bildmotiv, das seit Ambrosius' Deutung der Johannesperikope in bildlichen Darstellungen vorherrschte. Bereits vor 1520 kam jedoch ein neuer Bildmodus mit Halbfiguren vor monochromem Hintergrund auf, der prägend für die Werkstattproduktion ab den 1530er Jahren werden sollte.

## 4.2 Die ersten Halbfigurenbilder

Der späteren Werkstattproduktion gehen drei einzelne Halbfigurenbilder voran, die bereits die zentralen Merkmale der charakteristischen Varianten aufweisen.<sup>18</sup> Die Datierungen der Gemälde sind jedoch nicht bezeugt, sodass offenbleibt, welches die erste Fassung war. Aufgrund stilistischer Vergleiche müssten die Tafeln aber in einem Zeitraum von etwa 1512 bis 1520 entstanden sein.<sup>19</sup> Die Dokumentationslage wird zusätzlich dadurch erschwert, dass eines der Gemälde, ehemals im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, im Zweiten Weltkrieg verbrannte und sich lediglich Ansichten auf historischen Schwarz-Weiß-Fotografien erhalten haben (Abb. 30).<sup>20</sup> Eine zweite Variante – es ist die Rede von jenem Gemälde, das Heinrich Stelzner Ende des 19. Jahrhunderts als Vorlage für sein Historienbild *Cranach malt Luther* diente – befand sich vom 17. Jahrhundert bis etwa zum Ersten Weltkrieg in stark erweitertem und übermaltem Zustand (Abb. 31; siehe Prolog; Kap. 5.5). Dieses heute in der Fränkischen Galerie in Kronach aufbewahrte Gemälde gehört aufgrund seiner Restaurierungsgeschichte zu den bekanntesten und am besten dokumentierten

- 18 | Auch im Œuvre-katalog ist diese Werkgruppe unter einer Nummer zusammengefasst, siehe FR 1979, S. 196, Nr. 129 (Kronach), 129A (Nürnberg), 129B (Fulda). Die frühen Gemälde wurden von Wilhelm Schenk zu Schweinsberg besprochen, der jedoch trotz der Hinweise im Œuvre-katalog und in den Bestandskatalogen der Pinakothek ohne Kenntnis der Änderungen war, die Maximilian der I. von Bayern an der Kronacher Version vornehmen ließ. Schweinsberg sah im Kronacher Gemälde irrtümlich den »Sinn des Bildes herabsinken« und setzte es als das letzte der frühen Gemälde an, das Fuldaer Exemplar dagegen als das früheste, siehe Schweinsberg 1966, S. 38.
- 19 | Der aktuellste Katalogeintrag zum Fuldaer Gemälde übernimmt, wenn auch mit Fragezeichen, die Datierung 1517, die Schweinsberg veranschlagt hatte, siehe Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015, Nr. 53, S. 194; das Dom-museum gibt 1512 als Datierung an.
- 20 | Zur Dokumentation des ehemaligen Gemäldes im Germanischen Nationalmuseum siehe *Der Königliche Bildersaal* 1829, Nr. 73, S. 20; mit Bezug auf Schuchardt Kat. Nürnberg 1909, Nr. 209, S. 68; bei FR 1932 erwähnt unter Nr. 110 (als Werkstattkopie nach der Kronacher Version); FR 1979, Nr. 129A; siehe zum letzten Katalog vor der Zerstörung des Gemäldes Kat. Nürnberg 1937, Nr. 209, S. 38; zur Provenienz aus der Moritzkapelle Nürnberg Schorn 1829, S. 419, Nr. 73; Kugler 1847, Bd. 2, S. 258; Ebe 1898, S. 205; mit Schilderung der Begehung der Moritzkapelle Waagen 1843–1845, Bd. 1, S. 188; zur Händescheidungsdebatte im 19. Jahrhundert Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 292; ebd., Bd. 2, S. 105; ebd., Bd. 3, S. 177. Das Gemälde war zum Schutz auf die Cadolzburg gebracht worden, wo es jedoch 1945 verbrannte, siehe Burger 2005, S. 31–32, das Verzeichnis der zerstörten Gemälde in Kat. Nürnberg 1997, S. 609, sowie Lost Art (<http://www.lostart.de/DE/Verlust/452010>; abgerufen am 14.10.2018); zur weiteren Dokumentation siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-002; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_ehem.\\_N%C3%BCrnberg,\\_FR\\_\(110\)](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_ehem._N%C3%BCrnberg,_FR_(110))); Version vom 11.5.2018).



**Abb. 30:** Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 77 × 110 cm, Tannenholz, um 1520, ehemals Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (1945 verbrannt)



**Abb. 31:** Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 80,5 × 108,2 cm, Lindenholz, um 1520, Fränkische Galerie Kronach (Dauerleihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Inv.-Nr. 692



**Abb. 32:** Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 75 × 122 cm, Mischtechnik auf Holz, 1512, Dommuseum Fulda (Leihgabe der Kirchengemeinde St. Elisabeth, Dommuseum Kassel), Inv.-Nr. 525001

Werken Cranachs d. Ä. und fand in zahlreichen Publikationen Beachtung.<sup>21</sup> Doch noch bis heute sorgen die nicht entfernten Reste der späteren Übermalungen bisweilen für Verwirrung bei Zuordnung, Datierung und Interpretation.<sup>22</sup> Eine dritte Variante, die leicht von den anderen beiden abweicht, befindet sich heute im Dommuseum Fulda (Abb. 32).<sup>23</sup>

In der Zusammenschau lässt sich das Verhältnis der drei frühen Gemälde zueinander näher bestimmen. Die Kronacher und die ehemalige Nürnberger Fassung sind, sieht man von den späteren Übermalungen im ersten Fall ab, fast identisch. Diese Ähnlichkeit ist untypisch für die Cranachsche Werkstattproduktion, die sich durch immer neu variierte Bewegungsmotive auszeichnet. Das deutet darauf hin, dass eines der Gemälde eine Kopie aus dem Umkreis der Werkstatt sein könnte. Da die Nürnberger Tafel auf Tannenholz gemalt wurde, einer für die Cranach-Werkstatt untypischen Holzart, war das ehemalige Nürnberger Exemplar mit hoher Wahrscheinlichkeit eine Kopie nach der heutigen Kronacher Variante und ist dementsprechend später zu datieren. Bereits Schuchardt beurteilte das Nürnberger Gemälde zunächst als »geringes Machwerk«,<sup>24</sup> revidierte diese Ansicht jedoch später und befand es zumindest als »recht gute Kopie des münchener Originals.«<sup>25</sup> Die Fuldaer Fassung zeigt hingegen den für die Werkstatt typischen Variantenreichtum der Figuren und Motive.

21 | Siehe in Auswahl Parthey 1863, Nr. 61, S. 682; Kat. München 1838, S. 20, Nr. 56; Kat. München 1865, Nr. 56, S. 16–17; mit Verweis auf das Nürnberger Exemplar als Wiederholung Kat. München 1886, Nr. 278, S. 59; Schuchardt 1851–1871, Bd. 2, Nr. 355, S. 95; Ebe 1898, S. 204; Hubert Janitschek bezeichnete das Gemälde mit Hinweis auf die späteren Übermalungen als das beste der frühen Exemplare, siehe Janitschek 1890, S. 497; als Fotografie ausgestellt, noch mit den Übermalungen des 17. Jahrhunderts in Ausst.kat. Dresden 1899, Nr. 211, S. 111–112; Michaelson 1902, S. 78, 102, 106; Kat. München 1904, Nr. 278; Eduard Heyck beurteilte es als »mattes« Werkstattgemälde, siehe Heyck 1908, S. 79; mit Benennung der Änderungen Kat. München 1908, Nr. 278, S. 63; ohne Hinweis auf die Übermalungen Kat. Schleißheim 1914, Nr. 278, S. 62–63; mit falschen Annahmen zur Restaurierungsgeschichte und Fehldatierung Schweinsberg 1966, besonders S. 38–39, dem folgend Pfreundner 1988; als frühestes Beispiel des später oft gemalten Themas aufgeführt bei FR 1932, Nr. 110, S. 50–51; Ausst.kat. Berlin 1937, Textband, Nr. 39, S. 22; Posse 1942, S. 57, Abb. 49 und S. 29; FR 1979, Nr. 129, S. 96; Kat. Kronach 1983, Nr. 83, S. 64; ausführlich zur Restaurierung und Provenienz Goldberg 1992, insbesondere Anm. 3; Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994, Nr. 155 und S. 333, Abb. auf S. 331; Ausst.kat. Brüssel 2010, Nr. 145, S. 228; Ausst.kat. München 2011a, Nr. 16, S. 27, 86–89; Kat. Kronach 2014, Nr. 93, S. 246–249; in den Datenbanken dokumentiert unter CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_BStGS-FGK\\_692](http://lucascranach.org/DE_BStGS-FGK_692); abgerufen am 14.10.2018) und Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-001; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Kronach,\\_FR\\_110](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Kronach,_FR_110); Version vom 30.8.2018).

