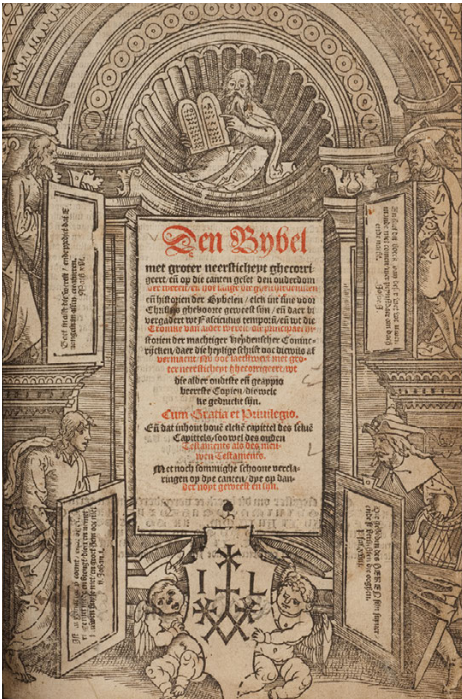


## Epilog: Die biblische Historie der Ehebrecherin als lehrhaftes Exempel

Der Bildgebrauch der Frühen Neuzeit war denkbar flexibel, was sich am weit gefassten Bildbegriff und in der zeitgenössischen Bildertheologie zeigt.<sup>1</sup> Weder im Protestantismus noch in der katholischen Kirche wurde die konkrete Beschaffenheit religiöser Bilder reglementiert.<sup>2</sup> Luther bevorzugte zwar manche Bildthemen und lehnte andere ab,<sup>3</sup> äußerte sich ansonsten aber nicht zur künstlerischen Form und verlagerte die Frage nach den Bildern in den Bildgebrauch (Kap. 1.4.1). Entscheidend waren demnach nicht die Bilder selbst, sondern der richtige *usus* (Gebrauch) oder falsche *abusus imaginis* (Missbrauch). Auch das Trienter Konzil bestätigte lediglich die alte Tradition der katholischen Kirche durch vergangene Konzilentscheidungen.<sup>4</sup> Bücher mit ketzerisch eingestuftem Inhalt wurden von der katholischen Kirche zwar ab 1559 auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt, die *Indices Librorum Prohibitorum*.<sup>5</sup> Als Kardinal Gabriele Paleotti je-

doch einen »Index der sakralen Bilder« einführen wollte, wurde dies vonseiten der Kurie unterbunden.<sup>6</sup>

Besonders anschaulich werden das weite Bildverständnis und die Offenheit des Bildgebrauchs in der Druckgrafik. Obwohl Lutherübersetzungen regelmäßig auf dem Index standen, trifft dies auf Bibelillustrationen nicht zu. Es gibt keine nennenswerten Unterschiede zwischen der Bebilderung katholischer und protestantischer Bibeln, da häufig die gleichen Vorlagen genutzt wurden.<sup>7</sup> 1526 veröffentlichte etwa der niederländische Druckerverleger Jacob van Liesvelt die erste Auflage seiner niederländischen Vollbibel in Antwerpen, deren spätere Auflagen mit zahlreichen Holzschnitten des Künstlers Lieven de Witte illustriert waren (Abb. 94).<sup>8</sup>



**Abb. 94:** Jacob van Liesvelt: *Den Bybel* (...), Antwerpen 1522, Titelblatt, Nederlands Bijbel Genootschap Haarlem

- 1 | Siehe zum Bildverständnis der Frühen Neuzeit Warncke 1987.
- 2 | Siehe grundlegend zur katholischen Bildertheologie Hecht 2012.
- 3 | Siehe beispielsweise Ausst.kat. Hamburg 1983, Kap. 3.
- 4 | Siehe zum Trienter Konzil als Legitimation älterer Konzilentscheidungen Hecht 2012, S. 17–20.
- 5 | Siehe ebd., S. 315.
- 6 | Siehe ebd., S. 318. Im Einzelfall entschieden die Bischöfe über ein Verbot, meistens betraf dies jedoch Verstöße gegen das *decorum*, siehe hierzu die bei Hecht besprochenen Einzelfälle, wie das *Jüngste Gericht* in der Sixtina, ebd., S. 420–445.
- 7 | Siehe hierzu die Studie zur niederländischen Bibelillustration von Rosier 1997, Bd. 1, hier S. 117.
- 8 | Liesvelts niederländische Bibel erschien ab 1522 in mehreren Auflagen; ab 1538 mit zahlreichen Holzschnittillustrationen, siehe Münch 2009, S. 100, sowie Melion 2009, S. 15.



