

## 5 Vom Nutzen der Historien: Bildfunktion und Bildgebrauch

Die zahlreichen Varianten der hier summarisch beschriebenen Werkstattproduktion zeugen von einer hohen Nachfrage nach dem Bildthema. Doch wer waren die Auftraggeber oder Käufer und wo sind die zeitgenössischen Hängungsorte zu lokalisieren? Für die meisten Tafelgemälde lässt sich dies heute nicht mehr anhand historischer Quellen rekonstruieren. Dennoch können die Historien Gemälde durch ihre Bildfunktion in ihre einstigen Kontexte eingebettet werden. Den gemalten Historien kam im höfischen, städtischen und später auch im bürgerlichen Raum eine wichtige Exempelfunktion zu (Kap. 1.4.4). Egal ob im Bild, im geschriebenen Text oder im gesprochenen Wort, sie hatten einen konkreten Nutzen: Gerade die biblischen Historien dienten als moralische Leitschnur für die Gläubigen, spielten aber auch eine maßgebliche Rolle bei der Erziehung der Fürsten und Ausbildung der Richter. Dies lässt sich anschaulich am *Regentenbuch* des Juristen Georg Lauterbeck aufzeigen. Während viele Fürstenspiegel einem bestimmten Herrscher zugeeignet waren,<sup>1</sup> wandte sich das *Regentenbuch* schon im Titel ganz allgemein an alle »Regenten und Obrigkeiten«. <sup>2</sup> Auch inhaltlich war es breit gefächert und behandelte die Tugenden der Herrscher und Richter ebenso wie das Stadtrecht. Lauterbecks Buch gehörte zu den gefragtesten Publikationen der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und diente zahlreichen Fürsten, Räten, Hofpredigern, Prinzen Erziehern, Ratsherren und Richtern als Nachschlagewerk.<sup>3</sup>

Der Autor beschrieb darin die von Regenten und Obrigkeiten erwarteten Tugenden und Anforderungen. Grundlegend war dafür der bereits erwähnte von Cicero formulierte Nutzen der Historie als lehrreiches Exempel.<sup>4</sup> Dazu bot das Buch einen überaus reichen Sentenzen- und Exempelschatz. Einen abschließenden Abschnitt widmete Lauterbeck dem Nutzen der antiken und biblischen Historien. Die einfachen Leute, besonders aber die Regenten sollten demnach »die Historien mit fleis lesen«, <sup>5</sup> da diese als Spiegel fremder Erfahrungen galten.<sup>6</sup> Aus den Geschichten der antiken Autoren und der Bibel solle man die Tugenden erlernen, welche die Historien »vor die Augen malen«. <sup>7</sup> Diese Kenntnis der Historien war besonders für Regenten und Richter unerlässlich und ihr Nutzen kaum hoch genug einzuschätzen. Richter und Herrscher lernten nach dem Vorbild guter Exempel, fromm und gerecht zu richten und zu herrschen. Zugleich ließen sich an abschreckenden Historien Laster und Fehlverhalten erkennen.<sup>8</sup> Grausame Gerichtsurteile, wie das ebenfalls aufgeführte antike Kambysesurteil, zeugten von den Konsequenzen fal-

1 | Vergleiche als Beispiel Melanchthons Brieftraktat *Institutio Iohannis Friderici* von 1554, das der Erziehung Johann Friedrichs von Pommern diene, siehe hierzu Singer 1981, S. 100–101.

2 | Siehe einleitend zu Lauterbecks Regimentstraktat Stolleis 1988–2012, Bd. 1, S. 88; zu einem Überblick der Auflagen und zum Inhalt siehe Singer 1981, Nr. 34, S. 106–112.

3 | Siehe ebd., S. 111–112.

4 | Lauterbeck verweist wörtlich auf Ciceros Funktionsbestimmung, siehe Lauterbeck 1557, CCXXX; hierzu die Bestimmung der Historie bei Cicero als »Lehrerin des Lebens«, Cicero 2007, Liber II, 36, S. 145; »Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis [...]«, ebd., S. 144.

5 | Titelüberschrift: »Folget eine Erinnerung / aus was Ursachen die Leute / vnd sonderlich die Regenten / Fürsten und Herren / die Historien mit fleis lesen sollen.« ebd., CCXVI.

6 | »[...] gleich wie in einem Spiegel sehen und lernen können.« ebd., CCXVI.

7 | Lauterbeck 1557, CCXVII.

8 | Siehe ebd., CCXVII.

LVIII      M. T. C. Erst Büch/

Sürnemlich sol die jugent von vnzucht vnd mütwil abgehalten/ vnd der arbeyt mit gedult des gemüts vnd leibs gewehnet werden/damit sie sich in Bürgerlichen vnd Kriegshändeln der Gebühr zuhalten/vñ nach vortheyl jr ampt zunnertreten wissen. Vnd wañ sie jr gemüt zu fröligkeyt begeben/sollen sie die vnmäßsigkeyt verhüten/vnd der schamhafftigkeyt nit vergessen/Das dan deffer leichter/so in solchen jren freunden vnd frölicheyt die alten gegenwertig seind/zuthun ist.

Aber den alten steht zu arbeyt des leibs zumindern/übung des gemüts zumehren/vnd das sie mit jrem rathe vnd weisheytt/den freunden vnd der jugent/vnd allermeyst dem gemeynen nutz/helfen vñ rathen/Sonderlich auch vor lasss vnd tragheyt sich enthalten. Vnd wiewol die vnkeuscheyt einem jeden alter schnöde/so ist sie doch den alten aller schendtlichst zuachten/ Dann so das alter in der vnmessigkeyt böser begird übertrit /kompt darauf zweierley übel/Erstlich/das das alter schand vnd laster dauon empfabet/Vnd zum andern/die vnmäßsigkeyt der jungen vnverschempfter macht.

Was Obern vnd Vnderassen/Bürgern/  
auch in der Gemein jederman gebäre.

Reglerer/Burger/frembder gaff/

Sindt hie etw jeder seinen laß.



Nit

Abb. 59: Hans Burgkmair d. Ä.: Holzschnitt, aus: Marcus Tullius Cicero: *Officia Ciceronis teutsch* (...), Franckfurt am Meyn 1565, LVIII, Bayerische Staatsbibliothek München, Res/2 A.lat.b. 279

schen und ungerechten Richtens.<sup>9</sup> Fehlentscheidungen bei Urteilen gefährdeten nicht nur das eigene Wohlergehen und das der Verurteilten, sondern auch das der Untertanen. Lauerbeck widmete daher ein Kapitel den Bestrafungen der »bösen Richter«. Wie bereits Cicero warnte auch er ausdrücklich vor den Konsequenzen einer Tyrannenherrschaft, zu der die Unkenntnis oder Missachtung der nützlichen Exempel führen konnte.<sup>10</sup> Denn wer nicht aus den Historien lernte, ein tugendsamer, gemäßigter, weiser und gerechter Herrscher zu sein, der stürzte sein Land unweigerlich in Kriege und Hungersnöte.<sup>11</sup> Beweis genug waren die in Fülle vorhandenen Exempel ungerechter Richter und tyrannischer Herrscher.

Zu den Pflichten eines Herrschers, seinen *officia*, gehörten Friedenswahrung, Schutz vor Feinden, Schutz des Glaubens und die Lenkung der Untertanen.<sup>12</sup> Diese Verantwortung lag auf den Schultern der Obrigkeit, wie es Hans Burgkmair d. Ä. in einer Holzschnittillustration in den *Officia Ciceronis* anschaulich ins Bild setzte (Abb. 59):<sup>13</sup> Auf den Schultern eines Herrschers lastet ganz wörtlich verstanden eine ganze Stadt. Schwer stützt er sich auf seine Knie und wird von der Last der Verantwortung niedergedrückt. Um diesen Anforderungen gewachsen zu sein, ist die richtige Unterweisung der Regenten unerlässlich. Besonders das Erlernen der Historien soll konkrete Handlungsweisen an die Hand geben und »klar und hell unterrichten«.<sup>14</sup> Lauerbeck empfiehlt daher Fürsten, Königen, Richtern und städtischen Obrigkeiten die »Historien tag vnnd nacht in henden [zu] halten.«<sup>15</sup>

Manche Historien und Exempel wurden mit bestimmten Tugenden oder auch Lastern verbunden. Eine der wichtigen Herrschereigenschaften im Tugendkatalog war neben Weisheit (*sapientia*) und Gerechtigkeit (*iustitia*) die Tugend der Milde und Güte – die *clementia*. Prägend für das Verständnis diese Tugend war der antike Herrscherspiegel *De clementia*, den Seneca Kaiser Nero widmete.<sup>16</sup> Darin wird die Milde als zentrale Tugend des Herrschers dargestellt.<sup>17</sup> Die Milde war eng verknüpft mit der Tugend der *iustitia*, da sie vor allem bei Gerichtsentscheidungen eine Rolle spielte.<sup>18</sup> Anders als das Mitleid, das Seneca von der Milde abgrenzte,<sup>19</sup> war *clementia* der Vernunft zugehörig. Sie ist somit als Eigenschaft des weisen Herrschers zu verstehen, der Sündern eine verdiente Strafe erlässt.<sup>20</sup> Dieser Akt der Vergebung zeugt nach Seneca von Mäßigung, Vernunft, Weisheit und Erhabenheit des Herrschers vor seinen Feinden. Auch in der Frühen Neuzeit wirkte die antike Bedeutung und Funktion der *clementia* nach. Vor allem in Jakob Wimpfelfings

9 | Siehe zum Kambyesurteil ebd., CCVII.

10 | Bereits Cicero wies in seinem Erziehungsbuch *Officia Ciceronis* darauf hin, dass tyrannisches Regiment ein böses Ende nehme, mit weiteren Exempeln siehe Cicero 1565, LXXXVIII.

11 | Siehe Lauerbeck 1557, CCXX.

12 | Siehe allgemein hierzu Bruno Singer: »Fürstenspiegel«, in: TRE, Bd. 11, Sp. 707–711, hier Sp. 707.

13 | Siehe Cicero 1565, LVIII.

14 | Lauerbeck 1557, CCXVII.

15 | Ebd., CCXX.

16 | Siehe Seneca 1969–1989, Bd. 5.

17 | Auch einzelne Herrscher machten sich die Tugend zueigen, so wurde etwa die »Clementia Caesaris« berühmt, siehe Singer 1981, S. 189.

18 | Siehe ebd., S. 189.

19 | Siehe Seneca 1969–1989, Bd. 5, S. 21.

20 | Siehe ebd., S. 27.

Fürstenspiegel *Agarthachia* von 1498 wurde dieser Tugend große Bedeutung beigemessen, wodurch sie ihren Platz in zahlreichen Fürstenspiegeln fand.<sup>21</sup> Auch in der protestantisch geprägten Herrscherethik galt der milde, gnädige und tugendhafte Herrscher als vorbildhaft.<sup>22</sup> Wie eng die Tugend der Milde mit dem Herrscherbild verknüpft war, zeigt sich nicht zuletzt auch an seinerzeit üblichen Anredeformeln wie »Euer Gnaden«, »princeps clementissime« oder »tua clementia«.<sup>23</sup>

Durch die enge Verbindung zwischen Herrschertugend und Gerichtskontext ist der Schritt nicht weit, die biblische Geschichte der Ehebrecherin mit der Tugend der *clementia* in Verbindung zu bringen. Bereits Seneca fragte in seinem Fürstenspiegel in Bezug auf Anklage und Vergebung: »Wie viele Ankläger sind frei von Schuld?«<sup>24</sup> Dies konnte man mit dem Ausspruch Jesu an die Ankläger der Ehebrecherin in Zusammenhang bringen: »Wer von euch ohne Sünde sei« (Joh 8.7). Für italienische Darstellungen der *adultera* arbeitete Sabine Engel den Bezug zur Tugend der *clementia* auf. An Orten der Rechtsprechung wurden demnach Ehebrecheringemälde als vorbildhafte Exempel der Milde und als Zeichen des guten Regiments (*buon governo*) eingesetzt.<sup>25</sup> Auch nördlich der Alpen war die Szene mit dieser Tugend verbunden und fand sich dementsprechend an Gerichtsorten. In manchen Bildausstattungen war die Personifikation der *clementia* der biblischen Historie der Ehebrecherin auch direkt zugeordnet. Es wird daher zu fragen sein, an welchen Orten die Cranach-Gemälde zu finden waren und inwiefern sie als Vorbild für Herrscher- und Richter-tugenden im höfischen und städtischen Kontext verstanden werden konnten.

## 5.1 Biblische Historien im höfischen Raum

Die Bildverwendung der Gemälde im höfischen Kontext ist vor allem mit den kurfürstlichen Dienstherren und Auftraggebern Cranachs d. Ä. verknüpft. Cranachs erster Dienstherr, Kurfürst Friedrich der Weise, spielte für die Entwicklung und Förderung der Künste und des frühen Humanismus in Sachsen eine tragende Rolle.<sup>26</sup> Die Gründung der Universität im Jahr 1502 zog in den Folgejahren zahlreiche Gelehrte, wie den Theologen Johann von Staupitz oder den Juristen Christoph Scheurl, nach Wittenberg und machte

21 | Siehe ausführlich zu Wimpfelings Fürstenspiegel Singer 1981, S. 173–249; zum Abschnitt *De clementia principis* ebd., S. 233.

22 | Siehe Singer 1981, S. 290. Vergleiche als ersten protestantischen Fürstenspiegel das *Enchiridion oder handt-buochlin eines Christlichen Fuorsten* (1535) von Urban Rieger, das von Georg Spalatin auch ins Lateinische übersetzt wurde, siehe ebd., S. 287–315.

23 | Siehe mit weiteren Beispielen Singer 1981, S. 190. Vergleiche als zeitgenössisches Beispiel die Anrede in einem Brief Melanchthons an Fürst Joachim von Anhalt (in Dessau) vom 17. Dezember 1546: »S. D. Illustriss[ime] princeps et clementiss[ime] domine.« MBW, Bd. 15, Nr. 4500, S. 590–591, hier S. 590.

24 | Siehe Seneca 1969–1989, Bd. 5, S. 39.

25 | Siehe hierzu grundlegend Engel 2007, besonders Kap. 5.

26 | Siehe einführend Ingetraut Ludolph: »Friedrich der Weise (1463–1525)« in: TRE, Bd. 11, S. 666–669; als biografischen Überblick Ludolph 1984; zum Mäzenatentum Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 1, S. 42–44; zudem die älteren Quellenstudien von Gurlitt 1897 und Bruck 1903 sowie Bacon 2004, Stephan 2014, S. 195–201, Syndram/Fritz/Zerbe 2014 und Kohnle/Schirmer 2015.

die Stadt zu einem nördlichen Zentrum des frühen Humanismus.<sup>27</sup> Seine Kulturpolitik wurde maßgeblich durch Aufenthalte an den europäischen Höfen und zahlreiche Reisen geprägt, die ihn mit Humanisten, Musikern, Malern und Dichtern zusammenbrachten.<sup>28</sup> So trugen beispielsweise eine Reise in die Niederlande und die Kontakte zu burgundischen Sängern zum Ausbau der höfischen Musikkapelle bei.<sup>29</sup> Friedrich der Weise war auch maßgeblich daran beteiligt, dass Konrad Celtis auf dem Nürnberger Reichstag im Jahr 1487 zum Dichter gekrönt wurde.<sup>30</sup> Dichterkrönungen konnten nur durch den Kaiser persönlich oder einen Stellvertreter durchgeführt werden und hatten einen entsprechend hohen Stellenwert. Diese höchste Auszeichnung und Ehre sollte auch einigen Dichtern an der Wittenberger Universität zuteilwerden.<sup>31</sup> Durch den Kurfürsten erhielt auch die Malerei einen Aufschwung. Schon sein Vorgänger Ernst von Sachsen hatte feste Hofmaler beschäftigt, die für Dekorationsarbeiten und das Anfertigen von meist religiösen Gemälden zuständig waren.<sup>32</sup> Friedrich der Weise wurde neben anderen Herrschern zum Auftraggeber der führenden Künstler der Generation um 1500, darunter Albrecht Dürer, Matthias Grünewald, Hans Schüpflein, Hans Burgkmair d. Ä. und Conrat Meit.<sup>33</sup> Der Malerei kam damit nicht mehr nur die bloße Vermittlungsfunktion religiöser oder profaner Inhalte zu. Zunehmend wurden auch Form und Qualität der künstlerischen Ausführung wertgeschätzt.<sup>34</sup>

Der Wittenberger Hof unter Friedrich dem Weisen galt somit als ›MUSENHOF‹ seiner Zeit. Dieses nördlich gelegene Zentrum der Künste und des Humanismus wurde auch andernorts geschätzt, wie der viel beachtete Brief zeigt, den Jacopo de' Barbari zwischen 1500 und 1501 an den Kurfürsten richtete.<sup>35</sup> Der italienische Künstler war kein Unbekannter an den europäischen Höfen und bereits seit 1500 am Hof Kaiser Maximilians I. in Wien tätig.<sup>36</sup> Mit seinem Schreiben empfahl er sich für das Amt eines Hofmalers in Wittenberg. Sein Vorhaben war erfolgreich, denn von 1503 bis 1505 ist er in den Diensten Friedrichs des Weisen bezeugt.<sup>37</sup> Der gelehrte Inhalt und rhetorische Aufbau des Textes zeugen von einem Maler, der in den

27 | Siehe einführend zur Gründung der *Leucorea* Stephan 2014, S. 277–299. Auf den späten Kurfürstenbildnissen wird die Universitätsgründung als Verdienst Friedrichs in einem aufgeklebten Lobgedicht hervorgehoben; siehe zu Kurfürstenbildnissen den Prolog der vorliegenden Arbeit.

28 | Der Kurfürst besuchte zahlreiche Reichstage und begab sich 1493 auf eine Wallfahrt nach Palästina, siehe Stephan 2014, S. 211.

29 | Siehe ebd., S. 203–207.

30 | Siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 1, S. 44; zu Celtis Dichterkrönung Mertens 2004.

31 | Siehe Ludolphy 1984, S. 115.

32 | Die Identitäten der Maler sind teils ungeklärt, siehe ebd., S. 207, Anm. 823.

33 | Siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 1, S. 46.

34 | Siehe als parallele Entwicklung die frühe Sammlungsgeschichte und Musealisierung der Werke Dürers, allgemein dazu Grebe 2013.

35 | Siehe hierzu die Textausgabe in Barocchi 1971, Bd. 1, S. 66–70, mit bereinigter Transkription und Neuübersetzung Böckem 2016, S. 244–248; einführend Ausst.kat. Coburg 2010, Nr. 2.3.06, S. 280–287, sowie im höfischen Kontext Eichberger 2002, S. 284, 350; Borggreve 2002, S. 14, und Böckem 2013. Für Übersetzungen aus dem Italienischen und Hinweise zur italienischen Kunsttheorie danke ich Paula Simion (Universität Stuttgart).

36 | Monografische Arbeiten zu Barbari verfassten Levenson 1978 und Ferrari 2006.

37 | Siehe Ludolphy 1984, S. 105.

Freien Künsten und Regeln der Rhetorik bewandert war.<sup>38</sup> Barbari zeigt sich vertraut mit Schriften antiker Autoren, wie Aristoteles, Vitruv oder Euklid, und bewandert in Musik, Philosophie, Optik und der italienischen Kunsttheorie. Er gibt eine »Arbeitsprobe« seines Intellekts und seiner Gelehrsamkeit und präsentiert sich dem Kurfürsten somit als *pictor doctus*.<sup>39</sup> Dies entspricht dem im Brief ausgeführten Künstlerselbstverständnis, denn nur der gelehrte Maler könne die Natur in ihrer Mannigfaltigkeit im Medium der Malerei darstellen.<sup>40</sup> Deshalb verdiene es die Malerei, so fordert es Barbari vom Kurfürsten, zur achten der Freien Künste erhoben zu werden.<sup>41</sup> Dies führt zu einer dreifachen Aufwertung, nämlich der Malerei auf der Grundlage der antiken Kunst, des Malers selbst zum neuen »Apelles« und des Kurfürsten zum humanistisch gebildeten Herrscher.

Auch wenn Barbaris Ausführungen sicherlich dem Zweck zuzuschreiben sind,<sup>42</sup> eine Anstellung als Hofmaler zu erhalten, bietet die rhetorisch geforderte Aufwertung der Malerei einen prägnanten und aussagekräftigen Einblick in das humanistisch geprägte geistige Klima, in dem Cranach d. Ä. als Hofmaler tätig war.<sup>43</sup> Als es Barbari 1505 in die Niederlande an den Hof der Margarete von Österreich zog,<sup>44</sup> wurde Cranach d. Ä. noch im selben Jahr als dessen direkter Nachfolger nach Wittenberg berufen.<sup>45</sup> Unter den für die sächsischen Herrscher tätigen Hofmalern sollte er eine besondere Stellung einnehmen. Er diente bis zu seinem Lebensende 1553 drei aufeinanderfolgenden Kurfürsten: Nach Kurfürst Friedrichs Tod im Jahr 1525 stand er bis 1532 in den Diensten des Bruders, Johann dem Beständigen. Anschließend war er für dessen Sohn Johann Friedrich I. von Sachsen, genannt der Großmütige, tätig.<sup>46</sup> Als dieser die Kurwürde nach der Schlacht zu Mühlberg 1547 verlor, folgte ihm der hochbetagte Maler 1550 ins Exil nach Augsburg und Innsbruck.<sup>47</sup>

Die Arbeiten des Hofmalers für die sächsischen Kurfürsten umfassten neben handwerklichen Aufträgen an den fürstlichen Residenzen und der Ausstattung höfischer Festivitäten auch Gemäldebestellungen zur Ausstattung der Kirchen und Schlösser. Zahlreiche Rechnungen geben Aufschluss über umfangreiche künstlerische und handwerkliche Tätigkeiten sowie Reisen und Botengänge Cranachs. Neben frühen Auftragswerken, wie dem Annenaltar von 1509 oder dem Dessauer Fürstenaltar von 1510/1512, haben sich auch

38 | Der Brief wurde selten hinsichtlich seiner rhetorisch-argumentativen Struktur untersucht, siehe Ausst.kat. Coburg 2010, Nr. 2.3.06, S. 280.

39 | Siehe Böckem 2016, S. 175; Ausst.kat. Coburg 2010, Nr. 2.3.06, S. 280, und Barocchi 1971, Bd. 1, S. 68.

40 | Siehe ebd., S. 67–68.

41 | Ebd., S. 69: »La qual sol spera che per la illustrissima Signoria Vostra, [...] eser fata la otave arte liberale [...]«

42 | Böckem wies darauf hin, dass es sich nicht um ein typisches Künstlerbewerbungsschreiben handelte, wie etwa bei Leonardos berühmtem Brief an den Mailänder Herzog Ludovico il Moro Sforza, siehe ausführlich Böckem 2016, S. 173–174.

43 | Zu Barbari am Wittenberger Hof siehe Böckem 2010.

44 | Siehe zu Barbari am Hof in Mechelen Eichberger 2002, S. 284–288, hier S. 284; grundlegend zu Margarete von Österreich als Kunstmäzenin ebd. sowie Eichberger 2010.

45 | Siehe Schade 1977, S. 23; außerdem die bei Cornelius Gurlitt aufgeführte und von Christian Schuchardt übergangene Quellenangabe, die bezeugt, dass Cranach im Frühjahr 1505 in den Dienst des Kurfürsten kam, Gurlitt 1897, S. 40–41.

46 | Einen Überblick zu Cranach als Hofmaler gibt Hansmann 2010.

47 | Siehe Ausst.kat. Aschaffenburg 2007.

Bestellungen einzelner Tafelbilder in den Kammereirechnungen erhalten, die einen Einblick in die Hofhaltung der Kurfürsten und die Ausstattung der Schlossbauten geben.<sup>48</sup> Die Angaben beziehen sich jedoch meistens allgemein auf die Bezeichnung des Bildträgers und die ungefähre Bildgröße.<sup>49</sup> Die Tafelbilder werden in den Rechnungen häufig als »gemalt teffelein« bezeichnet, Leinwandbilder als »gemalt tuch«.<sup>50</sup> Auch Größenangaben sind stark pauschalisierend angegeben, beispielsweise mit »groß gemalt tuch« oder »auf 3 kleinen teflein«.<sup>51</sup> Deskriptive Bildtitel sind selten und werden erst ab den 1530er Jahren verwendet. Noch seltener lässt sich den Bildtiteln in den Rechnungsangaben ein konkretes Gemälde zuordnen.<sup>52</sup> Dennoch liefern die Rechnungen wichtige Anhaltspunkte für den zeitgenössischen Verwendungskontext der Tafelbilder.

In den Dokumenten werden ab den 1530er Jahren verstärkt neutestamentliche Bildthemen genannt. Auffällig ist die häufige Erwähnung der Kindersegnungen. In einer Kammerrechnung vom 15. Oktober 1539 sind etliche Arbeiten unterschiedlicher Themen mit deskriptivem Bildtitel und Rechnungsbeträgen aufgeführt.<sup>53</sup> Neben Porträts und weiteren biblischen Bildthemen sind auch zwei Varianten der Kindersegnungen genannt:

»11 gulden 19 gr vor eine taffeln, das evangelien, als man die kinder zum herren bringet. [...] 25 gulden vor das grosse tuch daruff stehet wie man die kinder zum herren bringet.«<sup>54</sup>

Die figurenreichen Gemälde, auf denen Christus die Kinder segnet, schienen sich in den höfischen Kreisen großer Beliebtheit zu erfreuen.<sup>55</sup> Auch in einer Rechnung vom 25. Oktober 1543, die Cranach d. Ä. an den

48 | Siehe insbesondere die Dokumente im Hauptstaatsarchiv Weimar und im Staatsarchiv Coburg, hierzu Hambrecht 1987. Die Quellenangaben zu Cranach-Dokumenten beziehen sich im Folgenden auf die Transkriptionen der edierten Quellen, vor allem bei Schade 1977, Scheidig 1953, Heydenreich 2007 und im CDA.

49 | Siehe im Gegensatz dazu die Inventare der Mechelner Sammlung der Margarete von Österreich von 1516 und 1523/1524, die für die Zeit ungewöhnliche sprachlich differenzierte Beschreibungen und Qualitätsbeurteilungen enthalten, siehe hierzu Eichberger 2002, besonders S. 356–359.

50 | Siehe beispielsweise die Rechnung vom 28./29. Mai 1531: »6 gr botlon eynem bothen, hadt eyn gemalt teffelein von Wittenberg anher getragen«, Hambrecht 1987, Nr. 130, S. 86; ebenso den Rechnungseintrag vom 8. Februar 1531: »1 gr vor 1 gros gemalt tuch Lucas Maler zu Wittenberg [...]«, zitiert nach Heydenreich 2007, Reg. 162, S. 424.

51 | Ebd., Reg. 162, S. 424. Auf einer Rechnung vom 8. August 1520 findet sich die Angabe »Lucas Maler fur die Lucrecia mit dem welsn geheuß auf 3 kleinen teflein [...]«, ebd., Reg. 95, S. 417.

52 | Schon Schuchardt wies darauf hin, dass über den Verbleib der Gemälde wenig oder nichts bekannt sei, besonders bei Leinwandbildern, siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 122. Woermann nennt ohne Quellenangaben weitere Bestellungen für die Kurfürsten aus den Jahren 1529 und 1550, siehe Ausst.kat. Dresden 1899, Nr. 46, S. 44.

53 | Siehe zur Rechnung Heydenreich 2007, Reg. 244, S. 436–437, Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 121–122, sowie die Übersicht bei Schade 1977, Reg. 318, S. 438.

54 | Heydenreich 2007, Reg. 244. Nach 1503 entsprach 1 Gulden dem Wert von 20 Groschen (abgekürzt: g). Statt Gulden wird in den Rechnungen auch die ältere Bezeichnung »fl« für Florenus/Florin aufgeführt; siehe zu einer Übersicht der Geldwerte Lück u. a. 2013, Bd. 2.1, S. 361. Michaelson brachte die Angabe in den Rechnungen mit der in Leipzig aufbewahrten Zeichnung mit der Kindersegnung in Zusammenhang (Abb. 60), siehe Michaelson 1902, S. 95.

55 | Schuchardt verwies bereits im 19. Jahrhundert auf die Beliebtheit des Themas, siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 161, Anm. 1.

Kurfürsten Johann Friedrich richtete, findet sich neben der Abrechnung diverser Porträts sowie profaner und mythologischer Bilder ein weiterer Eintrag zum Bildthema:<sup>56</sup>

»17 fl 3 gr ann 15 guldengroschen vor ein tuch, daruff das evangelium gemalet, da man die kinderlein zu Christo treget.«<sup>57</sup>

Noch 1552, also ein Jahr vor dem Tod Cranachs d. Ä., werden einige zu verrechnende Leinwandgemälde aufgeführt, darunter auch biblische Historienbilder. Diese Rechnung gilt als Autograf Cranachs d. Ä. und gibt Aufschluss über mehr als 30 Arbeiten, die der bereits über 80-jährige Meister wohl ohne Gesellenhilfe und mit unfassbarer Schnelligkeit im Augsburger Exil anfertigte.<sup>58</sup> Die Angabe »Thucia cunterfet, des malers von Venedig« weist auf das Anfertigen eines Porträts von Tizian hin.<sup>59</sup> In den Rechnungsnotizen finden sich zwei der bekannten biblischen Historien, eine Leinwandarbeit mit dem Bildthema »das man die kinlein zum heren pringt« und »15 fl vor das tuch das Cristus peij dem weib peym brune stet«.<sup>60</sup> Vermutlich handelt es sich beim letztgenannten um ein Werk mit Christus und der Samariterin am Jakobsbrunnen.

Die Tücher und Tafelgemälde waren mobile Ausstattungsobjekte, die flexibel in einzelnen Räumen angebracht werden konnten.<sup>61</sup> Immer wieder finden sich in den Quellen auch konkrete Hinweise auf die Anbringung der Bilder, besonders wenn Tücher für die vorgesehenen Räume zu groß waren und entsprechend angepasst werden mussten. Tücher, die zu groß waren, wurden zur Anbringung beispielsweise an den Rändern eingeschlagen.<sup>62</sup> Tafelbilder wurden wohl am Rahmen mit eisernen Nägeln und Haken an den Wänden befestigt.<sup>63</sup> Sie schmückten den oberen Teil der Wände und waren meist in schlichte Rahmen gefasst.<sup>64</sup> Zudem wurden die Räumlichkeiten mit Wandbehängen und Bildteppichen ausgestattet.<sup>65</sup> In den sächsischen Schlössern fanden zunächst angekaufte Tapisserien aus den Niederlanden Verwendung.<sup>66</sup> Später wurde in Torgau jedoch eine eigene Teppichweberei eingerichtet, für die im Jahr 1536 Meister Hein-

56 | Siehe zur Rechnung ebd., S. 160–161; Scheidig 1953, Reg. 54, S. 171–172 und die Zusammenfassung der Rechnung bei Schade 1977, Reg. 341, S. 440, sowie Heydenreich 2007, Reg. 256, S. 438–439.

57 | Ebd., Reg. 256, S. 438. Im nachfolgenden Eintrag wird eine *Lucrecia* genannt, die mit »5 fl 15 gr« wesentlich günstiger war als das großformatige Leinwandgemälde mit der Kindersegnung.

58 | Siehe CDA ([http://lucascranach.org/archival-documents/DE\\_ThHStAW\\_EGA\\_Reg-Aa\\_2975\\_18r\\_21v](http://lucascranach.org/archival-documents/DE_ThHStAW_EGA_Reg-Aa_2975_18r_21v); abgerufen am 26.10.2018); Heydenreich 2007, Reg. 316, S. 451; Schade 1977, Reg. 408, S. 444; Scheidig 1953, Reg. 72, S. 177; Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 206–208.

59 | Zitiert nach der Transkription in CDA ([http://lucascranach.org/archival-documents/DE\\_ThHStAW\\_EGA\\_Reg-Aa\\_2975\\_18r\\_21v](http://lucascranach.org/archival-documents/DE_ThHStAW_EGA_Reg-Aa_2975_18r_21v) [Bl. 18r]; abgerufen am 26.10.2018).

60 | Zitiert nach der Transkription in ebd. [Bl. 19r, 18r].

61 | Bereits Schuchardt hatte darauf hingewiesen, dass die Tücher zur Verzierung der Decken und Wände verwendet wurden, siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 123.

62 | Siehe Heydenreich 2007, Reg. 308, S. 449, sowie Reg. 312, S. 450.

63 | Siehe zu den Befestigungstechniken von Tafelbildern ebd., S. 224–227, hier S. 225.

64 | Siehe Lewy 1908, S. 79; zur Rahmung Heydenreich 2007, S. 75.

65 | Siehe ebd., S. 124–125.

66 | Friedrich der Weise bestellte über Kunstagenten immer wieder Tapisserien aus den Niederlanden, siehe dazu Bruck 1903, S. 234, und zuletzt Böckem 2013, S. 348.

rich von der Hohenmuel als »Tapistereimeister« bezeugt ist.<sup>67</sup> Auch für Tapisserien fertigte die Cranach-Werkstatt Vorlagen an.<sup>68</sup>

Bezeichnend ist die Flexibilität der Raumausstattung. Die Objekte ließen sich jederzeit abhängen, neu arrangieren oder transportieren.<sup>69</sup> Eben aus jenem Grund befinden sich die Werke, sofern sie noch erhalten sind, in den meisten Fällen nicht mehr an den Orten ihrer ursprünglichen Bestimmung. Spätere Umnutzung, Umbauten, Plünderungen und Kriege – und nicht zuletzt die Überführung vieler Kunstwerke in Sammlungen, Kunstkammern und später auch Museen – haben die Spuren einstiger höfischer Repräsentation längst verwischt.<sup>70</sup> So ließ beispielsweise Kurfürst Johann Friedrich I. vor seiner Abreise in die Gefangenschaft etliche Bilder aus den öffentlichen Gebäuden und Kirchen entfernen und gab sie in Verwahrung,<sup>71</sup> als sich durch die kriegerischen Auseinandersetzungen um 1547 die Machtverhältnisse verschoben. Die zeitgenössische Ausstattung der kurfürstlichen Residenzen und Schlösser lässt sich aber aus Rechnungsbelegen, Inventaren und Augenzeugenberichten in Teilen rekonstruieren. Besonders die Schlossausstattungen der sächsischen Kurfürsten wurden in der historischen Bauforschung bereits aufgearbeitet.<sup>72</sup> Die folgenden Ausführungen schließen an diese Forschungsergebnisse an, mit dem Ziel, die zeitgenössische Bildfunktion der biblischen Historiengemälde im höfischen Kontext greifbar zu machen.

### 5.1.1 »Unzählige Bilder historischen und mythologischen Inhalts« – die Bildausstattung des Wittenberger Schlosses

Die Bildausstattung des Wittenberger Schlosses als Hauptsitz des Kurfürsten Friedrich des Weisen stand besonders im Fokus der Forschung.<sup>73</sup> Um 1490 ließ der Kurfürst anstelle der alten Burg ein neues Residenzschloss errichten, dessen Bauarbeiten um 1525 abgeschlossen waren.<sup>74</sup> Die ursprüngliche Ausstattung des Schlosses ist weder erhalten, noch geben zeitgenössische Inventare darüber hinreichend Aufschluss.<sup>75</sup> Andere Quellen enthalten hingegen Hinweise zur höfischen Repräsentation durch Kunstwerke. Die Bildaus-

67 | Siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 207. Der Teppichmeister wurde nach dem Übergang der Kurwürde von Moritz von Sachsen beschäftigt, der eine besondere Vorliebe für Tapisserien entwickelte, siehe Çoban-Hensel 2004, S. 130, 134–135.

68 | Siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 174, und Lewy 1908, S. 79; zu einer Übersicht der am Schlossbau beteiligten Personen Findeisen/Blaschke 1976, S. 202–208.

69 | Siehe bereits Lewy 1908, S. 79.

70 | Siehe zu dieser Problematik auch Müller 2015a, S. 139, sowie in Bezug auf das Torgauer Schloss, dessen Bildausstattung im 17. Jahrhundert entfernt wurde, Müller 2011, S. 16.

71 | Siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 158.

72 | An dieser Stelle sei auf die umfangreichen Forschungsarbeiten zu Schlossausstattungen verwiesen, insbesondere auf die Arbeiten von Matthias Müller, hier in Auswahl Müller 2004, Müller 2007 und Müller 2011, sowie Borggreffe/Uppenkamp 2002.