22 | Siehe Pfreundner 1988, in Bezug auf Schweinsberg 1966.

23 | Siehe zum Fuldaer Gemälde Ebe 1898, S. 201; bei FR 1932 erwähnt unter Nr. 110, S. 51; Schweinsberg 1966, besonders S. 33–34; bei FR 1979 aufgeführt unter Nr. 129B, S. 96; Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, erwähnt unter Nr. 364, S. 514; mit einer Datierung um 1512 Pralle 1979, S. 39–40, hier S. 40; ebenso Nicht 1996, S. 38; Schade 1977, Anm. 571, S. 387; zuletzt besprochen in Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015, Nr. 53, S. 194–195; siehe zur weiteren Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-003; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Fulda,\\_FR\\_\(110\)](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Fulda,_FR_(110))); Version vom 24.7.2017) sowie CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_DMBF\\_525001](http://lucascranach.org/DE_DMBF_525001); abgerufen am 14.10.2018).

24 | Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 292.

25 | Ebd., Bd. 3, S. 177. Bereits seit dem 19. Jahrhundert ist die Zuschreibungs- und Datierungsfrage des Nürnberger und Kronacher Exemplars im Gange. Gustav Waagen etwa sah das damals in der Moritzkapelle ausgestellte Gemälde mit eigenen Augen, befand die Umsetzung aber als wenig solide und ordnete es daher dem Sohn Lucas zu. Demnach hätte es erst in den 1530er Jahren entstehen können, siehe Waagen 1843–1845, Bd. 1, S. 167.



**Abb. 33:** Lucas Cranach d. Ä.: *Christus als Weltenheiland*, 228 × 110 cm, 1515/1516, Michaeliskirche Zeitz (ehemals Dom St. Peter und Paul Zeitz, dann Kirche St. Nikolai Zeitz)

Die drei frühen Halbfigurenbilder weichen deutlich von der zuletzt besprochenen Bildgruppe im Hochformat ab. Die Tafeln weisen bereits das standardisierte Format von ungefähr 80 × 110–120 cm auf. Der Hintergrund ist monochrom schwarz gehalten und verzichtet dadurch auf die Verortung des Geschehens in einer Tempelkulisse. Einige Figurentypen aus den vielfigurigen Varianten finden jedoch auch hier Verwendung, wobei sich die Figurenanzahl auf zehn bis maximal zwölf Protagonisten reduziert hat. Die Bildmitte nehmen in allen drei Darstellungen Jesus und die Frau ein. Er wird aufrecht stehend und im Segensgestus gezeigt, nur in der Fuldaer Variante weist er mit ausgestrecktem Finger auf die Sünderin. Für diese Figur nahm Cranach wahrscheinlich Anleihen bei Einzeldarstellungen mit dem segnenden Christus. So sind beispielsweise Gemälde von Jacopo de' Barbari bekannt, mit dem Cranach in den ersten Wittenberger Jahren gemeinsam an Ausstattungsaufträgen arbeitete. Diese weisen denselben Christustypus auf.<sup>26</sup> Eine ähnliche Ausgestaltung zeigt sich auch auf der Cranach-Tafel mit *Christus als Weltenheiland* von etwa 1515 (Abb. 33).<sup>27</sup> In der Kronacher

Variante finden sich zum Beispiel die verzierte Goldborte des Gewandsaumes wieder und die erhobene linke Hand mit dem weit herabfallenden Ärmel wieder. Auch der Gesichtstypus des *Weltenheilands* hängt eng mit den frühen Halbfigurenbildern zusammen.

Die Frauenfigur auf den ersten Halbfigurenbildern unterscheidet sich kaum von den Frauenfiguren der hochformatigen Darstellungen. Sie ist ebenso in ein kostbares Samtgewand mit eng geschnürtem Mieder,

26 | Siehe beispielsweise die Gemälde von Jacopo de' Barbari: *Segnender Christus*, Öl auf Holz, um 1503, 61 × 48 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden und *Antlitz Christi*, um 1500/1503, Holz, 31 × 25 cm, Schlossmuseum Weimar; hierzu Böckem 2016, S. 409, Nr. 8, Abb. 9 (Weimar) und S. 407, Nr. 4, Abb. 8 (Dresden).

27 | Siehe FR 1979, Nr. 78, S. 85, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-CMD-090-003; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Segnender\\_Christus,\\_Naumburg,\\_FR\\_71](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Segnender_Christus,_Naumburg,_FR_71); Version vom 16.1.2017) und CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_DSN\\_NONE-DSN003](http://lucascranach.org/DE_DSN_NONE-DSN003); abgerufen am 21.10.2018).

Goldborten und modisch geschlitzten Ärmeln gekleidet.<sup>28</sup> Ein dünner Schleier auf dem Kopf weist sie als verheiratete Frau aus. Sie wirkt fast unbeteiligt und steht neben Jesus, der ihre Hand in seine gelegt hat. Beim Kronacher Exemplar ist dieses Bilddetail aufgrund der späteren Übermalungen jedoch nicht mehr sichtbar.<sup>29</sup>

Die Pharisäer und Schriftgelehrten sind in zwei Gruppen dicht gedrängt um die beiden Hauptfiguren herum angeordnet. Die Fuldaer Version weicht hier in der Figurenanordnung und der osmanisch anmutenden Kleidung der Ankläger leicht von den anderen beiden Gemälden ab. Neben und hinter der Sünderin stehen in allen drei Varianten Apostel, die ins Gespräch vertieft sind. Von links drängen die Schriftgelehrten und Pharisäer an die Frau heran, sie werden aber von der mächtigen Christusfigur zurückgehalten. Während das restliche Figurenpersonal in der späteren Werkstattproduktion immer wieder wechselt, sind die beiden entscheidenden Widersacher Jesu auch in späteren Werkstattarbeiten immer vertreten: Der eine ist als Wortführer der Schriftgelehrten charakterisiert und befindet sich mit erhobenen Händen im Disput mit Jesus. Der andere Typus des Handlagers und Steinewerfers hält bereits die aufgesammelten Steine für die Vollstreckung des Urteils zum Wurf bereit. Diese bereits in der spätmittelalterlichen Bildtradition angelegte Figur variiert Cranach in den späteren Darstellungen in aller Rohheit und Brutalität immer wieder aufs Neue. Der lateinische Schriftzug aus der Vulgata erscheint über den Köpfen der Figuren, hier nach der Fuldaer Variante: »qui · sine · peccato · est · vestrum / in · eam · primv lapidem mittat«. Auch wenn die Buchstaben im Kronacher Exemplar später übermalt wurden, ist der ursprüngliche Schriftzug auf diesem Gemälde noch durch einen Brief Maximilians I. von Bayern bezeugt.<sup>30</sup>

Häufig wurde danach gefragt, wer Cranach d. Ä. zu den Gemälden mit der Ehebrecherin vor Christus anregte. Bereits Johann von Staupitz könnte Cranach d. Ä. in den ersten Wittenberger Jahren auf die Johannesperikope aufmerksam gemacht haben.<sup>31</sup> Meistens wurde jedoch im Forschungskontext darauf hingewiesen, dass die Wittenberger Reformatoren ausschlaggebend für das verstärkte Aufkommen des Bildthemas gewesen seien. Immer wieder diene als Beleg für eine Einflussnahme der Reformatoren auf die Bildsujets ein Brief Philipp Melanchthons an Johannes Stigel. Darin schreibt Melanchthon, dass er selbst bisweilen Bibelillustrationen für den Maler entwerfe.<sup>32</sup> Auch die lutherische Gnadenauffassung war sicherlich zuträglich für die spätere Verbreitung des Bildthemas in zahlreichen Varianten. Für die frühen vorreformatorischen Werke ist jedoch eher anzunehmen, dass Cranach sich nicht an Vorgaben der Wittenberger Theologen orientierte, sondern an der spätmittelalterlichen Bildtradition. Direkte Vorbilder lagen, wie bereits herausgearbeitet wurde, in der Druckgrafik und Malerei des 15. Jahrhunderts vor.<sup>33</sup> Cranach mag seine Figurentypen, wie den charakteristischen Steinewerfer oder den Anführer der Schriftgelehrten, aus Illustrationszyklen der religiösen Erbauungsliteratur oder Passionsdarstellungen bezogen haben.

28 | Siehe zur Schlitzkleidung des 16. Jahrhunderts BKR, S. 229.

29 | Die ursprüngliche Handhaltung zeigt sich noch in Infrarotaufnahmen, siehe hierzu Kap. 5.5 dieser Arbeit.

30 | Siehe Weiß 1908, S. 567: »qui sine peccato est primus tollat lapidem, et iaciat in eam«.

31 | Siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 363, S. 514.

32 | Siehe hierzu die Übersetzung bei Lüdecke 1953a, S. 77.