Abb. 95: Lieven de Witte: Christus und die Ehebrecherin und Zwiegespräch mit den Pharisäern, Holzschnitte, aus: Jacob van Liesvelt: Den Bybel (...), Antwerpen 1542, Nederlands Bijbel Genuotschap Haarlem

In der Ausgabe von 1542 war auch eine Illustration mit der Ehebrecherin enthalten (Abb. 95). Das Motiv des Schreibens auf dem Boden und das Abwenden der Männer erinnern an die Bildtradition des Spätmittelalters und an niederländische Darstellungen des 16. Jahrhunderts. Es dürfte dem Künstler nicht unbekannt gewesen sein, denn Carel van Mander nennt in seinem bekannten *schilder-boeck* »een besonder stuck van t'Vrouken in overspel« als eines der Hauptwerke de Wittes.<sup>9</sup> Die Holzschnitte waren jedoch nicht eigens für die lutherische Bibel hergestellt worden, sondern stammten aus einem katholischen Leben-Jesu-Zyklus, der erstmals 1537 von Willem van Branteghem herausgegeben wurde (Abb. 96).<sup>10</sup> Im weiteren Verlauf wurden die in protestantischen Bibeln verbreiteten Holzschnitte zu einem Anknüpfungspunkt für Hieronymus Nadals großen jesuitischen Illustrationszyklus zum Neuen Testament.<sup>11</sup> Für Jacob van Liesvelt nahm das Drucken der niederländisch-lutherischen Bibelausgabe jedoch keinen guten Ausgang. Seine Bibelausgaben wurden aufgrund des lutherischen Textes – und nicht wegen ihrer Bibelillustrationen – auf den Index der verbotenen Bücher der Löwener Universität gesetzt.<sup>12</sup> Er wurde der Häresie angeklagt und 1545 in Antwerpen zum Tode verurteilt.<sup>13</sup>

Er wurde der Häresie angeklagt und 1545 in Antwerpen zum Tode verurteilt.<sup>13</sup>

9 | Zitiert nach DBNL ([https://www.dbnl.org/tekst/mandoo1schio1\\_01/mandoo1schio1\\_01\\_0185.php](https://www.dbnl.org/tekst/mandoo1schio1_01/mandoo1schio1_01_0185.php); fol. 204v; abgerufen am 5.10.2018); siehe hierzu auch Münch 2009, S. 192.

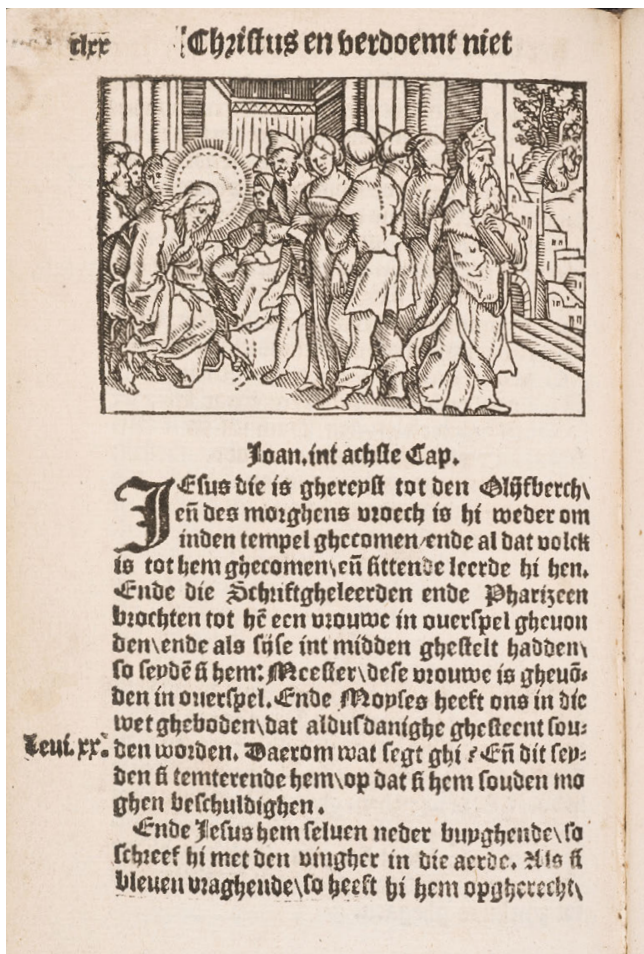
10 | Siehe Münch 2009, S. 190–193; zur Illustration der Liesveltbibel mit den Holzschnitten Lieven de Wittes siehe Hollstein's, Bd. 53, S. 231–250; Veldman/van Schaik 1989; Frank 2014.