73 | Zur Baugeschichte des Wittenberger Schlosses siehe in Auswahl Hoppe 1996, Kap. 2, Bellmann/Harksen/Findeisen 1979, S. 80–90; in Bezug auf Friedrich den Weisen Ludolphy 1984, S. 120–125; zur Rekonstruktion der Schlossausstattung Borggreffe 2002, Strieder 2005 und Neugebauer 2013; zum humanistischen Kontext Bierende 2002, S. 178–182; in Bezug auf die Konfessionalisierung höfischer Innenräume Müller 2015a.

74 | Siehe Hoppe 1996, S. 79, 80.

75 | Das Inventar von 1539 ist ein reines Mobilienverzeichnis und gibt keinen Aufschluss über die Ausstattung mit Bildern, siehe ebd., S. 116. Zur Problematik der Rekonstruktion siehe Müller 2015a, besonders S. 141.

stattung des Wittenberger Schlosses ist durch das Reisetagebuch des Adligen Hans III. Herzheimer aus den Jahren 1514 bis 1519 bezeugt.<sup>76</sup> Herzheimer ging jedoch nicht auf einzelne Bilder ein, sondern beschrieb den Bildschmuck nur summarisch als »lustlich aus gemalet, mit schönen historien und figuren«. <sup>77</sup> Als wichtigster zeitgenössischer Bezugspunkt gilt der ausführlichere *Dialogus* des Humanisten Andreas Meinhardi.<sup>78</sup> Dieser verfasste 1508 eine humanistische Beschreibung der Stadt Wittenberg, des Schlosses, und der noch jungen Universität, die er Kurfürst Friedrich dem Weisen zueignete. Dem Werk war zwar keine nennenswerte zeitgenössische Rezeption beschieden, brachte dem Autor aber zumindest das angemessene entlohnte Amt eines Stadtschreibers ein.<sup>79</sup> Die Beschreibung ist als lateinischer Dialog zwischen zwei Studenten verfasst. Der gelehrte und reddegewandte Meinhardus – die Namensanalogie zum Verfasser ist kein Zufall – erklärt seinem unwissenden Begleiter Reinhardus beim Gang durch das Schloss die einzelnen Bildinhalte und die darunter angebrachten Bildunterschriften. Das Wittenberger Schloss war demnach reich mit Bildern historischen und mythologischen Inhalts ausgestattet, die Meinhardus als »pictura historiarum et fabularum innumerabilis« beschreibt.<sup>80</sup>

Heiner Borggreffe interpretierte Meinhardis *Dialogus* dokumentarisch und unternahm anhand des Textes eine Rekonstruktion der Wittenberger Schlossausstattung.<sup>81</sup> Dabei übertrug er die zahlreichen von Meinhardus beschriebenen Gemälde auf konkrete Bildtitel und auf die von Stephan Hoppe rekonstruierten Räumlichkeiten des Schlosses. Der Text gibt zwar Aufschluss über die zeitgenössische Bildverwendung, sein historischer Quellenwert ist aber kritisch zu hinterfragen. Es handelt sich nicht um einen sachlichen Inventarbericht, sondern um einen humanistischen Dialog, der mit zahlreichen allegorischen Überhöhungen ausgeschmückt ist und dem Herrscher- und Stadtlob dient.<sup>82</sup> In diesem Licht spiegeln die Verweise auf die antike Mythologie nicht nur die umfassende humanistische Bildung des Verfassers wider, sondern auch das zeitgenössische Herrscherbild. Die Aussagekraft des *Dialogus* in Bezug auf die Schlossausstattung muss daher zugunsten einer humanistischen und panegyrischen Idealbeschreibung relativiert werden – er zeigt, wie die Gegebenheiten vor Ort gewesen sein könnten, zu einem guten Teil aber, wie sie gesehen

76 | Eine Herausgabe des Reiseberichts ist am Österreichischen Museum für Angewandte Kunst in Wien in Vorbereitung; siehe derzeit die Teiledition bei Bünz 2013. Ebenso hat sich der Reisebericht des Tilemann Stella erhalten, der mit seinem Dienstherrn Johann Albrecht I. von Mecklenburg durch Sachsen reiste, siehe hierzu Kap. 5.4.1 dieser Arbeit.

77 | Zitiert nach ebd., Reg. 131, S. 22 und 16.

78 | Siehe zum Autor »Meinhardi (Meynar, -hart, Mynar), Andreas«, in: Verfasserlexikon, Bd. 2, Sp. 209–213; zu Meinhardis Dialog Meinhardi 1508 (unpaginiert); im Folgenden wird die deutsche Übersetzung bei Meinhardi 1986 zitiert.

79 | Siehe Meinhardi 1986, S. 5, 7–8.

80 | Meinhardi 1508, Kap. 8; in Übersetzung: »Unzählige Bilder historischen und mythologischen Inhalts«, Meinhardi 1986, S. 157.

81 | Siehe Borggreffe 2002 und bereits Bruck 1903, S. 148–152; zur bauhistorischen Rekonstruktion Hoppe 1996, S. 79–129.

82 | Zu Meinhardis Dialog als zeitgenössische Quelle siehe Treu 1993; als utopische Beschreibung bewertet bei Reinke 1976; als fiktiver Dialog interpretiert bei Strieder 2005; zur humanistischen Ausrichtung Bierende 2002, S. 178–182; siehe als Zwischenposition den Beitrag von Matthias Müller, der zwar die Fiktionalität des panegyrischen Dialogs betont, zugleich aber dessen Aussagekraft in Bezug auf die Bildfunktion, Müller 2015a, hierzu S. 142.

werden sollten.<sup>83</sup> So erfährt auch der Leser des *Dialogus*, dass die so wortreich beschriebene Gemäldeausstattung erst im Entstehen war, denn Meinhardus lässt seinen Begleiter wissen:

»Jetzt erst werden die Gebäude ausgeschmückt, besonders mit Gemälden historischen und mythologischen Inhaltes, sobald nämlich aus Italien wie aus anderen Teilen der Welt die berühmtesten Künstler herkommen.«<sup>84</sup>

Auch wenn die Trennlinie zwischen allegorischer Überhöhung und dokumentarischem Wert der Textquelle nicht in jedem Fall eindeutig zu ziehen ist, wird die zeitgenössische Funktion der Bildausstattung im höfisch-humanistischen Kontext dennoch deutlich. Die gemalten Historien sollten erfreuen und belehren und standen dem Betrachter zur moralischen Abschreckung oder als nachahmungswürdige *exempla virtutis* vor Augen.<sup>85</sup> Diese Grundbestimmung der Historienbilder zieht sich im Folgenden wie ein roter Faden durch Meinhardus' Beschreibung. Einer der ersten großen Räume, in den er seinen Begleiter Reinhardus führt, ist die große Hofstube im Erdgeschoss, der Speise- und Versammlungsraum des Hofgefolges.<sup>86</sup> Dort hängen seinen Ausführungen zufolge römische Historien, die als visuelle Tugendexempel der sittsamen Belehrung der höfischen Gesellschaft dienen.<sup>87</sup> Eben jene lehrhafte Funktion der Bilder spricht der Begleiter Reinhardus beim Betrachten der Bilder aus: »Ich nehme an, man hat dies als Beispiel und zur Lehre der heutigen Jugend gemalt.«<sup>88</sup>

Im Südflügel des ersten Obergeschosses lag einer der prächtigsten Räume des Schlosses, dem wohl die Funktion eines separaten herrschaftlichen Speiseraums zukam.<sup>89</sup> Diese sogenannte »Geschnitzte Stube« ist nach Meinhardus' Beschreibung mit reichem Schnitzwerk verziert und mit einem Gemäldezyklus ausgestattet, der die Taten des Herkules und Darstellungen römischer Helden zeigt.<sup>90</sup> Einige Räume weiter befindet sich die Hofgerichtsstube, die der Zusammenkunft der fürstlichen Räte diente.<sup>91</sup> Darin betrachten die beiden – und hier wird die rhetorische Ausschmückung Meinhardis greifbar – die »edelsten« und zugleich »unvergleichlichen Historien«.<sup>92</sup> Das Bildprogramm enthält demnach antike und zeitgenössische Gerichtsszenen und steht somit den Gerechtigkeitsdarstellungen in städtischen Rathäusern nahe: Die-

83 | Zugleich hatte der Dialog einen pragmatischen Anwendungszweck. Er sollte Lateinstudenten nach Wittenberg locken, siehe Matsche 1994, S. 81.

84 | Meinhardi 1986, S. 158–159; siehe ebenso Bierende 2002, S. 180.

85 | Siehe Meinhardi 1986, S. 145: »[...] zur Lehre gemalt.« sowie ebd., S. 155: »M: Wir umgeben uns mit dem, was uns erfreut.«

86 | Siehe hierzu die Rekonstruktion der Hofstube bei Hoppe 1996, S. 90–91.

87 | Meinhardi nennt die heizbare Halle in Anlehnung an den höfischen Sprachgebrauch »Aestuarium«, siehe Meinhardi 1508, Kap. 8, und in Übersetzung Meinhardi 1986, S. 144; zur Ausstattung der großen Hofstube Borggreffe 2002, S. 20–22, Matsche 1994, S. 81–82, und Neugebauer 2013, S. 317–318.

88 | Zitiert nach Meinhardi 1986, S. 145; analog bei Meinhardi 1508, Kap. 8: »In doctrinam et exemplarum nostre iuventa haec depicta.«

89 | Siehe Hoppe 1996, S. 94.

90 | Zur Ausstattung der geschnitzten Stube siehe Matsche 1994, S. 82, Hoppe 1996, S. 92, 94, Borggreffe 2002, S. 22–25, Neugebauer 2013, S. 318–321, und Müller 2015a, S. 144.

91 | Siehe Borggreffe 2002, S. 35.

92 | Siehe Meinhardi 1986, S. 157, respektive Meinhardi 1508, Kap. 8. Zum Beratungszimmer Borggreffe 2002, S. 34–35; als »Kanzleistube« aufgeführt bei Neugebauer 2013, S. 327.

se warnen die Räte mit gemalten Exempla vor den Konsequenzen falscher Entscheidungen und Urteile und gemahnten an eine gerechte Urteilsfindung (Kap. 5.2.2). So hat beispielsweise eine Darstellung der Zerstörung Jerusalems warnenden Charakter und wird durch Beispiele schlechter und ungerechter Richter ergänzt.<sup>93</sup> Diese thematische Verbindung zu Bildprogrammen städtischer Rathäuser zeigt, dass der frühneuzeitliche Hof nicht nur als Ort herrschaftlicher Repräsentation verstanden wurde, sondern zugleich als Sitz eines gerechten und tugendsamen Herrschers, der der *res publica* verpflichtet war.<sup>94</sup>

Auch die Wohnräume, die teils repräsentative Funktionen hatten, waren mit zahlreichen Bildern ausgestattet. Besonders im Schlafgemach des Kurfürsten Friedrich wird die repräsentative Ausrichtung deutlich. In diesem Raum hingen mythologische Bilder, vor allem aber Porträts der Herzöge und Kurfürsten.<sup>95</sup> Im Schlafgemach Johanns des Beständigen beschreibt Meinhardus die Hängung mehrerer Gemälde, die thematisch ineinandergreifen.<sup>96</sup> Neben einer Darstellung König Davids, der sich in die badende Bathseba verliebt und sich des Ehebruchs schuldig macht, befanden sich dort Bilder, die von den Konsequenzen der irdischen Liebe erzählten. Die Geschichte von Pyramus und Thisbe thematisierte das Unglück, das die Liebe mit sich bringen kann. In weiteren Bildern wurde ein alter Liebhaber von einem Narren verspottet und ein junger Mann von seiner Liebhaberin getäuscht.<sup>97</sup> Die Bilder ergänzten sich somit inhaltlich und warnten auf moralisierende und doch unterhaltsame Weise vor den möglichen Auswirkungen der irdischen Liebe.

Ein ähnliches Bildprogramm würde die Besucher laut Meinhardus in den Gemächern der Herzogin erwarten.<sup>98</sup> Da im *Dialogus* für die beiden Schlossbesucher aber bereits die nächsten Verabredungen anstehen, werden diese nicht mehr besucht. Die Räume seien, so die Auskunft, ausgestattet mit historischen Bildthemen über eheliche Liebe, Frauentreue, Bescheidenheit und Keuschheit.<sup>99</sup> Anders als im Zimmer des Fürsten sind hier also keine vor der Liebe warnenden Bilder zu sehen, sondern nachahmenswerte Tugendexempel, die zugleich die Tugendhaftigkeit der Fürstin bezeugen.<sup>100</sup> Meinhardus resümiert mit einem sicherlich idealisierten Ausblick auf den Reichtum und die Vielfalt der Schlossausstattung:

»In allen Räumen sind fast unzählige Bilder historischen und mythologischen Inhalts, die sich mit fast allen Lastern und Tugenden beschäftigen.«<sup>101</sup>

93 | Siehe Borggreffe 2002, S. 35.

94 | Siehe ebd., S. 25.

95 | Siehe Matsche 1994, S. 82.

96 | Zum Herzogsgemach siehe Meinhardi 1986, S. 156, Borggreffe 2002, S. 32–33, und Neugebauer 2013, S. 331–332.

97 | Siehe Meinhardi 1986, S. 156.

98 | Sophia von Mecklenburg, die erste Gemahlin des Herzogs Johann von Sachsen, war fünf Jahre vor Veröffentlichung des *Dialogus* verstorben. Vermutlich wurde das Zimmer danach durch Johanns zweite Ehefrau Margarete von Anhalt genutzt; siehe zur Raumnutzung Neugebauer 2013, S. 328–329 und Borggreffe 2002, S. 35–37.

99 | Siehe Meinhardi 1986, S. 157. Zu den Frauengemächern des Wittenberger Schlosses siehe Hoppe 2000a, S. 156–158, Borggreffe 2002, S. 35, und Müller 2015a, S. 144. Müller wies darauf hin, dass derartige Bildausstattungen, auch wenn sie durch Meinhardis *Dialogus* nicht festgelegt werden können, durchaus der damaligen Ausstattungspraxis entsprachen, siehe ebd., S. 144–145.

100 | Zum Schutz der Tugend der Bewohnerin wurde die Tür zudem mit einem starken Schloss und Schlüsseln versehen. Dies wird nicht von Meinhardi berichtet, geht aber aus Quellenstudien hervor, siehe Neugebauer 2013, S. 328.

101 | Meinhardi 1986, S. 157, siehe respektive Meinhardi 1508, Kap. 8: »De omnibus pene virtutibus et viciis in locis omnibus pictura historiarum et fabularum innumerabilis.«

### 5.1.2 Die Torgauer Schlossausstattung: Dynastie, Politik und Konfession

Während das Wittenberger Schloss wohl vorrangig von dynastischen und mythologischen Bildthemen geprägt war – oder zumindest von Meinhardi im Sinne des Fürstenlobs auf diese Weise beschrieben wurde – sind in späteren Schlossausstattungen ab den 1530er Jahren vermehrt biblische Historien gemalt. Neben den bekannten Schlössern in Torgau und Wittenberg besaßen die Kurfürsten Residenzen in Weimar und Coburg sowie eine Jagdresidenz in Lochau bei Annaberg. Die Verwendung biblischer Historien gemalt wird im Folgenden am Beispiel des Torgauer Schlosses Hartenfels gezeigt, das mit dem Regierungsantritt Friedrichs des Weisen um 1486 neue Bedeutung als bevorzugter Residenzort erhielt.<sup>103</sup> Die Torgauer Residenz war Schauplatz höfischer Festivitäten, wie etwa die 1527 in Torgau gefeierte prunkvolle Hochzeit Herzogs Johanns mit Sibylle von Cleve. In den Jahren 1515 bis 1545 folgte eine lang anhaltende Umbauphase. Sowohl Friedrich der Weise als auch sein Bruder und Mitregent Johann der Beständige hielten oft in Torgau Hof.<sup>104</sup> Das Schloss erlangte aber erst unter Kurfürst Johann Friedrich dem Großmütigen in den 1530er und 1540er Jahren seine heute noch erkennbare Gestalt, wie sie etwa auf einer Jagddarstellung Cranachs d. Ä. zu sehen ist (Abb. 60).<sup>105</sup> Im Zuge der innerdynastischen Konkurrenzkämpfe zwischen der kurfürstlich-ernestinischen und der herzoglich-wettinischen Linie kam Torgau eine besondere Stellung zu. Die Residenz hatte zwar kaum militärische Bedeutung, wohl aber eine reichspolitische und konfessionelle, denn sie galt als Kernpunkt des politischen Protestantismus.<sup>106</sup>



**Abb. 60:** Lucas Cranach d. Ä.: *Hirschjagd am Torgauer Schloss zu Ehren Karls V.*, 114 × 175 cm, Öl auf Holz, 1544, Museo Nacional del Prado Madrid

102 | Siehe Borggreffe 2002, S. 43.

103 | Siehe zur Baugeschichte des Torgauer Schlosses in Auswahl Lewy 1908, besonders S. 17–24, Ludolph 1984, S. 125–128, und Hoppe 1996, Kap. 3; zur Bau- und Ausstattungsgeschichte Findeisen/Blaschke 1976, besonders S. 105–219; im Kontext der Konfessionalisierung höfischer Innenräume Müller 2015a.

104 | Siehe Hoppe 1996, S. 133.

105 | Siehe ebd., S. 134; zum Gemälde FR 1979, Nr. 411, S. 153; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-SJM-100-005; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Hirschjagd\\_dat\\_1544\\_Madrid\\_FR\\_330](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Hirschjagd_dat_1544_Madrid_FR_330); abgerufen am 12.7.2016) und CDA ([http://lucascranach.org/ES\\_MNdP\\_Po2175](http://lucascranach.org/ES_MNdP_Po2175); abgerufen am 28.10.2018).

106 | Siehe Marx/Vötsch 2005, S. 253 und Delang 2017.

In einem symbolträchtigen Akt weihte Luther die Kapelle im Torgauer Schloss 1544 persönlich (Kap. 5.4.1).<sup>107</sup> Durch seine konfessionelle und dynastische Bedeutung stand Schloss Hartenfels auch im Blickpunkt des politischen Interesses, als Moritz von Sachsen 1546 das ernestinische Kurfürstentum besetzte.<sup>108</sup> Die Torgauer Anlage wurde auch unter albertinischer Herrschaft zunächst in der übernommenen Ausrichtung beibehalten und blieb auf diese Weise bis zum Abtransport der Bilder im 17. Jahrhundert Ort der kursächsischen Bildersammlungen.<sup>109</sup>

Als Moritz von Sachsen die Torgauer Residenz 1546 einnahm, wurde eine Bestandsaufnahme aller im Schloss vorgefundenen Einrichtungs- und Ausstattungsstücke angefertigt.<sup>110</sup> Ziel war es nicht, ein systematisches und vollständiges Inventar zu erstellen, sondern sich in dieser politisch angespannten Situation einen schnellen Überblick über transportable Objekte zu verschaffen. Man kann mit großer Wahrscheinlichkeit davon ausgehen, dass das Inventar den Zustand der Räume so widerspiegelt, wie Kurfürst Johann Friedrich sie im Zuge der Besetzung verlassen musste.<sup>111</sup> Zusätzlich sind die Arbeiten am Torgauer Schloss, welche die Cranach-Werkstatt über einen langen Zeitraum beschäftigten und erst Ende der 1530er Jahre abgeschlossen waren, gut dokumentiert. Der Meister reiste oft mit mehreren Gesellen an und hatte für seine Aufenthalte in Torgau eigene Räumlichkeiten im Schloss zur Verfügung.<sup>112</sup> Einige der im Inventar genannten Bildthemen lassen sich somit auch durch Rechnungsbelege nachweisen.

Die Ernestiner hinterließen im Schloss Hartenfels eine unverwechselbare Handschrift in der Innenausstattung und höfischen Repräsentation. Besonders die kurfürstlichen Gemächer waren reich mit Bildern ausgestattet und enthielten kleine »Bilderkabinette Cranachscher Prägung«.<sup>113</sup> In den einzelnen Räumen ergaben sich sinnstiftende Bildabfolgen, in denen sich profane und mythologische Themen mit dynastischen Bezügen und biblischen Historiengemälden vermischten. In der Kammer der jungen Herzöge hingen beispielsweise Gemälde der Stammeseltern Adam und Eva zusammen mit Herrscherporträts der Kurfürsten.<sup>114</sup> Ein besonders reichhaltig ausgestatteter Wohnraum war die »Breutigams kamer«. Das Gemach enthielt Holztafeln Cranachs mit Szenen und Figuren aus dem Alten und Neuen Testament, darunter Lot

107 | Siehe Hoppe 1996, S. 134.

108 | Siehe Müller 2011, S. 28.

109 | Siehe Marx/Vötsch 2005, S. 257. Die Malerei spielte in der Sammlungspolitik unter den späteren Kurfürsten August bis Johann Georg I. eine untergeordnete Rolle. Beide investierten in Bauprojekte und Skulpturenprogramme und beschäftigten italienische Künstler, was sicherlich der Abgrenzung zum Torgauer Schloss diente, ebd., S. 257. Die Torgauer Bilder gelangten 1657 in die Dresdner Kunstkammer, siehe Müller 2011, S. 16–17, 28.

110 | Das Inventar von 1546 wurde erstmals 2005 ediert, siehe Marx/Vötsch 2005.

111 | Siehe ebd., S. 254, mit Verweis auf die späteren Inventare von 1563, 1601 und 1610.

112 | Neben Arbeits- und Schlafräumen nennt das Inventar von 1546 auch »Meister Lux kemerlen«, siehe ebd., S. 270 [fol. 60v]. Bereits 1513 waren Cranach d. Ä. und seine Gesellen mehrere Wochen lang in Torgau mit der Vorbereitung der Hochzeit Johanns von Sachsen beschäftigt, siehe Scheidig 1953, Reg. 18, 19, S. 162, und Heydenreich 2007, Reg. 56, S. 413–414.

113 | Marx/Vötsch 2005, S. 256.

114 | Siehe ebd., S. 256. Zur Raumausstattung des jungen Herzogs die Transkription in ebd., S. 261 [fol. 45r]; zur Kammer des Bräutigams ebd., S. 265 [fol. 52r].



**Abb. 61:** Lucas Cranach d. J.: *Christus segnet die Kinder*, Zeichnung, 32,7 × 35,3 cm, um 1540, Museum der Bildenden Künste Leipzig, Inv.-Nr. N116

und seine Töchter, Judith, Adam und Eva und die Enthauptung des Johannes. Ergänzt wurden die alttestamentlichen Frauenfiguren durch zwei Venusgemälde.<sup>115</sup>

In der »alten hertzogin stube« befanden sich Mobiliar und Textilien, aber auch Gemälde. Neben einer Darstellung mit dem Verrat Christi durch Judas wird »Ain pilt Christi, da sie die kindlen zu im brachten« aufgeführt.<sup>116</sup> Das anrührende Bildsujet war keineswegs den weiblichen Hofangehörigen vorbehalten, denn im Gemach des Kurfürsten im zweiten Obergeschoss ist ein weiteres Exemplar dokumentiert: »Ain gemalt tafel von Christo hertz dy kindlen« hing hier neben Jagdszenen und alttestamentlichen Historien.<sup>117</sup> Die Vermutung liegt nahe, dass es sich hierbei um die beiden Gemälde handeln könnte, die 1539 und

115 | Zur Transkription siehe ebd.

116 | Zitiert nach ebd., S. 264 [fol. 51r].

117 | Zitiert nach ebd., S. 268 [fol. 56v]. Zum Kurfürstenzimmer siehe zudem Lewy 1908, S. 73–74, Müller 2015a, S. 153–154, sowie Findeisen 2017, S. 85.



**Abb. 62:** Niederländisch: *Christus und die Ehebrecherin*, Tapiserie, 255,3 × 334,3 cm, ungefärbte Kettfäden aus Wolle, gefärbte Wolle, Seide, Durchschuss aus Silber und Gold, 16. Jahrhundert, National Gallery of Art Washington D. C., Widener Collection, Inv.-Nr. 1942.9.445

1534 in den Rechnungen genannt werden (Kap. 5.1). Dass Bildausstattungen mit biblischen Historien im profanen Raum kein ernestinischer Sonderfall waren, zeigt das ehemalige Jagdhaus Moritzburg bei Dresden, mit dessen Bau ab 1542 unter dem noch jungen albertinischen Herzog Moritz von Sachsen begonnen wurde.<sup>118</sup> Das Bildprogramm des Herrngemachs bestand aus Tafeln mit biblischen Szenen und Figuren, darunter die Geschichte Lots, eine Darstellung von Maria Magdalena und eine Kindersegnung. Gemeinsam mit weiteren Gemälden aus der Schöpfungsgeschichte, die sich im Gemach der Herzogin befanden, machte die Bildausstattung die Gottesfürchtigkeit und Tugend des Herrschers sichtbar.<sup>119</sup>

Am Beispiel der Kindersegnungen lässt sich auch die Ausstattung mit Bildteppichen ausführen. Zwar sind die textilen Bildträger selbst nicht mehr erhalten, es ist aber eine Entwurfszeichnung mit Quadrierung

118 | Das Jagdschloss wurde unter August dem Starken zum Schloss Moritzburg im 18. Jahrhundert umgebaut, siehe Çoban-Hensel 2004, S. 115–117.

119 | Siehe ebd., S. 116. Eine Bestellung von zehn Tafeln mit »historien aus der heiligen schrift« tätigte zudem 1550 Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg vermutlich für das Schloss Güstrow; siehe zur Raumorganisation des Güstrower Schlosses Hoppe 2000b, S. 115–140. Die Bildthemen, bei deren Auswahl Cranach d. J. Melancthons Beratung einholen wollte, sind nicht überliefert, siehe hierzu einen Autografen des jüngeren Cranach, transkribiert bei Erichsen 1997, S. 50, Ausst.kat. Güstrow 1995, Nr. 4.24, S. 265–266, Schade 1977, Reg. 403, S. 444, sowie Heydenreich 2007, Reg. 301, S. 448.

bekannt, die als Vorlage für eine Tapiserie betrachtet wird (Abb. 61).<sup>120</sup> Anders als in den Tafelgemälden, welche die Figuren in der Regel vor monochromem Hintergrund zeigen, ist der gezeichnete Entwurf reich ornamentiert, was den dekorativen Charakter betont. Das Geschehen wird durch zwei antike Säulen zu beiden Seiten eingefasst und von einer ornamentalen Akanthusranke mit Putti überfangen. Zahlreiche Frauen haben die Apostel zur Seite gedrängt und bringen ihre Kinder zu Jesus, der sie segnet. Wie auch in den Varianten der Ehebrecheringemälde (Kap. 4) sind die Figuren und ihre Bewegungsmotive abwechslungsreich gestaltet und dabei fast anrührend anekdotisch ausgeschmückt. Die biblische Historie wird hier mit dynastischen Bezügen aufgeladen, denn im Hintergrund ist die mehrstöckige Fassade des Torgauer Schlosses mit Erkern und Türmen deutlich zu erkennen.

Die repräsentative Wirkung, die von großformatigen und kostbaren Bildteppichen ausging, vermittelt eine um 1500 datierte niederländische Tapiserie mit der Szene der Ehebrecherin vor Christus (Abb. 62).<sup>121</sup> Die Tapiserie maß etwa zweieinhalb auf über drei Meter in der Breite. Durch ihre Größe und kostbare Ausführung war sie sicherlich zur Ausstattung repräsentativer höfischer Räume bestimmt. Das neutestamentliche Geschehen ist in ein höfisches Interieur verlegt und wird seitlich durch die beiden Evangelisten Markus und Lukas umrahmt. Die beiden Figuren knüpfen inhaltlich nicht an die Mittelszene aus dem Johannes-evangelium an. Daher kann eine Bilderzählung vermutet werden, die sich – möglicherweise mit weiteren Szenen aus dem öffentlichen Wirken Jesu – über mehrere Bildteppiche fortsetzte. Während die Schriftgelehrten und Pharisäer noch disputieren, steht Jesus mit der Frau im Vordergrund. Ihr blauer Umhang breitet sich in reichem Faltenwurf auf dem Boden aus. Den späteren Cranach-Kompositionen nicht unähnlich wendet sich Jesus im Segensgestus der Sünderin zu, als wolle er im nächsten Moment ihre Hand ergreifen. Den beiden Hauptfiguren zu Füßen ist der bekannte Schriftzug (Joh 8.7) zugeordnet, leicht abgewandelt in der Vulgatafassung zu lesen. Der repräsentativ-höfische Charakter steht hier im Vordergrund. So sind etwa hinter der Hauptszene weitere Figuren eingefügt, die das Geschehen durch eine Wandöffnung beobachten, darunter auch drei Hofdamen. Der bei Cranach grobschlächtig dargestellte Steinewerfer ist im Bildteppich ein modisch gekleideter und braungelockter junger Höfling, der den Stein fast unschlüssig in der Hand hält. Trotz der heute verblassten Farben lässt sich die einstige Material- und Farbenpracht erahnen, die der gefärbten Wolle und Seide sowie den Schussfäden aus Silber und Gold innewohnte.

Auch im Torgauer Schloss besaßen vor allem die repräsentativen Räumlichkeiten einen reichen Bilderschmuck. Dazu gehörte insbesondere der über 50 Meter lange große Hauptsaal im ersten Obergeschoss mit seiner imposanten stützenlosen Deckenkonstruktion.<sup>122</sup> Der Saal wurde nicht täglich genutzt, sondern als Hauptort der höfischen Feste und Repräsentation. Der große Saal war unbeheizt und hatte kaum Mo-

120 | Siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 366, S. 516–518, Abb. 277a. Koeplin und Falk vermuteten die Vorlage für einen Teppichentwurf, ebd., S. 518, ebenso bereits Michaelson 1902, S. 95. Diese These gilt als etabliert, siehe beispielsweise den Verweis auf die Verwendung als Teppichentwurf in Ausst.kat. Chemnitz 2005, S. 311, oder bei Beck 2015, S. 17. Im Gegensatz dazu nimmt Michael Hofbauer an, es handele sich aufgrund der Quadrierung um den Entwurf für einen Scheibenriss mit Stegen (siehe die Einzeldarstellung im Corpus Cranach: [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_segnet\\_die\\_Kinder\\_\(Zeichnung\)\\_Leipzig](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder_(Zeichnung)_Leipzig); abgerufen am 12.7.2016).

121 | Siehe Widener/MacCall 1932, S. 22–25; zu burgundischen Tapisseries in Sachsen Laabs 2004 und Neidhardt 2004.

122 | Siehe Hoppe 1996, S. 171; zur Ausstattung des Saales bereits Lewy 1908, S. 69–70.

biliar, dafür aber eine Musikantenempore und eine zweistufige Tribüne, die wohl als Ehrenplatz diente.<sup>123</sup> Der Saal war reich mit Wappendarstellungen, Herrscherbildnissen und einer Darstellung des Jüngsten Gerichts ausgestattet.<sup>124</sup> Der Bildschmuck wurde durch farbig gefasste Reliefs und Erker ergänzt.<sup>125</sup> Im Norden grenzte an den Hauptsaal die Tafelstube an.<sup>126</sup> Diese war mit großen Tafeltischen und einem Schenktisch sowie einer Ofenheizung versehen und diente täglich als Ort der fürstlichen Tafel.<sup>127</sup> Separate Tafelstuben dieser Art wurden im Laufe des 16. Jahrhunderts vor allem in mitteldeutschen Schlössern eingerichtet. Grund hierfür war unter anderem das Kostgeld, das für die Hofangestellten eingeführt wurde und das eine gemeinsame Speisung des kompletten Hofstaates in der großen Hofstube überflüssig machte.<sup>128</sup> Durch das Hofzeremoniell waren die Raumfunktion und der zugelassene Personenkreis klar bestimmt. Aus der Hofordnung von 1553 geht hervor, dass ausschließlich die Herrscher Zugang zur Torgauer Tafelstube hatten, während dem einfachen Gesinde der Zutritt verboten war.<sup>129</sup> Der Raum wurde neben dem täglichen Mahl für den Empfang von Gästen genutzt. Durch die zeremonielle Ausrichtung der Mahlzeiten kam ihm eine herrschaftliche und repräsentative Funktion zu. Dies zeigt sich auch an der aufwendigen Innenausstattung. Die Rippen der Netzgewölbe waren farbig gefasst, und die Gewölbekappen mit Hunderten vergoldeter Rosen verziert.<sup>130</sup> Zusätzlich zierten biblische und profane Historiengemälde die Wände. Im Inventar von 1546 werden für die Tafelstube, hier bezeichnet als »newe salstube«, neben einem Schenktisch, Tischen und gepolsterten Bänken »Zehen gemalzte tafel, klain und gross« angegeben.<sup>131</sup> Aus dem ausführlicheren Inventar von 1610 werden die Zuordnungen der Gemäldethemen ersichtlich, und aus der anonymen Masse an gemalten Tafeln oder Tüchern treten nun einzelne Bildthemen hervor.<sup>132</sup> Neben zwei gemalten Fürstenporträts befanden sich in der Tafelstube eine Lucrecia, ein Marienbild mit Jesuskind, die

123 | Siehe Hoppe 1996, S. 173–174.

124 | Siehe ebd., S. 173, 430. Im Inventar von 1546 lautet der Eintrag: »Sechsendreissig gemalzte pildnis als kayser, konig, chur und fursten / Ain tafel, dy helle«, zitiert nach Marx/Vötsch 2005, S. 260 [fol. 44r].

125 | Siehe Lewy 1908, S. 69.

126 | Siehe hierzu die Rekonstruktion der Innenräume bei Hoppe 1996, S. 151, Abb. 39, und bereits bei Lewy 1908, S. 67, Abb. 35. Die Tafelstube wird bei Lewy noch als »Saalstube« bezeichnet, siehe ebd., S. 68–69; ebenso bei Findeisen 2017, S. 76–77. Zur Konfessionalisierung der Innenausstattung der Tafelstube siehe Müller 2015a, S. 150–151.

127 | Siehe Hoppe 1996, S. 172.

128 | Siehe zum Aufkommen der Tafelstuben ebd., S. 420–427.

129 | Siehe ebd., S. 424.

130 | In einer Rechnung zur Torgauer Schlossausstattung von 1536/1537 sind »151/2 fl vor 700 rosen und Flammen« erwähnt, die wohl auf Papiermasse angefertigt und bemalt wurden, hier zitiert nach Heydenreich 2007, Reg. 204, S. 430; siehe zur Rechnung bereits Lewy 1908, S. 68, Schuchardt 1851–1871, Bd. 3, S. 269, und Scheidig 1953, Reg. 48, S. 170.

131 | Marx/Vötsch 2005, S. 260 [fol. 44r].

132 | Siehe hierzu Hoppe 1996, S. 171–172, Findeisen/Blaschke 1976, S. 166, und zuerst Lewy 1908, S. 68. Lewy arbeitete aus dem Inventar und zeitgenössischen Quellen die ursprüngliche Innenausstattung des Schlosses heraus. Er wies darauf hin, dass es zwischen 1545 und 1610 keine wesentlichen Änderungen in der Innenausstattung und im Außenbau gegeben habe, siehe ebd., S. 64. Auch Hoppes Rekonstruktionen der Inneneinrichtung basieren auf dem Inventar von 1610, siehe grundlegend Hoppe 1996.

Auferweckung des Lazarus sowie ein Diptychon mit Adam und Eva.<sup>133</sup> Als sechstes Bild der Aufzählung nennt der Inventarschreiber »Eine Euangelische Historienn, Johannis am 8. Beschriebenn [...]«. <sup>134</sup> Zwar ist der Bildtitel nicht weiter beschrieben, die Nennung der Bibelinschrift macht die Zuordnung zum achten Kapitel des Johannesevangeliums und zur Geschichte der Ehebrecherin vor Christus jedoch eindeutig.<sup>135</sup> Möglicherweise handelt es sich dabei um jene Holztafel, für die Cranach d. Ä. dem Kurfürsten 1536/1537 im Zuge des Torgauer Schlossbaus 16 Gulden in Rechnung stellte und die kurz nach der Erwähnung der vergoldeten Rosendekoration für das Gewölbe aufgeführt wird:<sup>136</sup>

»16 gr für die holtze tafel doruf das euangelium von der ehebrecherin gemalt zu Wittenbergk gemacht.«<sup>137</sup>

Die Bildbedeutung der biblischen Historie ergibt sich hier im performativen Akt des Hofzeremoniells. Die Gemälde des Hofmalers dienten zum einen als repräsentative Ausstattungsstücke in einem der wichtigsten Repräsentationsräume des Schlosses. Zugleich ließen sich die Bilder aber auch auf den Fürsten und seine Regentschaft beziehen. Die Geschichte mit der Ehebrecherin konnte somit für die Frömmigkeit des Fürsten stehen und als tugendhaftes Rechtsexempel für seine gerechte Landesherrschaft.<sup>138</sup> Im Zusammenspiel aus höfischem Zeremoniell und Bildausstattung wurde der Kurfürst den Besuchern als frommer, tugendsamer und gnädiger Herrscher vor Augen geführt.