33 | Siehe hierzu Kap. 2.1 dieser Arbeit sowie Ausst.kat. Basel 1974/1976, Nr. 364, S. 516.



**Abb. 34:** Nicolò de' Barbari: *Christus und die Ehebrecherin*,  
93 × 121 cm, Tempera auf Holz, um 1506,  
Museo Nazionale del Palazzo Venezia Rom

Den Anknüpfungspunkt für die spezifische Bildform des Halbfigurenbildes lieferten jedoch vermutlich italienische Werke. Besonders in Venedig war die *Adultera* im 16. Jahrhundert äußerst beliebt, sie wurde von nahezu jedem der bekannten zeitgenössischen Künstler in einer oder mehreren Versionen umgesetzt.<sup>34</sup> Die Ähnlichkeit früher italienischer Halbfigurenbilder der *Adultera* im Vergleich zu Cranachs frühen Ehebrecheringemälden, die zeitlich um etwa ein Jahrzehnt später entstanden, ist frappierend. Nicht nur die Formate ähneln sich, sondern auch die Bildausschnitte mit Halbfiguren vor dunklem Hintergrund. Die

Ähnlichkeiten in den Bildkompositionen zeigen sich beispielsweise im Vergleich zum bereits besprochenen Werk von Marco Marziale von 1505 (Abb. 15) oder zu einem Gemälde Nicolò de' Barbaris (Abb. 34).<sup>35</sup> Wie auch in Cranachs Werken ist Jesus die zentrale Figur, um ihn herum sind die unterschiedlich typisierten Männerfiguren gruppiert. Die Frau steht neben Jesus und hält den Blick schamvoll zu Boden gesenkt. Auch der lateinische Schriftzug aus dem Johannesevangelium ist in Marziales Gemälde in einer Kartusche über den Figuren eingefügt. Der einzig markante Unterschied zu den frühen Halbfigurenbildern Cranachs besteht darin, dass die Frau in den italienischen Darstellungen regungslos neben Jesus steht, während Cranachs Jesus die Frau an die Hand nimmt. Die Verbindung zur norditalienischen Kunst ist nicht zufällig, bedenkt man, dass Cranach d. Ä. mehrere Jahre lang gemeinsam mit Jacopo de' Barbari an den Schlossausstattungen in Wittenberg und Lochau arbeitete.<sup>36</sup> Noch im Nachlass Cranachs befanden sich drei Gemälde des italienischen Künstlers.<sup>37</sup> Ebenso gut ist es möglich, dass eine oberitalienische *Adultera* als Tafelgemälde oder Druckgrafik ihren Weg nach Sachsen fand.<sup>38</sup> Das Interesse am Bildthema in seiner spezifischen Form des Halbfigurenbildes wäre somit nicht ausschließlich theologisch zu bewerten, sondern eventuell sogar als italianisierendes Kunstinteresse im Sinne eines Künstlerwettstreits.<sup>39</sup>

Ebenso wie in Italien waren Halbfigurenbilder auch in den Niederlanden verbreitet. Diese Bildform war bereits in der Buchmalerei, vor allem bei Simon Marmion, vorgeprägt und eignete sich für Andachts-

34 | Siehe zur Aufarbeitung der italienischen Darstellungen Engel 2012. In Italien führt das Aufkommen des Bildthemas in der Tafelmalerei vermutlich über Rocco Marconi zu Giovanni Bellini und Andrea Mantegna zurück, siehe Tietze-Conrat 1945, S. 190, Anm. 1, und Engel 2012, S. 4.

35 | Zu Marziales Werk siehe Kap. 2.1 dieser Arbeit; zu Nicolò de' Barbaris Gemälde Engel 2012, S. 147–150 und Abb. 5, sowie Hévesy 1926, S. 206.

36 | Siehe Schade 1977, S. 23.

37 | Siehe ebd.

38 | Dies vermuten Koepplin und Falk in Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 364, S. 516.

39 | Siehe ebd.

bilder wie etwa den *Schmerzensmann*.<sup>40</sup> In den auf Nahsicht angelegten Bildern konnten Gestik und Mimik ihre Wirkung entfalten.<sup>41</sup> Gerade bei Passionsthemen diente dieser Darstellungsmodus dazu, das Leiden Christi ins Bild zu setzen und die *compassio* des Betrachters anzuregen. Ebenso wie Cranach die Kontraste zwischen der Christusfigur und seinen Widersachern mit bildrhetorischen Mitteln steigerte, setzte auch Hieronymus Bosch in seiner Genter *Kreuztragung* (Abb. 35) dem kreuztragenden Jesus die karikaturhaft verzerrten Gesichter der Schergen und Soldaten entgegen.<sup>42</sup> Cranachs erster höfischer Auftraggeber, Kurfürst Friedrich der Weise, zeigte sich an niederländischen Kunstwerken interessiert und sandte den Maler 1508 auf eine Reise in die Niederlande.<sup>43</sup> Dort lernte Cranach d. Ä. nachweislich niederländische Künstler und ihre Werke kennen.<sup>44</sup> So sah er beispielsweise das *Annentriptychon* von Quentin Massys.<sup>45</sup> Außerdem fertigte er eine Skizzenvorlage für eine Kopie nach dem *Weltgericht* von Hieronymus Bosch an.<sup>46</sup>



**Abb. 35:** Hieronymus Bosch: *Die Kreuztragung Christi*, 76,7 × 83,5 cm, Öl, um 1510, Museum voor Schone Kunsten Gent

Für seine Figurentypen konnte Cranach jedoch auch auf die vorhandenen Vorlagen aus der eigenen Werkstatt zurückgreifen. Bereits in einem der frühesten Altarwerke der Wittenberger Zeit, dem Altar mit den 14 Nothelfern, den Friedrich der Weise und sein Bruder Johann der Beständige für die Torgauer Marienkirche in Auftrag gaben, ist das charakteristische Bildformat mit Halbfiguren vor dunklem Hintergrund angelegt (Abb. 36).<sup>47</sup> Die Gesamtkomposition ähnelt den Ehebrecheringemälden trotz der unterschiedlichen Bildsujets. Der Hl. Christophorus, der das Christuskind auf seiner Schulter trägt, nimmt ebenso viel Raum ein wie die Christusfigur in Cranachs neutestamentlichem Historienbild. In dichter

40 | Siehe zum *Schmerzensmann* bei Cranach Frank 2017.

41 | Siehe zur Entwicklung des Halbfigurenbildes die ältere Arbeit von Völker 1968 und die grundlegende Studie von Ringbom 1984.

42 | Siehe hierzu Büttner 2012, S. 44, 73, Abb. 22, und die digitale Sammlung des Museum voor Schone Kunsten Gent (<https://www.mskgent.be/en/featured-item/christ-carrying-cross-o>; abgerufen am 15.10.2018).

43 | Cranach wurde immer wieder mit Gemäldebeschaffungen beauftragt. So ist beispielsweise bezeugt, dass er eine niederländische Tafel nach Wittenberg brachte, siehe Heydenreich 2007, Reg. 114, S. 419.

44 | Die Niederlandereise ist in Scheurls Lobrede erwähnt, siehe Scheurl 1509, unpaginiert [S. 2], sowie in Schuchardts Übersetzung Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 30; mit weiteren Quellen Gurlitt 1897, S. 42.

45 | Siehe Schneider 2015b, S. 80.

46 | Siehe zur Cranach-Kopie nach Bosch Bax 1983, Michaelis 1989/1990 und Seidel 2016.

47 | Siehe zur Tafel mit den 14 Nothelfern FR 1979, Nr. 16, S. 69–70; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-CMS-600-001; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/14\\_Nothelfer,\\_Torgau,\\_FR\\_15](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/14_Nothelfer,_Torgau,_FR_15); Version vom 17.9.2018) sowie CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_StMT](http://lucascranach.org/DE_StMT); abgerufen am 16.10.2018).

Figurenanordnung drängen sich die Heiligen dicht an Christophorus heran, ebenso wie die Ankläger Jesus und die Sünderin bedrängen. Die Gesichter sind durch unterschiedliche Typisierungen und Ansichten abwechslungsreich gestaltet, wie etwa der Hl. Eustachius im Profil am linken Bildrand oder der Hl. Ägidius auf der rechten Seite mit Tonsur und zusammengekniffenem Mund.



**Abb. 36:** Lucas Cranach d. Ä.: *Die vierzehn Nothelfer*, 84,5 × 127,5 cm, Lindenholz, 1505, Stadtkirche St. Marien Torgau

Für die ersten querformatigen Tafeln mit der Ehebrecherin vor Christus mögen also

weniger die Impulse der Wittenberger Theologen, sondern vielmehr künstlerische Einflüsse eine Rolle gespielt haben: Halbfigurenbilder der *Adultera* aus dem oberitalienischen Raum, die niederländische Tradition der Andachtsbilder sowie die bereits vorhandenen Figurentypen und Bewegungsmotive der frühen Werkstattvorlagen. Die Bildform der ersten Halbfigurenbilder bildete jedenfalls die Grundlage für alle späteren Varianten und wurde zugleich zu einer der erfolgreichsten Kompositionsformeln, die sich in Abwandlung für zahlreiche weitere sakrale, profane und mythologische Bildsujets nutzen ließ, wie etwa die Kindersegnungen, ungleiche Liebespaare oder Herkules und Omphale.