11 | Siehe grundlegend Münch 2009, S. 195–197.

12 | Siehe Rosier 1997, Bd. 1, S. 116. Seine niederländische Vollbibel stand 1546, 1550 und 1558 auf dem Index der katholischen Kirche, siehe hierzu *Indices librorum prohibitorum*, S. 34, 66.

13 | Siehe van den Berg 2006, S. 18.

Als konfessionelle Marker erweisen sich also nicht die sakralen Bilder selbst, sondern ihre Gebrauchskontexte. Dies zeigt sich besonders anschaulich an den Glaubensallegorien von Gesetz und Evangelium, die in der Forschung lange Zeit als Prototyp eines ›protestantischen‹ Bildes bewertet wurden.<sup>14</sup> Das Bildthema konnte zwar in der lutherischen Lesart als Illustration der protestantischen Glaubensgrundsätze von der Rechtfertigung der Sünder durch Christus gelesen werden.<sup>15</sup> Genauso gut konnte man derartige Werke aber auch als neutrale Glaubensallegorie auf die Grundzüge des christlichen Glaubens verstehen.<sup>16</sup> Diese Offenheit der Lesarten spiegelt sich auch in der Bildverwendung wider. Das Bildthema eignete sich zum einen als Titeleinfassung von Lutherbibeln,<sup>17</sup> fand aber gleichzeitig auch in katholischen Kontexten Verwendung. So befand beispielsweise Jakob Gretser, einer der führenden geistigen Köpfe der Gegenreformation, dass eine Illustration des Themas auf dem Titelblatt seines katholischen Kreuztraktates die Argumentation besonders anschaulich unterstützen würde.<sup>18</sup> Daher überließ Gretser die Wahl des Titelblattes auch nicht dem Buchdrucker, sondern wählte das Bild selbst aus, da er darin einen Beweis dafür sah, dass im Luthertum die katholische Bildpraxis weiterlebe.<sup>19</sup> Auch Cranachs Glaubensallegorien oder seine biblischen Historiengemälde wären



**Abb. 96:** Lieven de Witte: *Christus und die Ehebrecherin*, 50 × 70 mm, Holzschnitt, aus: Willem van Branteghem: *Dat leven ons Heeren Christi*, Antwerpen 1545, 176v, Universitätsbibliothek Löwen

14 | Siehe als Überblick zur umfangreichen Forschungsdiskussion Erichsen 2015.

15 | Siehe zur lutherischen Deutung in Auswahl Badstübner 1994 und Ohly 1985. Erstmals stellte Matthias Weniger die Frage, ob die Gemälde lutherisch seien, siehe Weniger 2004; Miriam Verena Fleck bewertet die Werke als neutrale Glaubensallegorie, siehe Fleck 2010.

16 | Siehe ebd., S. 298.

17 | Siehe Büttner 2014, S. 39–40.

18 | Siehe zum lutherischen Rechtfertigungsbild Hecht 2012, hier S. 299, sowie Büttner 2014, S. 41.

19 | Siehe Hecht 2012, S. 300.



**Abb. 97:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus und die Ehebrecherin*, Holz, nach 1532 und vor 1536/1537 (zerstört), ehemals Kunstsammlungen Dresden



**Abb. 98:** Peter Paul Rubens: *Christus und die Ehebrecherin*, 143 × 194 cm, Öl auf Leinwand, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique Brüssel, Inv.-Nr. 3461

nicht als häretisch beurteilt worden – im Gegensatz zu lutherischen und reformatorischen Texten. Diesen Umstand brachte Christian Hecht in seiner Studie zur katholischen Bildertheologie in der Frühen Neuzeit in einer aussagekräftigen Gedankenspielerei zum Ausdruck:

»Wäre Lucas Cranach vor ein Inquisitionstribunal gestellt worden, hätte man ihn nicht wegen seiner Rechtfertigungsbilder verurteilt, vielleicht aber wegen seiner Lutherporträts.«<sup>20</sup>