Das Wechselspiel zwischen biblischer Historie und Herrscherrepräsentation ist zudem durch eine Illustration in einer zeitgenössischen Fürstchronik bezeugt. Die vom Hofhistoriografen Georg Spalatin verfasste *Chronik der Sachsen und Thüringer* wurde in vier Bänden als prachtvolle großformatige Bilderhand-

133 | »8 taffeln groß undt klein, vonn öelfarbenn, durch den altenn Lucas Kranachenn gemahlet, Unndt ist Uff der erstenn Churfurst Johann Friederichs Contrafact, das Churschwertt in der Hanndt führenndt, Inn einem runden halben rahmen gefast, Uff der anddern die Lucretia, Uff der dritten Churfurst Johann Friederichs Herrn Brudern Contrafact, Uff der vierden ein Marienbildt mit dem Kindlein Jesus, Uff der 5. Die aufferwegung Laßari, Uff der Sechsten Eine Euangelische Historienn, Johannis am 8. beschriebenn, Uff der 7. unndt 8. Adam unndt Eua, unndt kann man diesse 2 taffeln Zuesammenlegenn.«, ebd., S. 172. Zur Zuordnung von heute noch erhaltenen Gemälden siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 166.

134 | Zitiert nach Hoppe 1996, S. 172.

135 | Findeisen und Blaschke weisen dem Inventareintrag das heute in den Kunstsammlungen zu Weimar aufbewahrte Gemälde zu (Abb. 50), siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 166. Scheidig ordnet dem Rechnungseintrag von 1537 ebenfalls das Weimarer Gemälde zu, siehe Scheidig 1953, S. 170, Abb. 150. Die Datierung des Gemäldes müsste demnach »um oder vor 1537« lauten. Die Provenienz des Weimarer Gemäldes gilt jedoch als unbekannt.

136 | Die Quelle gibt Aufschluss darüber, dass Cranach mit mehreren Gesellen, Lehrlingen und seinen beiden Söhnen am Torgauer Schloss arbeitete, siehe zur Rechnung Schuchardt 1851–1871, Bd. 3, S. 265–273, hier S. 269, Scheidig 1953, Reg. 48, S. 170, sowie Heydenreich 2007, Reg. 204, S. 430.

137 | Zitiert nach ebd.

138 | Siehe Müller 2011, vor allem S. 19.



**Abb. 63:** Cranach-Werkstatt: *Wie dieser Romisch konig...*, Buchmalerei, aus: Georg Spalatin: *Chronik der Sachsen und der Thüringer*, um 1530/1535, fol. 191r, Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv Weimar, Ernestinisches Gesamtarchiv, Reg. O 20/21, Bl. 191r (LATH – HStA Weimar, EGA Reg. O 20/21, Bl. 191r)

schrift mit aquarellierten Zeichnungen aus der Cranach-Werkstatt angefertigt.<sup>139</sup> Spalatin erhielt im Jahr 1510 den Auftrag von Friedrich dem Weisen, eine umfassende Geschichte der Sachsen, Meißner und Thüringer von ihren Anfängen bis in die Gegenwart zu verfassen – wobei das Werk noch bei Spalatin's Tod im Jahr 1545 unvollendet war.<sup>140</sup> Die Chronik ist somit im Kontext der höfischen und christlich-humanistischen Geschichtsschreibung zu sehen und führt die Herrscherabfolge der Wettiner und Ernestiner genealogisch bis auf die ersten damals bekannten Quellen zurück.<sup>141</sup> Spalatin erzählt das Leben von etwa 200 Personen, denen jeweils ein Kapitel gewidmet ist, auf mehr als 1000 Blättern, begleitet von rund 1800 Illustrationen.<sup>142</sup> Das Werk gilt zu Recht als eines der größten historiografischen Buchprojekte der Frühen Neuzeit.

Im Gegensatz zum Text spielt eine humanistisch-historische Methode bei den Illustrationen eine eher untergeordnete Rolle. Die Figuren werden einheitlich in der zeitgenössischen Szenerie und Kleidung des 16. Jahrhunderts dargestellt, wodurch die Herrscher vergangener und gegenwärtiger Zeiten in einer Reihe stehen. So spielt sich etwa eine repräsentative Herrscherszene aus dem 10. Jahrhundert in einem Innenraum ab, der durch den herabhängenden Baldachin als herrschaftlich ausgewiesen ist (Abb. 63).<sup>143</sup> Die Illustration entstammt dem Kapitel über das Leben Heinrichs I. von Sachsen, Herzog von Sachsen und König des ostfränkischen Reichs.<sup>144</sup> Der Herrscher wird von fremden Herrschern um Rat ersucht und geehrt, wovon auch die Bildüberschrift Aufschluss gibt:

»Wie dieser Romisch konig. von frembden konigen. Fürsten vnd / Nacion hoch geert vnd In yrn anligen ersücht ist wordenn.«<sup>145</sup>

Das Lob des Herrschers, der voller »tügent« sei, wird im beigegebenen Text weiter ausgeführt.<sup>146</sup> Doch auch der dargestellte Innenraum bezieht sich auf Herrschertugenden, wie sich bei genauerem Hinsehen zeigt.

139 | Andersson wies darauf hin, dass die Illustrationen aus stilistischen Gründen um 1530 bis 1535 anzusetzen seien, siehe Andersson 1994, S. 213–214. Alle Bände sind digital zusammengeführt unter <http://www.spalatin-chronik.de/>. Zu Entstehung und Aufbau der Spalatinchronik siehe Andersson 1994; im Kontext des christlich-humanistischen Geschichtsverständnisses aufgearbeitet bei Bierende 2002, S. 176–178, und Ludolphy 1984, besonders S. 116–117; mit umfassenden Quellenstudien siehe Meckelnborg/Riecke 2011; zu Spalatin als Hofhistoriograf und Fürstenerzieher siehe Schmalz 2014.

140 | Siehe einführend Meckelnborg/Riecke 2011, besonders S. 11.

141 | Siehe Bierende 2002, hier S. 176.

142 | Siehe Meckelnborg/Riecke 2011, S. 11.

143 | Diese Architekturformel ist auch in anderen Illustrationen der Chronik zu finden, siehe Andersson 1994, S. 216.

144 | Zum Kapitel über Heinrich I. siehe Spalatin 1515–1517, fol. 161r–194r, sowie sekundär Meckelnborg/Riecke 2011, S. 385.

145 | Transkription nach <http://www.spalatin-chronik.de/> [fol. 191r]; abgerufen am 28.10.2018.

146 | »Dieses Romisch konigs So manchfeltig. vnnd grosse gewalt vnnd tügent brach aus / mit grosrümlichen Lob vnd gerücht weit vnd breyt Inn alle Folcker vnd Lantschafft. / Derhalbenn frembde Konige. Fürsten. vnnd Herren. vnd die Edlistenn in / vil konigraichenn. Sich mit hoher begyr bevlissenn diesen Romisch konig persönlich / soüil es müglich was züerkennen. des lob so fernn vnd weyt raicht. / Derhalben auch Frembde Herren. vnd andere die wieder billickait beschwert / wordenn. hetten yr aynig zuflücht zü diesem Romischen konig«, zitiert nach der Transkription auf <http://www.spalatin-chronik.de/> [fol. 191r]; abgerufen am 23.08.2016.

An der Wand über dem Türbogen ist ein Gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus befestigt.<sup>147</sup> Das Bildformat und die Halbfiguren vor monochromem Hintergrund entsprechen der für die Cranach-Werkstatt typischen standardisierten Bildformel. Trotz des kleinen Formates ist in der Bildmitte Jesus zu erkennen, der die Sünderin an die Hand nimmt. Die Auswahl dieser spezifischen biblischen Szene dürfte kein Zufall sein und ist mehr als ein bloßer Verweis auf ein häufig in der Cranach-Werkstatt gemaltes Bildthema. Denn neben der theologischen Deutung liegt der neutestamentlichen Historie ein enger Bezug zum gerichtlichen Kontext zugrunde. Im höfischen Raum wurde die Szene zum Exempel für den gerechten und gütigen Landesherrn, der nach dem Vorbild Christi gerechte Entscheidungen und Urteile im Sinne der Tugend der *clementia* fällt. Diese christliche Herrscherethik geht mit der Rechtspraxis der Zeit einher, bei der in vielen Entscheidungen der Kurfürst als letzte Instanz Recht sprach – wie es auch für Ehrengeschichte in den 1530er Jahren bezeugt ist (Kap. 3.1).<sup>148</sup> Die *Chronik der Sachsen und Thüringer* stellt somit nicht nur die Herrscher in eine Reihe, sondern auch ihre Herrschertugenden. Die sächsischen Kurfürsten des 16. Jahrhunderts konnten sich auf Heinrich I. als einen ihrer berühmtesten tugendhaften Vorfahren berufen und ihre eigene Regentschaft daraus dynastisch ableiten und moralisch legitimieren.

Es zeigt sich insgesamt, dass biblische Historienbilder als flexibel einsetzbare Ausstattungsobjekte im höfisch-repräsentativen Kontext Verwendung fanden. Dabei konnten die Gemälde in unterschiedlichen Zusammenstellungen und thematischen Einheiten zum Einsatz kommen. Der Vorteil von transportablen Bildträgern zeigt sich gerade in der flexiblen Hängung. Anders als bei der Ausstattung mit Wand- und Deckengemälden, die sich im Laufe des 16. Jahrhunderts vor allem bei Saaldekorationen durchsetzen sollten,<sup>149</sup> ließen sich die Tafel- oder Leinwandbilder immer wieder zu neuen Sinnabfolgen arrangieren. Diese Variabilität der mobilen Bildausstattung kam zudem der Reiseherrschaft der Fürsten entgegen, die von Residenz zu Residenz zogen.<sup>150</sup> So konnten die Räume jederzeit nach Belieben durch weitere Werke ergänzt werden. Zusätzlich wechselten Gemälde auch als höfische Tauschgeschenke ihre Besitzer.<sup>151</sup>

In Bezug auf das Torgauer Schloss wies insbesondere Matthias Müller auf die Konfessionalisierung höfischer Innenräume hin.<sup>152</sup> Die Bildausstattung erfahre demnach durch programmatische Hängungen im Raum, ergänzt durch Reformatorporträts und wandfeste Dekorationen wie Reliefs, eine protestantische Aufladung und Gesamtausrichtung.<sup>153</sup> Der Innenausstattung komme demnach nicht nur dekorative Funktion zur Ausschmückung der Räume zu, sondern ihr liege eine spezifische inhaltliche Programmatik

147 | Andersson wertet dies als »Bildzitat«, siehe Andersson 1994, S. 216, zudem die Abbildung bei Bierende 2002, Abb. 71, A. 177. Heydenreich verwies auf diese Illustration im Kontext zeitgenössischer Bildrahmen und Befestigungsmethoden von Bildern, siehe Heydenreich 2007, S. 225.

148 | Der Kurfürst hatte selbst das Vorrecht vor Urteilen des Oberhofgerichts, siehe Ingetraut Ludolph: »Friedrich der Weise (1463–1525)«, in: TRE, Bd. 11, S. 669–669, hier S. 667.

149 | Siehe Hoppe 1996, S. 431; hierzu beispielsweise die wandfeste Bildausstattung des Schmalkaldener Riesensaals, Kramm 1936; allgemein zur Saalausstattung im 16. Jahrhundert Gebeßler 1958.

150 | Siehe hierzu grundlegend Streich 1989.

151 | Siehe zur Tauschpraxis Ludolph 1984, S. 110; zum Kulturtransfer an Fürstenhöfen Müller 2013.

152 | Siehe ausführlich Müller 2015a.

153 | Zur Hängung der Bilder in der Tafelstube siehe ebd., S. 151.

zugrunde.<sup>154</sup> Diese zeichne sich, in Verklammerung mit der äußeren Schlossgestaltung, durch die »Leitthemen von Dynastie, religiös-konfessionellem Bekenntnis und Regentenethik« aus.<sup>155</sup> Diese Einschätzung ist, gemessen an der dynastischen und konfessionellen Bedeutung des Torgauer Schlosses, insgesamt zuzustimmen.

Dennoch liegt den einzelnen Gemälden kein festes konfessionelles Bildprogramm zugrunde. Profane Bildsujets mischten sich hier mit Porträts oder biblischen und mythologischen Darstellungen. Ein Gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus konnte neben einer Kindersegnung eine lutherisch lesbare Ausdeutung im Sinne der dem Menschen zuteilwerdenden göttlichen Gnade erfahren. Hing die biblische Historie dagegen bei einer der zahlreichen Lucrecia-Darstellungen wurde nicht die Sündenvergebung, sondern vielmehr die Tatsünde des Ehebruchs betont. Dies geschah durch das Nebeneinander von Ehebrecherin und dem Tugendexempel der Lucrecia, die dem sexuellen Vergehen durch Tarquinius unschuldig zum Opfer gefallen war und sich daraufhin zur eigenen Ehrerhaltung für den Freitod entschied.<sup>156</sup>

Eine solche Zusammenstellung fand sich beispielsweise in einem der Frauengemächer im dritten Obergeschoss des Schlosses, in dem neben einer »Historia von der Lucrecia« ein Gemälde mit der biblischen Geschichte aus dem achten Kapitel des Johannesevangeliums vermerkt ist; Türen und Schränke waren zusätzlich mit Apostel- und Tugenddarstellungen bemalt und auch die getäfelte Decke enthielt weitere biblische Historien.<sup>157</sup> Neben einer Darstellung mit ungleichen Paaren entfaltete dieselbe biblische Szene ganz andere Bezüge: Die passive und von den Männern bedrohte Ehebrecherin konnte vom Betrachter in der berechnend das Liebesspiel fordernden Frauenfigur aus dem Liebespaar gespiegelt werden. Die Kontrastierung zwischen der jungen und schönen Sünderin und den typisierten und fratzenhaften Männergesichtern war nicht nur charakteristisch für die Ehebrecheringemälde, sondern auch für profane Bildumsetzungen und gehörte fest zu Cranachs bildrhetorischem Figurenvokabular.

Dies macht deutlich, dass sich der Bildsinn nicht durch festgelegte ikonografische Schemata ableiten lässt. Er wird jedes Mal aufs Neue beim Betrachten der wechselseitigen Bildbezüge ausgehandelt. Das Spiel mit Bildbedeutung ist ein offenes, das sich in den Schlössern zum Beispiel im höfischen Gespräch vor den Bildern vollziehen konnte. Bereits Werner Schade wies 1974 in seiner bekannten Cranach-Monografie darauf hin, dass die meisten der Darstellungen von Judith, Salome, Bathseba, Adam und Eva sowie der Ehebrecherin vor Christus als biblische Themen allein nur unvollständig zu erklären seien.<sup>158</sup>

Die Cranachschen Ehebrecheringemälde auf die lutherisch-theologische Deutung zu beschränken, hieße daher, ihr Bedeutungs- und Ausdruckspotenzial zu verkürzen. Die biblischen Historien gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus sind daher nicht rein theologisch zu denken, sondern vielmehr als Profankunst, die in die Semantik höfischer Raumausstattung einzubetten ist. Die Tafelgemälde sind als Ausstattungsstücke für den profanen Raum in wechselseitige Bezüge zum Formenrepertoire und zu den Bild-

154 | Siehe Müller 2011, S. 18–20.

155 | Siehe ebd., S. 26.

156 | Eine Darstellung der Lucrecia von Jörg Breu d. Ä. ist als Raumausstattung im Rahmen eines Historienbildauftrags Wilhelms IV. bezeugt, siehe Goldberg 1983a, S. 19–20, zur Raumfrage S. 59–61. Ich danke Melanie Kraft für Hinweise. Siehe zudem zur moralischen Ambivalenz der Lucrecia-Darstellungen Follak 2002.

157 | Siehe Lewy 1908, S. 76.

158 | Schade 1977, S. 68.

inhalten profaner wie mythologischer Gemälde zu verstehen. Die Bildbedeutung ergibt sich dabei nicht aus festgelegten Codierungen, sondern im komplexen Zusammenspiel von Architektur, Skulptur, mobiler Gemäldeausstattung und Hofzeremoniell.

## 5.2 *Exempla Iustitiae*: Biblische Historien als Exempel der Rechtsprechung

Auch in frühneuzeitlichen Rathausausstattungen dienten – ähnlich wie in höfischen Residenzen – biblische, profane und mythologische Historienbilder als visuelle Gerichts- oder Tugendexempel. So waren auch die Ratssäle, -stuben und Außenfassaden mit Bildzyklen, Personifikationen und Allegorien ausgeschmückt.<sup>159</sup> Viele Bildthemen und Ausstattungsmerkmale überschritten sich mit den Bildprogrammen frühneuzeitlicher Schlösser, Residenzen und deren Gärten oder auch mit ephemeren höfischen Festdekorationen. Im späteren 16. Jahrhundert fanden ähnliche Bildausstattungen auch Nachahmung in den Innenausstattungen und Fassadenmalereien der reicheren Patrizier- oder Bürgerhäuser.<sup>160</sup> Diese thematischen Überschneidungen der Dekorationssysteme sind nicht zufällig. Die Eigenschaften des idealen Herrschers, wie Tugendhaftigkeit, Gerechtigkeit oder Weisheit, wurden auch von den in der städtischen Gemeinschaft hoch angesehenen Ratsherren erwartet. In den Bildausstattungen der Rathäuser wurden daher Bildthemen aufgegriffen, die dem Herrscherlob nahestanden.<sup>161</sup> Ebenso wie in den Beratungsstuben frühneuzeitlicher Residenzen wurde in Rathäusern über Angelegenheiten der *res publica* beraten und entschieden. Die Ratssäle waren der städtische Ort der Judikative, an dem die Ratsherren Recht in Zivil- und Kriminalfällen und in religiösen Angelegenheiten sprachen, aber auch der Schauplatz repräsentativer Veranstaltungen.<sup>162</sup> Die Bilder waren auf diese Funktion abgestimmt und sollten die Richter vor ungerechten Entscheidungen warnen oder ihnen nachahmenswerte Vorbilder vor die Augen stellen.<sup>163</sup> Tugend- und Lasterzyklen sowie antike und biblische Helden mit ihren Geschichten finden sich daher sowohl im städtischen als auch im höfischen Raum.

Doch nicht jede bildliche Darstellung eignete sich für eine Umsetzung an Orten der Rechtsprechung. Die in den sächsischen Residenzen beliebten Bildtafeln mit den Kindersegnungen hatten im Gerichtskontext zum Beispiel keine inhaltliche Anbindung. Dagegen fügten sich biblische und antike Bildthemen mit einem offensichtlichen Gerichtsbezug gut in die Bildprogramme der Rathäuser ein. Sie wurden an diesen

159 | Siehe einführend zur frühneuzeitlichen Rathausikonografie Stephan Albrecht: »Rathaus«, in: Hpl, Bd. 2, S. 273–279, mit älteren Quellen Grisebach 1907, zu funktionalen Aspekten Paul 1987, mit umfassender Materialsammlung Tipton 1994; zur Ikonografie mittelalterlicher Rathäuser Albrecht 2004, zum städtischen Selbstverständnis im Spiegel der Rathausikonografie Albrecht 2006, zu neutestamentlichen Bildthemen in Rathäusern Haupt 2000, S. 16–17.

160 | Siehe Albrecht 2006, S. 208; außerdem Kap. 5.2.3 der vorliegenden Arbeit.

161 | Siehe Stephan Albrecht: »Rathaus«, in: Hpl, Bd. 2, S. 273–279, hier S. 278, einführend zum Herrscherlob B. Hamsch: »Herrscherlob«, in: HWRh, Bd. 3, Sp. 1377–1392.

162 | Siehe Paul 1987, S. 397.

163 | Siehe Sellert 1993, S. 70.

Orten zu »Gerechtigkeitsbildern«.<sup>164</sup> Zu den frühesten bildlichen Ausstattungen von Rathaussälen gehörten Weltgerichtsdarstellungen, die sich bereits ab dem 14. Jahrhundert an Lettner und Kirchenportalen befanden, an denen weltliches oder geistliches Gericht gehalten wurde.<sup>165</sup> Zu den häufigsten biblischen Gerechtigkeitsbildern zählte das Urteil König Salomos, der den Streit zweier Mütter um ein verstorbenes und vertauschtes Kind durch einen weisen und gerechten Richtspruch entschied.<sup>166</sup> Das Salomonische Urteil wurde somit zum Inbegriff des weisen Herrschers und Richters und war als Vorbild einer gerechten Entscheidung in vielen höfischen Residenzen und Rathäusern dargestellt.<sup>167</sup>

Unter den neutestamentlichen Szenen zählte beispielsweise die Geschichte von Daniel und Susanna zu den bekanntesten Exempeln biblischer Rechtsprechung (Dan 13,1–64).<sup>168</sup> Die Erzählung demonstrierte im Gerichtskontext ein warnendes Beispiel falscher Verurteilung. Zwei alte Richter begehrten Susanna, die Frau des Babyloniers Jojakim. Sie beobachteten und bedrängten die junge Frau beim Baden und beschuldigten diese, nachdem andere durch die Schreie aufmerksam wurden, fälschlicherweise des Ehebruchs. Die Anklage wurde erst durch Daniels unabhängige Zeugenbefragung überprüft, wodurch die Lüge der beiden Männer aufgedeckt wurde. Die zu Unrecht angeklagte Susanna blieb vor dem Todesurteil bewahrt, das stattdessen an den unehrlichen Anklägern vollstreckt wurde. Im Rathaus warnte die Geschichte der Susanna Zeugen vor den Auswirkungen von Falschaussagen und Richter vor unsachgemäßen Urteilen.

Auch die biblische Historie der Ehebrecherin eignete sich auf mehreren Ebenen als Gerechtigkeitsbild: Zum einen handelt der Evangeliumsbericht von der Auslegung der Gesetze und beinhaltet narrative Stationen aus der Praxis der Rechtsprechung – die Anklage der Pharisäer, den Urteilsspruch Christi, die angedrohte Vollstreckung des Todesurteils sowie die Begnadigung und Freisprechung der Angeklagten. Zum anderen lag der historisch verstandenen Bibelstelle das zu Lebzeiten Jesu geltende römische Recht zugrunde, das den Juristen des 16. Jahrhunderts vertraut war.<sup>169</sup> Die »causa« des Ehebruchs gewann zudem durch die frühneuzeitliche Rechtsprechung an Aktualität, was zahlreiche Verhandlungen von Ehebruchs-fällen und ihre juristische Reglementierung bezeugen (Kap. 3.1).

Doch lassen sich auch die Ehebrecheringemälde aus der Cranach-Werkstatt im Rechtskontext verorten? Die ursprünglichen Bildausstattungen von Ratssälen oder -stuben, die Cranachs Werke an Orten der Rechtsprechung bezeugen könnten, sind nur in wenigen Fällen – zum Beispiel die Wittenberger Zehn-Gebote-Tafel (Abb. 23) – erhalten oder rekonstruierbar. Einzelne Bilder, wie etwa Darstellungen des Parisurteils oder Salomos Urteil,<sup>170</sup> geben sich durch ihre Thematik als Gerechtigkeitsbilder oder Teile von Tugendzyklen zu erkennen (Kap. 5.2.3). Für die große Zahl der einzelnen Tafelgemälde ist das Dokumen-

164 | Siehe einführend Rainer Kahsnitz: »Gerechtigkeitsbilder«, in: Lcl, Bd. 2, Sp. 134–140; zur Ikonografie Lederle 1937 und Sellert 1993, insbesondere S. 69–73.

165 | Siehe Beat Brenk: »Weltgericht«, in: Lcl, Bd. 4, Sp. 513–523.

166 | Siehe Bernhard Kerber: »Salomo«, in: ebd., Bd. 4, Sp. 15–24, vor allem Sp. 20.

167 | Siehe als Überblick Lederle 1937, S. 26–31.

168 | Siehe einführend Hanspeter Schlosser: »Daniel«, in: Lcl, Bd. 1, Sp. 469–473, sowie »Susanna«, in: ebd., Bd. 4, Sp. 228–231; zu Susanna und Daniel als Gerechtigkeitsbild siehe Lederle 1937, S. 31–33.

169 | Siehe Tipton 1994, S. 164.

170 | Siehe zu *Salomos Urteil* FR 1979, Nr. 211 sowie die Übersicht im Corpus Cranach ([http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Salomos\\_Urteil](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/CorpusCranach:Salomos_Urteil); abgerufen am 30.10.2018).

tationsproblem jedoch ähnlich gelagert wie bei der Bildausstattung fürstlicher Residenzen. Sofern sich überhaupt die Bausubstanz erhalten hat, bestehen die ursprünglichen Hängungen in den Ratsstuben oder Kanzleizimmern seit Langem nicht mehr. Auch schriftliche Quellen, die Aufschluss über eine solche Verwendung geben könnten, sind für Cranachs Werke nicht bekannt. Sicherlich liegt hierin einer der Gründe, weshalb die Ehebrecheringemälde bislang nicht als Gerechtigkeitsbilder diskutiert wurden. Zusätzlich war der Blickwinkel durch die Wissenschaftsgeschichte vor allem auf die lutherisch-theologische Deutung fokussiert. Doch es spricht einiges für eine mögliche Verwendung der Ehebrecheringemälde Cranachs als profane Gerechtigkeitsbilder, die in den folgenden Kapiteln zur Diskussion gestellt wird: Zum einen dienten bereits einzelne Gemälde in den kurfürstlichen Schlössern als Tugendexempel für gerechtes Urteilen, indem sie den christlichen und milden Herrscher repräsentierten. Zum anderen zählte die biblische Historie der Ehebrecherin zu den bekanntesten neutestamentlichen Rechtsexemplen und war als solches in Ratssälen, an Rathausfassaden oder auch auf Titelblättern bekannter Rechtshandbücher vertreten.

### 5.2.1 Hans Sebald Behams Titelblatt für Justinus Goblers Rechtshandbuch

Die juristischen und historiografischen Schriften des Juristen Justinus Gobler fanden weite Verbreitung.<sup>171</sup> Goblers bekanntestes römisch-rechtliches Handbuch *Der Gerichtlich Proceß* erschien erstmals 1536 beim Frankfurter Buchdrucker und Verleger Christian Egenolff.<sup>172</sup> Das Buch enthielt detaillierte Schilderungen der gerichtlichen Vorgänge, wie Zeugenanhörungen oder Urteilsvollstreckungen, und diente der praktischen wie theoretischen Unterweisung der Rechtspfleger. So schreibt der Autor in seiner Vorrede ausdrücklich, dass sich sein Werk nicht an die Doktoren des Rechts, sondern an die Prokuratoren richte, die oftmals »gemeyne und unbelesene leut«, also des Lateinischen unkundig seien.<sup>173</sup> Goblers deutschsprachiges Standardwerk zur Rechtspraxis erlebte bis ins letzte Drittel des 16. Jahrhunderts zahlreiche Auflagen.<sup>174</sup>

Die Titelblätter der ersten beiden Frankfurter Ausgaben von 1536 und 1538 enthielten eine einzelne Holzschnittillustration mit der Darstellung des Reichstages, die in den späteren Ausgaben den unteren Abschluss einer erweiterten Titelumrahmung bildete (Abb. 64, unten).<sup>175</sup> Seit Johann David Passavant in seinem Druckgrafikverzeichnis *Le Peintre-graveur* die Vermutung aufgestellt hatte, die in der Bildmitte stehende Figur stelle Luther dar, wurde der Holzschnitt immer wieder als Darstellung des für die Reformationsgeschichte symbolträchtigen Wormser Reichstages von 1521 gedeutet, auf dem Luther seine Schriften vor

171 | Auch in den Namensvarianten »Justin/Iustinus Gobler/Cöbler« verbreitet. Im Folgenden wird die standardisierte Namensvariante »Gobler« verwendet; zu Gobler als Rechtsgelehrten siehe Andreas Deutsch: »Gobler, Justin (um 1503–1567)«, in: HRg, Bd. 2, Sp. 438–440.

172 | Zum Frankfurter Buchdrucker Egenolff siehe Jäcker 2002.

173 | Gobler 1542, Vorrede.

174 | Weitere Frankfurter Ausgaben erschienen 1536, 1538, 1542 (ab dieser Ausgabe mit voller Titelumrahmung), 1549, 1555, 1562, 1567 und 1578; siehe zu einer Auflistung der Drucke Pauli 1974, Nr. 1116, S. 392. Als weiteres Rechtshandbuch Goblers ist *Der Rechten Spiegel* zu nennen, der in mehreren Auflagen von ca. 1550 bis 1570 erschien, siehe Gobler 1550; zur Ikonografie der Bilder in Rechtsbüchern Hayduk 2011.

175 | Siehe zu den beiden ersten Ausgaben Gobler 1536, Gobler 1538.



Abb. 64: Hans Sebald Beham: Titelumrahmung mit sieben Szenen auf vier Holzstöcken: Urteil Salomonis und Christus und die Ehebrecherin (oben), Kambyses-Urteil und Blendung des Zaleukos (links), Spinnengleichnis des Anarchsis, Jupiter als Richter hört beiden Parteien zu (rechts), Reichstag (unten), 25 × 17 cm (gesamte Umrahmung), Titelblatt, zu: Justinus Gobler: *Der Gerichtlich Prozess* (...) Frankfurt am Main 1542

dem Kaiser nicht widerrief.<sup>176</sup> Bei näherer Betrachtung lässt sich die Szene jedoch nicht mit der historischen Begebenheit in Einklang bringen. Der damals 21-jährige Kaiser Karl V. wäre als bereits in die Jahre gekommener Herrscher dargestellt.<sup>177</sup> Und auch die stehende bärtige Männerfigur stimmt nicht mit dem überlieferten bartlosen Bild des Augustinermönchs Luther überein.<sup>178</sup> Es handelt sich somit nicht um ein spezifisches historisches Ereignis, sondern vielmehr um die allgemeine Versammlung des Kaisers und der Reichsfürsten, der man nachträglich eine reformationsgeschichtliche Deutung zuschrieb. Eine politisch unverfängliche Reichstagsdarstellung eignete sich zudem weitaus besser für eine Schrift zur Rechtspraxis, für die das kaiserliche Druckprivileg erteilt worden war.

Die Titelumrahmung wurde in den späteren Ausgaben durch mehrere Holzschnittillustrationen von Hans Sebald Beham erweitert, die bekannte Exempel antiker und biblischer Rechtsprechung zeigen.<sup>179</sup> Das Titelblatt der Ausgabe von 1542 und der nachfolgenden Ausgaben setzt sich aus sechs Bildfeldern zusammen (Abb. 64).<sup>180</sup> Die Reichstagsszene bildet den unteren Abschluss der Umrahmung, wodurch die restlichen Szenen auf der kaiserlichen Ordnung fußen. Die einzelnen Holzschnitte zeigen biblische und römisch-antike Gerichtsexempel, die aus der zeitgenössischen Rathausikonografie sowie aus Fürsten- und Gerichtsspiegeln bekannt waren. Die beigefügten lateinischen Zweiteiler waren römisch-antiken Geschichtsquellen entnommen. Die Erzählungen zu den Taten der Römer, die *Gesta Romanorum*,<sup>181</sup> oder die Exempelsammlung *Facta et dicta memorabilia* des römischen Schriftstellers Valerius Maximus mit Geschichten aus der römischen Republik lagen seit Beginn des 16. Jahrhunderts auch in deutschsprachigen Übersetzungen vor und galten vor allem in humanistischen Kreisen als Standardwerke.<sup>182</sup>

In den Randleisten der Titelumrahmung sind antike Gerichtsfälle mit vorbildhaften oder auch abschreckenden Rechtsregeln zu sehen. In der linken Spalte befinden sich zwei Exempel für Urteilssprüche,

176 | Siehe *Le Peintre-graveur*, Bd. 4, Nr. 191, S. 82. In Brulliot's *Dictionnaire de Monogramme* ist die Illustration noch als »diété de l'Empire« und damit als Reichstagsdarstellung bezeichnet, siehe DdM, Sp. 572. Gustav Pauli bezeichnete die Szene neutral als »Versammlung des Kaisers und der Reichsfürsten«, Pauli 1974, Nr. 1116 (7), S. 391. Die Deutung der nicht weiter begründeten Vermutung Passavants fand in ikonografische Standardwerke Eingang, Rainer Kahsnitz: »Gerechtigkeitsbilder«, in: Lcl, Bd. 2, Sp. 134–140, Abb. 3; Hrosch zeichnete die Interpretationsverschiebung von der Reichstagsdarstellung zum Wormser Reichstag nach, Hrosch 2008, S. 416–420; dazu auch Aulinger 1980, S. 86.

177 | Siehe Hrosch 2008, S. 417.

178 | Siehe ebd. Cranachs Kupferstich von 1520 zeigt zum Beispiel den ausgezehrten und bartlosen Mönch Luther mit Tonsur, siehe Jahn 1980, Nr. 207.

179 | Zu Behams Titelumrahmung siehe *Le Peintre-graveur*, Bd. 4, Nr. 191, S. 82; Röttinger 1933, S. 38; Simon 1948, S. 58; Hollstein's, Bd. 3, S. 229; Ausst.kat. Nürnberg 1979, Nr. 348, sowie das Werkverzeichnis Behams bei Pauli 1974, Nr. 1116 (1–7), der jedoch viele der Szenen ohne oder mit falscher Zuordnung aufführt, zudem ist die Transkription nicht übersetzt; im Kontext frühneuzeitlicher Gerechtigkeitsbilder erwähnt bei Tipton 1994, S. 164–165, sowie bei Rainer Kahsnitz: »Gerechtigkeitsbilder«, in: Lcl, Bd. 2, Sp. 134–140, Abb. 3.

180 | Siehe Pauli 1974, Nr. 1116 (1–7), S. 389–392.

181 | Die *Gesta Romanorum* wurden 1470 vom Gelehrten und Humanisten Aenas Silvius Piccolomini, dem späteren Papst Pius II. ins Deutsche übertragen, siehe hierzu Cod. Pal. germ. 101 (Universitätsbibliothek Heidelberg).

182 | Siehe Lederle 1937, S. 9. Die neun Bücher mit Exempelsammlungen »erinnerungswürdiger Taten und Aussprüche« des römischen Schriftstellers Valerius Maximus waren im 16. Jahrhundert in zahlreichen Auflagen verbreitet; im Folgenden zitiert werden die Ausgaben Valerius 1998, Valerius 1991 oder Valerius 1828–1829; weitere Historien waren durch Herodot überliefert, siehe Herodotus 2014.

die gerechte, aber zugleich grausame Strafen nach sich zogen: die Blendung des Zaleukos und das Urteil des Kambyses. Die Blendungsszene zeigt ein römisch-antikes Bestrafungsszenario für einen Ehebrecher, das durch die Geschichtensammlung des Valerius Maximus bekannt war.<sup>183</sup> Der Sohn des Zaleukos sollte für den begangenen Ehebruch mit dem Verlust beider Augen bestraft werden.<sup>184</sup> Da der Vater dieses Gesetz selbst erlassen hatte, waren die Bürger der Stadt geneigt, auf das Strafmaß zu verzichten. Zaleukos milderte das harte Strafmaß ab, indem er die Hälfte der Strafe übernahm und sich selbst wie seinem Sohn jeweils ein Auge ausstechen ließ. Die weithin bekannte Geschichte enthält im frühneuzeitlichen Rechtskontext eine Mahnung an das angemessene Strafmaß,<sup>185</sup> das weder im Erlassen noch im Ausschöpfen der gesetzlich vorgeschriebenen Strafe besteht. Noch in Rechtshandbüchern des 18. Jahrhunderts wurde in Verbindung mit der Bestrafung des Ehebruchs auf das Exempel des Zaleukos verwiesen.<sup>186</sup>

Direkt über dem antiken Ehebruchexempel ist mit dem Urteil des persischen Richters Kambyses eines der grausamsten Urteile der Rechtsprechung dargestellt, von dem bereits in Herodots Historien und bei Valerius Maximus berichtet wird.<sup>187</sup> Der königliche Richter Sisamnes hatte sich bestechen lassen und ein ungerechtes Urteil gefällt. Der Richter Kambyses bestrafte den bestechlichen und ungerechten Richter, indem er ihm die Haut abziehen ließ. Otanes, der Sohn des Gehäteten, musste als dessen Nachfolger auf dem Richterstuhl Platz nehmen, über den man die Haut seines Vaters spannte, und darauf Recht sprechen. In Sebalds Holzschnitt muss der Sohn den Blick auf die sterblichen Überreste des Vaters richten. Dies sollte auf drastische Weise vor den Folgen von Bestechlichkeit und ungerechter Rechtsprechung warnen.<sup>188</sup> Die Szene, die die richterliche *severitas* verdeutlichte, war nicht nur aus Rathäusern, wie beispielsweise durch die Kambysesdarstellung Gerard Davids im Brügger Rathaus bekannt, sondern fand auch im höfischen Raum Verbreitung.<sup>189</sup>

Eine Kambyseszene wurde schon in Meinhardis *Dialogus* von 1508 ausführlich als Teil der Wittenberger Schlossausstattung beschrieben.<sup>190</sup> Ein Bild mit dem Urteil des persischen Richters hing demnach

183 | Siehe Valerius 1998, VI.5.3, ext. 3, S. 409.