## 4.3 Die Gemäldeproduktion der Cranach-Werkstatt

### 4.3.1 Das Budapester Gemälde von 1532

Nach den frühen Halbfigurenbildern sind einige Jahre lang keine weiteren Einzeldarstellungen der Ehebrecherin vor Christus aus der Cranach-Werkstatt bekannt. Dies liegt sicherlich in den Umwälzungen begründet, die die Bilderstürme mit sich brachten und die es Künstlern zunächst erschwerten oder sogar unmöglich machten, religiöse Kunst auf den Markt zu bringen. Die Cranach-Werkstatt sicherte ihre Existenz in dieser Zeit vor allem auch durch den Großauftrag für den altgläubigen Kardinal Albrecht von Brandenburg, der die Werkstatt über mehrere Jahre hinweg in Anspruch nahm. Ab den frühen 1530er Jahren nahm die Bildproduktion einzelner Tafelgemälde wieder zu, die nun in zahlreichen Varianten in fast serieller Produktion die Malerwerkstatt verließen, einige als Auftragsarbeiten, andere vermutlich für den freien Kunstmarkt.



**Abb. 37:** Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 82,5 × 121 cm, Lindenholz, 1532, Szépművészeti Múzeum Budapest, Inv.-Nr. 146

Für das Wiederaufgreifen des Bildthemas der Ehebrecherin könnte, anders als bei der frühesten Zeichnung von 1509, die Predigtstätigkeit Luthers in Wittenberg eine Anregung gewesen sein (siehe Kap. 2.2). Hier nimmt ein 1532 entstandenes Gemälde, das mit dem Signet der Schlange mit stehenden Flügeln bezeichnet ist und sich heute in Budapest befindet (Abb. 37),<sup>48</sup> in mehrerlei Hinsicht eine Sonderstellung ein. Zum einen ist es die früheste sicher datierte Version aus den 1530er Jahren und gibt somit einen festen chronologischen Ankerpunkt vor. Zum anderen ist das Gemälde, anders als manche der späten Werkstattarbeiten, von hoher malerischer Qualität und bildet so die Grundlage für die nachfolgende Bildproduktion.

Die Komposition des Budapester Gemäldes ist an die frühen Querformate angelehnt (Abb. 30–32). Die Halbfiguren füllen den Bildraum in dicht gedrängter Komposition nahezu aus. Jesus ist mit seiner raumgreifenden Bewegung und machtvollen Gestik der Kristallisationspunkt des Bildgeschehens. Sein Kopf

48 | Siehe zur Dokumentation des Budapester Gemäldes in Auswahl Ebe 1898, S. 207; Ausst.kat. Dresden 1899, Nr. 56, S. 47–48; Michaelson 1902, S. 46, 47, 99, 101, 102, 106; Heyck 1908, S. 79, Abb. 42; Schweinsberg 1966, besonders S. 41; FR 1979, Nr. 216, S. 112–113; Urbach 1990, Nr. 121; Kat. Budapest 2003, Bd. 3, S. 31; Frank 2010, S. 50–54; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-004; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Budapest,\\_FR\\_178](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Budapest,_FR_178); Version vom 18.6.2018); CDA ([http://lucascranach.org/HU\\_SMB\\_146](http://lucascranach.org/HU_SMB_146); abgerufen am 20.10.2018); im Kontext reformatorischer Bilder Andersson 1981, vor allem S. 52; zur Betrachtersprache Frank 2012b, S. 289; zuletzt besprochen in Ausst.kat. Düsseldorf 2017, Nr. 111, S. 205.



**Abb. 38:** Lucas Cranach d. Ä.: *Dornenkrönung Christi*, aus: *Passion Christi*, Holzschnitt, 1509

ist im Gegensatz zu den übrigen Figuren frei vor dem dunklen Hintergrund sichtbar.<sup>49</sup> Er trägt eine blaugraue Tunika, über die ein schmuckloser roter Mantel gelegt ist. Diese Schlichtheit der Kleidung unterscheidet die Budapester Fassung von den ersten Halbfigurenbildern, denn dort sind die Gewandborten noch reich mit Gold- und Brokatornamenten verziert. Als Hauptakteur steht Jesus in heftigem Disput mit den Anklägern der Frau. Mit dem rechten Arm hält er die Pharisäer auf Distanz. Die ausgestreckten Finger seiner Rechten weisen auf die in sich zusammengesunkene Frau. Mit sanftem, aber dennoch bestimmtem Druck umfasst er ihr Handgelenk. Während diese Geste in der frühen Fuldaer Fassung (Abb. 32) noch fast hinter der Gewandfalte des grünen Samtgewandes der Sünderin verschwindet, rücken die Hände in der Budapester Version gut sichtbar für den Betrachter an den vorderen Bildrand. Die passive Körperhaltung der Sünderin entspricht ihrem Gesichtsausdruck. Sie hat die Augen vor Scham niedergeschlagen und wagt es kaum, den Blick zu heben. Dadurch wird die reuige Bußfertigkeit der Sünderin betont. Auch bei der Frauenfigur weicht

das kostbare Samtkleid mit Brokat und modischen Schlitzärmeln einem einfacheren Gewand. Die Ehebrecherin wird als zeitgenössische Bürgerin dargestellt, während der fast transparente Schleier auf ihrem Kopf sie als verheiratete Frau ausweist. Nur ein kleines Detail ihrer Kleidung deutet auf die Sünde hin: Die Schnüre ihres Mieder sind gelöst und hängen teils lose herab.

Zur Linken Jesu drängen die Pharisäer und Schriftgelehrten heran, hinter der Frau stehen vier der Apostel. Die Männer werden durch unterschiedliche Typisierungen und Altersstufen charakterisiert. Hier zeigt sich auch, wie weit die Cranachschen Figurentypen zurückreichen. Zwei der Figuren finden ihre Vorläufer im bereits erwähnten Altar mit den 14 Nothelfern von 1505 (Abb. 36). Der im Profil gezeigte bärtige Pharisäer am linken Bildrand ähnelt dem Hl. Eustachius auf der Torgauer Tafel, die Physiognomie des glatzköpfigen Manns mit den weit herabfallenden Mundwinkeln dem tonsurierten Kopf des Hl. Ägidius. Die linke Bildhälfte ist vor allem von der auffälligen Figur des Steinwerfers beherrscht. Aus tief liegenden Augen schaut er herausfordernd zu Christus auf, bereit den ersten Stein zu werfen. Seine roh geformte Physiognomie mit hervorgeschobenem kantigen Unterkiefer und grindigem halbkahlen Kopf zeichnen ihn als ausführenden Handlanger aus. Dieser Schergentypus begegnet häufig in Passionsdarstellungen.

Bei Cranach ist diese Figur bereits in der Passionsserie von 1509 vorgeprägt, so etwa im Holzschnitt mit der *Dornenkrönung* (Abb. 38).<sup>50</sup> Hier drücken zwei Kriegsknechte mit zwei langen Stäben die Dornenkrone auf Christi Haupt. Der Mann am linken Bildrand ähnelt dem Steinwerfer des Budapester Gemäldes. Beide tragen dasselbe geschlitzte Obergewand und weisen eine ähnliche Physiognomie auf. Im Gemälde steht die körperliche Bedrohung, die von dieser Figur ausgeht, in Kontrast zum Ältesten der Schriftgelehrten, der im Disput mit Christus die Hand zur Widerrede erhoben hat. Die übrigen Männer der Anklägergruppe, in denen Cranach sein Figurenpersonal mit verschiedenen Gesichtstypen und Bewegungsmotiven durchspielt, diskutieren währenddessen noch über das Geschehen. Das Konfliktpotenzial der Szene kulminiert im Bild somit auf unterschiedlichen Ebenen: Die körperliche Bedrohung manifestiert sich im rohen Habitus des Steinwerfers. Die übrigen Männer bedrohen nicht die Frau, sondern vor allem Christus, denn sie wollen ihn seiner eigenen Worte überführen, wie es auch Luther in seiner Predigt zur Johannesperikope über die Ehebrecherin hervorhebt (Kap. 2.2).