Gerade die biblischen Historien zeigten in der Regel keine spezifische konfessionelle Ausrichtung, denn sie gehörten zur gemeinsamen christlichen Überlieferung. Das zeigt sich auch an den verschlungenen Provenienzgeschichten, die manche der Gemälde hintersich haben. Das Gemälde mit der Ehebrecherin vor Christus (Abb. 97), das durch einen zeitgenössischen Rechnungsbeleg dokumentiert ist, lässt sich in den Inventar-

**Abb. 99:** Georg Vischer:  
*Christus und die Ehebrecherin*,  
 69,8 × 109,5 cm,  
 Nadelholz, 1637, Bayerische  
 Staatsgemäldesammlungen,  
 München, Inv.-Nr. 1411



ren des Torgauer Schlosses nachweisen und gelangte später mit anderen Bildern von Torgau in die Dresdner Kunstsammlungen (Kap. 5.1.2). Dort störte sich niemand daran, dass es zeitweise umgenutzt und in der katholischen Schlosskapelle aufbewahrt wurde.<sup>21</sup>

Da Cranach mit seiner Werkstatt geografisch im Mittelpunkt der reformatorischen Umwälzungen stand, ist es aber nicht verwunderlich, dass viele seiner Werke in zeitgenössische protestantische Funktionskontexte eingebunden waren und für eine lutherisch gesinnte Auftraggeber- oder Kundschaft bestimmt waren. Durch die reformatorische Theologie und ihr spezifisches Gnadenverständnis erfuhr die biblische Erzählung der Ehebrecherin vor Christus, die bereits seit Langem Gegenstand der Bild- und Textexegese war, eine zeitgenössische Aktualität – anschaulich ausgelegt in Luthers Predigt zur Johannesperikope über die Ehebrecherin (Kap. 2.2). Das bei Cranach eingeführte Bildmotiv der Handhaltung zwischen Christus und der Sünderin veranschaulichte dabei, dass Christus auch den schlimmsten Sünder an die Hand nimmt und ihm vergibt. Dennoch war diese Geste bereits in den vorreformatorischen Darstellungen Cranachs sowie auf Gemälden in katholischen Kontexten angelegt (Abb. 28). Auch wenn sich Cranachs Ehebrecheringemälde gut mit reformatorischen Vorstellungen von Sünde, Gnade und Buße in Verbindung bringen lassen, wurden sie doch nie zu einem »protestantischen« Bildthema, wie Carl C. Christensen in seiner Studie zur Kunst der Reformationszeit betont:

»It never was transformed into an exclusively Protestant subject – as is made clear by the existence of later paintings of the same subject by such artists as Tintoretto, Rubens, and Poussin.«<sup>22</sup>

Das Bildthema hatte nicht nur eine Anbindung in der spätmittelalterlichen Bildtradition, sondern fand auch Umsetzungen bei Künstlern, die für ein katholisch geprägtes Umfeld arbeiteten. Auch Rubens wählte beispielsweise die Form des Halbfigurenbildes, um den dramatischen Moment der Verhandlung zwischen

21 | Das Werk verbrannte im Zweiten Weltkrieg und fand daher selten Beachtung. Siehe hierzu die Provenienzforschung zum Gemälde bei Meier 2015, S. 95.

22 | Christensen 1979, S. 130.

Christus und den Schriftgelehrten darzustellen (Abb. 98).<sup>23</sup> Dafür nutzt er ein ähnliches Repertoire an rhetorischen Stilmitteln, um eine klare, aber dennoch mit Affekten angereicherte Betrachterwirkung zu erzielen. Wie bei Cranach liegt die spannungsgeladene Beziehung zwischen den Figuren in der Mimik und Gestik. Rubens rückt die Frauenfigur in den Mittelpunkt, die voller Reue und Furcht ihr Gesicht halb unter einem Schleier verbirgt. Die Figur des Wortführers der Schriftgelehrten spielt hier die Hauptrolle im Disput mit Christus. Mit weit aufgerissenen Augen und mit beiden Händen gestikulierend, bildet er den Gegenpol zur ruhigen und zugleich mächtigen Christusfigur. Noch 1637, also 100 Jahre nach dem Höhepunkt der Wittenberger Werkstattproduktion, malte der Münchner Maler Georg Vischer eine Version des Themas, das viele der von Cranach geprägten Spezifika aufweist (Abb. 99).<sup>24</sup> Die Bildkomposition und Figurenaufteilung entsprechen den Cranachschen Halbfigurenbildern, lediglich die Gesichtstypen und der Malstil sind dem 17. Jahrhundert angepasst. Die Christusfigur entspricht dem segnenden Christus der ersten Halbfigurenbilder aus Cranachs Werkstatt. Der Rückbezug auf das 16. Jahrhundert ist hier besonders deutlich, denn Vischer verlieh Christus die Züge Dürers orientiert an dessen um 1500 entstandenen Selbstporträt. Der Steinewerfer ist dem Cranachschen Figurenrepertoire entlehnt, verändert sind nur der lange Bart und die Augengläser. Die Hand des Manns, die einen Stein umfasst, ist nah an die segnende Hand Christi und an die gefesselten Hände der Frau herangerückt. Nur das für die Cranach-Werke so charakteristische Detail des an die Hand Nehmens der Sünderin wurde nicht übernommen. Weder das Bildthema der biblischen Historie, noch die Form des Halbfigurenbildes blieben also spezifisch für Cranach, sondern wurden ebenso von Künstlern aufgenommen, die für ein altgläubiges Umfeld tätig waren. Dies zeigt nicht zuletzt die weite Verbreitung des Themas in der venezianischen Malerei.<sup>25</sup>