184 | Siehe einführend zum Urteil des Zaleukos Krauss/Uthemann 2003, S. 148–149; hierzu die Inschrift in der Kartusche des Holzschnitts »Neu plus affectus nati, quam iura ualeret / Dimidium poenae sustinet ecce pater«.

185 | Siehe Tipton 1994, S. 165.

186 | Siehe hierzu Kirchgeßner 1706, S. 284.

187 | Zu Goblers Kambysesurteil siehe van der Velden 1995a, S. 24; einführend zum Urteil des Kambyses Krauss/Uthemann 2003, S. 176; bei Valerius Maximus unter den »auswärtigen Exempeln« für richterliche Strenge (*severitas*) aufgeführt, Valerius 1991, VI.3. ext. 3, S. 175; zur lateinischen Fassung Valerius 1998, Bd. 2, 6.3. ext. 3, S. 728. Die Erzählung ist bereits in den griechischen Historien Herodots überliefert, der die moralische Verbesserung durch das grausame Exempel hervorhob, Herodotus 2014, 5,25, S. 671.

188 | Die Inschrift im Holzschnitt berichtet vom Richter, der sich durch Gold verführen ließ und dem als Strafe die Haut abgezogen wurde: »Ast hic accepto quia leges uendidit auro / Supplicium exuta q[uam] graue pelle dedit«; siehe hierzu Pauli 1974, Nr. 1116 (4), S. 398–390, der die Szene aber nicht dem antiken Exempel zuordnet.

189 | Siehe zu Gerard Davids Kambysesurteil im Brügger Rathaus van der Velden 1995b. Noch im 17. Jahrhundert war das Thema in Rathäusern verbreitet, siehe hierzu Rubens' Kambysesurteil im Brüsseler Rathaus.

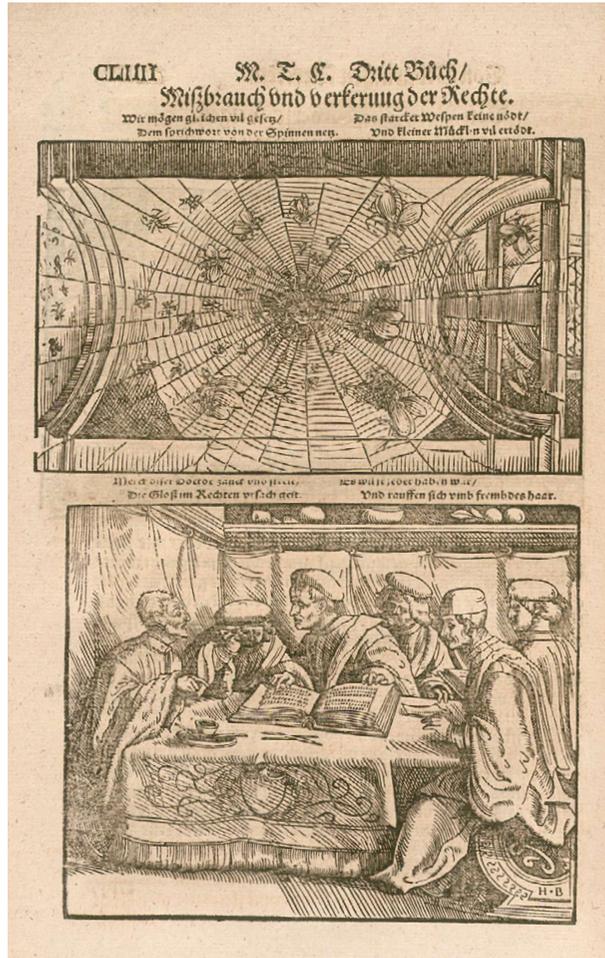
190 | Siehe Meinhardi 1986, S. 157, und Borggreffe 2002, S. 35.

neben einer Darstellung der Zerstörung Jerusalems und weiteren antiken Gerichts-bildern im fürstlichen Beratungszimmer des Wittenberger Schlosses:

»Als nächstes siehst du, wie einem Richter für ein ungerechtes Urteil die Haut abgezogen wird; aus seinen Knochen baut man den Richtstuhl und spannt die abgezogene Haut darüber. Nun muß der Sohn des ungerechten Richters als erster darauf Platz nehmen, damit seine Urteile gerechter werden mögen«<sup>191</sup>

Meinhardi geht in seinem *Dialogus* nicht auf die Grausamkeit der Bestrafung ein, sondern zielt auf die lehrende Absicht des Exempels ab, denn die Urteile des Sohnes sollen durch die drastische Bestrafung des Vaters gerechter werden. Die Bedeutung der Szene wurde damit vor allem in der *severitas* des Richters gesehen, der durch seine harte Bestrafung zu einer moralischen Verbesserung der Gerichtspraxis beitrug.

Die Holzschritte in der rechten Randleiste verweisen auf allgemeine Richtertugenden. Die untere Szene zeigt den gerechten Richter, der beiden Parteien gleichermaßen Gehör schenkt.<sup>192</sup> Dies kann als direkte Aufforderung zu einer gerechten Rechtspraxis und einer Gleichbehandlung der Zeugen aufgefasst werden. Diese Gleichheit vor Gericht wird im darüberliegenden Bildfeld thematisch fortgesponnen. Die Szene zeigt das Spinnengleichnis



**Abb. 65:** Hans Burgkmair d. Ä.:

*Mißbrauchung und Verkerung der Rechte: Gleichnis vom Spinnennetz. Streit der Rechtsgelehrten um die Auslegung der Gesetzestexte,* Holzschritt, aus: Marcus Tullius Cicero: *Officia Ciceronis teutsch (...)*, Frankfurt am Main 1565

191 | Meinhardi 1986, S. 157.

192 | Siehe Pauli 1974, Nr. 1116 (6), S. 391. Der beigelegte Text weist die Figur als Jupiter aus: »Cur geminas homini concessit Jupiter aures? Possit ut haec laeses, illa patere reis?«; siehe zur Deutung Rainer Kahnsniz: »Gerechtigkeitsbilder«, in: Lcl: Bd. 2, Sp. 134–140, Abb. 3; zu weiteren Deutungen siehe Haupt 2000, S. 178–188 und Tipton 1994, S. 165.

des weisen Skythenkönigs Anarchsis,<sup>193</sup> der den Athener Solon über die Gesetze belehrte.<sup>194</sup> Dem Holzschnitt ist ein lateinischer Zweiteiler beigegeben:

»Implicat ut muscas, transmittit aranea vespas / Sic parcit magnis Lex humilesque premit.«

Im Spinnennetz verfangen sich demnach nicht die großen gefährlichen Wespen, die Löcher in das Netz reißen, sondern die vielen kleinen und weitaus harmloseren Fliegen. Dieses Bild lässt sich direkt auf die Gesetzesauslegung übertragen. Große Verbrechen bleiben ungeahndet, während zahlreiche kleinere Delikte bestraft werden. Das Gleichnis warnt vor Gesetzesmissbrauch und der Ungleichbehandlung vor Gericht. Den Richtern kommt bei der richtigen Auslegung der Gesetze eine große Verantwortung zu, denn sie entscheiden über Härte oder Durchlässigkeit der Gesetze. In einem Holzschnitt Hans Burgkmairs d. Ä. wird dieser Bezug zwischen dem Spinnennetz als Symbol des Gesetzes und der Gesetzesauslegung noch deutlicher (Abb. 65).<sup>195</sup> Hier ist das Spinnengleichnis in der bei Egenolff in Frankfurt erschienenen deutschen Ausgabe der *Officia Ciceronis* über die moralischen Tugenden und Pflichten eines Staatsmanns aufgegriffen. Das Spinnennetz mit gefangenen Fliegen wird mit einer Szene kombiniert, die Rechtsgelehrte bei der Auslegung der Gesetze zeigt. Auch der beigegebene Zweiteiler setzt das Spinnennetz explizit mit dem Recht in Verbindung:

»Mißbrauch vnd verkerung der Rechte // Wir mögen gleichen viel gesetz / Dem sprichwort von der Spinnennetz / Das starcker Wespen keine nödt / Vnd kleiner Mückln viel ertödt.«<sup>196</sup>

Das antike Exempel gemahnte damit an die Gleichbehandlung aller vor dem Gesetz.<sup>197</sup> Die Darstellung des Spinnengleichnisses auf Goblers Titelblatt nahm dies nach dem antiken Vorbild auch für die zeitgenössische Rechtsprechung in Anspruch.

Den Abschluss der Gerichtsexempel bilden zwei Szenen aus dem Alten und Neuen Testament: Die Kopfleiste der Titelumrahmung zeigt den Urteilsspruch Salomos und die Ehebrecherin vor Christus.<sup>198</sup> Die beiden Szenen sind in einem Tempelinnenraum lokalisiert und kompositorisch aneinander angeglichen. Die beobachtenden Männer füllen aneinandergereiht den Bildraum aus. Davor heben sich zwei Figuren von der Menge ab: die kniende Mutter vor Salomo und der gebückte Christus in der Ehebrecherinszene. Die Ereignisse scheinen sich dadurch im selben Innenraum abzuspielen und werden lediglich durch eine vorgelagerte Säule voneinander getrennt. Damit erfährt die bereits bei Ambrosius erwähnte Gleichsetzung zwischen dem Salomonischen Tempel und dem Tempel, in dem Christus lehrte, eine Aktualisierung

193 | Pauli listet die Szene lediglich als »Gespräch zweier Männer«, siehe Pauli 1974, Nr. 1116 (5), S. 391; für eine Zuordnung Tipton 1994, S. 165.

194 | Die Episode ist bei Valerius Maximus berichtet, siehe Valerius 1998, Bd. 2, VII.2 ext. 14, S. 450; zur Lebensbeschreibung des Solon siehe Plutarchus 1854–1871, Bd. 6.

195 | Siehe Cicero 1565. Die deutsche Erstaussgabe von 1531 wurde zum Vorbild für die Fassadengestaltung des Ulmer Rathauses, siehe Tipton 1994, S. 469.

196 | Cicero 1565, CLVIII.

197 | Siehe Tipton 1994, S. 165.

198 | Die Kopfleiste war auch als Einzelholzschnitt verbreitet, siehe hierzu den Druck im British Museum ([http://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details.aspx?assetId=81556001&objectId=1429394&partId=1](http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=81556001&objectId=1429394&partId=1); abgerufen am 10.9.2016).

(Kap. 2.1). Für das Salomonische Urteil wurde der Moment des gerechten Urteilsspruches gewählt. Der stehende König weist den Soldaten an, sein Schwert zu ziehen, um das Kind zu töten. In diesem Augenblick fällt die leibliche Mutter vor dem König zu Boden. Über der Salomoszene steht in einer Kartusche:

»Saepe latet verum, dum res sine teste geruntur / At mens officio proditur ipsa suo.«<sup>199</sup>

Sinngemäß wird darauf Bezug genommen, dass die Wahrheit sich oft verbirgt, wenn keine Zeugen zugegen sind, jedoch immer durch das Gewissen verraten wird und somit ans Licht kommt. Noch in Grimms Wörterbuch taucht der Spruch unter der Rubrik »Gewissen« in leicht abgewandelter lateinischer Form auf und findet seine deutschsprachige Entsprechung in späteren Sprichwörtern wie »das gewissen weist am besten was man heimlich verübt«,<sup>200</sup> oder »Frevel, den kein Aug' erspäht, Das Gewissen doch verräth.«<sup>201</sup> Dies trifft auf die Salomoszene zu, in der die Mutter des toten Säuglings die Kinder vertauscht hatte. Das Gewissen der Mutter des lebenden Kindes, die sich gegen die Tötung wehrte, brachte die Wahrheit ans Licht, obwohl es keine weiteren Zeugen für das heimliche Vertauschen gegeben hatte.

Rechts neben dem Urteil Salomos befindet sich die Ehebrecherinszene,<sup>202</sup> durch die ein Bezug zum antiken Bestrafungsszenario für Ehebrecher in der Blendung des Zaleukos geschaffen wird. Beham gliedert die Szene an das alttestamentliche Exempel an. Wie im Salomonischen Urteil zeigt die Szene den Wendepunkt der Handlung, hier durch Jesu Schreiben auf den Boden, das im Sinne des Urteilsspruches Jesu gedeutet wurde. Die Männer beugen sich über den Schriftzug und disputieren, während sich andere bereits abwenden, weil sie ihrer eigenen Sünden gewahr werden. Über der Szene erscheint nicht der bekannte Ausspruch Jesu aus dem Johannesevangelium, sondern ein abgewandelter Zweizeiler aus den Gedichten des Catull:<sup>203</sup>

»Ne facile alterius reprehendas crimina vite / sed tua quanta vide, mantica terga p[?]mat.«

Der Spruch mahnt, kein vorschnelles Urteil über andere auszusprechen, sondern zuerst die eigene Schuld zu prüfen, die jeder verborgen und ohne sie zu sehen auf dem Rücken trage. Die Aussage der biblischen Geschichte richtet sich sowohl an Kläger als auch an Richter.<sup>204</sup> Am Beispiel der Pharisäer zeigt sich anschaulich, dass sich Zeugenaussagen und Anklagen allzu leicht gegen die Kläger selbst wenden können, da jeder seine eigene Schuld trägt. So sollen sich auch die Richter bei ihren Urteilssprüchen stets ihrer eigenen Schuld bewusst sein. Der theologische Gnadengedanke, der in Luthers Auslegung der biblischen

199 | Der lateinische Text im Holzschnitt ist fehlerhaft. »Officio« ist in den meisten Textquellen mit »indicio« angegeben.

200 | Siehe DWb, Bd. 6, Sp. 6219–6301, hier Sp. 6249: »Actum saepe latet cum res sine teste geruntur, at mens indicio proditur ipsa suo.«

201 | CL, Bd. 1, S. 7, mit der lateinischen Entsprechung: »Actum saepe latet, cum res sine teste geruntur, At mens indicio ipsa suo.«

202 | Siehe Pauli 1974, Nr. 1116 (2), S. 390.

203 | Bei Catull lautet der Spruch: »Suus cuique attributus est error; sed non videmus manticae quod tergo est.« Catullus 2014, 22, S. 32; zu Deutsch: »Jedem ist sein eigener Irrtum zugeteilt, aber wir sehen nicht den Teil des Rucksacks, er auf dem Rücken hängt.«, ebd., S. 33. Der Spruch wurde zum Sprichwort und taucht fragmentiert noch in Grimms Wörterbuch auf: »non videmus manticae quod in tergo est.«; in der deutschen Übertragung: »unsern hocker wollen wir nicht wissen«, DWb, Bd. 10, Sp. 1652.

204 | Siehe zur Ehebrecherinszene Tipton 1994, S. 164.

Geschichte die vorrangige Rolle spielte, gerät hier zugunsten der Rechtsthematik in den Hintergrund. Neben der alttestamentlichen Gerichtsszene erhält diese Deutungsebene zusätzlich Kontur. Die Geschichte der Ehebrecherin rückt mit dem Urteil Salomos zusammen – beide sind vorbildhafte biblische Exempel für gerechtes, weises und mildes Urteilen. Anders als im antiken Exempel des Zaleukos, das mit der Blendung des Ehebrechers endet, tritt bei den biblischen Historien der Aspekt der Vergebung und Milde hervor. Christus wird durch sein Handeln im Sinne der Tugend der *clementia* zum Vorbild für die weltlichen Richter. Denn durch seine eigene Auffassung des Gesetzes und seinen Richtspruch setzt er sich als gnädiger Richter über die harte Bestrafung des Mosaischen Gesetzes hinweg.

Insgesamt zeigen die Anordnung und Auswahl der Szenen in der Titelumrahmung, dass das Recht des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation auf dem römischen Recht und auf der göttlichen Ordnung beruht. Die einzelnen Rechtsgrundsätze und Richtertugenden werden durch antike und biblische Historien visuell veranschaulicht. Die antiken Historien mahnen mit teils grausamen Exempeln an die Richtertugenden der gerechten Strenge und der Gleichbehandlung aller vor Gericht. Über den gerechten, aber harten Strafen der antiken Herrscher und Richter sind die biblischen Szenen als zentraler Abschluss des Bildschmucks angeordnet, was die Bindung des frühneuzeitlichen Rechts an die Bibel hervorhebt. Die biblischen Beispiele der Rechtsprechung zeigen Weisheit, Gerechtigkeit und Milde der Richter Salomo und Christus auf. Aus den dargestellten Exempeln lassen sich grundlegende Tugenden und Handlungsvorgaben für die weltlichen Richter ableiten – im Fall der Ehebrecherin beinhaltet dies eine Mahnung zu sittlicher Milde nach dem Vorbild Christi.<sup>205</sup> Durch die späteren Auflagen von Goblers *Gerichtlich Proceß* fand das Titelblatt Behams weite Verbreitung und die Holzschnitte wurden selbst zu Vorbildern für Bildausstattungen an Orten der Rechtsprechung.

### 5.2.2 Gerechtigkeitsbilder in Rathäusern

Frühneuzeitliche Rathäuser waren nicht nur Schauplatz der Rechtsprechung, sondern auch von Festivitäten und Versammlungen. Auch Besucher, wie Diplomaten, Gesandte und Herrscher, wurden durch die repräsentativen Säle geführt,<sup>206</sup> denn die Rathäuser waren das sichtbare Außenbild der städtischen Obrigkeit und somit »Ausdrucksträger des kommunalen Selbstbildes«.<sup>207</sup> Diese repräsentative Aufgabe führte gerade in den größeren Städten zunehmend zu aufwendigen Innen- und Außenausstattungen. Während im späten Mittelalter vor allem Darstellungen des Weltgerichts verbreitet waren,<sup>208</sup> wurden im 16. Jahrhundert auch Schilderungen des guten Regiments und Exempel gerechten und vorbildhaften Richtens üblich.<sup>209</sup> Unter dem Einfluss des Humanismus traten antike Historien, wie etwa die Gerechtigkeit des Kaisers Trajan oder die Verleumdung des Apelles, hinzu.<sup>210</sup> Personifikationen, Allegorien, Tugend- und Laster-

205 | Siehe allgemein zur Ehebrecherin vor Christus als Gerechtigkeitsbild Simon 1948, S. 50.

206 | Siehe Tipton 1994, S. 74–82, hier S. 74.

207 | Kraft 2017, S. 459.

208 | Als Überblick zu Gerechtigkeitsbildern des 15. Jahrhunderts siehe Sutter 2008.

209 | Siehe Tipton 1994, S. 163.

210 | Siehe Lederle 1937, S. 7.



**Abb. 66:** Anonym: Architekturzeichnung mit der Westfront des großen Saales und der Losungerstube am Nürnberger Rathaus (vor dem Abriss 1619), mit Schema der Außenmalereien von 1521 nach einer Vorlage von Albrecht Dürer, 39,5 × 56,3 cm, aquarellierte Federzeichnung auf Papier (auf Leinwand gezogen), um 1530, Albertina Wien, Inv. AZ5621, Mappe 75, Umschlag 8, Nr. 1, Architekturzeichnung 5621

zyklen sowie Darstellungen vorbildhafter antiker und biblischer Helden ergänzten die Bildprogramme.<sup>211</sup> Je nach Anbringung richteten sich die Bilder an Richter und Angeklagte oder waren für jedermann an den Außenfassaden der Rathäuser sichtbar. Ikonografische Bildprogramme sorgten an den Orten der Rechtsprechung für die richtigen Verhaltensweisen und gemahnten an die Ausübung des guten Regiments.<sup>212</sup> Bereits im mittelalterlichen *Sachsenspiegel* wurde diese Tugendhaftigkeit und Gerechtigkeit im Urteilen von Richtern erwartet.<sup>213</sup> Auch Christoph Zobel sprach die Richter in seinen verbreiteten Ausgaben des *Sachsenspiegels* aus den 1530er Jahren direkt an: »siehe das du ein gleicher vnd rechter Richter seiest« und

211 | Vergleiche hierzu die Fassadenentwürfe für das Regensburger Rathaus mit biblischen und römischen Historien und Tugenddarstellungen von Melchior Bocksberger, siehe Tipton 1994, S. 402–408, und ausführlich aufgearbeitet bei Kraft 2017; ebenso das Fassadenprogramm des Ulmer Rathauses, das einem visuellen Regentenspiegel nach Ciceros *Officia Ciceronis* gleichkam, Tipton 1994, S. 466–473; zudem die Fassadendekoration am Rathaus Prachatitz (Böhmen) mit Kambyesurteil, Urteil Salomonis u. a. (1570/1570), ebd., S. 385–401, Abb. 146, S. 664. Auch eine Zeichnung von Georg Pencz mit Szenen aus dem Leben Jesu, darunter die Ehebrecherin vor Christus, wurde als Entwurf für eine Rathausdekoration diskutiert, siehe Dyballa 2014, Z 26, S. 396–397.

212 | Siehe Lück 2017, S. 193–194.

213 | Siehe ebd., S. 188–189.

»vber dich gleicher massen als du vber andere richtest.«<sup>214</sup> Die biblische Historie der Ehebrecherin eignete sich in besonderem Maße für die Aufgabe, Richter an gerechtes und mildes Urteilen zu erinnern und vor Selbstgerechtigkeit zu warnen. Im Folgenden soll exemplarisch aufgezeigt werden, wie die Einzelszene in Rathausprogramme des 16. Jahrhunderts eingebunden war, um anschließend nach der Relevanz des Gerichtskontextes für die Gemälde aus der Cranach-Werkstatt zu fragen.

Eine Durchmischung antiker und biblischer Historien zeigte sich beispielsweise im Rathaussaal und an der ehemaligen Fassadengestaltung des alten Nürnberger Rathauses.<sup>215</sup> Hier ist die Zusammenarbeit zwischen humanistischem Gelehrten und Maler anschaulich greifbar, denn Willibald Pirckheimer beriet Albrecht Dürer bei den Wandmalereien des Rathaussaales. In der prachtvollen Innenausstattung, die einen heute nicht mehr erhaltenen Höhepunkt in Dürers Schaffen darstellte, vermischten sich visuelle Exempel antiker Justiz mit biblischen Rechtsfällen. Der Rathaussaal zeigte an der Westwand eine Darstellung des Jüngsten Gerichts. An der Nordwand waren die Verleumdung des Apelles und der Triumphwagen Kaiser Maximilians I. neben weiteren Römertugenden und Gerechtigkeitsbildern sehen.<sup>216</sup>

Auch die Außenfassaden waren mit einem Bildprogramm ausgeschmückt, das nach Entwürfen Dürers von 1521 ausgeführt wurde.<sup>217</sup> Eine Federzeichnung nach einer Vorlage von Dürer aus dem Jahr 1530 gibt heute noch Aufschluss über die ehemalige Fassadengestaltung an der Westfront des großen Saales und der Losungerstube vor ihrem Abbruch 1619 (Abb. 66).<sup>218</sup> Die Spitzbogenfenster des Saales waren demnach an den Seiten mit Heiligenfiguren ausgestattet. Neben dem Heiligen Georg und Petrus wurden an der Westfront des Rathauses, die der Sebalduskirche zugewandt lag, die beiden Stadtpatrone Lorenz und Sebald dargestellt.<sup>219</sup> Über dem Durchgang in den Rathaushof waren biblische und antike Historien angebracht. Einige der auf dem Titelblatt des Goblischen Rechtshandbuchs abgebildeten Szenen waren auch an der Nürnberger Rathausfassade zu sehen.<sup>220</sup> Weitere bei Gobler dargestellte Exempel befanden sich an anderen Orten im Rathaus, das Spinnengleichnis war etwa als Rundbild im Nürnberger Rathaussaal angebracht.<sup>221</sup>

214 | Zitiert nach ebd., S. 189.

215 | Zum Nürnberger Rathaus siehe in Auswahl die ältere bauhistorische Arbeit von Mummenhoff 1891; zur Rekonstruktion der Bildausstattung siehe Ausst.kat. Nürnberg 1979, Schauerte 2013, Tipton 1994, S. 370–384, sowie Grebe 2006, S. 142–148.

216 | Siehe Ausst.kat. Nürnberg 1979, S. 7, sowie ausführlich Warncke 2013.

217 | Siehe Ausst.kat. Nürnberg 2000a, Nr. 36, S. 224. Zur Frage einer Beteiligung von Georg Pencz an der Nürnberger Fassadengestaltung Dyballa 2014, S. 17–29.

218 | Reste der Bemalungen waren noch im 19. Jahrhundert erkennbar, siehe Ausst.kat. Nürnberg 2000a, Nr. 36, S. 224. Der Erstabdruck der Zeichnung ist in Eggers Mappenwerk zu finden, siehe Egger 1910, Tafel 7. Eggert ordnete die Fassadenmalerei einem nicht näher bezeichneten Gerichtsgebäude zu und hielt eine Bestimmung der Sockelbilder für »schwer durchführbar«. Erst Albert Heppner nahm die Zuordnungen der Szenen vor, siehe Heppner 1924; zu Dürers Fassadenentwürfen in Auswahl Ausst.kat. Nürnberg 1979, Nrn. 575–577, zur Westfront Nr. 575, S. 431; Ausst.kat. Nürnberg 2000a, Nr. 36, S. 224–225; Ausst.kat. Osnabrück 2003, Nr. 46, S. 86–87; Grebe 2006, S. 148, und Grebe 2007, S. 137.

219 | Dadurch ergaben sich gebäudeübergreifende Figurenpaare, siehe Ausst.kat. Nürnberg 2000a, Nr. 36, S. 224.

220 | Siehe mit Verweis auf Goblischen Titelblatt Tipton 1994, S. 164.

221 | Siehe Ausst.kat. Nürnberg 1979, Nr. 348, S. 296.

Das Bildfeld an der Außenfassade über der Losungerstube zeigte die Blendung des Zaleukos. Daneben war das Urteil Salomos, aufgeteilt auf zwei Bildfelder, zu sehen. Unter der Figur des Heiligen Georg war das Urteil des Kambyses angebracht – zunächst die Errichtung des Richterstuhls und danach der auf ihm sitzende Sohn.<sup>222</sup> Daneben befand sich eine weitere Szene, die bei Gobler keine Entsprechung findet, aber thematische Bezüge zum Salomonischen Urteil und zur Ehebrecherinszene aufweist. Es handelte sich um die Erzählung vom Schuss auf den toten Vater.<sup>223</sup> Die Geschichte ist den *Gesta Romanorum* entnommen und war als Exempel aus der europäischen Prosaliteratur und als Bühnenstück bekannt.<sup>224</sup> Der Textüberlieferung zur Folge entstand nach dem Tod der Eltern ein Streit zwischen drei Söhnen darüber, wer der rechtmäßige Erbe sei, denn die Mutter hatte zuvor im Streit verraten, dass nur einer der Söhne der leibliche des Ehemanns sei. Ein gerechter und weiser Richter ließ daraufhin den Leichnam des Vaters ausgraben und veranlasste die Söhne, auf diesen zu schießen. Ebenso wie die Mutter des noch lebendigen Kindes die Tötung im Urteil Salomos verhindert, bringt es der leibliche Sohn nicht übers Herz, auf den toten Vater schießen – das Gewissen bringt die Wahrheit ans Licht. Der Richter entschließt daraufhin, dass dieser der rechtmäßige Erbe sei. Die Erzählung gehörte zu den sprichwörtlich gewordenen Salomonischen Urteilen, in denen nach dem Vorbild der biblischen Geschichte ein kluger und gerechter Richter den wahren Sachverhalt herausfindet.<sup>225</sup>

Neben dieser ebenfalls durch Ehebruch verursachten Gerichtssituation bildet die biblische Geschichte der Ehebrecherin den Abschluss der antiken und biblischen Exempel. Das hochformatige Bildfeld führt zu einer Reduzierung der Figuren und des bekannten Schreibmotivs, was gelegentlich die Zuordnung der Szene verunklärte.<sup>226</sup> Ebenso wie in Goblers Titelblatt kommt den biblischen Historien im Bildprogramm besondere Bedeutung zu, denn sie bildeten die rahmende Klammer für die anderen Szenen.<sup>227</sup> Auffällig ist zudem, dass sich die Thematik des Ehebruchs wie ein roter Faden durch die Mehrheit der Szenen zieht, was die Relevanz für die zeitgenössische Rechtsprechung unterstreicht. Darüber hinaus waren die Exempel mit gerechten Urteilsfindungen nicht im Rathausinneren zu sehen, sondern im städtischen Raum sichtbar an der Außenfassade angebracht. Der Durchgang führte direkt unter dem Urteil Salomos in den Rathaushof. Wer diesen betrat, nahm die biblischen und antiken Exempel als visuell erkennbares Zeichen der städtischen Obrigkeit wahr.

222 | Siehe zur Nürnberger Kambyseszene mit weiteren Beispielen van der Velden 1995a, S. 19.

223 | Darstellungen mit dem Kambysesurteil und dem Schuss auf den toten König wurden als Deckengemälde im später entstandenen Wolffschen Neubau (1619–1621) aufgegriffen, siehe Tipton 1994, S. 384.

224 | Siehe *Gesta Romanorum* 1991, 45; allgemein zur Erzählung Schmidt 1963, S. 63–69; Hans Joachim Stein: »Schuss auf den toten König«, in: EdM, Bd. 12, Sp. 255–259, sowie Doris Boden: »Vaterwahl«, in: ebd., Bd. 13, Sp. 1360–1562. Auch Hans Sachs bearbeitete die Geschichte 1552 in seiner *Historia der dreier sön, so zu ihrem vatter schiessen*, siehe Schmidt 1963, S. 65; zu weiteren Textbeispielen Studer 2013, S. 427.

225 | Siehe Ulrich Marzolph: »Salomonische Urteile«, in: EdM, Bd. 11, Sp. 1087–1094, hier Sp. 1087, 1088.

226 | Siehe die fehlende Zuordnung bei Egger 1910, Tafel 7, S. 8.

227 | Zwar befindet sich die Blendungsszene ganz links außen, sie rückt aber durch den Durchgang, der das Urteil Salomos hervorhebt, optisch an den Rand.



**Abb. 67:** Kopie nach Hans Holbein d. J.: *Christus und die Ehebrecherin*, 23,8 × 29,4 cm, Feder in Schwarz, grau laviert und aquarelliert, Kopie um 1540 (?) nach Original um 1521, Öffentliche Kunstsammlungen Basel, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. U.III.19

Auch das Rathaus in Basel, dessen Neubau 1503 beschlossen wurde, wies eine Bildausstattung auf, die der repräsentativen Funktion des Gebäudes gerecht wurde.<sup>228</sup> Die Errichtung des Großratssaales hing eng mit der Lossagung vom Bischof als Stadtherren und der neuen Macht des städtischen Rats zusammen. Der Bildausstattung kam die Aufgabe zu, den Rat mit seinen richterlichen Tugenden zu repräsentieren. Entsprechend war der Saal mit antiken und biblischen Historienbildern, aber auch mit einzelnen vorbildhafter Darstellungen von Herrscherfiguren und Tugendallegorien ausgestattet, bei deren Auswahl und Anlage vermutlich der Humanist Beatus Rhenanus beratend tätig war.<sup>229</sup> Zur ehemaligen Ausmalung durch Hans Holbein d. J. haben sich nur noch Wandmalereifragmente sowie Entwurfszeichnungen nach

228 | 1521 erging der Auftrag an Holbein d. J., schon 1522 waren erste Gemälde fertiggestellt. Die Bemalung der Südwand erfolgte erst um 1530, siehe hierzu Kat. Basel 1996, S. 85. Zur ehemaligen Innenausstattung in Auswahl die Quellendokumentation bei Tipton 1994, S. 219–229; Kat. Basel 1996, Nrn. 123–138; Ausst.kat. Basel 2006, Nrn. 67–79, 145–147; Kreytenberg 1970, Müller 1991, S. 151–167, sowie Müller 1991.

229 | Siehe ebd., S. 21.

Holbeins Originalen erhalten.<sup>230</sup> Diese zeigen neben den Historienbildern Tugendfiguren wie Justitia, Sapientia und Temperantia, aber auch vorbildhafte Helden und Herrscherfiguren wie König David, Moses, Anarchsis oder Christus.<sup>231</sup> Einige dieser Bildsujets befanden sich auch auf Goblers Titelumrahmung und an der Nürnberger Rathausfassade, darunter etwa die Blendung des Zaleukos an der Ostwand.<sup>232</sup> Die Wandmalereien im Rathaussaal waren an einem Wandstreifen über den Sitzbänken angebracht.<sup>233</sup> Auch eine Szene mit der Ehebrecherin vor Christus war ursprünglich für dieses Bildprogramm vorgesehen, fand aber in der zweiten Ausmalungsphase um 1530 wohl keine Umsetzung.<sup>234</sup> Kreytenberg ordnete die Szene mit der Ehebrecherin an der Schmalwand des Ratssaales einer Darstellung der Justitia zu.<sup>235</sup> Trotz aller Rekonstruktionsvorschläge ist jedoch bis heute offen, wo die Szene angebracht worden wäre.

Eine Kopie nach einer Entwurfszeichnung zeigt jedoch die geplante Bildanlage (Abb. 67).<sup>236</sup> Der schreibende Christus ist auf einem Podest erhöht, hinter ihm an der Wand ist eine Kartusche mit dem Bibelspruch in der Vulgatafassung zu sehen: »QVI SINE PECCATO EST / VESTRVM PRIMVS IN / ILLAM LAPIDEM MITTAT«. Hervorgehoben wird der Moment, der die Begnadigung der Sünderin vorwegnimmt, denn einige der Männer verlassen bereits den Tempel. Großen Raum nimmt die prachtvolle Architekturlinse ein, durch die das Geschehen in einen spätgotischen Kirchenraum verortet wird. Figurenkomposition, Hintergrundarchitektur und das erklärende Zuordnen der Szene durch die Inschrift in der Kartusche gleichen weiteren überlieferten Skizzen, wie zum Beispiel der Blendung des Zaleukos und dem Selbstmord des Charondas.<sup>237</sup> Auch im Baseler Rathaussaal wurden somit in der ursprünglichen Planungsphase antike und biblische Historien vermischt.<sup>238</sup> Die Adressaten der Bilder waren aber anders als im offen zugänglichen Stadtraum Nürnbergs klarer zu erfassen. Die Bilder wandten sich zum einen an die Richter und warnten diese vor ungerechten, unsachgemäßen und voreingenommenen Urteilen. Die bildlichen Historien wurden durch Denk- und Mahnsprüche unterstrichen und erklärt. Zum anderen unterstützte die Bildausstattung die Amtsmacht der städtischen Obrigkeit, die sich in ihrer neu gewonnenen Autorität auf die dargestellten Exempel berufen konnte.

230 | Siehe Tipton 1994, S. 220.

231 | Möglicherweise waren alle vier Kardinaltugenden dargestellt, siehe Kat. Basel 1996, S. 86.

232 | Siehe ebd., S. 86, Nrn. 132–133.

233 | Siehe ebd., S. 85.

234 | Bereits Schmid schlug die Zeichnung mit der Ehebrecherin als zur Bildausstattung zugehörig vor, siehe Schmid 1896, S. 88. Burckhardt-Werthemann hegte Zweifel an Schmid's These, mit der unsachgemäßen Begründung, das Thema passe nicht zu den antiken Szenen, siehe Burckhardt-Werthemann 1905, S. 32. Noch Müller sieht keine Beweise für die Aufnahme des Bildthemas, siehe Müller 1991, S. 23. Es hat sich inzwischen der Konsens gebildet, das Bild habe zur ersten Planungsphase von 1521/1522 gehört, siehe Ausst.kat. Bern 1991, Nr. 37, S. 161; Tipton 1994, S. 224, sowie Ausst.kat. Basel 2006, Nr. 79.