Abb. 39: Detail aus Abb. 37

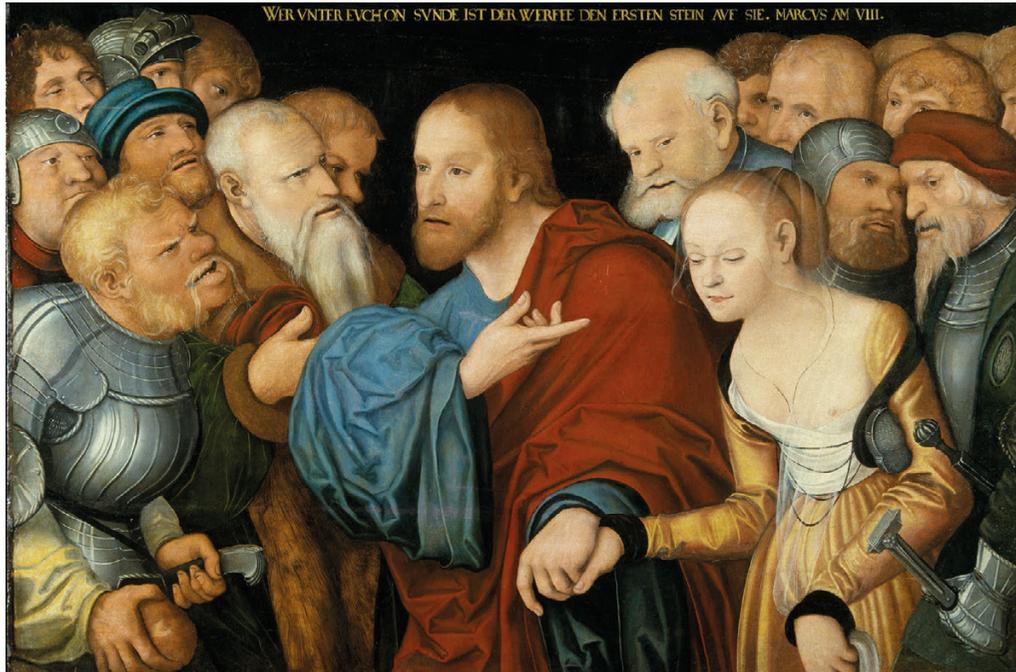
Die gesamte Komposition gewinnt durch die Nahsicht und die Reduzierung der Bildsprache an Klarheit. Im Budapester Gemälde lässt sich die Wirkung der bildrhetorischen Mittel besonders deutlich nachvollziehen. Mimik und Gestik der Figuren treten dem Betrachter beinahe in Lebensgröße entgegen, von manchen wird er direkt mit Blicken fixiert. Die bewegungslosen Frauenhände, die linke Hand Christi und die groben Hände des Schergen befinden sich auf derselben Höhe. Cranach gelingt es auf diese Weise, die Dramatik des Augenblicks in die Gesten der Figuren zu legen (Abb. 39). Eine direkte Dialogaufforderung erfolgt auch durch das Bibelzitat am oberen Bildrand. Während die früheren Darstellungen den lateinischen Text der Vulgata zeigen (Kap. 4.2), wird ab 1532 auf die Volkssprache nach der Lutherbibel zurückgegriffen. Der schmale Hintergrundstreifen zwischen den Köpfen ist dunkel gehalten und lässt so den hellen Schriftzug am oberen Bildrand hervortreten: »WER VNDER EVCH AN SVND IST / DER WERFFE DEN ERSTEN STEIN AVEFSI«. <sup>51</sup>

#### 4.3.2 Die Werkstattvarianten

Im Budapester Gemälde sind bereits alle Merkmale der Werkstattvarianten angelegt. Ein Gesamtblick auf die Cranachsche Variantenpraxis ermöglicht es, Kopien ausfindig zu machen, die außerhalb der Werkstatt angefertigt wurden, denn diese sind in der Regel identisch mit den Bewegungsmotiven und Figurenanordnungen der jeweiligen Vorlagen. Die Werke aus der Werkstatt zeichnen sich dagegen ausnahmslos durch das stetige Abändern und Variieren aus. Es sei in diesem Zusammenhang nochmals auf die wichtige

50 | Siehe vergleichend den Holzschnitt aus dem *Passional Christi* bei Jahn 1972, S. 560..

51 | Der Schriftzug folgt in etwa der Fassung der Lutherübersetzung, siehe Luther 1522b, Joh 8,7: »Wer vnter euch on sund ist, der werffe den ersten steyn auff sie.«



**Abb. 40:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt oder Umkreis): *Christus und die Ehebrecherin*, 76 × 124 cm, Holz, Datierung unbekannt, Nationalmuseum Stockholm, Inv.-Nr. NM 1128



**Abb. 41:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 84 × 123 cm, Kupfer, um 1540, Staatliche Eremitage St. Petersburg, Inv.-Nr. GE-3673



**Abb. 42:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 72,8 × 120 cm, Lindenholz, 1545, Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg, Inv.-Nr. 11142



**Abb. 43:** Lucas Cranach d. Ä./d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 56 × 77 cm, Holz, Museo e Real Bosco di Capodimonte Neapel



**Abb. 44:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 86,5 × 121 cm, Öl auf Buchenholz, nach 1537, Nationalgalerie Prag, Inv.-Nr. DO 4211



**Abb. 45:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 76,5 × 126 cm, Holz, nach 1537, Lobkowitz-Sammlung, Schloss Nelahozeves, Tschechien, Inv.-Nr. LR 5161



**Abb. 46:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 74,3 × 121,9 cm,  
Öl auf Holz, nach 1537, Chrysler Museum of Art Norfolk, VA, Inv.-Nr. 71.484



**Abb. 47:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 75,2 × 125,5 cm,  
Eichenholz, Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, Inv.-Nr. GK 1023



**Abb. 48:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 76 × 121 cm, Lindenholz, Datierung unbekannt, Nationalmuseum Stockholm, Inv.-Nr. NM 253



**Abb. 49:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 84 × 118 cm, Buchenholz, um 1533, National Gallery of Canada Ottawa, Inv.-Nr. 3694



**Abb. 50:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 81,7 × 147,2 cm, Lindenholz, um 1535/1540, Schlossmuseum Weimar, Inv.-Nr. G 19



**Abb. 51:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 73,5 × 119,5 cm, Holz, um 1540, Annenkirche, Annaberg-Buchholz

Grundlagenarbeit hingewiesen, die den digitalen Datenbanken bei der Dokumentation des Bildbestands zukommt. Im Folgenden soll daher nicht jedes einzelne Gemälde eine eigene Beschreibung, Datierung und Aufarbeitung der Provenienzgeschichte erhalten. Hier sei für vertiefende Informationen auf die digitalen Forschungsdatenbanken verwiesen. Um die Bildgruppe als Gesamtes erfassen zu können, soll vielmehr eine Analyse der häufigsten wiederkehrenden Motive und Gestaltungstendenzen unternommen werden. In der Gesamtschau werden Entwicklungslinien der Werkstattproduktion herausgearbeitet, deren Bildgebrauch im nachfolgenden Hauptkapitel vertieft wird (Kap. 5).

Kennzeichnend für die Werkstattarbeiten sind das Bildformat und die Bildkomposition mit Halbfiguren vor monochromem Hintergrund und mit volkssprachlichem Schriftzug aus dem Johannesevangelium. Alle Varianten ähneln in ihrer Grundanlage dem Budapester Gemälde von 1532 (Abb. 37), variieren aber die einzelnen Figuren- und Bewegungsmotive. Die Christusfigur, die sich den Anklägern gegenüberstellt und das Bildgeschehen beherrscht, ist eines der wichtigsten bildimmanenten Merkmale aller Gemäldevarianten. Während das Budapester Gemälde (Abb. 37) einen zwar raumgreifenden, aber doch schlicht gewandeten Christustypus im blau-roten Gewand vorgibt, zeigt sich in den meisten Werkstattvarianten eine Tendenz zur Monumentalisierung des Gewandes. In vielen Gemälden, beispielsweise auf einer der heutigen Stockholmer Tafeln (Abb. 40),<sup>52</sup> ist der Ärmel der erhobenen Hand raumgreifend aufgebauert. Dies illustriert auch den Einsatz von Vorlagen und deren Abwandlung für einzelne Motive, wie die immer wieder anders abgeknickten Gewandfalten. Dieses Motiv ist auch in weiteren Varianten auffällig ausgeprägt, so etwa in den Gemälden in der Eremitage in St. Petersburg (Abb. 41),<sup>53</sup> in der Staatsgalerie im Schloss Johannisburg Aschaffenburg (Abb. 42),<sup>54</sup> im Museo di Capodimonte Neapel (Abb. 43),<sup>55</sup>

52 | Die Stockholmer Variante (Inv.-Nr. 1128) gibt die Bibelstelle im Schriftzug falsch mit dem Markusevangelium an. Siehe zur Provenienz Granberg 1896, Nr. 147, S. 40; Kat. Stockholm 1893, Nr. 1128, S. 71 und Erwähnung bei ebd., Nr. 253, S. 70–71; Kat. Stockholm 1900, Nr. 1128, S. 73 und genannt bei ebd. unter Nr. 253, S. 72–73; FR 1932, Nr. 292D; Ausst.kat. Stockholm 1966, Nr. 1292, S. 514; FR 1979, Nr. 364F; Ausst.kat. Stockholm 1988, Abb. 71, S. 87; Kat. Stockholm 1990, S. 98, sowie mit weiteren Angaben Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-011; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Stockholm\\_Inv.\\_1128,\\_FR\\_292d](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Stockholm_Inv._1128,_FR_292d); Version vom 26.1.2018) und CDA ([http://lucascranach.org/SE\\_NMS\\_1128](http://lucascranach.org/SE_NMS_1128); abgerufen am 20.10.2018).