235 | Siehe Kreytenberg 1970, S. 83, 100, Anm. 40.

236 | Zur Zeichnung siehe Riggenbach 1971, Nr. 9; Kreytenberg 1970, S. 78, 83, 87, 88, Abb. 9, S. 582; Rowlands 1985, L.6.II.c, Abb. 182; Grohn 1972, Nr. 30e und Pleister/Schild 1988, S. 150; zur Zuordnung der Zeichnung nach einem Originalentwurf siehe Kat. Basel 1996, S. 86, Nr. 136. Die volle Höhe lässt sich heute nur noch erahnen, das Blatt ist am oberen Rand beschnitten, siehe Ausst.kat. Basel 2006, Nr. 79, S. 271.

237 | Siehe ebd., Nr. 76, S. 270, Nr. 72, S. 268–269.

238 | Zumindest für die erste Planungsphase kann diese Durchmischung angenommen werden, die tatsächliche Ausmalung um 1530 enthielt wahrscheinlich alttestamentliche Szenen, siehe Kreytenberg 1970, S. 89.



**Abb. 68:** Peter up dem Borne:  
 Christus und die Ehebrecherin,  
 Große Ratsstube mit Dienerzimmer,  
 Vorzimmer, Wandgemälde in Grisaille  
 an der Südwand,  
 um 1567, Rathaus Lüneburg,  
 StadtALg, BS, II-b-6-83-a

Auch im alten Danziger Artushof befand sich ein umfangreicher Fries mit Gerechtigkeitsbildern und Tugendallegorien.<sup>239</sup> Im ehemaligen Schöffengerichtsraum waren bekannte Historien der Rechtsprechung zu sehen. Die Zuordnung der Szenen zu einzelnen Tugenden lässt sich hier gut nachvollziehen, denn diese werden jeweils von Skulpturen mit Tugendpersonifikationen flankiert.<sup>240</sup> Neben einer Blendung des Zaleukos befand sich die Darstellung der Tugend der *diligentia*, also der Sorgfalt. Darauf folgte das Urteil Salomos mit einer Darstellung der *prudentia*, der Klugheit. Das Urteil des bestechlichen Richters Kambyses schloss sich an die Darstellung der Tugend der *veritas* an. Daneben sah der Betrachter die Szene mit der Ehebrecherin vor Christus, gepaart mit der Darstellung der zugehörigen Tugend der *clementia*.<sup>241</sup> Die beigegebene Unterschrift »Absolutio mulieris adulterae« verwies direkt auf die Milde Christi durch die Begnadigung der Sünderin. Die nachfolgende Szene zeigte dagegen die Bestrafung des Licinius Crassus, dem von den Parthern als Strafe für seine Habsucht flüssiges Gold in den Mund gefüllt wurde.<sup>242</sup> Auf das nachahmungswürdige milde Urteil Jesu folgte somit ein in seiner Grausamkeit abschreckendes antikes Exempel für die *severitas*. Am Danziger Beispiel lässt sich somit exemplarisch aufzeigen, wie Historienbilder und Tugendpersonifikationen, die in anderen Rathäusern in offenen Raumbeziehungen angeordnet waren, in direktem Bezug zueinander stehen konnten. Die Schöffen und Ratsherren saßen hier auf ihrer Richterbank direkt vor dem Bildfries und wurden durch die Bilder an die Pflichten ihres Richteramts erinnert. Sie sollten bei der Urteilsfindung je nach Situation Gesetzestreue, Sorgfalt, Gerechtigkeit, Unparteilichkeit, aber auch Milde, beispielsweise bei Todesurteilen, walten lassen.

Bildliche Darstellungen der Ehebrecherin vor Christus waren nicht nur an Außenfassaden oder in den Ratssälen und -stuben anzutreffen, sondern auch in anderen Räumen. Eine besondere Betrachtersitua-

239 | Der Danziger Artushof ist in der polnischen Forschung besser dokumentiert. Die bildliche Ausstattung stammt aus den 1560er Jahren, siehe hierzu in Auswahl Simson 1900, S. 180–184, und ausführlich Śledź 1995.

240 | Siehe zu einer Übersicht der Szenen Müller 1991, S. 22–23.

241 | Siehe Lederle 1937, S. 33; Simson 1900, S. 184.

242 | Siehe ebd.

tion ergab sich beispielsweise im Lüneburger Rathaus.<sup>243</sup> Hier war die biblische Historie an der Südwand des Vorzimmers angebracht, das direkt in den Ratssaal führte.<sup>244</sup> Die heute noch erhaltene Grisaillemalerei des niederländischen Malers Peter up dem Borne von 1567 ist über dem Wandpaneel platziert (Abb. 68).<sup>245</sup> Ursprünglich befand sich an der Wand zudem eine heute zerstörte Darstellung mit Susanna im Bade, die ebenso ein gerechtes Urteil in einem Fall von Ehebruch darstellte.<sup>246</sup> Das Bildfeld mit der Ehebrecherinszene ist in Figurenanlage und Komposition dem Holzschnitt Behams auf Goblers Titelumrahmung nachempfunden (Abb. 64), der möglicherweise auch als Vorlage diente.<sup>247</sup> Die Szene folgt damit dem bekannten Kompositionsmuster, in dem sich Jesus vor der stehenden Menschenmenge schreibend zum Boden niederbeugt. Zudem werden die körperliche Bedrohung und emotionale Verfasstheit der Sünderin betont. Der Steinewerfer lauert, zum Wurf bereit, hinter einer Säule, während zwei Männer die weinende Frau festhalten.

Der Raum mit dieser Darstellung diente als Diener- und Wartevorzimmer und war zu diesem Zweck mit Sitzbänken am Wandpaneel ausgestattet (Abb. 69).<sup>248</sup> Ratsdiener oder zu Gericht geladene Personen konnten, während sie auf ihre Besprechungen oder Verhandlungen warteten, direkt auf die Wandmalereien blicken.<sup>249</sup> Die Darstellungsweise ist eng auf den Kontext und die Räumlichkeiten abgestimmt. Stärker als im Holzschnitt ist die Szene in eine Tempelanlage mit antiken Säulen versetzt, die in die reale Raumarchitektur übergeht. Moralisierende Sprüche in niederdeutscher Sprache, die heute jedoch nur noch fragmentarisch erhalten sind, lassen den Betrachter über den lehrhaften Sinn der biblischen Geschichte nachdenken. So warnt die Inschrift ebenso wie Behams Titelblatt vor falschen und vorschnellen Schuldzuweisungen. Dementsprechend solle man es sich gut überlegen, bevor man Böses über andere



**Abb. 69:** Große Ratsstube mit Dienerzimmer, Vorzimmer, mit Wandgemälde in Grisaille, um 1567, Rathaus Lüneburg

243 | Siehe zum Lüneburger Rathaus in Auswahl Schädler-Saub 2003, S. 146–169, sowie die materialreiche Dokumentation bei Ganzert 2014; zur Bildausstattung Tipton 1994, S. 350–361, mit Fokus auf dem großen Ratssaal Haupt 2000; bauhistorisch dokumentiert bei Uppenkamp 2014.

244 | Zum Dienervorzimmer der Ratsstube siehe Kunstdenkmäler der Provinz Hannover 1906, S. 262; Haupt 2000, S. 195–196; Albrecht 2003, S. 22–23; Berger/Heinemann/Leopold 2003, S. 163, sowie Uppenkamp 2014, S. 336.

245 | Siehe Haupt 2000, S. 49.

246 | Siehe ebd., S. 49, 196; ebenso Uppenkamp 2014, S. 337.

247 | Siehe ebd., S. 336.

248 | Siehe Albrecht 2003, S. 23.

249 | Siehe Uppenkamp 2014, S. 337.

sage und zunächst die eigene Schuld überdenken.<sup>250</sup> Ehe man die Tür zum Ratssaal durchschreitet, erblickt man rechterhand die Szene mit der Ehebrecherin über dem Holzpaneel. In dieser erhöhten Ansicht beugt sich Christus zum Vorbeilaufenden herunter und weist mit dem Finger auf die unten angebrachten Sinnprüche. Die Raumführung im Rathaus ist dabei auch im Bild angelegt. Die ersten Pharisäer wenden sich bereits zum Gehen, da sie sich durch Jesu Urteilspruch ihrer eigenen Sünden bewusst werden. Der Bewegungsrichtung der Pharisäer folgend, treten die Angeklagten oder Gerichtsdienere in den großen Ratssaal ein. Wer durch diese Tür schreitet, wird damit – analog zu den Männern im Bild – an die eigenen Sünden erinnert. Rechts neben der Szene ist als Gegenpart zur *Constantia* eine Personifikation des Wankelmuts zu sehen, deren Gewand sich sprichwörtlich wie das Fähnlein nach dem Wind richtet und in diesem Kontext an die Ehrlichkeit und Beständigkeit von Zeugenaussagen gemahnt.<sup>251</sup> Zugleich stellt das Bild den Rechtsgrundsatz der *clementia*, der milden Rechtsprechung, dar.<sup>252</sup> Die Angeklagten konnten somit auf eine gerechte und milde Urteilsfindung hoffen, die sie im angrenzenden Ratssaal erwartete.<sup>253</sup> Dort repräsentierten zahlreiche gemalte Allegorien, vorbildhafte Herrscherfiguren und biblische Exempel als Bild gewordener Regentenspiegel die gerechte Obrigkeit.

### 5.2.3 Cranachs Ehebrecheringemälde im Rechtskontext

Die Historie der Ehebrecherin vor Christus war demnach als Tugendexempel der *clementia* in Bildprogrammen frühneuzeitlicher Rathäuser verbreitet – besonders in den neu entstehenden repräsentativen Bildausstattungen größerer Städte.<sup>254</sup> Für Cranachs zahlreiche Einzelgemälde wurde ein derartiger Kontext bisher nicht nachgewiesen, was zum einen der unzureichenden Quellenlage, zum anderen aber auch der Fokussierung der Forschung auf den lutherischen Gehalt der Gemälde zuzurechnen ist. Es sprechen jedoch Gründe dafür, einzelne Tafeln als Exempelbilder der richterlichen Milde an Orten der Rechtsprechung zu vermuten. Zunächst lassen sich bereits in den frühen hochformatigen Darstellungen rechtshistorische Bezüge nachweisen. Einige der frühen Ehebrecheringemälde Cranachs spiegeln Reflexe der römischen Rechtsprechung wider, die zu Lebzeiten Jesu Gültigkeit hatte (Kap. 3.1). Dies zeigt sich zum Beispiel deut-

250 | Neben der Rollwerkkartusche mit der Angabe der Bibelstelle haben sich nur fragmentarische Überreste der Inschriften erhalten: »menniger secht van eyne[n] andere[n] quat / De suluest weinich doget an sich hat // Stund[e im...] [...] // He worde sich [wol twem]al bdenck[en].«, zitiert nach der Transkription von Sabine Wehking in ebd., S. 337, Anm. 534; siehe hierzu auch Lederle 1937, S. 34. Das aus dem Mittelniederdeutschen stammende Substantiv »quat« bedeutet im moralischen Sinne »das Böse, das Übel«, siehe »quat«, in: MnH, Bd. 3, Sp. 1789–1796, hier Sp. 1789.

251 | Siehe Uppenkamp 2014, S. 337. Das Spruchband über der Figur enthält die Zeilen: »Ick ker den hoyken na dem Winde / Dat is de beste nering de ick vinde.«, zitiert nach der Transkription von Sabine Wehking in ebd., S. 337, Anm. 535.

252 | Siehe Haupt 2000, S. 196.

253 | Siehe zur Ausstattung der großen Ratsstube mit Gemälden und Schnitzereien Tipton 1994, S. 350–361, ausführlich Haupt 2000; zu den Malereien Uppenkamp 2014, S. 308–325.

254 | Noch im späten 16. Jahrhundert wurden biblische und antike Exempel als Gerechtigkeitsbilder eingesetzt, siehe beispielsweise die Ausstattung des Tübinger Rathauses, die um 1596 nach Bibelillustrationen Tobias Stimmers angefertigt wurden. Als Exempel aus dem Neuen Testament war hier die *Samariterin am Jakobsbrunnen* zu sehen, siehe ebd., S. 463 sowie im Quellenanhang, S. 462–465, hier S. 464 und Abb. auf S. 676. Zur Ausstattung des Tübinger Rathaussaales Huber 1952, zu Vorlagen Stimmers Ausst.kat. Basel 1984, Nrn. 57–59.



**Abb. 70:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Urteil des Paris*, Lindenholz, 209 × 107,2 cm, um 1540/1545, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 1185



**Abb. 71:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *David und Goliath*, Lindenholz, 209,5 × 106,6 cm, um 1540/1545, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 1187

lich an der bereits besprochenen ganzfigurigen Darstellung, die Heinrich Vogtherr d. Ä. zugeschrieben wird (Abb. 27; Kap. 4.1). Links neben dem Gesicht der Sünderin sind die Gesetzestafeln mit den Zehn Geboten zu sehen, die sich hinter den Hauptfiguren im Tempelinneren befinden. Direkt neben der Frau versperrt ein Mann mit Hellebarde und Richtschwert den Weg zum Tempelausgang. Am Baldachin, der das Tempelinnere mit den Tafeln der Zehn Gebote überfängt, ist zudem als Zeichen für das römische Recht eine Medaille mit antikem Herrscherporträt angebracht. Die visuellen Zeichen des römischen wie alttestamentlichen Rechts – Herrschermedaille und Gesetzestafeln – fallen mit dem monochromen Hintergrund in den querformatigen Tafelbildern der Werkstatt weg.

Der rechtshistorische Bezug der späteren Werkstattvarianten ist vor allem über die zeitgenössische Bedeutung der biblischen Historie als Exempel milder Rechtsprechung gegeben. Für den höfischen Kontext wurde diese Funktion bereits nachgewiesen, denn die Hängung des ehemaligen Torgauer Exemplars in der Tafelstube wies den Kurfürsten als milden Herrscher aus, der nach dem Vorbild und den Worten



**Abb. 72:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt):  
*Das Urteil des Kambyses*, Lindenholz,  
 209,4 × 107,1 cm, um 1540/1545,  
 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten  
 Berlin-Brandenburg, Inv.-Nr. GK I 1188

Christi gerechte und weise Entscheidungen fällt (Kap. 5.1). Die Überschneidungen zwischen den Bildausstattungen höfischer und städtischer Bildprogramme lassen die Verwendung der Werke Cranachs auch an Orten der Rechtsprechung vermuten. So sind etwa höfische Gerechtigkeitsbilder mit biblischen, antiken und mythologischen Historien aus der Cranach-Werkstatt bekannt, wie etwa das *Urteil Salomonis* oder die *Gerechtigkeit des Kaisers Trajan*.<sup>255</sup> Auch eine großformatige Tafel mit dem Urteil des Kambyses hat sich erhalten, die die regulären Standardmaße der Werkstatt übersteigt (Abb. 73).<sup>256</sup> Sie lässt sich mit drei weiteren Tafeln gleichen Formates zusammenbringen, die wohl für die einstige Berliner Residenz des brandenburgischen Kurfürsten Joachim II. angefertigt wurden.<sup>257</sup> Das *Urteil des Kambyses* bildete zusammen mit einem *Urteil des Paris*, *David und Goliath* sowie *David und Bathseba* eine zusammengehörige Bildfolge (Abb. 70–72).<sup>258</sup>

- 255 | Siehe zu weiteren Gerechtigkeitsbildern in der Cranach-Werkstatt Astrid Wohlberedt: »...die da from sind, die thun das gesetz«. Recht, Gesetz und Gerechtigkeit in den Bildern Lucas Cranachs und seiner Werkstatt« (Arbeitstitel), Dissertation Universität Halle; zur *Gerechtigkeit des Kaisers Trajan* und zum *Urteil Salomonis* siehe Wohlberedt 2015.
- 256 | Siehe zum Kambysesurteil van der Velden 1995a, S. 30, sowie mit weiteren Angaben Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-MHM-190-001; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Gerechtigkeit\\_des\\_Kambyses,\\_Berlin](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Gerechtigkeit_des_Kambyses,_Berlin); Version vom 15.6.2018) und CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_SPSC\\_GK1188](http://lucascranach.org/DE_SPSC_GK1188); abgerufen am 6.9.2016).
- 257 | Siehe Ausst.kat. Berlin 2009, Kat.-nrn. III.20–23. Der Aufenthalt des älteren Cranachs in Brandenburg auf Geheiß des dortigen Kurfürsten ist durch ein Dokument belegt, siehe Schade 1977, Reg. 324, S. 439.
- 258 | Siehe zum Berliner *Urteil des Paris* mit weiterer Literatur Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-MHM-400-018; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Parisurteil,\\_Berlin,\\_FR\\_329b](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Parisurteil,_Berlin,_FR_329b); Version vom 11.12.2017), CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_SPSC\\_GK1185](http://lucascranach.org/DE_SPSC_GK1185); abgerufen am 6.9.2016) und FR 1979, Nr. 409, S. 153. Zu *David und Bathseba* Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BAT-100-003; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/David\\_und\\_Bathseba,\\_Berlin,\\_FR\\_288f](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/David_und_Bathseba,_Berlin,_FR_288f); Version vom 15.6.2018), CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_SPSC\\_GK1186](http://lucascranach.org/DE_SPSC_GK1186); abgerufen am 6.9.2016) und FR 1979, Nr. 357F. Zu *David und Goliath* Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BAT-110-001; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/David\\_und\\_Goliath,\\_Berlin,\\_FR\\_288g](http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/David_und_Goliath,_Berlin,_FR_288g); Version vom 15.6.2018), CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_SPSC\\_GK1187](http://lucascranach.org/DE_SPSC_GK1187); abgerufen am 6.9.2016) sowie FR 1979, Nr. 357G, S. 141.

Die Gemälde sind nicht nur durch ihre einheitliche Größe und Bildgestaltung miteinander verbunden, sondern auch durch die Reiterfigur und das aufwendig gezäumte Pferd, das auf fast allen Bildfeldern wiederkehrt. Die Exemplumtafeln zeigten ebenso wie die Ausstattungen in den städtischen Rathäusern gängige Herrschertugenden. Das große Bildformat und der rhetorisch ausgeschmückte Erzählmodus steigern den moralischen Exempelwert der Geschichte und weisen auf eine repräsentative Funktion hin. Die Bestrafung des korrupten Richters durch Kambyses ist in zwei zeitlich aufeinanderfolgenden Szenen dargestellt. Im Vordergrund spricht Otanes, der Sohn des Sisamnes, auf dem Richterstuhl Recht. Über ihm ist wie ein Baldachin die körperlose Hauthülle des Vaters gespannt, die die Blicke mancher der Anwesenden auf sich zieht. Im Hintergrund erblickt der Betrachter die der Erzählung unmittelbar vorausgehende Szene, nämlich die Schindung des Sisamnes, welche die drastische Wirkung der Bestrafung steigert. Diese Aufteilung der Kambyseszene in Schindung und anschließende Rechtsprechung war nicht ungewöhnlich und beispielsweise durch das berühmte Gemälde Gerard Davids im Brügger Rathaus bekannt, dort allerdings aufgeteilt auf zwei Bildtafeln.<sup>259</sup> Cranach stellt diesem grausamen Exempel der richterlichen *severitas* die anwesenden Männer, Frauen und Kinder gegenüber, deren zeitgenössische Kleidung die Aktualität des Geschehens vermittelt. Nur der Richter selbst ist dieser zeitlichen Zuordnung enthoben und durch den Turban als historische Figur ausgewiesen.<sup>260</sup> Die Bildfunktion ist ähnlich aufzufassen wie bei den Bildausstattungen der Rathäuser und Schlösser. Der großformatige Gemäldezyklus hielt dem Fürsten das richtige Verhalten im Sinne eines Bild gewordenen Fürstenspiegels vor Augen, zugleich strahlten die visuellen Exempel aber auch auf das repräsentative Selbstbild des Kurfürsten ab.

In den Rathäusern sind nur vereinzelt Bildausstattungen aus der Werkstatt Cranachs belegt.<sup>261</sup> Direkt in Wittenberg war Cranach d. Ä. an der Ausgestaltung des ab 1521 betriebenen Neubaus des Rathauses beteiligt. Viele Arbeiten beschränkten sich jedoch auf einfache Malertätigkeiten wie das Anmalen von Treppen oder Wänden.<sup>262</sup> Lediglich für die alte Wittenberger Ratsstube lässt sich eine Bildausstattung nachweisen. Dort hing die bereits besprochene und für diesen Raum gemalte Zehn-Gebote-Tafel aus der Cranach-Werkstatt (Abb. 23; Kap. 3.2), die die Richter an den Dekalog erinnerte.<sup>263</sup> Aufgrund der Quellenlage muss auch an dieser Stelle wieder mit den Bildern selbst argumentiert werden, deren Beschaffenheit Aufschluss über ihre Funktion geben kann. Die querformatigen Gemäldevarianten der Ehebrecherin bei Cranach eigneten sich zum einen durch ihr Format für eine nahe Betrachtung. Die Gemälde kommen daher als mobile Ausstattungsstücke für Ratsstuben, Kanzleistuben oder Beratungszimmer in Frage. Ähnlich wie später im Lüneburger Dienervorzimmer hätten die Bilder dabei an die Sündenerkenntnis und Schuld des einzelnen Betrachters appelliert. Zugleich war in ihnen die Vergebung angelegt, für die Cranach die sinnfällige Berührung zwischen Christus und der Sünderin gefunden hatte – eine Geste, die ihren Bedeutungsgehalt auch erst in der nahen Betrachtung entfalten konnte. Zum anderen waren die Halbfigurenbilder nicht im

259 | Siehe van der Velden 1995b.

260 | Siehe Ausst.kat. Berlin 2009, Nr. III.23.

261 | Für das Torgauer Rathaus lässt sich zum Beispiel keine bildliche Ausstattung mehr belegen, siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 233.

262 | Das alte Rathaus zerfiel 1563, siehe grundlegend Bellmann/Harksen/Findeisen 1979, S. 107–116, hier S. 107–108.

263 | Siehe ebd., S. 115; ebenso Lück 2017, S. 193–194.

Sinne des *genus grande* bildrhetorisch ausgeschmückt. Ihre Wirkkraft beruhte vielmehr auf der einfacheren und schlichteren Bildsprache des *genus humile*, die mit Affektstufen angereichert wurde. Die Anbringung der Tafeln ist demnach weniger in den Bildzyklen großer Fest- oder Ratssäle anzunehmen. Vielmehr waren sie als Einzelbilder für Räumlichkeiten geeignet, die eine Nahaufnahme auf die Gemälde zuließen, wie kleinere Ratskammern oder -stuben. An diesen Orten käme die Betrachtersprache der Halbfigurenbilder, auch neben weiteren Bildtafeln, gut zum Tragen. Auch wenn der besprochenen Illustration in Spalatin's *Chronik der Sachsen und Thüringer* kein dokumentarischer Quellenwert hinsichtlich eines konkreten Gebäudes zuzuweisen ist, wäre die Anbringung der Gemälde an den Wänden oder über den Türen etwa in der dargestellten Weise denkbar (Abb. 63). Die Tafeln, die im zweitgrößten Standardformat der Werkstatt angefertigt wurden, waren jedenfalls groß genug, um sie auch in Räumen mittlerer Größe zu präsentieren, für weitläufige Säle waren sie aber sicher ungeeignet. Dies belegt auch die Hängung des Gemäldes in der ungefähr 12 × 15 m messenden Torgauer Tafelstube, die wesentlich kleiner war als der angrenzende etwa 50 m lange Saal.<sup>264</sup>

Auch für weitere Halbfigurenbilder aus der Cranach-Werkstatt wäre – analog zu den höfischen Residenzen – eine Funktion als Tugend- und Rechtsexempel im städtischen Raum denkbar. Für die Verortung einzelner Gemälde in Rathäusern oder Residenzen, besonders im mitteldeutschen Raum, wären jedoch weitere Quellenstudien in der Bau- und Provenienzforschung notwendig, die im Rahmen dieser Arbeit nicht geleistet werden konnten. Die Verwendung als Gerechtigkeitsbilder in Ratskammern und -stuben könnte jedenfalls einen weiteren Absatzmarkt geboten haben, wodurch sich in Teilen auch die hohe Nachfrage nach den zahlreichen Bildvarianten der Ehebrecherin erklären ließe.

### 5.3 »So man solche Geschicht auch in Stuben vnd Kamern [...] malete« – Gemälde für die Bürgerhäuser

Die auffällige Häufigkeit mancher Bildthemen bei Cranach fand immer wieder Aufmerksamkeit. Schon 1854 erklärte sich Joseph Heller die Beliebtheit mancher biblischer Historienbilder nicht etwa durch theologische Bezüge, sondern durch eine hohe Nachfrage. Die zahlreichen Darstellungen mit Christus, der die Kinder segnet, und der angeklagten Ehebrecherin »mußte Cranach, da sie viele Liebhaber zu besitzen wünschten, öfters malen.«<sup>265</sup> Dieser Aspekt wurde auch von Ludwig Grote aufgenommen, der darauf verwies, dass die »Darstellung der Ehebrecherin, ein Sujet [sei], das ebenso oft wie die Judith von Cranach oder seinen Gehülfen für Liebhaber wiederholt wurde.«<sup>266</sup> Deziert werden in diesen Äußerungen keine Auftragsarbeiten für Kirchen oder andere Gebäude angesprochen, sondern es wird eine wie auch immer geartete Bildverwendung im privaten Raum impliziert. Wenn der Nachweis Cranachscher Bilder in frühneuzeitlichem Privatbesitz im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur angerissen werden kann, dann geschieht dies vor dem Hintergrund einer unsicheren Quellenlage. Die von Heller bezeichneten frühneuzeit-

264 | Siehe hierzu die Rekonstruktionszeichnung bei Hoppe 1996, Abb. 39, S. 151.

265 | Heller 1854, S. 26.

266 | Grote 1883, S. 47.

lichen »Liebhaber« dieser Bilder aufzuspüren, wäre die Aufgabe zahlreicher historischer Quellenstudien. Um die Funktionskontexte aufzuzeigen, in denen biblische Historienbilder zur Anwendung kamen, soll an dieser Stelle aber zumindest der Versuch unternommen werden, den Bezugsrahmen für den privaten Bildbesitz zu skizzieren.

Die Bebilderung des privaten Raums erhielt im Spätmittelalter vor allem durch die Druckgrafik, aber auch durch die ansteigende Gemäldeproduktion einen Aufschwung, für den Hans Belting den Begriff der »Ära des Privatbildes« prägte.<sup>267</sup> Bildbesitz war nun auch jenseits von Auftraggeberschaft und Stiftungswesen im privaten Raum möglich. Der im späten Mittelalter entstehende Kunstmarkt und das Aufkommen privater Kunstsammlungen im 16. Jahrhundert sind Ausprägungen dieser Entwicklung, verbunden mit der Wertschätzung des Kunstwerts und frühen Formen von Kennerschaft.<sup>268</sup> Innerhalb dieser Entwicklung ist das autonome Tafelbild nur eine mögliche Form des »privaten Bildes«. Häufig waren vor allem Bildmedien verbreitet, die sich schnell und leicht reproduzieren und transportieren ließen, wie druckgrafische Einzelblätter,<sup>269</sup> Pilgerzeichen,<sup>270</sup> Kleinskulpturen oder mit Bildern versehene Münzen und Gemmen.<sup>271</sup> Wie sich die Bewertungsmaßstäbe von Kunstwerken langsam verschoben, lässt sich auch an den Veränderungen im Sprachgebrauch erkennen, denn allmählich bildeten sich Kriterien zur Beschreibung und Kategorisierung von Kunst heraus. Besonders anschaulich wird diese sprachliche Differenzierung etwa in beschreibenden Inventaren großer Kunstsammlungen.<sup>272</sup>

Die Quellenlage für den Nachweis von Bildbesitz in den Häusern stellt sich für den mitteldeutschen Raum nicht so günstig dar wie etwa für die Niederlande, wo als Nebeneffekt der Durchsuchungen durch Inquisitoren viele Hausinventare aus dem 16. Jahrhundert noch erhalten sind. So lässt sich zum Beispiel von der Innenausstattung Antwerpener Häuser mit Bildern und Einrichtungsgegenständen in den Jahren 1532 bis 1567 ein verhältnismäßig klares Bild gewinnen.<sup>273</sup> Besonders ab der Jahrhundertmitte ahmte die Mittelschicht die städtischen Eliten im Bildbesitz nach, was Hand in Hand mit der ansteigenden Produktion des niederländischen Kunstmarkts einherging.<sup>274</sup> In manchen Inventaren finden sich sogar Hinweise darauf, wo genau die Gemälde in den Häusern angebracht waren. Die meisten Bilder befanden sich demnach an den Wänden oder über dem Kamin in den Räumen im Erdgeschoss.<sup>275</sup> Kunstwerke wurden

267 | Siehe Belting 2004, Kap. 19.

268 | Siehe zum Kunstmarkt des 15. und 16. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum Wagner 2014; zur Entwicklung des europäischen Kunstmarkts in Auswahl North/Ormrod 1998; zu den Verteilungswegen von Gemälden in Europa Vermeylen 2003, S. 82–85.

269 | Siehe grundlegend zu Verbreitung und Erwerb von Druckgrafik Landau/Parshall 1994, S. 30–32.

270 | Siehe hierzu Carolin Rinn: »Visuelle und mediale Strategien mittelalterlicher Pilgerzeichen« (Dissertation, Universität Gießen).

271 | Zur Vermittlung von Bilderwissen durch das »Massenmedium« Münzen siehe einfühend Büttner 2014, S. 24–25. Auch Medaillen mit Gerechtigkeitsbildern, sogenannte Gerechtigkeitsmedaillen, waren verbreitet, siehe hierzu Kisch 1955.

272 | Siehe beispielsweise die Inventare der Sammlung von Margarete von Österreich, grundlegend Eichberger 2002, besonders S. 356–359.

273 | Siehe hierzu die statistischen Auswertungen von Häuserinventaren bei Martens/Peeters 2006.

274 | Siehe ebd., S. 50; zum Antwerpener Kunstmarkt Honig 1998.

275 | Siehe Martens/Peeters 2006, S. 45.

damit so präsentiert, dass sie von Gästen wahrgenommen werden konnten.<sup>276</sup> Die beliebtesten Gemälde in den Häusern Antwerpens waren Bilder mit Szenen aus dem Alten und Neuen Testament sowie religiöse Andachtsbilder.<sup>277</sup> Eine eindeutige Antwort auf die Frage, weshalb manche Themen häufiger als andere vertreten waren, lässt sich jedoch nicht geben. Teilweise ist die Beliebtheit mancher Bildthemen den Veränderungen in der religiösen Kultur und Frömmigkeitspraxis zuzuschreiben, in der Regel kamen Bildthemen aber auch einfach in und wieder aus der Mode.<sup>278</sup> So galten zum Beispiel Verkündigungsszenen, die im 15. Jahrhundert in Druckgrafik und Malerei weit verbreitet waren, nach der Jahrhundertmitte als veraltet und waren um 1560 kaum noch anzutreffen.<sup>279</sup> Die Bilder in den Häusern hatten eine ähnliche Funktion wie in den Schlössern: Der Bildbesitz demonstrierte nicht nur materiellen Wert. Auch im privaten Raum standen die Bilder, besonders biblische Historien, für die Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit des Hausbesitzers.

Auch im mitteldeutschen Raum lässt sich Bildbesitz in bürgerlichen Häusern nachweisen, wenn auch bei Weitem nicht so umfassend wie in den Niederlanden. Dies zeigen beispielsweise die Inventare Naumburger Bürgerhäuser aus der Mitte des 16. Jahrhunderts.<sup>280</sup> Die meisten Privatinventare dokumentierten die Ausstattungsstücke der Häuser, zu denen neben Möbeln, Geschirr, Textilien und Büchern, wie die Bibel oder die Hauspostille, auch Gemälde gehören konnten. Viele Inventare wurden im Beisein von Zeugen, Ratsherren und Juristen nach Sterbefällen angefertigt, um die Besitztümer oder auch die Schulden der ehemaligen Eigentümer aufzunehmen. Das Hausinventar des Naumburger Bürgers Hieronimus Frank von 1567 führt beispielsweise in der großen Stube einen Kupferstich und drei Tafelgemälde auf, bezeichnet als »1 kupffern kuststucke doctor Martin Luther« und »3 gemalte täfelein«.<sup>281</sup> Eine umfangreichere Bildausstattung wurde 1574 in der vorderen Stube des Hauses von Georg Koch verzeichnet, dessen Anwesen über etliche Zimmer und sogar einen »sahl« verfügte. In der vorderen Stube befanden sich »11 grosse gemalte taffeln« und »10 kleine taffeln« sowie »andere 7 gemalte teffelein«.<sup>282</sup> In Einzelfällen lassen sich andernorts auch ganze Bildausstattungen rekonstruieren. So zeigten etwa in Lüneburg die meisten Bilder in den Bürgerhäusern und an deren Fassaden Tugenddarstellungen sowie neu- und alttestamentliche Szenen.<sup>283</sup> In einem der Lüneburger Patrizierhäuser befanden sich zum Beispiel mehrere neutestamentliche Szenen, darunter eine Darstellung mit der *Kindersegnung* in Kombination mit einer *Himmelfahrt*

276 | Siehe ebd., S. 50.

277 | Siehe ebd., S. 47.

278 | Die Aussagekraft ist begrenzt, denn erst ab 1566 waren viele Personen, deren Häuser inventarisiert wurden, Protestanten, siehe ebd., S. 36.

279 | Siehe ebd., S. 47–48.

280 | Ich danke Thomas Lang (Wittenberg) für Hinweise zu den Naumburger Inventaren und für Einschätzungen zur Bildausstattung der Häuser in Wittenberg.

281 | *Inuentarium gehalten in Hironimus Franken behausung* (1567), fol. 3rr. Transkription zitiert nach Museumsverein Naumburg (<http://www.mv-naumburg.de/index.php/einzeldokumente/hausinventare-1567ff>; abgerufen am 26.6.2016).

282 | *Inuentarium vff der churfurstlichen sechsischen regierung zu zeit gethanen beuhelich inn hern Georg Kochs* (1574), fol. 66rr. Transkription zitiert nach Museumsverein Naumburg (<http://www.mv-naumburg.de/index.php/einzeldokumente/hausinventare-1567ff?showall=&start=52>; abgerufen am 26.6.2016).

283 | Siehe Haupt 2000, S. 203–211.

*Christi*.<sup>284</sup> Hausinventare wie diese geben zwar eine ungefähre Vorstellung vom privaten Bildbesitz, ein Problem bei der Rekonstruktion der Bildausstattung bleiben jedoch die aus heutiger Sicht häufig fehlenden Angaben zu den dargestellten Bildthemen, zu konkreten Werken und zum jeweiligen Künstler.

Für die Wittenberger Bürger- und Patrizierhäuser des 16. Jahrhunderts, die den Verteilungswegen der Cranach-Werkstatt am nächsten standen, ist sogar noch weitaus weniger bekannt. Einzelne Hausausstattungen in Wittenberg konnten zwar im Zuge bauhistorischer Forschungen rekonstruiert werden. Deren Ergebnisse geben jedoch keinen Aufschluss über eine mobile Gemäldeausstattung, sondern eher über wandfeste Dekorationen wie tugendhafte und fromme Inschriften oder dekorative Wand- und Deckenmalereien.<sup>285</sup> So sind zum Beispiel für das Haus des Wittenberger Verlegers Samuel Selfisch Inschriften nachweisbar, die an eine tugendhafte Lebensführung im Sinne einer protestantischen Moralethik gemahnten und zugleich humanistische Kenntnisse des Hausherrn demonstrierten.<sup>286</sup>

Neben der Innenausstattung der Bürgerhäuser wurden auch die Häuserfassaden nach dem Vorbild städtischer und höfischer Bauten mit biblischen und antiken Historien oder Tugendallegorien bemalt, die aber heute größtenteils nicht mehr erhalten sind.<sup>287</sup> An den Wohnhäusern zeigt sich jedoch, dass die aufstrebende Wittenberger Elite besonders ab den 1530er Jahren großzügig wohnte und in kleineren Maßstäben den sächsischen Schlossbau mit seinen typischen Erkern und Wendelsteinen nachahmte.<sup>288</sup> Cranach als Hofmaler, Grafiker, Unternehmer sowie städtischer Amts- und Würdenträger galt dabei als stilbildend, was sich nicht zuletzt an den direkt am Markt gelegenen prachtvollen Cranach-Häusern im Stadtbild ablesen ließ.<sup>289</sup> Es ist daher anzunehmen, dass die Nachahmung der höfischen Ausstattung nicht nur am Äußeren der Wohnhäuser stattfand, sondern auch im Inneren. Für das Wohnhaus des Juristen Christoph Scheurl in Nürnberg sind beispielsweise mehrere Bildnisse, darunter auch ein Lutherporträt Cranachs dokumentiert.<sup>290</sup> Obwohl sich die einzelnen Käufer spezifischer Cranach-Gemälde aufgrund der dürftigen Quellenlage häufig nicht mehr rekonstruieren lassen, ist es dennoch möglich, die Käuferschicht durch einen Abgleich der dokumentierten Gemäldepreise mit dem Lohnniveau und den zeitgenössischen Lebenshaltungskosten einzugrenzen.<sup>291</sup>

284 | Siehe das Haus in der Grapengießergstraße, ebd., S. 206.

285 | Zu Wand- und Deckenmalereien in bürgerlichen Häusern in Torgau siehe Dülberg 2015.

286 | Siehe Jäger 2011, zur Deutung der Inschriften S. 196–197.

287 | Siehe hierzu die Fassadenmalereien des Hertensteinhauses in Luzern mit Szenen wie dem Schuss auf den toten Vater, der Lucrecia u. a., Ausst.kat. Basel 2006, Nr. 28, S. 174–177.

288 | Zu den Wittenberger Wohnverhältnissen siehe Hennen 2011, S. 145.

289 | Zur Baugeschichte der Wittenberger Cranach-Höfe siehe Cranach-Stiftung 1998.

290 | Siehe Soden 1837, S. 89; zu Scheurls Rechnungsbuch siehe Heerwagen 1908.

291 | Als Richtlinien zu den Münzmaßen von 1500 bis 1558 siehe die Übersicht bei Schade 1977, S. 401. Die Preise sind schwankend und relational zu ihrem sozialen Gefüge zu betrachten, hierzu die Währungsangaben bei Hambrecht 1987, S. 65. Zudem sind die damaligen Lebenshaltungskosten nicht mit Sicherheit zu beziffern, da die Lebensmittelpreise von 1518 bis 1544 etwa um ein Drittel anstiegen, ebd., S. 66. In den Jahren 1545/1546 ist zudem ein Preisanstieg aller Waren um 160 Prozent zu vermerken, siehe Pies 2008, S. 25. Die Löhne blieben dagegen durch die kaiserliche Verordnung von 1527 jahrzehntelang konstant, ebd., S. 24.

Cranach d. Ä. erhielt als Hofmaler der sächsischen Kurfürsten einen Jahressold von 100 Gulden pro Jahr.<sup>292</sup> Er liegt damit gleichauf mit dem Betrag, den sein direkter Vorgänger Jacopo de' Barbari bezogen hatte und den auch Albrecht Dürer von Kaiser Maximilian I. und später von Karl V. erhielt.<sup>293</sup> Das prestigeträchtige Amt des Hofmalers mag mitunter schwerer gewogen haben als diese eher symbolische Summe, die auch für Cranach nur einen Teil der Gesamteinkünfte ausmachte. So wurden etwa die Einnahmen aus Gemäldeverkäufen und -aufträgen extra abgerechnet, auch wenn sie für den Kurfürsten bestimmt waren.<sup>294</sup> Zudem wurden Cranach immer wieder Gunstzuwendungen – wie etwa Wildbret – vonseiten des Hofes zuteil.<sup>295</sup> Die Einkünfte aus den unternehmerischen Tätigkeiten als Apotheker, Weinhändler oder Buchdrucker sind außerdem hinzuzurechnen. Bereits 1528 versteuerte Cranach ein Gesamtvermögen von über 4000 Gulden und war nach Kanzler Christian Brück reichster Bürger der Stadt.<sup>296</sup> Er stand somit in einer Reihe mit hochrangigen akademischen und städtischen Amts- und Würdenträgern, wie etwa den kurfürstlichen Räten oder Universitätsprofessoren.<sup>297</sup>

Das Lohnniveau sank gemäß dem Stand und Beruf der Person. Johannes Bugenhagen bekam als Stadtpfarrer mit 70 Gulden abzüglich der Nebeneinkünfte vergleichsweise weniger Jahressold als Cranach für das Amt des Hofmalers.<sup>298</sup> Andreas Meinhardi erhielt im Amt des Stadtschreibers einen immer noch ansehnlichen Jahressold von 28 Gulden und 6 Groschen, einschließlich freier Logis, Feuerholz und Geschenken am Neujahrstag.<sup>299</sup> Das Verfassen des *Dialogus* über Stadt und Universität hatte sich somit für ihn bezahlt gemacht. Wesentlich weniger verdienten dagegen Mägde und Knechte in den 1530er Jahren – in Nürnberg waren es etwa zwischen 3 und 10 Gulden im Jahr.<sup>300</sup> Eine im Wittenberger Schloss angestellte Viehmagd erhielt neben der üblichen Kost und Logis nur 75 Groschen.<sup>301</sup> Zwar kosteten einfache Einblatt-holzschnitte weniger als Gemälde, dennoch waren selbst Druckgrafik und Bücher für Käufer aus niedrigen sozialen Schichten nicht erschwinglich.<sup>302</sup> Mit Gemäldebesitz ist daher in den vermögenden Kreisen der Gelehrten, Patrizier und Kaufleute zu rechnen.

Dies lässt sich mit Angaben zu einzelnen Gemälden in den Rechnungen abgleichen. Auch hier ist nicht von festgelegten Preisen auszugehen, sondern von einem materiell und sozial determinierten Preisgefüge, das Material, Aufwand, Technik und sozialen Rang des Auftraggebers oder Käufers berücksichtigt.<sup>303</sup>

292 | Siehe Hambrecht 1987, S. 54, und Schade 1977, S. 22.

293 | Siehe Ludolphy 1984, S. 107.

294 | Siehe Hambrecht 1987, S. 54.

295 | Siehe Schade 1977, Reg. 177, S. 411.

296 | Siehe Scheidig 1953, Reg. 45, S. 169.

297 | Siehe Hambrecht 1987, S. 54, ebenso Ludolphy 1984, S. 107.

298 | Siehe Lück u. a. 2011, S. 242–243; zu Löhnen und Preisen in Wittenberg Lück u. a. 2013, S. 361–368.

299 | Siehe Meinhardi 1986, S. 8.

300 | Eine Untermagd erhielt 1553/1554 etwa 3 Gulden, ein Hausknecht bekam im Jahr 1554 4,5 Gulden, siehe Pies 2008, S. 27.

301 | Siehe Lück u. a. 2011, S. 242–243.

302 | Siehe Wagner 2014, S. 266–267.

303 | Nach dem Tod Friedrichs des Weisen verschlechterte sich zudem das Münzmaß. Außerdem stiegen in den späten 1530er Jahren die Getreidepreise durch Spekulationen der Junker, siehe hierzu Lüdecke 1953a, S. 114.

Trotz aller Faktoren, die eine Vergleichbarkeit erschweren, lassen sich innerhalb der Cranachschen Bilderproduktion einzelne Preissegmente ausmachen. Die Bilderpreise richteten sich zunächst nach der Größe der ausgeführten Tafel. Kleinformatige Gemälde, häufig als »teffelein« bezeichnet, waren im Verhältnis betrachtet kostengünstiger und für wenige Gulden und manchmal auch für Groschenbeträge zu bekommen. Im Jahr 1553 erhielt Cranach eine Zahlung von etwas mehr als 109 Gulden für 60 Paar Kurfürstenbildnisse, also insgesamt 120 (!) Gemälde – ein Auftrag, der die enorme Produktivität des Werkstattbetriebs veranschaulicht. Eine einzelne Tafel hatte heruntergerechnet einem Preis von etwa 19 Groschen, also weniger als 1 Gulden.<sup>304</sup> Kleinformatige lagen damit ungefähr auf dem Preisniveau gedruckter Bibelausgaben, deren Preise aber je nach Umfang und Ausstattung variierten.<sup>305</sup> Für Historienbilder mit biblischen Szenen, die häufig im zweitgrößten Standardmaß von ungefähr 80 × 120 cm ausgeführt waren,<sup>306</sup> lässt sich eine grobe Preisspanne von 10 bis 25 Gulden ausmachen. Etwas mehr als 18 Gulden erhielt Cranach zum Beispiel 1537 für eine Tafel mit Johannes dem Täufer.<sup>307</sup> Auch sei an dieser Stelle nochmals auf die 16 Gulden verwiesen, die 1536/1537 für eine Tafel mit der Ehebrecherin vor Christus abgerechnet wurden; ebenso sind 1539 für eine Darstellung der Kindersegnung 11 Gulden aufgeführt (Kap. 5.1; 5.1.2). Eine Preisspanne von etwa 10 bis 20 Gulden ist auch für andere Bildthemen belegt, wie etwa für Darstellungen der Lucrecia oder ungleicher Paare. So erhielt Cranach im Jahr 1540 einen Betrag von 23 Gulden für zwei Darstellungen einer Buhlschaft, die für die Torgauer Spiegelstube bestimmt waren.<sup>308</sup> Insgesamt liegen die Preisspannen der genannten biblischen Historienbilder höher als bei den Kleinformaten. Vergleicht man dies jedoch mit der mehr als stattlichen Summe von 800 Gulden, die Friedrich der Weise im Jahr 1500 in den Erwerb kostbarer Tapisserien aus den Niederlanden investierte,<sup>309</sup> so erscheinen die Tafeln als vergleichsweise günstige Ausstattungsstücke. Darin bestätigt sich nicht zuletzt, dass die in hohen Stückzahlen produzierten Gemälde mit identischen Bildthemen und verwandtem Formenrepertoire schnell und effizient hergestellt wurden. Die Varianz der Bewegungsmotive garantierte, dass jeder einzelne Besitzer seinen eigenen und einzigartigen »Cranach« besaß, als dessen Gütesiegel der typisierte und wiedererkennbare Werkstattstil galt.

Diese Uniformität der Cranachschen Bildproduktion lässt darauf schließen, dass Gemälde nicht nur auf Bestellung, sondern auch auf Vorrat für den Verkauf auf dem Kunstmarkt und auf Messen hergestellt wurden. Die qualitativ hochwertige und zugleich standardisierte Cranachsche Gemäldeproduktion ist eng mit einem wachsenden anonymen Kundenmarkt verknüpft.<sup>310</sup> So verkaufte Cranach d. Ä. bereits 1512 auf dem

304 | Siehe zur Rechnung Heydenreich 2007, Reg. 171, S. 425; Schade 1977, Reg. 276, S. 435, sowie bereits Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 88.

305 | Luthers *Neues Testament* von 1522 kostete ungebunden 1/2 Gulden, die Vulgata dagegen 12 Gulden; die Vollbibel nach 1534 im Folioformat 2 Gulden und 8 Groschen, siehe hierzu Pies 2008, S. 22.

306 | Zu den standardisierten Gemäldemaßen der Cranach-Werkstatt siehe Heydenreich 2007, S. 43.

307 | Siehe Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 121; Schade 1977, Nr. 307, S. 437; Heydenreich 2007, Reg. 215, S. 431; ebenso CDA ([http://lucascranach.org/archival-documents/DE\\_ThHStAW\\_EGA\\_Reg-Bb\\_4428\\_15r](http://lucascranach.org/archival-documents/DE_ThHStAW_EGA_Reg-Bb_4428_15r); abgerufen am 5.9.2016).

308 | Siehe hierzu Heydenreich 2007, Reg. 247, S. 437.

309 | Siehe Böckem 2013, S. 348, in Bezug auf Bruck 1903, hier S. 234.

310 | Siehe Wagner 2014, S. 60.

Neujahrsmarkt zwei Madonnenbilder für »1 fl«, also Gulden.<sup>311</sup> Die beispielsweise auf dem Kunstmarkt verkauften Darstellungen des halbfigurigen Schmerzensmanns waren in der Regel aber nur etwa halb so groß wie die biblischen Historien Gemälde mit der Ehebrecherin und ließen sich dadurch besser transportieren. Es ist daher anzunehmen, dass die Hauptzahl der biblischen Historienbilder im zweitgrößten Format nicht als freie Marktproduktion, sondern auf Bestellung angefertigt wurde.

Gemälde, wie sie die Kurfürsten als Ausstattung für ihre Schlösser oder als bewegliche Repräsentationsstücke für den höfischen Geschenverkehr anfertigen ließen,<sup>312</sup> waren jedoch nicht in jedem beliebigen Bürgerhaus anzutreffen – für viele Bürger überstieg der Preis für ein Cranach-Gemälde schlicht den Jahressold. Neben den höfischen Kreisen kamen als Kunden die vermögende städtische Oberschicht mit ihren Buchdruckern, Kaufmännern und Amts- und Würdenträgern in Frage, aber auch das akademische und humanistische Gelehrtenumfeld. Hier traf das notwendige Vermögen auf den Repräsentationswillen, die Häuser in Nachahmung der Schlösser und Residenzen mit Gemälden auszustatten.<sup>313</sup> Die Cranach-Werkstatt hatte sich damit auch nach den Bilderstürmen der 1520er Jahre und der daraufhin einbrechenden Krise des religiösen Bildes einen stetig wachsenden Absatzmarkt für profane Sakralkunst erschlossen und war nicht vom Mäzenatentum eines Herrschers oder Aufträgen durch Stifter abhängig. Die Tendenz zu Kleinformaten in der späteren Werkstattproduktion der 1540er Jahre, der etwa auch die heute im Schlossmuseum Gotha und im Metropolitan Museum aufbewahrten Bildtafeln entsprechen, ist in diese Entwicklung einzubetten (Abb. 54–57). Durch den geringeren Material- und Arbeitsaufwand ist davon auszugehen, dass auch die Preise günstiger ausfielen, was die Gemälde für eine breitere Zielgruppe erschwinglich machte.<sup>314</sup> Während die großen Halbfigurenbilder sich auch für repräsentative Zwecke in Residenzen und Schlössern eigneten, fügten sich die kleinformatigen Tafeln gut in Kammern und bürgerliche Stuben ein.

Die Gemälde in den Bürger- und Patrizierhäusern dienten auch der privaten Andacht und sind somit im Kontext der Laienfrömmigkeit zu sehen – eine Funktion, die Luther in der Vorrede zum *Passional* formulierte:

»Denn ichs nicht fuer boese achte/ So man solche Geschicht auch in Stuben vnd Kamern mit den spruechen malete/ Damit man Cottes werck vnd wort an allen enden imer fuer augen hette/ vnd daran furcht vnd glauben gegen Gott vbet.«<sup>315</sup>

311 | Siehe Ludolphy 1984, S. 107.

312 | Siehe Wagner 2014, S. 285, Anm. 345.

313 | Für Haus Nr. 18 am Wittenberger Markt ist neben biblischen Inschriften und Gemälden eine Tafel mit der Ehebrecherin vor Christus nachgewiesen, die kleinformatige Version (41 × 53 cm) aus dem 17. Jahrhundert lässt sich jedoch nicht näher bestimmen, siehe Bellmann/Harksen/Findeisen 1979, S. 134.

314 | Als direkte Referenz kann eine kleinformatige Lucrecia-Tafel herangezogen werden, die mit »5 fl 15 gr« wesentlich günstiger war als das in derselben Rechnung genannte großformatige Leinwandgemälde mit der Kindersegnung, siehe Heydenreich 2007, Reg. 256, S. 438.

315 | Zitiert nach der Vorrede des *Passionals* in Luther 1545b.

Im privaten Raum hatten Bilder jedoch nicht nur eine religiöse Funktion, sondern zugleich eine dekorative und repräsentative.<sup>316</sup> Es ist anzunehmen, dass die Gemälde in den repräsentativen Stuben – in Nachahmung der höfischen Kunstschatze – für Besitztum, aber auch für die Frömmigkeit und Tugendhaftigkeit des Eigentümers standen. Die Kultur der Bilder hielt somit auch in den Häusern Einzug.<sup>317</sup> Im gelehrten Gespräch mag man dabei über den theologischen oder moralischen Sinn der gemalten Historien, deren *varietas* und *copia* im Bild, oder über die überzeugend dargestellten Affektstufen diskutiert haben – oder im Falle der biblischen Historie der Ehebrecherin über den Exempelwert für aktuelle Eherechtsfälle, in deren Beurteilung zahlreiche Gelehrte, Theologen, Juristen und Humanisten eingebunden waren.

#### 5.4 Bildverwendung im sakralen Raum

Eine andere und weitaus profanere Begründung für die Beliebtheit der Cranachschen Ehebrecheringemälde formulierte Hans Preuß 1926 in seiner nationalgeschichtlich und protestantisch überformten Studie zur ›deutschen‹ Frömmigkeit. Zunächst weist er darauf hin, dass Cranach sowohl die Kindersegnungen als auch die Ehebrecheringeschichte als Erster in die Kunst eingeführt habe, eine für die Kunstgeschichtsschreibung des frühen 20. Jahrhunderts gängige Annahme. Dann folgt seine Erklärung für die zahlreichen Gemälde mit der Ehebrecherin: »Für die Beliebtheit der Szene lässt sich – leider! – noch ein anderer Grund denken: das Pikante.«<sup>318</sup> Die biblischen Historienbilder geraten in dieser Sichtweise in eine direkte Linie mit den zahlreichen ›Buhlschaften‹, unter denen Preuß die Darstellungen sämtlicher unbekleideter Frauen subsummiert. Er zeigt sich in den nachfolgenden Ausführungen sichtlich bemüht, die Schande dieser ›lüsternen Bilder‹ vom großen Künstler Cranach d. Ä. und der Reformation wegzurücken, um die »Freude am Fleischgebundenen« der Renaissance im Allgemeinen und im Speziellen dem jung verstorbenen Hans Cranach anzulasten.<sup>319</sup> Das so entworfene Reformations- und Künstlerbild wirft damit ein stärkeres Licht auf die Moralvorstellungen des frühen 20. Jahrhundert als auf diejenigen des 16. Jahrhunderts.

An dieser Stelle lässt sich fragen, ob die Nähe zu profanen und mythologischen Bildern und die in den 1530er Jahren zunehmende Entblößung der Frauengestalt einer Verwendung im kirchlichen Raum im Weg standen. Zumindest zeigen die erhaltenen Quellen, dass die Halbfigurenbilder ihre Bestimmungsorte als profane Sakralkunst in den Schlössern und höchstwahrscheinlich auch in den Bürger- oder Patrizierhäusern hatten. Während andere biblische Historien, wie etwa das letzte Abendmahl oder Kreuzigungssze-

316 | Diese Funktion wohnte schon Hausaltären inne, die neben der religiösen Andacht das Prestige des Besitzers mehrten, siehe Ausst.kat. Nürnberg 2000b, S. 217. Von funktionalen Mischformen geht auch Wagner aus, demnach schließe eine christlich-religiös motivierte Ansammlung von Objekten ein frühneuzeitliches Kunst- und Sammlungsinteresse nicht aus, siehe Wagner 2014, S. 42.

317 | Siehe ebd., S. 26.

318 | Preuß 1926, S. 182.

319 | Siehe ebd.

nen, häufig auf Altarretabeln dargestellt wurden,<sup>320</sup> ist das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus auf keinem der bekannten Altäre der Reformationszeit nachgewiesen. Auch in den Kirchen ist das Bildsujet in der Regel nicht als Einzeltafel dokumentiert, sondern nur vereinzelt in narrativ zusammenhängende Bildzyklen eingebunden. Als Beispiel für einen solchen sakralen Funktionskontext ist das heute in Aschaffenburg aufbewahrte Gemälde zu nennen, das Teil des umfangreichen, von Kardinal Albrecht von Brandenburg beauftragten Heiligenzyklus in der katholischen Stiftskirche in Halle war (Abb. 27; Kap. 4.1). Eine Hängung von Einzeltafeln mit der Ehebrecherin vor Christus im kirchlichen Raum lässt sich entweder durch spätere Umnutzung erklären oder durch die Einbindung in den zeitgenössischen Beichtkontext, auf den abschließend eingegangen werden soll.<sup>321</sup>

In den Reformationsjahrzehnten spielte das Bildthema in den Kirchen vor allem im Medium der Skulptur eine tragende Rolle. Anders als mobile Tafelbilder konnten die biblischen Historien hier als fester skulpturaler Bildschmuck dauerhaft in theologische Bildprogramme integriert werden – etwa als Bildfeld von Portalen, an denen die Szene zum sichtbaren Zeichen von Konfession und Dynastie werden konnte. An Prinzipalstücken der Kirchen visualisierte die biblische Historie Grundsätze des Glaubens am Ort der Predigt. Im Folgenden sollen die bekanntesten skulpturalen Umsetzungen aus dem mitteldeutschen Raum besprochen werden, um die konfessionelle und dynastische Bedeutung des Bildthemas vertiefend zu diskutieren.

#### 5.4.1 Der Ort der Predigt: Die Kanzelreliefs der Torgauer Schlosskirche

Das mittlere Brüstungsrelief der Kanzel in der Torgauer Schlosskapelle gilt als eine der bekanntesten Darstellungen der Ehebrecherinszene in einem Kirchenraum. Der Torgauer Schlosskapelle kam eine besondere konfessionelle Bedeutung zu, denn sie wurde als protestantischer Kirchenneubau im Jahr 1544 von Martin Luther persönlich geweiht.<sup>322</sup> Dieser symbolische Weiheakt entsprach nicht mehr der rituellen spätmittelalterlichen Kirchweihe. Vielmehr hielt Luther eine Weihepredigt, die sich durch die alleinige Konzentration auf das Predigtwort klar von der katholischen Praxis unterschied.<sup>323</sup> Bereits im zeitgenössischen Kirchenraum wurde die Erinnerung an diesen symbolkräftigen Weiheakt durch Luther verankert. Gegenüber der Kanzel war eine heute nicht mehr erhaltene Inschrift angebracht, die Bezug auf den Bau-

320 | Siehe hierzu beispielsweise das Schneeberger Retabel mit Szenen der Passionsgeschichte auf den vorderen Außenflügeln, auf den Flügelrückseiten befinden sich Darstellungen mit der Sintflut und Lot mit seinen Töchtern, siehe zum Schneeberger Retabel in Auswahl Pöpper/Wegmann 2011, Pöpper 2013 und Lagaude 2010.

321 | Als einzige Ausnahme kann hier das Annaberger Exemplar gelten (Kap. 5.4.3); siehe zu späterer Umnutzung das heutige Fuldaer Exemplar, das sich lange Zeit in der katholischen Kirche in Kassel befand (Abb. 32) oder das heute nicht mehr erhaltene Exemplar der Dresdner Sammlung (Kap. 5.4.2; Abb. 97), das zeitweise in der katholischen Schlosskapelle in Dresden hing, siehe hierzu ausführlich und mit detaillierter Provenienzforschung Meier 2015, S. 97–99.

322 | Die Weihpredigt wurde 1546 bei Georg Rhau in Wittenberg gedruckt; siehe ausführlich zur Interpretation und Wirkungsgeschichte Bloth 2009. Wie Delang zeigte, kann die Kapelle in Neuburg an der Donau als erster protestantischer Kirchenneubau betrachtet werden, siehe Delang 2010, S. 104.

323 | Siehe Koerner 2004, S. 408.



**Abb. 73:** Simon Schröter d. Ä. (Werkstatt):  
Kanzel, farbig gefasstes Sandsteinrelief,  
1544, Schlosskirche Torgau



**Abb. 74:** Simon Schröter d. Ä. (Werkstatt):  
*Die Ehebrecherin vor Christus* (linkes Brüstungsfeld),  
Kanzel, farbig gefasstes Sandsteinrelief, 1544,  
Schlosskirche Torgau

herren, Kurfürst Johann Friedrich, und auf Luthers Predigt nahm.<sup>324</sup> Auch der Gottesdienst in diesem neu gebauten protestantischen Kirchenraum nahm dezidiert Abstand vom katholischen Weiheritus und konzentrierte sich ganz auf das Wort der Predigt.

Die Schlosskirche präsentiert sich heute als nahezu bilderloser und weiß gekalkter Kircheninnenraum.<sup>325</sup> Die zeitgenössische Innenausstattung und teils farbige Fassung der Wände sind bis auf die architektonischen und wandfesten Teile nicht mehr erhalten. Dennoch lässt sich die ursprüngliche Ausstat-

324 | »Doctor Martin der Gottes man. / Die erst predigt darin that / Darmit das haus geweiht hat. / Kein Chrissem, weiwasser er braucht / Kein Kertz, kein fáan, noch weirauch. / Das Götlich wort, vnd sein gebet. / Sambt der gleubigen darzu thet«, zitiert nach der Transkription bei Krause 2011, S. 211. Das ursprünglichen Gedicht Johannes Stigels, das für die Bronzetafel konzipiert wurde, ist in einem Brief Melanchthons an Johann Friedrich von Sachsen vom 26. November 1544 überliefert, siehe MBw, Bd. 4, Reg. 3743; zur 1545 angebrachten Dedikationstafel siehe Krause 2011, S. 201–203; Erichsen 1997, S. 51, sowie Sens 2017, S. 128–130.

325 | Die Liste der Autoren, die sich mit der Torgauer Schlosskapelle auseinandersetzten, ist lang. Hier werden schwerpunktmäßig Beiträge herangezogen, die für das Kanzelrelief relevant sind. Siehe zur Baugeschichte der Schlosskapelle Findeisen/Blaschke 1976, S. 188–195, Hancke 1995, Hoppe 1996, S. 194–198, sowie Dacosta Kaufmann 2015; zu sächsischen Schlosskapellen siehe Krause 1970; zum protestantischen Kirchenbau siehe Harasimowicz 2015; zu Schlosskapellen als sakrales Zentrum frühneuzeitlicher Residenzen Müller 2004, S. 285–288.



**Abb. 75:** Simon Schröter d. Ä. (Werkstatt):  
*Der zwölfjährige Jesus unter den Schriftgelehrten*  
(mittleres Brüstungsfeld), Kanzel, farbig gefasstes  
Sandsteinrelief, 1544, Schlosskirche Torgau



**Abb. 76:** Simon Schröter d. Ä. (Werkstatt):  
*Die Tempelreinigung* (rechtes Brüstungsfeld),  
Kanzel, farbig gefasstes Sandsteinrelief, 1544,  
Schlosskirche Torgau

tung über Inventare und Berichte von Zeitgenossen rekonstruieren.<sup>326</sup> Aufschluss über die zeitgenössische Innenausstattung gibt insbesondere das Reisetagebuch des Geografen und Gelehrten Tilemann Stella, der die Schlosskirche 15 Jahre nach Abschluss der Bauarbeiten zusammen mit seinem Dienstherrn Herzog Johann Albrecht I. von Mecklenburg besuchte.<sup>327</sup> Nach Stellas Reisebericht, den *Observationes zu Torga*, war die Torgauer Schlosskirche seinerzeit mit einem Altarretabel und unterschiedlichen Tafelbildern aus der Passionsgeschichte ausgestattet. Auf einem heute verlorenen Dreiflügelaltar aus der Cranach-Werkstatt war das Abendmahl auf der Mitteltafel zu sehen, auf den Flügeln die Fußwaschung Jesu und die Gethsemaneszene.<sup>328</sup> Nach Stellas Bericht waren weitere Gemälde mit Passionszenen in den Arkadenzwickeln aufgehängt, darunter Christus an der Geißelsäule, Christus vor Pilatus, die Kreuztragung und Christus am Ölberg.<sup>329</sup> Die Gemäldeausstattung nahm damit Bezug auf das Portal der Schlosskirche, des-

326 | Das Torgauer Inventar von 1546 berichtet von »pildwergen unnd taffeln«, Marx/Vötsch 2005, S. 259 [fol. 42r]; zur Rekonstruktion der Bildausstattung siehe in Auswahl Erichsen 1997, Rothe 1994, Krause 1983, S. 396–397, Krause 2004, Krause 2011 sowie Krause/Sens 2017, darin besonders Findeisen 2017, hierzu S. 98, sowie Krause 2017.

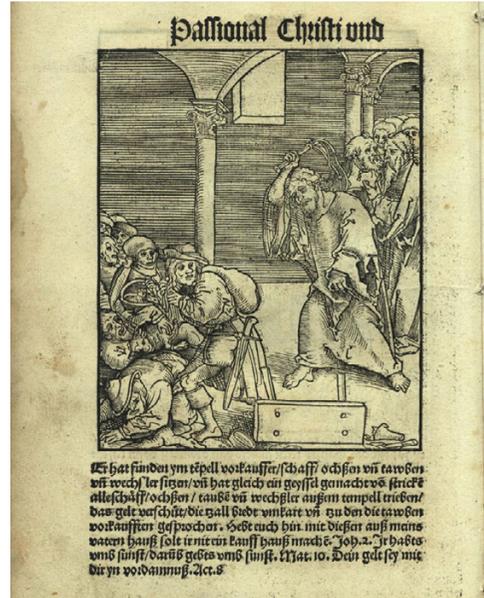
327 | Siehe hierzu die transkribierten Exzerpte des Reisetagebuchs bei Erichsen 1997, S. 51, sowie die vollständige Edition mit Rechnungsbelegen Cranachs bei Krause 2011.

328 | Siehe Findeisen 2017, S. 97.

329 | Siehe zur Rekonstruktion und Zuordnung der Tafeln zum heutigen Bestand der Dresdner Galerie Krause 2011, S. 189–194, sowie die Aufzählung in Stellas Bericht, siehe ebd., S. 212 (vierte Seite der Torgaueaufzeichnung); siehe ebenso Krause 2004, S. 179.

sen Tympanon eine Darstellung mit der Beweinung Christi zeigt. Die Bildausstattung im Inneren wurde durch eine Tafel mit dem Jüngsten Gericht an der Westwand ergänzt.<sup>330</sup> Einige dieser Gemälde lassen sich der Cranach-Werkstatt zuordnen, teilweise ist aber auch von einer Weiternutzung bereits vorhandener Bildwerke auszugehen.<sup>331</sup> Selbst das Bildprogramm dieses so symbolträchtigen Neubaus war demnach noch nicht durchgängig ikonografisch auf den neuen Glauben ausgerichtet.<sup>332</sup>

Die Kanzel befand sich, wie auch heute noch, an der nördlichen Längswand zwischen zwei großen Arkadenbögen gegenüber dem Portal und bildete die Mittelachse der ursprünglichen Bildausstattung. Auf einer Konsole mit Putti ruht der von einem Schalldeckel überfangene Kanzelkorb, den drei Flachreliefs aus der Werkstatt des Bildhauers Simon Schröter zieren (Abb. 73).<sup>333</sup> Eine heute verloren gegangene Figurengruppe mit der Taufe Christi und dem Heiligen Geist war auf dem Schalldeckel angebracht.<sup>334</sup> Die Auswahl der Szenen auf dem Kanzelkorb ist auf die Funktion der Kanzel als Ort der Predigt mit den Leitthemen der Lehre, der göttlichen Gnade und des Gerichts abgestimmt.<sup>335</sup> Stella verzeichnet die Kanzelszenen als »Die Ebrecherin im Neuen Testamendt«, »Christus 12 Jahr alt in d(er) Judenschul« und »Mercatores ex templo eijeuntur«. <sup>336</sup> Das mittlere Relief zeigt demnach den zwölfjährigen Christus unter den Schriftgelehrten (Abb. 75). Das Bildfeld, das vom Portal aus rechts gelegen ist, nimmt die Szene der Vertreibung der Wechsler und Händler aus dem Tempel ein (Abb. 76) und linkerhand ist die Historie der Ehebrecherin vor Christus dargestellt (Abb. 74). Die einzelnen Bildfelder bedecken, abgetrennt durch Pilaster, die gesamte Fläche des runden Kanzelkorbs. Die Bildkompositionen der Reliefs sind vielfigurig



**Abb. 77:** Lucas Cranach d. Ä.:

*Die Austreibung der Wechsler aus dem Tempel*  
(23. Holzschnitt, 12. Antithese), Holzschnitt,  
aus: *Passional Christi et Antichristi*, 1521

330 | Zur Weltgerichtstafel siehe Krause 2011, S. 195–197. Im Inventar von 1546 ist zudem ein Weltgericht im Großen Saal des Torgauer Schlosses genannt: »Ain tafel, dy helle«, zitiert nach Marx/Vötsch 2005, S. 260 [fol. 44v].

331 | Siehe Erichsen 1997, S. 53. Auch Krause geht von einer Durchmischung mit älteren Bildwerken aus, siehe Krause 2011, S. 204. Erichsen erklärt dies durch den Stellenwert der Bilder als »Adiaphora«, siehe Erichsen 1997, S. 53.

332 | Siehe hierzu Krause 2011, S. 205, der den Grund in der zeitlich vorgezogenen Kirchweihe sieht.

333 | Siehe allgemein zur Kanzel Findeisen/Blaschke 1976, S. 192–193, sowie Findeisen 2017, S. 92–95; zu den Torgauer Bildhauern Herzog 1994a, zu Schröter S. 42–45.

334 | Siehe Krause 2004, S. 183. Der Schalldeckel wurde jedoch erst nach der Weihe fertiggestellt, siehe Findeisen 2017, S. 96.

335 | Siehe Belting 2004, S. 523; zum Bildprogramm außerdem Thulin 1957, Findeisen/Blaschke 1976, S. 192; Rothe 1994, S. 14–24, sowie Koerner 2004, S. 408–409.

336 | Zitiert nach Krause 2011, S. 210 (zweite Seite der Torgauaufzeichnung).

angelegt, farbig gefasst und durch eine architektonische Rahmung geschmückt.<sup>337</sup> Die Handlungen der Christusfigur bestimmen die Szenen. So rückt auch im linken Bildfeld die reich gekleidete Ehebrecherin an den Rand und macht Raum für Jesus, der sich mit ausladender Geste zum Boden herabbeugt.

Weder das mobile Bildprogramm der Schlosskirche, das auf die Passion ausgerichtet war, noch die Bildthemen der Kanzel waren für sich genommen neuartig. Die Tempelaustreibung neben der Ehebrecherinszene darzustellen, war bereits in der mittelalterlichen Kleinkunst und Buchmalerei verbreitet.<sup>338</sup> Die bildlichen Vorlagen für die Kanzelreliefs von Simon Schröter werden in der Regel Cranach zugeschrieben.<sup>339</sup> Auf den ersten Blick mag diese Zuordnung aufgrund der Beteiligung der Cranach-Werkstatt an der Torgauer Schlossausstattung auf der Hand liegen. Die raumgreifende Christusfigur aus der Tempelreinigung steht zudem Cranachs Illustration im *Passional Christi vnd Antichristi* von 1521 nahe (Abb. 77).<sup>340</sup> Sie könnte aber ebenso als Reflex aus Dürers bekanntem Holzschnitt aus der Serie der *Kleinen Passion* gesehen werden.<sup>341</sup> Für die Ehebrecherinszene sind keine Skizzen oder Entwurfszeichnungen Cranachs überliefert, die der Ausführung im Relief ähneln. Die Darstellung folgt aber einer Bildformel, die in der vorreformatorischen Tafelmalerei und Druckgrafik des späten 15. Jahrhunderts verbreitet war, wie etwa in Stephan Fridolins *Schatzbehälter* (Abb. 17; Kap. 2.2). Die Verbindung zu spätmittelalterlichen Darstellungen liegt vor allem in der typologischen Bezugnahme auf das Alte Testament durch die Gesetzestafeln Mose. Wie im Holzschnitt des Nürnberger Erbauungsbuchs sind die aufgeklappten Tafeln mit den Zehn Geboten im Torgauer Kanzelrelief auffällig in die Mittelachse des Bildraums gerückt.<sup>342</sup> Eine noch nähere Übereinstimmung zum Torgauer Relief ist hinsichtlich der beiden Hauptfiguren in der zeitgenössischen Druckgrafik zu finden. Ein Kupferstich des Georg Pencz um 1544 zeigt eine ganz ähnlich gestaltete Christusfigur (Abb. 78).<sup>343</sup> Im Relief erscheint die Figur gestauchter, weil mehr Bildraum für die Apsisnische benötigt wird, doch die Haltung des Oberkörpers und besonders der Hände, bis hin zum weit hoch gerafften Gewandärmel, gleichen sich. Auch die Frauenfigur erscheint in Körperhaltung und Kleidung wie eine leicht abgewandelte Version des Kupferstichs. Das Bewegungsmotiv des gerade noch über die Schulter blickenden Schriftgelehrten scheint zudem einen Widerhall in der auffällig gedrehten Figur des Steinewerfers

337 | Die farbige Fassung der Reliefs wurde restauriert, siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 192.