53 | Das Gemälde wurde auf eine Kupfertafel übertragen, siehe zur Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-013; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Eremitage](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Eremitage); Version vom 23.7.2018) sowie CDA ([http://lucascranach.org/RU\\_ESP\\_GE3673](http://lucascranach.org/RU_ESP_GE3673); abgerufen am 20.10.2018).

54 | Siehe Kat. Aschaffenburg 1975, vor allem S. 48, und zur weiteren Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-014; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Aschaffenburg,\\_Inv.\\_Nr.\\_11142](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Aschaffenburg,_Inv._Nr._11142); Version vom 17.7.2017) sowie CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_BStGS\\_11142](http://lucascranach.org/DE_BStGS_11142); abgerufen am 20.10.2018).

55 | Siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-015; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Neapel,\\_FR\\_292e](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Neapel,_FR_292e); Version vom 12.7.2018).

in der Nationalgalerie Prag (Abb. 44),<sup>56</sup> sowie in der Sammlung Lobkowitz (Abb. 45).<sup>57</sup> Das Gewandmotiv führt dazu, dass noch mehr Bildraum um die zentrale Christusfigur geschaffen wird, die siegreich aus dem Konflikt mit den Pharisäern hervorgehen wird.

In den meisten Werken weicht die erhobene Hand Jesu aus den ersten Halbfigurenbildern einer auffälligen Zeigegeste. Jesus weist mit ausladender Armbewegung deutlich auf die Sünderin, was die Klarheit des visuellen Exempels steigert. So zeigt er in vielen Varianten mit ausgestreckten Fingern direkt auf die Ehebrecherin, beispielsweise im Gemälde im Chrysler Museum of Art in Norfolk (Abb. 46),<sup>58</sup> aber auch in einer davon kaum abweichenden Variante in der Kasseler Gemäldegalerie (Abb. 47),<sup>59</sup> ebenso in den beiden Tafeln im Stockholmer Nationalmuseum (Abb. 40, 48).<sup>60</sup> Die Handhaltung der anderen Hand variiert nach dem Vorbild der Budapester Fassung (Abb. 37). Während diese Geste in den frühen Halbfigurenbildern noch fast verdeckt erscheint, rückt sie in den späteren Gemälden stärker in den Vordergrund. Hier zeigt sich der fast unerschöpfliche Variantenreichtum der Werkstatt. In etwa der Hälfte der Darstellungen nimmt Christus die Frau sanft an die Hand. Diese Geste findet sich in einem Gemälde in der National Gallery of Ottawa (Abb. 49),<sup>61</sup> besonders innig dargestellt auf den Tafeln im Nationalmuseum Stockholm (Abb. 40) und im Weimarer Schlossmuseum (Abb. 50).<sup>62</sup> Auf dem Gemälde in der Staatsgalerie im Schloss

- 56 | Siehe zur Dokumentation des Prager Gemäldes Schuchardt 1851–1871, Bd. 2, S. 110, Nr. 389; Parthey 1863, Nr. 682, S. 58; Frimmel 1891, S. 133; Ausst.kat. Prag 2005, Nr. 21, S. 98–99, zur englischen Übersetzung siehe Anhang, S. 39; sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-016; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Prag](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Prag); Version vom 12.10.2018) und CDA ([http://lucascranach.org/CZ\\_NGP\\_DO4211](http://lucascranach.org/CZ_NGP_DO4211); abgerufen am 20.10.2018).
- 57 | Siehe zur Tafel in der Lobkowitzsammlung Ebe 1898, S. 205; Ausst.kat. Prag 2005, Nr. 22, S. 100–101, zur englischen Übersetzung siehe Anhang, S. 39–40 und Ausst.kat. Wittenberg 2015, Nr. 3/40, S. 372–373; zur weiteren Dokumentation Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-019; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Lobkowitz\\_Collection,\\_Prag](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Lobkowitz_Collection,_Prag); Version vom 11.9.2017) sowie CDA ([http://lucascranach.org/CZ\\_ZN\\_LR5161](http://lucascranach.org/CZ_ZN_LR5161); abgerufen am 20.10.2018).
- 58 | Siehe zur Variante in Norfolk Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-008; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Norfolk,\\_FR\\_292](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Norfolk,_FR_292); Version vom 28.7.2017) sowie Online-Collection des Chrysler Museum (<https://chrysler.emuseum.com/objects/7565/christ-and-the-woman-taken-in-adultery?ctx=c1d8b982-1aa1-4114-a313-45327eba317f&idx=0>; abgerufen am 21.10.2018).
- 59 | Zur Variante in der Kasseler Gemäldegalerie Alte Meister siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-009; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Kassel](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Kassel); Version vom 11.9.2017) sowie CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_MHK\\_GK1023](http://lucascranach.org/DE_MHK_GK1023); abgerufen am 21.10.2018).
- 60 | Siehe zur zweiten Stockholmer Tafel Inventareinträge bei Granberg 1896, Nr. 147, S. 40; Kat. Stockholm 1900, Nr. 253, S. 72–73; FR 1932, Nr. 292; Ausst.kat. Stockholm 1966, Nr. 1292, S. 514; FR 1979, Nr. 346E; Ausst.kat. Stockholm 1988, Abb. 70, S. 86; Kat. Stockholm 1990, S. 98, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-010; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Stockholm\\_Inv.\\_253,\\_FR\\_292d](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Stockholm_Inv._253,_FR_292d); Version vom 26.1.2018).
- 61 | Das Gemälde wird anhand der Infrarotreflektografie auf 1533 datiert und rückt damit zeitlich vor die Werkstattproduktion ab 1537. Ich danke Christopher Etheridge, National Gallery of Canada, für Hinweise zum Gemälde. Siehe zur Dokumentation FR 1979, Nr. 365; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-007; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Ottawa](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Ottawa); Version vom 21.2.2017) und CDA ([http://lucascranach.org/CA\\_MBAC\\_3694](http://lucascranach.org/CA_MBAC_3694); abgerufen am 21.10.2018).
- 62 | Die Komposition des Gemäldes ist spiegelverkehrt, was auf eine Übertragung hinweisen könnte. Siehe zur Dokumentation FR 1979, Nr. 364C sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-025; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Weimar,\\_FR\\_292b](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Weimar,_FR_292b); Version vom 2.8.2017) und CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_KSW\\_G19](http://lucascranach.org/DE_KSW_G19); abgerufen am 21.10.2018).



**Abb. 52:** Lucas Cranach d. Ä.:  
*Christus und die Ehebrecherin*,  
36 × 24 cm, Holz, datiert 1537,  
Courtesy Galerie Fischer Luzern

Johannisburg in Aschaffenburg hält er ihren Handrücken dagegen eng umfasst (Abb. 42). Manchmal umschließt Jesus die Finger der Frau fast ganz (Abb. 40), bisweilen sind die Hände der beiden innig ineinander verschränkt, zu sehen etwa an der Variante in der Eremitage (Abb. 41). Die Geste wirkt sanft und beschützend und drückt die tröstliche Kraft der Gnade aus, die der angeklagten Sünderin zuteilwird. Bei rund der Hälfte der Gemälde wird die sanfte Geste drastisch gesteigert und Jesus packt die Frau am Handgelenk oder am Arm: manchmal locker, etwa in der zweiten Stockholmer Variante (Abb. 48), manchmal aber auch fest, beispielsweise auf dem Gemälde aus der Sammlung Lobkowicz (Abb. 45) oder auf der Tafel in der Evan-

gelischen Stadtkirche St. Annen in Annaberg-Buchholz (Abb. 51).<sup>63</sup> Hierbei wirken die Gliedmaßen der Sünderin fast leblos, die Arme hängen unter dem festen Griff herab und ihr Oberkörper ist in sich zusammengesunken. Sie ist ganz passive Sünderin, deren Geschick allein von der Gnadengabe Christi abhängt.