338 | So beispielsweise den Buchdeckel des *Codex Aureus*, siehe Knust/Wassermann 2010, S. 435, oder in der *Passion Isabeau* (Abb. 12; Kap. 2.2). Ringbom leitet die Ehebrecheringemälde aus Dürers Darstellung mit Jesus und den Schriftgelehrten ab, siehe Ringbom 1984, S. 190. Die frühe Cranach-Zeichnung der Ehebrecherin von 1509 (Abb. 24) wird durch die Übereinstimmungen in der Komposition mit einem Cranach-Gemälde der Tempelreinigung in Verbindung gebracht, siehe Ausst.kat. Basel 1974/1976, Bd. 2, Nr. 363, S. 514.

339 | Siehe Herzog 1994a, S. 45. In der Regel wird dies durch die Beteiligung Cranachs an der Torgauer Schlosskapelle begründet, nicht jedoch mit Verweis auf konkrete Vorlagen, siehe beispielsweise Hentschel 1935, S. 159, oder Thulin 1957, S. 88.

340 | Siehe zum 23. Holzschnitt (12. Antithese) Jahn 1972, Abb. 580; Schnabel 1972, Abb. 23, S. 38; Jahn 1980, Abb. 580, sowie Jahn 1955, Taf. 105a.

341 | Siehe zu Dürers Holzschnitt Schoch/Mende 2001–2004, Bd. 2, Nr. 192, S. 296–297.

342 | Siehe einen Nachhall dieser Darstellungsweise in der Tafel im Wallraf-Richartz-Museum (Abb. 27); zur Darstellung der Gesetzestafeln außerdem eine Radierung von Daniel Hopper, in der die Eherne Schlange abgebildet wird, die auf der Torgauer Kanzel in der Szene mit der Tempelaustreibung erscheint, siehe Engel 2012, S. 198.

343 | Siehe Hollstein's, Bd. 31, Nr. 33, S. 151.



**Abb. 78:** Georg Pencz: *Christus und die Ehebrecherin*, Kupferstich, 61 × 83 mm, 1544–1548, Rijksmuseum Amsterdam

auf der Torgauer Kanzel zu erfahren. Als Vorlage für das Relief des zwölfjährigen Jesus mit den Schriftgelehrten könnte das 1466 entstandene Relief des Kanzelkorbs im Naumburger Dom gedient haben.<sup>344</sup> Wie genau die Entwürfe und Vorbilder für Simon Schröters Figurenkompositionen beschaffen waren und wer sie vorbereitet hat, lässt sich nicht mehr mit Sicherheit feststellen. Dennoch zeigt sich deutlich, dass die von Cranach für die Ehebrecherinszene geprägte Bildformel mit Halbfiguren im Kanzelrelief keine Entsprechung findet. Die auf eine nahe Betrachtersprache ausgelegten Bildkompositionen und die teils drastische Zurschaustellung der Sünderin eigneten sich scheinbar nicht

für eine Umsetzung an den Prinzipalstücken im Kirchenraum und hätten womöglich – man denke an die entblößte Frauenfigur – einen Verstoß gegen das *decorum* bedeutet. Vorlagen für die Figurengestaltung waren vielmehr der vorreformatorischen Bildtradition und zeitgenössischen Druckgrafik entnommen.

In den Torgauer Kanzelreliefs entfaltet sich insgesamt ein theologisches Programm, in dem das Neue Testament typologisch mit dem Alten Testament verklammert wurde. Eine typologische Bezugnahme wird vor allem durch die Darstellung der Ehernen Schlange in der *Tempelreinigung* hergestellt, die auf die Befreiung der Menschen von der Sünde verweist. Die Eherne Schlange deutet in diesem Kontext auf den Kreuzestod Christi hin und passt sich in die Passionsthematik der Torgauer Schlosskapelle ein.<sup>345</sup> Im Relief mit der Ehebrecherinszene wird der typologische Bezug durch die stehende Mosesfigur mit den Gesetzstafeln hergestellt. In dieser Gegenüberstellung zwischen Altem Testament und der Evangelienerzählung kommt die Szene besonders prägnant mit Luthers Predigtauslegung von 1531 in Einklang, in der er den Unterschied zwischen Gesetz und Evangelium als Kern der biblischen Historie betrachtet hatte (Kap. 2.2). Zudem ist der Kanzelschmuck auf die spezifische Betrachtersituation im Raum ausgelegt und zeigt vor allem Themen, die den Predigtinhalten nahestanden. Durch die Rundung des Kanzelkorbs werden die einzelnen Bildfelder aus unterschiedlichen Blickachsen sichtbar. Die Szene der Ehebrecherin weist in Richtung des Altars mit dem Abendmahl, womit die theologische Bedeutung der göttlichen Gnade betont wird. Von der Empore aus, die gemäß der sozialen Ordnung im Kirchenraum den Fürsten vorbehalten war, blickt man hingegen auf das Brüstungsfeld mit der Tempelreinigung.<sup>346</sup> An den Kurfürsten gerichtet, ließ sich diese Szene im Sinne einer gereinigten und neuen Kirche lesen, für deren Erhalt der Landesfürst Sorge trug.<sup>347</sup> Das mittlere Relief mit dem jungen Christus unter den Schriftgelehrten war in der Vorderansicht

344 | Siehe Signori 2005, S. 25, Anm. 56; mit Verweis auf den Kanzelschmuck in Naumburg Wimböck 2004, S. 193.

345 | Siehe zur Ehernen Schlange 2 Kön 18,4 sowie Joh 3,14–15.

346 | Zu den Emporen siehe Hoppe 1996, S. 197–198.

347 | Siehe Delang 2010, S. 95, sowie Koerner 2004, S. 408.



**Abb. 79:** Simon Schröter (Werkstatt): Kanzel, Sandsteinreliefs von Georg Schröter, 1563, Schlosskirche Schwerin



**Abb. 80:** Simon Schröter (Werkstatt): *Die Ehebrecherin vor Christus* (linkes Brüstungsfeld), Kanzel, Sandsteinreliefs von Georg Schröter, 1563, Schlosskirche Schwerin

für die im Saal sitzenden Hofangehörigen zu sehen.<sup>348</sup> Der lehrende Christus ließ sich somit auf den direkt über dem Brüstungsrelief stehenden Prediger in seiner die Bibel auslegenden Funktion beziehen.<sup>349</sup> Der Prediger selbst blickte von der Kanzel aus an die Westwand und auf ein dort angebrachtes Bild mit Elias und den Baalspriestern,<sup>350</sup> das auf die Überwindung des falschen Glaubens verwies und als Präfiguration des protestantischen Gottesdienstes diente.<sup>351</sup> Im Raumgefüge der protestantischen Schlosskapelle entfalteten sich diese mit Bedacht ausgewählten Bildthemen durch Blickachsen und Bildbezüge zu einem theologischen Gesamtprogramm, dessen Ausrichtung häufig auch auf Luthers persönliche Beratung zurückgeführt wurde.<sup>352</sup>

Eine direkte Nachfolge in Aufbau und figürlicher Ausstattung fand die Torgauer Kanzel in der Schlosskapelle in Schwerin, die ebenfalls Brüstungsreliefs mit der Ehebrecherin vor Christus, Christus vor den Schriftgelehrten und der Tempelaustreibung zeigte (Abb. 79).<sup>353</sup> Tilemann Stella führte seine Notizen und Beobachtungen zur Torgauer Kapelle so aus, dass diese als Vorlage für den Bau und die Ausstattung der

348 | Siehe Findeisen/Blaschke 1976, S. 190.

349 | Siehe ebd., S. 192, sowie Findeisen 2017, S. 105.

350 | Siehe Krause 2011, S. 187.

351 | Siehe Delang 2010, S. 95, Krause 1983, S. 396, sowie Krause 2011, S. 184.

352 | Siehe Krause 1983, S. 396.

353 | Siehe Erichsen 1997, S. 51. Zur Schweriner Kanzel Hentschel 1935, S. 161–162; Ende 1990, S. 171 mit Abb. 73 und 74 (die Ehebrecherinszene wird fälschlicherweise als Szene mit dem zwölfjährigen Jesus im Tempel aufgeführt), sowie Dehio 2000, S. 543.

Schweriner Schlosskirche herangezogen werden konnten, die in den Jahren zwischen 1560 bis 1564 unter der protestantischen Landesherrschaft Johann Albrechts von Mecklenburg entstand.<sup>354</sup> Auch vom ›Predigtstuhl‹ in Torgau verfertigte Stella eine Skizze, die die Position der Kanzel und die Aufteilung der Brüstungsfelder mit der Zuordnung der jeweiligen Szenen zeigt.<sup>355</sup> Dementsprechend orientieren sich die Kanzelreliefs der Schweriner Schlosskirche in Anordnung und Komposition eng am Torgauer Vorbild.<sup>356</sup> Auch hier dominiert in der Ehebrecherinszene der Gegensatz zwischen Altem und Neuem Testament durch die Gesetzestafeln und den schreibenden Christus (Abb. 80). Die Frau wird dabei fast zur Nebendarstellerin, die zwischen den sie festhaltenden Männerfiguren in den Hintergrund rückt.

Vergleicht man das Bildprogramm der Kanzeln in Torgau und Schwerin mit anderen im 16. Jahrhundert neu entstandenen Kanzeln, so zeigt sich insgesamt, dass deren Bildprogramme nicht zum ›protestantischen Prototyp‹ wurden. Außerhalb der Werkstatt Simon Schröters und seiner Söhne, in der noch einige weitere Repliken nach der Torgauer Kanzel angefertigt wurden,<sup>357</sup> lässt sich das Ehebrecherinthema nicht als Kanzelrelief nachweisen.<sup>358</sup> Zwar sind einzelne neutestamentliche Themen wie der predigende Johannes oder Christus und die Schriftgelehrten immer wieder anzutreffen,<sup>359</sup> neutestamentliche Sujets gehen aber ab 1570 wieder zurück.<sup>360</sup> Auch die Gesetz- und Gnade-Allegorien, die lange Zeit als ›protestantisches Bekenntnisbild‹ galten, sind nur vereinzelt auf Kanzeln protestantischer Kirchen im mitteldeutschen Raum des 16. Jahrhunderts nachweisbar.<sup>361</sup> Weder Luther noch andere Theologen oder die Visitatoren sorgten demnach für eine einheitliche und flächendeckende Verbreitung ›protestantischer‹ Bilder in den Kirchengestaltungen.<sup>362</sup> Dies zeigt sich auch an den zeitgenössischen sächsischen Kirchenordnungen, die sich zwar vereinzelt zur Bilderfrage äußerten, in denen jedoch weder Bildthemen noch Bildformen geregelt waren. Der Bildgebrauch der sächsischen Territorien war insgesamt von einer Duldung bestehender Bilder geprägt, die ganz nach Luthers Einstufung als ›Adiaphora‹, als nicht zwingend notwendig,

354 | Siehe Krause 2011, S. 178; zur Schweriner Schlosskirche Dehio 2000, S. 542–543, sowie Ende 1990, S. 170–172; zu protestantischen Schlosskapellen nach dem Vorbild der Torgauer Schlosskirche siehe Ohle 1936.

355 | Siehe Krause 2011, S. 209 (erste Seite der Torgauaufzeichnung).

356 | Die Reliefs wurden vermutlich von Simon Schröters Sohn Georg angefertigt, siehe Dehio 2000, S. 543, sowie Wiesenhütter 1936, S. 196–197.

357 | Siehe Smith 1994, S. 90, in Bezug auf Hentschel 1935, S. 159–163. Hentschel nennt die Kanzelrepliken in der Gothaer Schlosskapelle (zerstört), die Kanzeln in der Schlosskirche Schwerin und in der Dorfkirche zu Borna bei Oschatz mit der Reliefdarstellung des jungen Christus unter den Schriftgelehrten; Krause verweist auf die Kanzel der Gothaer Schlosskirche, siehe Krause 1983, S. 409, Anm. 34.

358 | Siehe Poscharsky 1963, S. 150.

359 | Siehe hierzu beispielsweise die Kombination der Szenen mit dem zwölfjährigen Christus im Tempel und der Johannespredigt auf der Domkanzel in Güstrow, Wiesenhütter 1936, S. 197. Auch Gertz erwähnt in seinem Abschnitt zu Kanzeln keine Ehebrecherinszene, Gertz 1936, S. 23–24.

360 | Siehe Poscharsky 1963, S. 292.

361 | Siehe Fleck 2010, S. 191. Zu vergleichbaren Ergebnissen führten Flecks Untersuchungen hinsichtlich Epitaphien und Altarretabeln.

362 | Siehe ebd., S. 195.

aber durchaus nützlich, empfunden wurden.<sup>363</sup> Dementsprechend avancierte auch das durch die zahlreichen Tafelbilder Cranachs verbreitete Ehebrecherthema – trotz des prominenten Brüstungsreliefs der Torgauer Kanzel – nicht zur theologisch festgelegten und verbindlichen Visualisierung des protestantischen Glaubensgrundsatzes der *sola gratia* an lutherischen Kanzeln.<sup>364</sup>

#### 5.4.2 Dynastie und Konfession: Das Portal der Dresdner Schlosskirche

Die Torgauer Kanzelreliefs erlangten durch ihren Anbringungsort in der Torgauer Schlosskapelle Bekanntheit, die zeitgenössische Rezeption blieb aber durch den begrenzten Betrachterkreis innerhalb der höfischen Kreise. Anders verhält es sich beim Portal der Schlosskapelle in der Dresdner Residenz, dessen Holztür ebenfalls die bekannte Szene aus dem Johannesevangelium zeigte. Hier war der Bildschmuck im Außenraum sichtbar und in dynastische und konfessionelle Bezüge eingebettet. Die nicht minder symbolträchtige Ausrichtung ist eng mit den politischen Umwälzungen um die Jahrhundertmitte verbunden. Nach der verlorenen Schlacht bei Mühlberg 1547 ging die Kurwürde von den Ernestinern an das Haus Wettin über. Moritz von Sachsen wurde dadurch zum ersten wettinischen Kurfürsten. Der ehemalige ernestini- sche Kurfürst Johann Friedrich I. wurde von Kaiser Karl V. ins Exil nach Augsburg und Innsbruck verbannt, wohin ihm sein bereits hochbetagter Hofmaler Cranach d. Ä. folgte.<sup>365</sup> Die dynastische Neuordnung wirkte

sich auch auf die Nutzung und Bedeutung der kurfürstlichen Residenzen aus. Die vormals ernestini- schen Schlösser Wittenberg und Torgau verloren an Bedeutung, während der Dresdner Hof zur Haupt- residenz des protestantischen wettinischen Kurfür- sten ausgebaut wurde. Dementsprechend begann unter Moritz von Sachsen der Neu- und Umbau des Dresdner Schlosses zur repräsentativen Residenz.<sup>366</sup>

Kurfürst August von Sachsen, der 1553 auf sei- nen verstorbenen Bruder Moritz folgte, ließ im Zuge dieser Umbauten eine neue Schlosskapelle



**Abb. 81:** Johann Maria (Giovanni Maria da Padova) und Hans II. Walther: »Schöne Pforte« der Dresdner Schloss- kapelle, Cottaer Elbsandstein (Portal), Eiche (Portaltür), 7 m × 5,6 m, 1554/1556, Schloss Dresden

363 | Siehe Leppin 2015, S. 143.

364 | Siehe Poscharsky 1998b, S. 152.

365 | Siehe hierzu grundlegend Ausst.kat. Aschaffenburg 2007.

366 | Siehe einführend zum Dresdner Residenzschloss Dehio 1996, S. 140–149, hierzu S. 141.



**Abb. 82:** Johann Maria (Giovanni Maria da Padova) und Hans II. Walther: »Schöne Pforte« der Dresdner Schlosskapelle, Originaltür, Eiche, 7 × 5,6 m, 1554/1556, Schloss Dresden



**Abb. 83:** Johann Maria (Giovanni Maria da Padova) und Hans II. Walther: *Christus und die Ehebrecherin*, Mittelfeld der »Schönen Pforte« der Dresdner Schlosskapelle, Originaltür, Eiche, 7 × 5,6 m, 1554/1556, Schloss Dresden

errichten. Der Bau folgte dem architektonischen Vorbild der Torgauer Schlosskirche und bestand ebenso aus einem Saalraum mit Wandpfeilern und eingezogenen Emporen.<sup>367</sup> Im Jahr des Augsburger Religionsfriedens 1555 wurde die neue Dresdner Schlosskirche geweiht. Die Schlosskirche war nicht als Privatkapelle des Kurfürsten zu verstehen, sondern sollte Augusts Machtanspruch als Kurfürst und Schutzherrn der Reformation Ausdruck verleihen.<sup>368</sup> Diesen repräsentativen Anspruch untermauerte der Bildschmuck des Außenportals, das dem Schlosshof zugewandt lag.<sup>369</sup> Das Portal machte die in den Schlossbau eingegliederte Kapelle somit am wichtigsten Schauplatz von Festivitäten und Empfängen sichtbar.

367 | Siehe Syndram 2012, S. 20.

368 | Siehe ebd., S. 19; siehe als Überblick zu den wettinischen Kirchengeschichten Wimböck 2004.

369 | Siehe Meier 2015, S. 25.

Bereits in der architektonischen Form manifestierte sich der Machtanspruch des wettinischen Kurfürsten, denn das 7 m hohe Steinportal orientierte sich in Form und Aufbau an römisch-antiken Triumphbogen (Abb. 81).<sup>370</sup> An der Konzeption und Ornamentik war der italienische Bildhauer Giovanni Maria di Padova beteiligt, an der Ausführung der figürlichen Teile Hans II. Walther, der aus einer Dresdner Künstlerfamilie stammte.<sup>371</sup> Der steinerne Triumphbogen war mit einem Figurenprogramm ausgestattet, das die Erlösung der Gläubigen durch den Kreuzestod Christi visualisiert.<sup>372</sup> In den Bogenseitennischen sind einzelne Figuren als Vorläufer und Verkünder des Erlösungswerks angebracht, links Johannes der Täufer und darunter der Evangelist Johannes, rechts Moses mit den Gesetzestafeln und Petrus.<sup>373</sup> Das Bildfeld der Attika zeigt den Engel auf dem leeren Grab Christi, flankiert vom Propheten Jesaja und vom Apostel Paulus in den Seitennischen. Das Portal wird von einer triumphierenden Christusfigur bekrönt, umgeben von den Tugendpersonifikationen *Fides* (Glaube) und *Fortitudo* (Stärke).<sup>374</sup>



**Abb. 84:** Dirck Volckertszoon Coornhert (nach Maarten van Heemskerck): *Christus und die Ehebrecherin*, Holzschnitt, 236 × 190 mm, um 1548, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-OB-7880

Den Durchgang zum Kircheninneren bildete eine geschnitzte Eichentür mit reicher Renaissanceornamentik (Abb. 82). Das Bildfeld zeigte die in ein Triumphbogenmotiv eingefasste Historie mit der Ehebrecherin vor Christus (Abb. 83).<sup>375</sup> Der Vordergrund der Reliefszene ist Jesus vorbehalten, der sich in ausladender Bewegung niederbeugt und mit ausgestrecktem Zeigefinger auf den Steinboden schreibt. Die Männermenge ist hier auf drei Figuren reduziert, die die Frau umstellen. Einer weist bereits mit großer Geste auf den Tempelausgang, während ein anderer noch auf die Schrift am Boden zeigt. Die Szene ist an die

370 | Siehe Krause 2006–2009, Bd. 4, Nr. 220, S. 474.

371 | Siehe ebd.

372 | Siehe Wimböck 2004, S. 196.

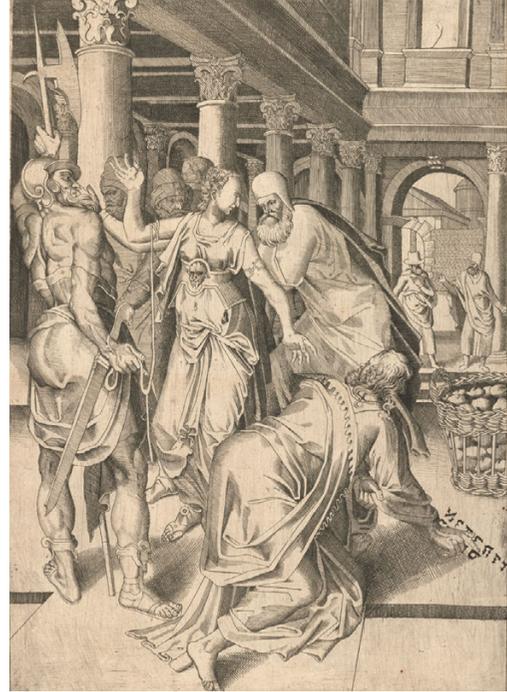
373 | Siehe ebd.

374 | Ursprünglich waren noch zwei weitere Tugendpersonifikationen angebracht, die jedoch heute verloren sind, siehe Smith 1994, S. 98.

375 | Das Portal gehört zu bekanntesten Renaissanceportalen des deutschsprachigen Raums, dementsprechend wurde seiner Baugeschichte bzw. Umnutzung viel Aufmerksamkeit gewidmet. Ich danke Iris Ritschel (Leipzig) für Hinweise zur Dresdner Residenz. Siehe in Auswahl zur sogenannten Dresdner »Schönen Pforte« Schumann 2002, S. 30–33; Krause 2006–2009, Bd. 4, Nr. 220, S. 474–475 sowie Smith 1994, S. 69–99; zu Giovanni Maria di Padova siehe Mackowsky 1904, S. 12–13; zum Portal Hentschel 1966, S. 43–46 und 115–117; Dülberg/Oelsner/Pohlack 2013, S. 88–90; zur Schlosskapelle Magirius 2009, besonders S. 59–67, sowie Syndram 2012, S. 19–20; zum Portal im Kontext der Dresdner Sakralkunst ausführlich Meier 2015, S. 13–36.



**Abb. 85:** Frans Floris (oder Umkreis): *Christus und die Ehebrecherin*, Feder in Schwarz, 298 × 208 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. C 1975-206



**Abb. 86:** Niederländisch: *Christus und die Ehebrecherin*, Kupferstich, 299 × 208 mm, um 1530–1550, Rijksmuseum Amsterdam, Inv.-Nr. RP-P-1964-210

Architektur ihres Anbringungsortes angepasst. Der arkadenüberwölbte Innenraum der Reliefdarstellung nimmt das Innere der Schlosskirche mit ihren Arkadenbögen vorweg.<sup>376</sup>

Die Bildkomposition des Holzreliefs weicht von den Halbfigurenbildern Cranachs ab, auch wenn diese – neben einer Darstellung der Szene in der Dresdner Kunstammer – den vor Ort arbeitenden Künstlern bekannt gewesen sein könnten.<sup>377</sup> Der bei Cranach ausgeprägte Typus des Steinewerfers ist nicht zu erkennen, die Männermenge ist auf wenige Figuren reduziert und Christus wird beim Akt des Schreibens dargestellt. Als Ausgangspunkt für das Dresdner Holzrelief sind vielmehr niederländische Vorbilder anzunehmen, wofür gleich mehrere Möglichkeiten in Betracht kommen. Esther Meier verwies als mögliche Bildvorlage auf einen Holzschnitt von Dirck Volkertszoon Coornherts nach Maarten van Heemskerck (Abb. 84).<sup>378</sup> Die Übereinstimmungen liegen vor allem in der Reduzierung auf zwei Männerfiguren, rechts und links neben der Frau stehen und der schreibenden Christusfigur. Die seitenverkehrte Abweichung der

376 | Siehe ausführlich zur Portaltür als Übergang in den Sakralraum ebd., S. 19–23.

377 | Siehe mit weiteren Angaben ebd., S. 17.

378 | Siehe ebd., S. 16. Bereits Hentschel hatte, jedoch ohne Nennung von Heemskerck, auf die Bedeutung niederländischer Vorlagen für die Dresdner Bildhauer hingewiesen, siehe Hentschel 1966, S. 22–23; zu Coornherts Stich Hollstein's, Bd. 8, S. 236; zu Coornherts Stich als Vorlage für Goltzius' christliche Tugendallegorien Engel 2007.

Christusfigur auf dem Türrelief ließe sich möglicherweise, wie Meier aufzeigte, durch einen Bezug zum Innenraum der Kapelle erklären, denn nach dem Durchschreiten wird die Kanzel – dem Fingerzeig Christi folgend – auf der linken Seite sichtbar.<sup>379</sup> Die gebeugte Haltung der Christusfigur lässt sich jedoch ebenso mit dem Stich von Pencz (Abb. 78), mit dem Christus im Torgauer Kanzelrelief (Abb. 74), oder auch mit weiteren niederländischen Darstellungen der Zeit in Verbindung bringen, wie beispielsweise einer um 1550 datierten Zeichnung aus dem Umkreis des Frans Floris (Abb. 85).<sup>380</sup> Vor allem die Inszenierung des Arkadenganges mit den korinthischen Säulenkapitellen ähnelt der im Dresdner Türrelief dargestellten Raumsituation. Die Komposition der Zeichnung wurde von einem anonymen Stecher aus dem Umkreis Floris' auch als Kupferstich umgesetzt und könnte durch druckgrafische Reproduktionen als Vorlage für das Relief gedient haben (Abb. 86).<sup>381</sup>

Die biblische Historie auf dem Dresdner Türblatt erhält ihren Deutungsrahmen durch die wechselseitigen Bildbezüge innerhalb des Portalschmucks und durch ihre Funktion als Übergang in den Sakralraum. Der typologische Bezug ergibt sich am Dresdner Portal durch die Mosesfigur mit den Gesetzestafeln in der oberen Säulennische und die neutestamentliche Szene mit der Ehebrecherin im Bildfeld der Tür. Verstärkt wird diese Gegenüberstellung von Neuem und Altem Testament durch den Evangelisten Johannes in der linken Bogennische. Die Verkünder und Zeugen des Alten und Neuen Bundes verweisen gemeinsam auf Christus als zentrale Erlösungsfigur, die einmal als handelnder Christus im Bildfeld der Holztür erscheint und als krönende Freiplastik auf der Attika. Das Motiv des Niederbeugens auf dem Türblatt – die *humilitas Christi* – findet ihre inverse Entsprechung im hoch aufgerichteten und auferstandenen Triumphator. Die massive Eichentür markiert dabei den Übergang zwischen Innen- und Außenraum. Wer die Schlosskapelle betritt, findet sich der biblischen Historie gegenüber und wird an die Erkenntnis seiner Sünden gemahnt.<sup>382</sup> Die Christusfigur befindet sich für die Vorbeischreitenden etwa auf Augenhöhe. Die biblische Historie wird somit zum visuellen Ausdruck der individuellen Sündenerkenntnis, vor der jeder einzelne Gläubige sich beim Betreten des Sakralraums – analog zum herabbeugenden Christus – niederbeugen soll. Zugleich verweist der Portalschmuck mit dem krönenden Triumphator über der Auferstehungsszene auf die Gnade und Errettung der Sünder.

Das auf die Erlösung durch Christus ausgerichtete religiöse Portalprogramm ist zugleich mit dynastischen und konfessionellen Bezügen aufgeladen. Die Hauptszene mit der Ehebrecherin wird von den Wappen der Kur und der Wettiner umrahmt. Darüber ist die Inschrift V.D.M.I.E. angebracht, die für den protestantischen Wahlspruch der ernestinischen Kurfürsten steht: »verbum domini manet in aeternum (das Wort Gottes bleibt in Ewigkeit)« (Jes 40,8). Im Schmalkaldischen Krieg war dieser Ausspruch zum Erkennungszeichen der protestantischen Fürsten geworden.<sup>383</sup> Als persönliches Motto Johann Friedrichs I. waren die Initialen nicht nur auf zahlreichen Münzen verbreitet,<sup>384</sup> sondern zierten beispielsweise auch

379 | Siehe Meier 2015, S. 22.

380 | Siehe zur Zeichnung Ausst.kat. Dresden 2011, Tableau XXIII, S. 190 und 390.

381 | Siehe die Onlinesammlung des Rijksmuseum Amsterdam mit weiteren Angaben (<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-1964-210>; abgerufen am 1.9.2016).

382 | Siehe Smith 1994, S. 99.

383 | Siehe Wimböck 2004, S. 195, sowie Meier 2015, S. 25; zum protestantischen Wahlspruch Stopp 1969.

384 | Siehe zur Verbreitung des Wahlspruches auf Münzen und Medaillen Smith 1987.

den Schlussstein der Torgauer Schlosskapelle.<sup>385</sup> August von Sachsen demonstrierte durch die Übernahme dieses ursprünglich ernestinischen Wahlpruches als Portalinschrift seine rechtmäßige Herrschaft.<sup>386</sup> Der Machtanspruch der Kurwürde manifestierte sich zusätzlich durch die Monumentalität des Dresdner Portals, das Triumphbogenmotiv und die Beständigkeit der steinernen Materialität. Das vermutlich nach einer niederländischen Vorlage geschnitzte Reliefbild repräsentierte hier weniger die Tugendhaftigkeit des Herrschers, als vielmehr das Heilsversprechen der Erlösung durch Christus. Eingebettet in die konfessionellen und dynastischen Bezüge des Portalschmucks konnte die biblische Historie an diesem Ort als Sinnbild eines starken protestantischen Glaubens wahrgenommen werden – begleitet von den steinernen Tugendpersonifikationen *Fides* und *Fortitudo* rückte die Tugend der *clementia* hier in den Hintergrund.

Das repräsentative Glaubensbekenntnis des wettinischen Kurfürsten war jedoch nicht von langer Dauer. Unter August dem Starken, der zum katholischen Glauben konvertierte, wurde der Gottesdienst in der protestantischen Schlosskirche 1737 aufgegeben. Der katholische Hofgottesdienst fand fortan in der unter König August III. neu errichteten katholischen Hofkirche, Kathedrale und Pfarrkirche Sanctissimae Trinitatis statt, ein dem Versailler Schloss nachempfundener fünfschiffiger Prachtbau am Schlossplatz.<sup>387</sup> Das steinerne Portal der Schlosskapelle wurde mitsamt seiner Eichentür in die protestantische Dresdner Sophienkirche verlegt, wo es bis 1864 verblieb – heute ist es wieder an seinem ursprünglichen Bestimmungsort angebracht.<sup>388</sup> Für eine katholische Umnutzung erschien ein Portalprogramm, das auf so eindrückliche Weise den konfessionellen und dynastischen Anspruch der protestantischen Kurfürsten des Hauses Wettin demonstriert hatte, wohl ungeeignet.

#### 5.4.3 Exempel der Buße: Die Sünder vor dem Beichtstuhl

Das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus war somit an Kanzeln und Portalen protestantischer Sakralbauten im mitteldeutschen Raum vertreten. Darüber hinaus sind die Spuren jedoch dünn gesät, gerade was mobile Ausstattungsstücke, wie Tafelbilder, betrifft. Auf Altarretabeln oder als Epitaphbild ist das Bildthema in protestantischen Kirchen jedoch nicht – oder nicht mehr – nachweisbar.<sup>389</sup> Auch in Emporenzyklen mit biblischen Historien herrschten eher Passionsdarstellungen oder alttestamentliche Szenen

385 | Siehe Wimböck 2004, S. 195.

386 | Siehe ebd., S. 197, sowie Krause 2006–2009, Bd. 4, Nr. 220, S. 474.

387 | Siehe einführend zur katholischen Hofkirche Dehio 1996, S. 124–131, sowie Meinert 1970.

388 | Siehe Bruck 1912, S. 18 sowie Hunecke 1999, S. 109; zur evangelischen Sophienkirche Dehio 1996, S. 133–134. Das Portal fand von 1864 bis 2004 seinen Platz neben dem Johanneum am Jüdenhof. Erst 2013 kam es wieder in den Dresdner Schlosshof. Das originale Türblatt ist heute im Schlossinnenraum ausgestellt und außen durch eine Replik ersetzt; zu den wechselnden Standorten des Portals Magirius 2009, S. 59.

389 | Siehe als Überblick zu Altären der Reformationszeit Thulin 1955; zur Konfessionsneutralität von Epitaphien, Zajic 2004, zu einzelnen Bildthemen S. 224. Siehe hierzu auch die Ergebnisse der Inventarisierung schwedischer Kirchen, durch die weder protestantisch ausgerichtete Bildprogramme noch eine lutherische Bildsprache bestätigt werden konnten, siehe Ångström 1992. Auch Mereth Lindgrens Arbeiten zu nachreformatorischen Kirchenmalerei Schwedens zeigten, dass die Szene der Ehebrecherin weder auf Altarretabeln noch in Bildzyklen mit Szenen aus dem öffentlichen Wirken Christi dargestellt wurde, siehe Lindgren 1983a und Lindgren 1983b.

vor.<sup>390</sup> An Taufsteinen fanden zwar häufig neutestamentliche Darstellungen Verwendung, darunter aber vor allem Sujets, die sich auf die Taufpraxis beziehen ließen, wie die Taufe Jesu, die Segnung der Kinder oder auch die Samariterin am Jakobsbrunnen.<sup>391</sup>

Im sakralen Raum bietet jedoch die Beichtpraxis einen Bezugsrahmen für den zeitgenössischen Bildgebrauch. Beichtstühle waren in protestantischen Kirchen lange Zeit ebenso wie in katholischen Kirchen üblich und wurden erst im Pietismus weitgehend abgeschafft.<sup>392</sup> Sofern die Beichtstühle mit Bildschmuck ausgestattet waren, nahm dieser häufig auch inhaltlich auf die Beichtfunktion Bezug.<sup>393</sup> Dafür eigneten sich religiöse Themen, die mit Reue und Sündenvergebung in Zusammenhang standen und den Gläubigen als Vorbild zur Buße und inneren Umkehr dienen konnten – darunter beispielhafte Sünder und Büsser wie der reuige König David, die büßende Maria Magdalena, die Ehebrecherin vor Christus, aber auch Personifikationen der *Poenitentia* und *Confessio*.<sup>394</sup> Viele Beichtstühle im 16. Jahrhundert hatten jedoch noch keinen eigenen Bildschmuck, da sie lediglich als einfaches Gestühl ausgeführt waren. Bemalungen, eingelassene Bildfelder oder skulpturaler Schmuck waren zunächst nicht die Regel. Erst die katholischen Kirchen des 17. Jahrhunderts weisen vor allem in Flandern und in Deutschland im 18. Jahrhundert reich geschmückte Beichtstühle auf.<sup>395</sup> Häufig wurden daher zunächst Gemälde mit passenden Bildthemen in unmittelbarer Nähe der Beichtstühle aufgehängt, zum Beispiel an den Rückseiten der Altäre.<sup>396</sup>

Das Bildthema der Ehebrecherin lässt sich gut mit der zeitgenössischen Buß- und Beichtpraxis in Einklang bringen, denn die Darstellung der reuigen Sünderin stellte den Gläubigen ein biblisches Bußexempel vor Augen.<sup>397</sup> Für Cranachs Werke sind besonders die zeitgenössischen Vorstellungen von Buße und Beichte ausschlaggebend, die in den Schriften der Reformatoren zum Ausdruck kamen.<sup>398</sup> Die Furcht vor

390 | Siehe hierzu die Studie zu Emporenzyklen von Schöntube 2008a, als Überblick Schöntube 2008b.

391 | Siehe einführend zu Taufbecken in protestantischen Kirchen Poscharsky 1998a, S. 25–26, zu Bildschmuck an Taufbecken in Niedersachsen Mathies 1998, mit einer Übersicht auf S. 265; zu Darstellungen der Samariterin am Jakobsbrunnen Wiesenhütter 1936, S. 207.

392 | Siehe Poscharsky 1998a, S. 26; Wiesenhütter 1936, S. 207; zur Entwicklung des Beichtstuhls im katholischen Kontext Schlombs 1964; zu fränkischen Beichtstühlen Heidelmann/Meißner 2001; zu evangelischen Beichtstühlen in Sachsen Wieckowski 2005.

393 | Siehe Poscharsky 1998a, S. 26. Teilweise finden sich auch Beichtstuhlausstattungen nur mit weiblichen Sünderinnen, die auf eine geschlechterspezifische Auswahl der Themen hinweisen, siehe hierzu mit Beispielen Eichberger 2002, S. 245, Fußnote 190.

394 | Siehe einführend J. J. M. Timmers: »Buße, Bußsakrament«, in: *Lcl*, Bd. 1, Sp. 343–348, hier Sp. 346.