Diese Berührung zwischen Jesus und der Sünderin, egal in welcher Ausprägung, ist kennzeichnend für die Cranachsche Werkstattproduktion und ausnahmslos in allen Ehebrecherindarstellungen zu finden. Dies ist umso mehr zu betonen, da dieses gestische Detail weder vor Cranach anzutreffen war, noch außerhalb der Werkstatt Nachahmung fand.<sup>64</sup> Bereits in der ersten Zeichnung um 1509 war dieses Detail angelegt und zieht sich durch alle späteren Werke, egal ob sie von einem lutherisch gesinnten Auftraggeber

63 | Siehe zum Gemälde in der Annenkirche FR 1979, Nr. 364D, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-012; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Annaberg,\\_FR\\_292c](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Annaberg,_FR_292c); Version vom 27.7.2017) sowie CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_SAKA\\_SAKA005](http://lucascranach.org/DE_SAKA_SAKA005); abgerufen am 21.10.2018).

64 | Vergleiche hierzu beispielsweise die Gemälde des Cranach-Schülers Hans Kemmer, siehe Emmendorffer 1997, besonders S. 95–107.

**Abb. 53:** Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, Federzeichnung in Braun, 205 × 166 mm, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt am Main, Inv.-Nr. 15666



bestellt wurden oder Teil eines katholischen Heiligenzyklus waren.<sup>65</sup> Wenn dieses Bilddetail fehlt, kann mit großer Sicherheit von späteren Übermalungen oder von einem Werk ausgegangen werden, welches außerhalb der Cranach-Werkstatt entstanden ist. Selbst in der einzig bekannten hochformatigen Darstellung der 1530er Jahre, heute in der Galerie Fischer in Luzern, ist diese Geste enthalten (Abb. 52).<sup>66</sup> Hier sind Ganzfiguren dargestellt und die Handlung spielt sich in einem Innenraum mit Empore ab. Die Bildanlage erinnert an die frühen Hochformate, wie etwa die Braunschweiger Zeichnung von 1509 (Abb. 24) oder das Budapester Exemplar (Abb. 25). Das Hauptgeschehen entspricht aber der Figurenanlage der Halbfigurenbilder, denn auch hier drängen sich die Männer von beiden Seiten dicht an Jesus und die Frau heran. Auch die Figurentypen mit ihren Physiognomien und einzelne Bewegungsmotive stimmen mit den anderen Varianten aus der Werkstattproduktion überein. Eine weitere Zeichnung mit Ganzfiguren zeigt ebenfalls die Einbettung in eine Architekturkulisse (Abb. 53).<sup>67</sup> Die vorderste Figurengruppe mit Jesus und der Frau sowie den beiden Schergen – einer mit den Steinen, ein anderer, der die Ehebrecherin festhält – ist ähnlich, wenn auch spiegelverkehrt gestaltet. Ob es sich bei der Zeichnung um eine Vor- oder Kompositionszeichnung für das Luzerner oder ein anderes Tafelgemälde handelt oder sogar um eine spätere Nachzeichnung, muss jedoch offen bleiben.<sup>68</sup> Es lässt sich aber vermuten, dass die Ab-

65 | Siehe hierzu das Aschaffener Exemplar (Abb. 28).

66 | Siehe Ausst.kat. Hamburg 2003, S. 174, Nr. 41, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-029; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin\\_dat\\_1537\\_Galerie\\_Fischer\\_Luzern](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_dat_1537_Galerie_Fischer_Luzern); Version vom 5.9.2018) und CDA ([http://lucascranach.org/PRIVATE\\_NONE-Po18](http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-Po18); abgerufen am 21.10.2018).

67 | Siehe Rosenberg 1960, A8; Ausst.kat. Frankfurt am Main/London 2007, Nr. 49; mit früherer Datierung Hofbauer 2010, Nr. 37, sowie mit weiteren Angaben Corpus Cranach ([https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin\\_Rosenberg\\_A8](https://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_Rosenberg_A8); abgerufen am 21.10.2018).

68 | Siehe Ausst.kat. Frankfurt am Main/London 2007, Nr. 49, S. 212.

weichung von der sonst üblichen Bildformel des Halbfigurenbildes im Querformat und die Inszenierung des Geschehens in einer Architekturkulisse auf einen spezifischen Auftraggeberwunsch oder Hängungsort zurückgehen – vielleicht auch in Kombination mit anderen biblischen Szenen.

Besonders in späteren Werken aus den 1540er Jahren wird die Wehrlosigkeit und Bedrohung der Frauenfigur in ihrer bildrhetorischen Wirkung gesteigert. Dadurch soll der Betrachter die Angst der Sünderin im Herzen nachfühlen. Während die Ehebrecherin in den frühen Halbfigurenbildern und auch im Budapester Gemälde neben Jesus und vor den Aposteln steht, rücken die Ankläger nun von beiden Seiten heran und halten sie fest. Diese körperliche Bedrohung der Frauenfigur wird in zahlreichen Varianten variiert. Die Männer zerran im Kontrast zum oft sanften Händedruck Jesu rücksichtslos am anderen Arm der Frau (Abb. 40, 44, 48). Diese Darstellungstendenz wird durch die zunehmende Bewaffnung und Rüstung der Männer gesteigert. In einigen Varianten packen die Männer die Sünderin grob mit Kettenhandschuhen an ihren dünnen Gewandsärmeln, besonders drastisch etwa in den Varianten in Norfolk und der Gemäldegalerie in Kassel (Abb. 46, 47). Der Steinwerfer – in der Budapester Variante noch im geschlitzten Obergewand zu sehen – erscheint nun meistens in Harnisch und Kettenhemd, und auch der Scherge hinter der Sünderin ist oft in kompletter Rüstung dargestellt (Abb. 40–48, 51). Die Männer sind häufig mit Streitäxten, Streitkolben und Schwertern bewaffnet. Am unteren Bildrand, der im Gemälde von 1532 noch von den Händen dominiert war, schieben sich nun bedrohlich Schwertknäufe und Streitäxte zwischen den Betrachter und die Frauenfigur, so etwa der Streitkolben des Schergen im Gemälde in Norfolk (Abb. 46), Schwert und Streitkolben im Exemplar in der Eremitage (Abb. 41) sowie der Streithammer in der Variante im Schloss Johannisburg in Aschaffenburg (Abb. 42).

Die Bewaffnung der Männer geht mit der körperlichen Bedrohung der Sünderin und ihrer Entblößung einher. Während die Frauenfigur in den ersten Halbfigurenbildern noch ebenso wie die Heiligen und kur-sächsischen Adligen kostbar gekleidet war, ist ihre bürgerliche Kleidung nun häufig derangiert oder fast vom Leib gerissen. Nicht nur die Miederschnüre sind wie im Budapester Vorläufer leicht verrutscht. Häufig ist das Oberteil gänzlich gelöst und gibt den Blick auf eine ihrer nackten Brüste frei. Manchmal versucht sie den Oberkörper notdürftig zu bedecken, wie auf dem Exemplar in Ottawa (Abb. 49). Oft sind die Brüste aber durch den transparenten Schleier sichtbar (Abb. 40, 42, 45–48, 50, 51). Die Sünderin ist den Blicken der Männer im Bild wie den Blicken des Betrachters ausgesetzt. Sie gibt damit ein moralisches Exempel ab, das vor der Todsünde des Ehebruchs und der damit verbundenen Scham und seelischen Reue warnt.

Noch auf einer anderen Ebene wird die Bedrohung der Frauenfigur in späteren Darstellungen gesteigert. In manchen Werken werden osmanische Helme aufgegriffen, zu erkennen an der spitz zulaufenden Helmform. Für die Zeitgenossen war die Bedrohung durch die Türkenbelagerung vor Wien im Jahr 1529 präsent.<sup>69</sup> Verstärkend mag hier Luthers Sichtweise gewirkt haben.<sup>70</sup> In den Visitationsartikeln folgt den Artikeln von der Ehe, vom freien Willen und der christlichen Freiheit der Artikel vom Türken, in dem Luthers Eheverständnis mitschwingt.<sup>71</sup> Darin kritisiert er die Türken für ihre Polygamie und Missachtung der

69 | Zur Darstellung des Osmanischen in der Renaissance Ausst.kat. Brüssel/Krakau 2015; zur Türkengefahr in der Frühen Neuzeit Höfert 2010. Siehe hierzu auch die Darstellungen osmanischer Kleidung bei Jörg Breu oder Albrecht Altdorfer. Ich danke Melanie Kraft für Hinweise.

70 | Siehe zu Luther und den Türken Ehmman 2017a und Ehmman 2017b.

71 | Siehe ebd., S. 258.