395 | Siehe ebd.

396 | Auch in Italien dienten Halbfigurenbilder als Bußexempel zur Sündenerkenntnis und Umkehr, beispielsweise Darstellungen des Hl. Sebastian von Perugino, die eine Bußbotschaft vermitteln und durch die emotionale Betrachtersprache wirken sollen, siehe Burioni 2011, S. 147 sowie Nr. 16, S. 228.

397 | Im sächsischen Raum ist eine Darstellung der Ehebrecheringeschichte im Giebfeld eines Beichtstuhls in der Pulsnitzer St. Nikolaikirche aus dem 17. Jahrhundert nachgewiesen, siehe Wieckowski 2005, S. 78–79.

398 | Dieter Koepplin datierte das Gemälde in einer Notiz als Kopie nach Cranach oder überarbeitetes Original um 1540, siehe *Corpus Cranach* (<http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Datei:FR-292-c-Anna-berg-Not.jpg>; abgerufen am 5.9.2016). Da das Gemälde Variationen aufweist, handelt es sich eher um eine Werkstattvariante als um eine Replik oder Kopie. Das unterstützt die 2015 vom CDA durchgeführte Untersuchung, die die Rahmung als original ausweist, siehe Gunnar Heydenreich in: *CDA* ([http://lucascranach.org/DE\\_SAKA\\_SAKA005](http://lucascranach.org/DE_SAKA_SAKA005); abgerufen am 21.10.2018)



**Abb. 87:** Lucas Cranach d. J. (Werkstatt):  
*Christus und die Ehebrecherin*,  
 73,5 × 119,5 cm, Holz, um 1540  
 (Verwendung als Mittelbild eines Altars  
 in der Annenkirche, mit Flügelbildern von  
 Hans Hesse, Ende 19. Jahrhundert),  
 Annenkirche Annaberg-Buchholz

Gottes Zorn war dabei maßgeblich, um die Reue der Sünder hervorzurufen und sie bußfertig zu machen (Kap. 2.2). In seinen Ausführungen *Von der rechtschaffenen Christlichen Busse* riet Melanchthon den Pfarrern, die Gläubigen vor dem Zorn Gottes zu warnen, denn »[...] wo nicht rewe vnd leid vber die sunde ist, da ist auch nicht rechter glaube.«<sup>399</sup> Das Empfinden der Furcht öffnete dabei die Herzen der Sünder für die Erkenntnis der Sünden. Am Ende richtete der Glaube und die tröstliche Vergebung der Sünden die erschütterten Sünder wieder auf. Dieses reformatorische Bußverständnis kann in Cranachs Werkstattarbeiten der Ehebrecherin vor Christus gesehen werden. Die Furcht vor der drohenden Bestrafung manifestiert sich in erster Linie in der Frauenfigur, die in vielen späteren Gemäldevarianten grob von den Männern an den Armen oder an der Taille gepackt wird und ihren Tod vor Augen hat. Die emotionale Erschütterung zeigt sich an ihrer wehrlosen Körperhaltung und am schamvoll niedergeschlagenen Blick. Die bürgerliche Kleidung macht die biblische Sünderin zum zeitgenössischen Exempel einer reuigen Sünderin des 16. Jahrhunderts. Zugleich findet die Furcht vor Gottes Bestrafung ihre Auflösung in der Gnade, die der Sünderin zuteilwird. Cranach legt dieses Heilsversprechen in die Berührung der Hände zwischen Christus und der Frau.

Es wäre daher denkbar, dass einzelne Cranach-Werke mit der biblischen Historie der Ehebrecherin in den Kirchen in der Nähe von Beichtstühlen angebracht waren, um die Sünder auf die Beichte vorzubereiten. Einen Anhaltspunkt kann eine spätere Werkstattvariante geben, die sich bereits im 16. Jahrhundert nachweislich in einer Kirche befand: das noch heute in der St. Annenkirche im heutigen Annaberg-Buchholz aufbewahrte Ehebrecheringemälde (Abb. 51).<sup>400</sup> Dieses weist alle Spezifika der späteren Werkstattarbeiten Cranachs inklusive der deutschsprachigen Bibelinschrift und der drastischen Ausschmückung durch bildrhetorische Mittel auf. Zu diesen Stilmitteln zählen die Entblößung der Brüste der Sünderin und die Bedrohung durch die rohe Gestalt des hinter ihr stehenden Soldaten, der ihren Arm unsanft mit

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

400 | Siehe zur Dokumentation des Annaberger Exemplars Frimmel 1891, S. 133; Röber 1983; Dehio 1998, S. 13; FR 1979, Nr. 364D; Magirus 2013, S. 37; mit weiteren Angaben dokumentiert im Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-200-012; [http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_und\\_die\\_Ehebrecherin,\\_Annaberg,\\_FR\\_292c](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).

Kettenhandschuhen umklammert, während der Schwertknauf bedrohlich vor ihren Oberkörper rückt. Die in sich zusammengesunkene Frau richtet den Blick angstvoll und reumütig zu Boden.

Die ursprüngliche Anbringung im Kirchenraum ist nicht dokumentiert, jedoch die späteren Umnutzungen. Das wohl um 1540 entstandene Gemälde wurde 1571 dem Epitaph der Elisabeth Kantz (gest. 1571) zugeordnet, der sich auf der Seitenempore der St. Annenkirche befand. Da Elisabeth Kantz ungefähr 30 Jahre nach der angenommenen Entstehung des Gemäldes verstarb, ist davon auszugehen, dass das Werk nicht ursprünglich als Epitaphbild angefertigt wurde, sondern erst später als solches Verwendung fand.<sup>401</sup> 1884 wurde die Tafel zum Mittelbild eines Altars mit der Beischrift »Jesus nimmt die Sünder an« umfunktioniert, dem zwei Seitenflügel mit der Hl. Katharina sowie Maria mit dem Jesuskind hinzugefügt wurden (Abb. 87). Heute befindet sich das Gemälde mit der Ehebrecherin an der Rückseite des Hauptaltars direkt vor einem Beichtstuhl.<sup>402</sup> Auch wenn sich dies nicht mehr mit Quellen belegen lässt, wäre auch die ursprüngliche Anbringung der Tafel an diesem oder einem ähnlichen Ort zu denken,<sup>403</sup> denn es war üblich, die Beichte hinter den Altären abzunehmen.<sup>404</sup> Dort angebrachte Gemälde konnten von den Gläubigen vor der Beichte in der Nahaussicht betrachtet werden.

Besonders die späteren Werkstattvarianten im zweitgrößten Standardformat mit Halbfiguren und rhetorisch gesteigerter Bildsprache – wie sie auch das Annaberger Gemälde aufweist – eigneten sich für diesen Ort der Buße und inneren Einkehr. In der nahezu intimen Betrachtersituation tritt der Andachts- und Dialogcharakter der Bilder besonders klar hervor. Die Gläubigen konnten sich, wie es bereits Schulze für Halbfigurenbilder Cranachs herausarbeitete, »mit ihren Hoffnungen und Ängsten direkt an Christus wenden, der ihnen zugleich mit der Vergebung der Sünden das ewige Leben verhieß.«<sup>405</sup> Die affektive Betrachtersprache bereitete die Gläubigen vor den Beichtstühlen somit auf die individuelle Sündenkenntnis und die Beichte vor, die sie zur inneren moralischen Umkehr bewegen sollte. Die biblische Historie der Ehebrecherin vor Christus zeigt eindrücklich, dass die vergebende Gnade durch Christus, der die Sünderin im Bild an die Hand nimmt, für jede Einzelnen – ungeachtet seiner Vergehen – tröstliche Gewissheit ist. Die Tafelbilder sind somit auch als tröstliches Exempel im Kontext einer verinnerlichten Buße und protestantischen Frömmigkeitspraxis zu sehen.

401 | Siehe Röber 1983, S. 243. Dennoch wird das Gemälde in der Regel als Epitaphbild bezeichnet, siehe beispielsweise Magirius 2013, S. 37.

402 | Siehe Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994, Nr. 155, S. 333.

403 | Siehe ebd.

404 | Siehe die zwar ältere, hierfür aber immer noch relevante Arbeit von Braun 1924, Bd. 2, S. 502. Braun schloss aus Synodenbeschlüssen, die die Beichte hinter den Altären in den Jahren 1588 und 1591 verboten, dass dies zuvor die gängige Beichtpraxis gewesen sei; hierzu auch Rimsl 2015, S. 49. Dem Autor danke ich für diesen Hinweis.

405 | Schulze 2004, S. 28.

## 5.5 Cranachs Gemälde in Kunstsammlungen der Frühen Neuzeit

Einige Gemälde aus der Cranach-Werkstatt gelangten bereits im 16. Jahrhundert als Sammelobjekte in fürstliche Kunstkammern. Dies geschah zeitgleich mit der Entstehung des Sammelwesens und der Wertschätzung ästhetisch-künstlerischer Qualitäten von Kunstwerken.<sup>406</sup> Diese Veränderungen lassen sich nicht zuletzt an Inventareinträgen ablesen, in denen im Verlauf des Jahrhunderts zunehmend Künstlernamen genannt wurden. Der bislang früheste bekannte Inventareintrag, der mit guten Gründen einem Ehebrecheringemälde Cranachs zugewiesen werden kann, stammt aus dem Gripsholmer Kunstsammlungsinventar des schwedischen Königs Gustav I. Wasa.<sup>407</sup> Dieser erweiterte seine Kunstsammlung von etwa 1530 bis zur Jahrhundertmitte beträchtlich.<sup>408</sup> Einer der Inventareinträge aus dem Jahr 1548 verzeichnet neben weiteren »store målade tafflor«, also großen gemalten Tafeln, ein Bild mit der altschwedischen Übersetzung der bekannten Christusworte aus der Johannesperikope (Joh 8,7): »Om then skulle wara frii for hoor kaste förste steenen.«<sup>409</sup> Ein weiterer Eintrag nennt unter den kleinformatigen Tafeln ein Gemälde gleichen Themas.<sup>410</sup> Es ist anzunehmen, dass Gemäldevarianten aus Cranachs Werkstatt über die norddeutschen Fürstenhäuser nach Schweden gelangten, mit denen Gustav I. Wasa durch seine erste Gemahlin Katharina von Sachsen-Lauenburg verbunden war.<sup>411</sup> Seine Kunstsammlung wurde von Kristina von Schweden, der Tochter Gustavs II. Adolf, übernommen und von ihr zu einer der bedeutendsten Gemäldesammlungen des 17. Jahrhunderts ausgebaut.<sup>412</sup>

In den Inventaren ihrer Tafelgalerie finden sich ebenfalls zwei Einträge zu Ehebrecheringemälden, jeweils bezeichnet als »Kristus och synderskan« (»Christus und die Sünderin«).<sup>413</sup> Im ausführlichen Inventar von 1652, größtenteils in französischer Sprache verfasst, sind drei Gemälde des Bildthemas aufgeführt: Ein Tafelgemälde von Cranach d. Ä. wird als Darstellung Jesu, der von Juden umringt sei, beschrieben (»representant Jesus Christ et des juifs al'entour de luy. Sur di bois«).<sup>414</sup> Ein weiteres Exemplar, ebenfalls von Cranach d. Ä., zeige Jesus umringt von zahlreichen Juden sowie eine Frau (»Jesus Christi et quantité de juifs al'entour de luy, et une femme«).<sup>415</sup> Ein drittes Exemplar wird als »Jesus och äktenskapsbryterskan« bezeichnet (»Christus und die Ehebrecherin«).<sup>416</sup> Welcher der Inventareinträge sich auf heute erhaltene Gemälde bezieht, kann nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden, zumal die schwedische Sammlung durch

406 | Siehe hierzu das frühe Sammeln der Kunst Dürers, Grebe 2013; einführend Büttner 1997.

407 | Siehe zur Sammlungsgeschichte Nordenfalk 1958, hier V.

408 | Siehe ebd.

409 | *Inventar Gustav Vasa* (1548), zitiert nach Granberg 1929–1931, Bd. 1, S. 160; siehe auch Nordenfalk 1958, V.

410 | *Inventar Gustav Vasa* (1548): »Om then skulle frii ware kaste förste steenen.«, zitiert nach der Edition bei Granberg 1929–1931, Bd. 1, S. 161.

411 | Siehe Nordenfalk 1958, V.

412 | Siehe umfassend zu Kristinas Sammelpolitik Ausst.kat. Stockholm 1966; die Inventare der Tafelgalerie sind publiziert bei Granberg 1896.

413 | Siehe ebd., Nr. 146–147.

414 | Zitiert nach Granberg 1929–1931, Bd. 1, S. 216.

415 | Zitiert nach ebd., S. 223.

416 | Zitiert nach ebd., Bd. 2, S. 30.

die Kriegsbeute von 1648 in Prag enormen Zuwachs erhielt. Dennoch befinden sich heute noch zwei Werkstattvarianten mit Halbfiguren im Stockholmer Nationalmuseum, die bereits in den Sammlungsinventaren von Gustav I. Wasa wie auch später von Kristina von Schweden verortet werden können (Abb. 40, 48).<sup>417</sup> Es liegt also nahe, dass Cranachs Gemälde auch schon zu Lebzeiten des weithin berühmten Hofmalers für ihren Kunstwert geschätzt wurden und als höfische Geschenk- und Tauschwerke beliebt waren.<sup>418</sup>

Einige der Cranach-Gemälde gelangten auch in den Süden, und zwar in die Kunstsammlungen der bayerischen Herzöge. In den 1560er Jahren entstand die Münchner Kunstkammer der Herzöge Albrecht V. und Wilhelm V., in der eines der Cranachschen Ehebrecheringemälde greifbar wird. Der damalige Münchner Hofrat Johann Baptist Fickler trug in seinem über 3000 Nummern umfassenden Inventar die umfangreichen Bestände der Münchner Kunstkammer in der Systematik der damaligen Hängung der Gemälde und Objekte zusammen.<sup>419</sup> Laut Inventar folgte in der Münchner Kunstkammer auf einige Porträts und eine Darstellung mit Judith und Holofernes am zehnten Pfeiler der Südwand eine Tafel mit einer Ehebrecherin vor Christus:

»Unden an dem Fenster lainet ein große dafl, darauf ein *Perspectif*eines Templs, darinnen Christus der herr und die Juden, welche ime das Weib, so am Ehbruch erwischet, fürbracht.«<sup>420</sup>

Durch den Hinweis auf die Tempelarchitektur ist hier jedoch nicht an eine querformatige Darstellung mit Halbfiguren vor dunklem Hintergrund zu denken, sondern an eines der szenisch aufgefassten hochformatigen Gemälde oder ein Bild eines anderen Künstlers.

Ab 1607 ließ der bayerische Herzog und Kurfürst Maximilian I. seine private Kammergalerie in der Münchner Residenz mit deutschen und niederländischen Werken des frühen 16. Jahrhunderts bestücken, die teils auch aus den Beständen der älteren und umfangreicheren Münchner Kunstkammer stammten.<sup>421</sup> Das Inventar von 1627/1630 erlaubt einen Einblick in diese erlesene Sammlung geistlicher und weltlicher Gemälde zum privaten Kunst- und Sammlervergnügen Maximilians I., das Gemälde wie Albrecht Altdorfers *Alexanderschlacht*, Albrecht Dürers *Vier Apostel* und auch etliche Cranach-Gemälde verzeichnet.<sup>422</sup> 1632 wurden die Kammergalerie Maximilians I., vor allem aber die Münchner Kunstkammer, von den schwedischen Truppen Gustav II. Adolf im Zuge der Ereignisse des 30-jährigen Krieges geplündert,<sup>423</sup> was einen Neuanfang für die Kunstsammlungen notwendig machte. Kurz nach diesen nicht nur für die Sammlung

417 | Siehe zu den Stockholmer Varianten Ausst.kat. Stockholm 1966, S. 514, Nr. 1292.

418 | 1518 begrüßte beispielsweise Friedrich der Weise die Bereitschaft der Mutter des Königs von Frankreich, Reliquien gegen »etliche Täflein von unserm Maler« zu tauschen, siehe Schade 1977, Reg. 155, S. 409, ebenso Scheidig 1953, Nr. 24.

419 | Zur Münchner Kunstkammer siehe zusammenfassend Ausst.kat. München 2011a, S. 16–19; zum Inventar Fickler 2004; außerdem Sauerländer 2008.

420 | Fickler 2004, S. 201, Nr. 2841 (2809); siehe ebenso Sauerländer 2008, Bd. 2, Nr. 2841 (2809), S. 846.

421 | Zu Kunst und Wissenschaft unter Maximilian I. von Bayern siehe allgemein Albrecht 1998, S. 249–283; zur Kammergalerie Maximilians I. in Auswahl Ausst.kat. München 2011a, S. 19–29, Diemer/Wappenschmidt 2011, S. 3–14, sowie Albrecht 1998, S. 251–261.

422 | Zur Transkription des Inventars der Kammergalerie Maximilians I. von 1627/30 siehe Diemer/Wappenschmidt 2011; zur Kammergalerie als private Sammlung Albrecht 1998, S. 261.

423 | Zur Plünderung und zu den Gemäldeverlusten der Kunstkammer Maximilians I. siehe die archivalischen Nachforschungen von Weiß 1908, insbesondere S. 768.



**Abb. 88:** Historische Fotografie (vor 1913) von: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 80,5 × 108,2 cm, Lindenholz, um 1520, Fränkische Galerie Kronach (Dauerleihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Bildarchiv Foto Marburg, Aufnahme-Nr. 1.003.219

einschneidenden Ereignissen gelangte 1633 erstmals nachweislich eine der Cranachschen Gemäldevarianten der Ehebrecherin vor Christus in die Kammergalerie Maximilians I.<sup>424</sup> Das Gemälde war ein Geschenk an Maximilian I. vom Bamberger Domprobst Johann Christoph Neustetter (genannt Stürmer).<sup>425</sup> Es wurde – wie die Korrespondenz Maximilians I. bezeugt – unter großem Aufwand von Bamberg nach Braunau transportiert, wo sich Maximilian I. zum damaligen Zeitpunkt aufhielt.<sup>426</sup> Das betreffende Gemälde wird als Nr. 15 im letzten Inventar der Kammergalerie aus den Jahren 1641/1642 mit folgender Beschreibung aufgeführt:

»Die Evangelische Gschicht, wie die Juden Christo ein Ehebrecherin vorstellen, unnd fragen, ob sie zu verstainigen? Darauf Christus geantwortt, wer unnder euch ohne sündt ist, der werffe zum ersten den stain auf sie. Vom Lucas Cronach gemahlet [...]«<sup>427</sup>

Es handelt sich um jenes Gemälde, das Heinrich Stelzner im München der 1890er als Vorlage für sein Historiengemälde diente und das während der Aufbewahrung in der Kammergalerie erheblich verändert wurde (Abb. 31).

Maximilian I. begnügte sich demnach nicht mit dem bloßen Besitz von Kunstwerken, sondern er ließ von seinen Hofmalern an vielen Gemälden tief greifende Veränderungen vornehmen, um diese nach seinen Vorlieben zu Galeriebildern umzugestalten. Dabei wurden ganze Partien verändert, Landschaftshintergründe eingefügt, weitere Figuren hinzugemalt oder vorhandene einfach abgesägt – was nicht zu-

424 | Siehe Ausst.kat. München 2011a, Nr. 16, S. 86. Seit 1922 befindet sich das Gemälde als Dauerleihgabe in der Fränkischen Galerie Kronach.

425 | Siehe ebd., S. 21; ebenso Weiß 1908, S. 568.

426 | Siehe zusammenfassend Ausst.kat. München 2011a, S. 21; ebenso Diemer 1980, S. 150, sowie die Quellenstudien von Weiß 1908, S. 565–567.

427 | Zitiert nach Bachtler/Diemer/Ericksen 1980, S. 229, XII, 15 (fol. 76v). In den früheren Inventaren ist der Eintrag daher noch nicht enthalten; zum Inventar von 1627–1630, das den Zustand der Sammlung vor der Plünderung durch die Schweden wiedergibt, siehe Diemer/Wappenschmidt 2011.

letzt auch zu inhaltlichen Umdeutungen führte.<sup>428</sup> So wurden etwa allzu nackt empfundene Lukretien ›angezogen‹, religiöse Bilder zu profanen Werken abgeändert oder störende Hinweise auf ehemalige Stifter oder Besitzer getilgt.<sup>429</sup> Eines der bekanntesten Beispiele für die Änderungen aus dieser Zeit ist sicherlich Dürers Paumgartner-Altar mit seinen zahlreichen Hinzufügungen und Übermalungen.<sup>430</sup>

Auch das 1633 erworbene Cranach-Gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus entsprach in seinem ursprünglichen Zustand, in dem es einst Cranachs Werkstatt verlassen hatte, nicht den Vorstellungen Maximilians I.<sup>431</sup> Dementsprechend ließ er die Tafel von seinem Hofmaler nach seinen eigenen Wünschen zum Galeriebild umgestalten.<sup>432</sup> Eine vor der Restaurierung aufgenommene Archivfotografie aus dem frühen 20. Jahrhundert gibt heute noch einen lebendigen Eindruck von den Eingriffen, die der bayerische Herzog vornehmen ließ (Abb. 88).<sup>433</sup> Die eigentlich nur



**Abb. 89:** Albrecht Dürer: *Die Beschneidung Christi*,  
Holzschnitt, aus: *Marienleben*, Blatt: 29,9 × 21,1 cm,  
um 1505, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv.-Nr. I 1007

428 | Siehe zusammenfassend zu den Änderungen am älteren Bildbestand Ausst.kat. München 2011a, S. 24–29, sowie ausführlich Goldberg 1992.

429 | Siehe Goldberg 1983b, S. 168–170.

430 | Siehe hierzu in Auswahl ebd., S. 162–164, und ausführlich Kat. München 1998, S. 166–235.

431 | Siehe zur Restaurierungsgeschichte Goldberg 1992.

432 | Zu den Änderungen am Cranach-Gemälde siehe Ausst.kat. München 2011a, S. 26 sowie Nr. 16, S. 86; ebenso Kat. Kronach 2014, Nr. 93; zum Münchner Maler Georg Vischer bzw. Georg Fischer (1580–1643), Hofmaler von Maximilian I. von Bayern, siehe ThB, Bd. 34, S. 416. Der Münchner Maler wurde häufig mit Johannes Fischer (auch Johann Georg Fischer) verwechselt, siehe hierzu ebd., Bd. 12, S. 24, sowie bereits NKL, Bd. 20 (1850), S. 368–369. Auch Schuchardt nennt »Georg Fischer« als Urheber der Übermalungen, siehe Schuchardt 1851–1871, hier Bd. 2, Nr. 355, S. 95.

433 | Im Katalog der Königlichen Älteren Pinakothek von 1908 ist das Gemälde noch mit den Veränderungen Georg Fischers genannt, siehe Kat. München 1908, Nr. 278, S. 63. In der Ausgabe von 1911 ist das Gemälde nicht mehr erhalten, siehe Kat. München 1911, da es 1911 zuerst nach Schleißheim und ab 1922 in das Oberfränkische Museum bzw. Rathaus Kronach kam. Seit 1983 wird die Tafel in der Fränkischen Galerie Kronach aufbewahrt; siehe zu den Standorten Goldberg 1992, S. 12, Anm. 1.



**Abb. 90:** Albrecht Dürer: *Joachims Opfer wird zurückgewiesen*,  
Holzschnitt, aus: *Marienleben*, Blatt: 33,9 × 25 cm, um 1504,  
Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin,  
Inv.-Nr. 4620-1877

*Christi* aus Dürers *Marienleben* (Abb. 89).<sup>439</sup> Direkt über der Christusfigur wurde im erweiterten Bildfeld ein Radleuchter eingefügt, ein weiteres Motiv aus dem *Marienleben*, das dem Holzschnitt *Joachims Opfer wird vom Hohenpriester zurückgewiesen* entlehnt ist (Abb. 90).<sup>440</sup> Zudem zeigt sich der neu gemalte Innenraum um zwei Fenster ergänzt, eines davon mit Butzenscheiben, die der gleichmäßigen Lichtsituation

80,6 cm × 108,2 cm in der Breite messende Holztafel wurde um beträchtliche Anstückerungen am oberen und linken Rand auf das Format von 116 × 149 cm erweitert.<sup>434</sup> Die im Inventar von 1641/1642 genannten Maße »hoch 4 Schuech 1 Zoll, braitt 5 Schuech 3 Zoll«<sup>435</sup> entsprechen dieser erweiterten Form.<sup>436</sup> Dies weist darauf hin, dass die von Maximilian I. veranlassten Änderungen im Jahrzehnt zwischen dem Erwerb des Gemäldes 1633 und der Inventarerstellung erfolgt sind. Der vormals schlichte dunkle Hintergrund passte nicht zu den übrigen Werken der Kammergalerie und wurde – wie auch bei anderen Gemälden – dementsprechend ausgestaltet.<sup>437</sup> Cranachs Figuren sind dadurch in einem gewölbten spätgotischen Innenraum verortet, der das Tempelinnere der biblischen Szene darstellt. Die filigranen Wandornamente und der Gewölbeansatz im Hintergrund sind einem Motiv aus Dürers Druckgrafik entnommen und entstammen, wie Gisela Goldberg in ihren Arbeiten zur Restaurierungsgeschichte des Gemäldes zeigte,<sup>438</sup> dem Holzschnitt *Die Beschneidung*

434 | Siehe Ausst.kat. Kronach/Leipzig 1994, Nr. 155, S. 333.

435 | Zitiert nach Bachtler/Diemer/Erchsen 1980, S. 229, XII, 15 (fol. 76v).

436 | Berechnung ausgehend vom bayerischen Fuß (29,18592 cm), siehe dazu Diemer/Wappenschmidt 2011, S. 16.

437 | Siehe etwa Dürers Paumgartneraltar, dessen Flügel verbreitert und mit Landschaftselementen aus anderen Dürerwerken übermalt wurden, siehe Kat. München 1998, S. 211.

438 | Siehe zu den Änderungen nach Vorlagen aus der Dürergrafik Goldberg 1992, S. 11, sowie Goldberg 1983b, S. 171.

439 | Zum Holzschnitt siehe Schoch/Mende 2001–2004, hier Bd. 2, Nr. 176, S. 251–253.

440 | Siehe zum Holzschnitt ebd., Nr. 167, S. 226–228.

des Cranach-Gemäldes in keiner Weise entsprechen.<sup>441</sup>

Die aus heutiger Sicht verwunderlichste Änderung ist jedoch die zusätzlich eingefügte Männerfigur auf der Anstückung am linken Bildrand. Im Maßstab größer als die Figuren des ursprünglichen Cranach-Gemäldes schiebt sich ein korpulenter Pharisäer ins Bild, der die eigentlichen Protagonisten überragt und durch seine physische Präsenz fast zu bedrängen scheint. Wie die anderen hinzugefügten Motive wurde die Figur aus der Dürergrafik übernommen, sie entspricht in gespiegelter Form dem Pharisäer aus dem *Ecce-Homo*-Holzschnitt aus der *Großen Passion* (Abb. 91).<sup>442</sup> Die Gewanddrapierungen sowie der tief sitzende Gürtel, an dem die Hand des Manns liegt, sind der Figur in Dürers Holzschnitt ebenso nachempfunden wie der massige Körper und der spezifische Gesichtstypus. Einzig das Augenglas, das sich der Pharisäer vor die Augen hält, ist ein Detail, das bei Dürer keine Entsprechung findet. Die Figur scheint mit Bedacht ausgewählt zu sein, denn in den Gesichtszügen findet sich ein Wiederhall der groben Physiognomie des Cranachschen Steinewerfers am linken Bildrand des originalen Bildfeldes.

Diese aus heutiger Sicht tief greifenden Änderungen waren gängige Praxis in der Sammlung Maximilians I.<sup>443</sup> Die veränderte Maloberfläche führte zu späterer Zeit – insbesondere vor der Restaurierung, aber auch noch danach – zu Fehleinschätzungen bei Datierung, Einordnung und Interpretation des



**Abb. 91:** Albrecht Dürer: *Ecce Homo*, Holzschnitt, aus: *Große Passion*, Blatt: 39,8 × 28,8 cm, um 1498, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin, Inv.-Nr. B-171

441 | Hierfür konnte bislang keine grafische Vorlage gefunden werden, Goldberg vermutet eine »eigene Leistung« eines Künstlers aus dem 17. Jahrhundert, siehe Goldberg 1992, S. 11.

442 | Siehe zur Zuordnung Goldberg 1983b, S. 171; zum Holzschnitt Schoch/Mende 2001–2004, Bd. 2, Nr. 159, S. 194–196. Denkbar wäre auch eine Übernahme eines weiteren Figurentypus aus dem *Marienleben*, vergleiche hierzu die Figur des Pharisäers auf dem Holzschnitt *Joachim und Anna unter der Goldenen Pforte*, siehe ebd., Nr. 169, S. 232–234.

443 | Siehe vertiefend Goldberg 1980, S. 144–146.



**Abb. 92:** Infrarotreflektografie von: Lucas Cranach d. Ä.: *Christus und die Ehebrecherin*, 80,5 × 108,2 cm, Lindenholz, um 1520, Fränkische Galerie, Kronach (Dauerleihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen), Alte Pinakothek München, Inv.-Nr. 692

Gemäldes.<sup>444</sup> Aus den Restaurierungsakten von 1915/16 geht zwar hervor, dass die unter Maximilians I. Regierungszeit hinzugefügten Anstückungen abgenommen und die Tafel wieder auf ihre ursprüngliche Größe reduziert wurde.<sup>445</sup> Von den tief greifenden Änderungen des 17. Jahrhunderts zeugen jedoch heute noch die Hintergrundarchitektur, die Übermalung des vormals sichtbaren lateinischen Schriftzugs am oberen Bildrand sowie einzelne Anpassungen innerhalb der originalen Figurengruppe. Auch die charakteristische Handhaltung der beiden Protagonisten – das Spezifikum der Cranachschen Bildformel – fiel den Änderungen aus der Kammergalerie unter Maximilian I. zum Opfer: Jesus nimmt die Sünderin in der übermalten Fassung nicht mehr zum Zeichen der erlösenden Gnade und Vergebung schützend an die Hand, son-

444 | So sieht Schweinsberg 1966, S. 38, den »Sinn des Bildes absinken«, obwohl die Restaurierung mehrere Jahrzehnte zurücklag und bereits in der Erstauflage von Friedländers und Rosenbergs Standardwerk zum Cranach-Cœuvre zugerechnet wurde, siehe FR 1932, Nr. 110, S. 51. Auch Hans Posse sah die späteren Varianten mit schwarzem Hintergrund als Vereinfachung der für ihn gedrängt wirkenden Kronacher Fassung, siehe Posse 1942, S. 29. Noch im 20. Jahrhundert wurde die vermeintliche Tempelkulisse interpretativ in Cranachs Bildgefüge miteinbezogen, siehe Pfreundner 1988.

445 | Zum Restaurierungsprotokoll siehe Goldberg 1992, S. 13, Anm. 3.



**Abb. 93:** Infrarotreflektografie von: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, 86,5 × 121 cm, Öl auf Holz, Nationalgalerie Prag, Inv.-Nr. DO 4211

dern lässt sie isoliert neben sich stehen.<sup>446</sup> Die Infrarotreflektografie zeigt noch deutlich die ursprüngliche Handhaltung (Abb. 92):<sup>447</sup> Jesus hielt die Hand der Sünderin, deren Umrisse sich noch abzeichnen, ebenso wie in anderen frühen Halbfigurenbildern umschlossen (Abb. 30, 32).

Die tatsächlichen Beweggründe für diese Veränderung lassen sich nicht mehr mit Bestimmtheit nachweisen. Es kann an dieser Stelle die Vermutung geäußert werden, dass Maximilian I., der federführend in der katholischen Gegenreformation agierte,<sup>448</sup> diese Geste womöglich als »protestantisch« wertete und sie daher aus konfessionell motivierten Gründen wegretuschieren ließ. Allerdings wiesen bereits die vorreformatorischen Cranach-Darstellungen mit dem lateinischen Vulgataschriftzug diese Handhaltung auf. Die Gründe für die Übermalungen sind vielleicht eher auf einer übergeordneten moralischen Ebene zu finden. Möglicherweise erschien die Vergebung der Sünde im Kontext des Ehebruchs, die immerhin gegen das sechste Gebot verstieß, durch die versöhnliche Gnadengeste Christi gar zu leicht erreichbar. Wahrscheinlich wertete man aber auch die körperliche Nähe zwischen Christus und der Frau als Verstoß gegen das

446 | Siehe zu den Übermalungen der Figuren Goldberg 1983b, S. 171.

447 | Ich danke Martin Schawe (Alte Pinakothek München) für das freundliche Bereitstellen der Infrarotaufnahme.

448 | Siehe Albrecht 1998, S. 1113–1120.

Gebot der Angemessenheit und des *decorum*. So wurden beispielsweise die nackten Figuren in Leonardo da Vincis *Jüngstem Gericht* in der Sixtinischen Kapelle, denen Pietro Aretino den Vorwurf der *lascivitas* anlastete, 1564 aus Schicklichkeitsgründen mit Tüchern übermalt.<sup>449</sup> Ebenso ist für Cranachs Gemälde anzunehmen, dass eine allzu große Nähe der Christusfigur zur ehebrüchigen Sünderin als moralisch unpassend bewertet wurde.<sup>450</sup>

Dass die Handhaltung zwischen Christus und der Sünderin in späteren Zeiten als störend empfunden wurde, zeigt das Gemälde, das sich heute in der Nationalgalerie in Prag befindet (Abb. 44). Auch hier wurden die linke Hand Jesu und die rechte Hand der Ehebrecherin übermalt, wie die Infrarotreflektografie zeigt (Abb. 93).<sup>451</sup> Die Unterzeichnung aus schwarzer Kreide gibt die Haupt- und Binnenkonturen der Malerei wieder, deutlich zu sehen etwa an der Hand des Steinwerfers. Zwar wurden kleinere Anpassungen der Konturen noch während des Malprozesses durchgeführt, jedoch keine Veränderungen mehr in der Bildkomposition vorgenommen.<sup>452</sup> An den Händen der beiden Protagonisten lassen sich die Spuren der alten Unterzeichnung nicht mehr erkennen. Diese weisen nun mit halb geöffneten Fingern voneinander weg, ihres ursprünglichen Sinngehalts beraubt. Das weiße Mieder der Frau und Teile des Christusmantels gehen ebenfalls auf spätere Änderungen zurück.<sup>453</sup> Die Umstände dieser barocken Übermalungen sind nicht bekannt, da das Gemälde nach derzeitigem Forschungsstand erstmals 1738 in der Sammlung Nostitz bei Prag nachgewiesen ist.<sup>454</sup> Es zeigt sich jedoch, dass die Geste der Handhaltung, in der die erlösende Gnade für die Sünder veranschaulicht wurde, als entscheidender Sinngehalt der Cranachschen Darstellungen zu bewerten ist.

449 | Siehe Hecht 2012, S. 420–445.

450 | So wurde eine Lucrecia-Darstellung Cranachs aus Schicklichkeitsgründen mit einem Kleidungsstück übermalt, um den nackten Oberkörper zu verhüllen, siehe Goldberg 1983b, S. 165. Das Cranach-Gemälde diente zwischenzeitlich anscheinend dazu, eine »Lucretia nakhendt« von Dürer wie eine Art Deckel zu verdecken, siehe hierzu den Nachtrag des Inventarschreibers zum Inventar von 1627/1630 in der Transkription von Diemer/Wappenschmidt 2011, S. 126 [100].

451 | Siehe hierzu die technologische Untersuchung des CDA ([http://lucascranach.org/CZ\\_NGP\\_DO4211](http://lucascranach.org/CZ_NGP_DO4211); abgerufen am 6.11.2018). Ich danke Gunnar Heydenreich (CDA) für das freundliche Bereitstellen der Infrarotaufnahme.

452 | Siehe hierzu die Angaben zu Material und Technik von Smith, Sandner und Heydenreich (2014) im CDA ([http://lucascranach.org/CZ\\_NGP\\_DO4211](http://lucascranach.org/CZ_NGP_DO4211); abgerufen am 6.11.2018).

453 | Siehe Ausst.kat. Prag 2005, Nr. 21, S. 98–99; zur englischen Übersetzung Anhang, S. 39.

454 | Siehe hierzu die Provenienzangaben im CDA ([http://lucascranach.org/CZ\\_NGP\\_DO4211](http://lucascranach.org/CZ_NGP_DO4211); abgerufen am 6.11.2018).