**Abb. 54:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 14,7 × 19,7 cm, Buchenholz, um 1540/1550, Schlossmuseum Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 51/11



**Abb. 55:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt): *Jesus segnet die Kinder*, 14,7 × 19,7 cm, Buchenholz, um 1540/1550, Schlossmuseum Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 46/6

Frau und stellt sie als heidnischen Gegenentwurf der christlichen Ehemoral gegenüber. Dafür findet er deutliche Worte:

»Wir lieber todt sein wollen/ ehe wir solche schande vnd vnzucht an den vnsern sehen vnd leyden wollen/ Denn die Türcken treyben die leute zu marckt/ kauffens vnd verkauffens/ brauchens auch wie das vihe/ es sey man oder weyb/ jung oder alt/ junckfraw oder ehelich/ das gar ein schendlich wesen ist vmb das Türkisch wesen.«<sup>72</sup>

Die hier ausgeführte Überlegenheit der christlichen Ehemoral betonte Luther beispielsweise auch in einem Brief: » [...] das (die Christen sonderlich) nicht mehr denn ein eheweyb ymand haben soll [...] heyden und turcken mugen thun, was sie wollen.«<sup>73</sup> Bereits im Fuldaer Gemälde (Abb. 32) trug einer der Männer

72 | Zitiert aus Melanchthon/Luther 1528, Kapitel *Vom Türcken*.

73 | Zitiert nach Ehmann 2017b, S. 258. Siehe zum Brief WA, Briefwechsel, 4, 140 (Nr. 1056, Z. 1–7).

**Abb. 56:** Lucas Cranach d. J.  
(Werkstatt): *Christus und die  
Ehebrecherin*, 15,9 × 21,6 cm,  
Öl auf Buchenholz,  
um 1545–1550, Metro-  
politan Museum of Art  
New York, Inv.-Nr. 1982.60.35



**Abb. 57:** Lucas Cranach d. J.  
(Werkstatt): *Jesus segnet die  
Kinder*, 16,5 × 22,2 cm, Öl auf  
Buchenholz, um 1545–1550,  
Metropolitan Museum of Art  
New York, Inv.-Nr. 1982.60.36



einen Turban. Die osmanischen Spitzhelme tauchen auf zwei späten Varianten aus den 1540er Jahren auf, heute im Schlossmuseum Gotha und im Metropolitan Museum of Art in New York (Abb. 54, 56).<sup>74</sup> Zum einen wurde durch das Fremdartige die Bedrohung der Frau gesteigert. Zum anderen mag dieses Bilddetail für die Zeitgenossen den Gegensatz zur Ehelehre, aber zeitgleich auch die christlichen Moralvorstellungen verdeutlicht haben.

Die beiden Werke weichen auch in anderer Hinsicht von den übrigen Halbfigurenbildern ab. Beide Tafeln sind im Kleinformat hergestellt, während die meisten Varianten der Standardgröße im zweitgrößten

74 | Siehe zur Variante in Gotha Ausst.kat. Gotha 1994, Nr. 1.23; Ausst.kat. Gotha/Kassel 2015, Nr. 55, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-020; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Gotha](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Gotha); Version vom 27.7.2017); zum Exemplar in New York Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-021; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_New\\_York](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_New_York); Version vom 11.9.2017).



**Abb. 58:** *Christus und die Ehebrecherin*, 92,5 × 121,5 cm, Holz, 17. Jahrhundert, Kopie nach Lucas Cranach d. Ä., Nationalmuseum Oslo, Inv.-Nr. M 00172

Format entsprechen.<sup>75</sup> Außerdem wird die Ehebrecherinszene jeweils von einer ähnlich gestalteten Variante der Kindersegnung ergänzt (Abb. 55, 57).<sup>76</sup> Es sei an dieser Stelle nochmals darauf hingewiesen, dass diese Bildpaarung bereits in mittelalterlichen Wandmalereien verbreitet war und ihren Ursprung in Darstellungen der Vita Christi hat.<sup>77</sup> Auch malerisch weichen die Kleinformate von den anderen Werkstattarbeiten ab, sie sind kleinteiliger und mit Weißhöhungen ausgearbeitet, wobei die Gesichter der Figuren fast puppenhaft wirken. Dennoch sind die an den anderen Varianten beschriebenen Merkmale der Bildkomposition auch hier ausgeprägt. Sowohl die Bedrohung der Frauenfigur als auch ihre Entblößung erfahren hier eine weitere Steigerung. Mit bloßen Brüsten wird sie vom Schergen hinter ihr am Arm und an der Taille gepackt und selbst Jesus zerrt mit festem Griff an ihrem Handgelenk. Nur noch wenig erinnert hier an die zwar demütige, aber dennoch würdevolle und kostbar gekleidete Frauenfigur der ersten Halbfigurenbilder. In einigen weiteren Kleinformaten ab den 1540er Jahren wird die Bedrohung der Frau auf ähnliche Weise gesteigert.<sup>78</sup>

75 | Auch andere Varianten sind nun im kleinen Format ausgeführt, etwa ein Exemplar im Dorotheum in Wien, siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-024; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Dorotheum\\_2003](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Dorotheum_2003); Version vom 3.9.2018), und eine weitere Variante, siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-023; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_dat.\\_1554,\\_Sothebys\\_2005](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_dat._1554,_Sothebys_2005); Version vom 11.9.2017).

76 | Siehe zur *Kindersegnung* in Gotha Ausst.kat. Gotha 1994, Nr. 1.22, sowie Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-027; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_segnet\\_die\\_Kinder,\\_Gotha](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder,_Gotha); Version vom 27.7.2017); zur Variante in New York Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-028; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_segnet\\_die\\_Kinder,\\_New\\_York](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder,_New_York); Version vom 8.9.2017).

77 | Im Kloster Müstair folgte die Ehebrecherinszene im 3. Register der Nordwand direkt auf das Bildfeld mit der Kindersegnung, siehe hierzu Wyss/Rutishauser/Nay 2002, S. 156.

78 | So etwa in einer Tafel mit unbekanntem Aufbewahrungsort, die Cranach d. J. zugeschrieben wird, siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-018; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Christies\\_2014](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Christies_2014); Version vom 10.4.2018) und CDA ([http://lucascranach.org/PRIVATE\\_NONE-Po72](http://lucascranach.org/PRIVATE_NONE-Po72); abgerufen am 22.10.2018).

Die von Cranach geprägte Bildformel fand auch außerhalb der Werkstatt Verbreitung. So haben sich Werke aus dem Umkreis, von Schülern oder aus späteren Zeiten erhalten.<sup>79</sup> Einige spätere Kopien lassen sich durch motivische Übereinstimmungen konkreten Vorgängern aus der Werkstatt zuordnen: darunter ein Gemälde von etwa 1540 nach einer der Varianten aus Norfolk (Abb. 46) oder Kassel (Abb. 47),<sup>80</sup> ebenso eine Kopie nach dem Aschaffener Gemälde (Abb. 42).<sup>81</sup> Eine Kopie aus dem 17. Jahrhundert, heute im Osloer Nationalmuseum, folgt der Budapester Fassung von 1532 bis ins Detail, weicht aber in der Malweise, etwa bei den Weißhöhungen und im Inkarnat, deutlich vom Original ab (Abb. 58).<sup>82</sup> Im Umkreis und in der Nachfolge der Werkstatt wurde die erfolgreiche Bildformel weiter variiert. Eine ganzfigurige Fassung von 1549 bettet das Geschehen mit zahlreichen weiteren Figuren in eine Architekturkulisse ein,<sup>83</sup> und auch vom Lübecker Maler Hans Kemmer, einem ehemaligen Cranach-Schüler, sind weitere Varianten des Bildsujets bekannt.<sup>84</sup>

79 | Der Vollständigkeit halber sei hier auf weitere hier nicht besprochene Varianten hingewiesen, darunter ein Gemälde im Standardformat der Halbfigurenbilder in Privatbesitz, siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-035; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Privatbesitz\\_Deutschland](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Privatbesitz_Deutschland)); eine Variante mit unbekanntem Aufbewahrungsort, siehe ebd. (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-022; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Buenos\\_Aires](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Buenos_Aires); Version vom 11.9.2017).

80 | Siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-017; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Christies\\_2002](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Christies_2002); Version vom 29.4.2016).

81 | Siehe hierzu das Gemälde in der Alten Pinakothek München, Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-034; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin\\_\(Kopie\),\\_M%C3%BCnchen](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin_(Kopie),_M%C3%BCnchen); Version vom 13.9.2017) sowie Onlinesammlung der Pinakothek (<https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/y7GEvdv4PV>; abgerufen am 22.10.2018).

82 | Das Gemälde wurde fälschlicherweise auf 1531 datiert, siehe Ausst.kat. Oslo 1998, S. 303–304, hier S. 303. Zur Dokumentation und mit späterer Datierung siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-005; Version vom 9.8.2017) und CDA ([http://lucascranach.org/NO\\_NMO\\_NG-M-00172](http://lucascranach.org/NO_NMO_NG-M-00172); abgerufen am 22.10.2018).

83 | Siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-026; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Maastricht](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_und_die_Ehebrecherin,_Maastricht); Version vom 13.9.2018) und [http://lucascranach.org/NL\\_BMM\\_4034](http://lucascranach.org/NL_BMM_4034) (abgerufen am 22.10.2018).

84 | Siehe grundlegend zu Kemmer Emmendorffer 1997, zu den Varianten der Ehebrecherin S. 95–107.