Auch die Darstellungsmodi der biblischen Historien Cranachs waren demnach nicht von theologischen Vorgaben bestimmt. Wie man Bilder herstellte und wie man sie als Betrachter verstand, war vielmehr grundlegend durch die Regeln der Rhetorik bestimmt. Bilder sollten den Betrachter wie eine Rede erfreuen, bewegen und belehren. Cranachs Halbfigurenbilder mit der Ehebrecherin vor Christus entsprachen dieser rhetorischen Forderung nach Verständlichkeit, Klarheit und Einfachheit. Dafür eignete sich die niedrige Stilstufe des *genus humile*, die Cranach durch die affektiv wirkende Betrachteransprache anreicherte (Kap. 1.4.3). Auch wenn der einfache Stil und die *simplicitas* von den Reformatoren beispielsweise in der Predigtrhetorik bevorzugt wurden, handelte es sich aber nicht um eine spezifisch protestantische Bildsprache, sondern um eine allgemeine rhetorische Stilstufe. Dies zeigen die Verwendung der Bildformel bei profanen und mythologischen Themen und ihre Verbreitung bis weit ins 17. Jahrhundert. Für die Beurteilung und Interpretation der Werke ist daher immer der Betrachterkontext entscheidend. Besonders die transportablen Tafelbilder Cranachs ließen sich immer wieder an anderen Orten und damit in neuen Kontexten zeigen. Abhängig von der Einbindung in die jeweiligen Bildprogramme und die damit verbundene Betrachtersituation waren sie demnach auch unterschiedlich lesbar. Die dargestellte Geschichte der Ehebrecherin war dabei keine im modernen Geschichtsverständnis biblisch-historisch verstandene Bege-

23 | Siehe hierzu die Onlinesammlung der Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/peter-paul-rubens-le-christ-et-la-femme-adultere?string=rubens+christ+femme>; abgerufen am 6.11.2018).

24 | Siehe zu Vischers Werk Kat. München 1998, S. 326, sowie die Abbildung auf S. 28.

25 | Siehe Engel 2012.

benheit. Vielmehr wurde sie von den Zeitgenossen als christliches Exempel verstanden, von dem man die vorbildhafte Milde lernen und im eigenen Tun nachahmen konnte.

Ab den 1530er Jahren stieg die Produktion der Gemälde in der Werkstatt an, was für eine wachsende Nachfrage spricht. Es ergaben sich zahlreiche Kontexte, in denen die Gemälde mit der Ehebrecherin als lehrhaftes Exempel zum Einsatz kamen. So waren die biblischen Historienbilder Cranachs bei den ernestinischen Kurfürsten als Ausstattungsstücke der fürstlichen Residenzen beliebt (Kap. 5.1). In den Gemächern der Schlösser waren Gemälde mit profanen und religiösen Historien und Porträts in gemischter Hängung angebracht und konnten immer wieder neu arrangiert werden. Die Anordnung der Gemälde war flexibel zu denken und nicht durch strenge Vorgaben reglementiert – prägnant nachvollziehbar an einer Äußerung des früheren Kurfürsten zur Hängung zweier Bilder in einer späteren Residenz. Man solle die Gemälde so anbringen, »do sichs am besten schicken und leiden will.«<sup>26</sup> Auch Cranachsche Varianten der *Ehebrecherin vor Christus* wurden für Schlossausstattungen bestellt, wie zeitgenössische Rechnungen dokumentieren. Die Illustration in Spalatin's *Chronik* gibt einen Hinweis über die Hängung des Bildsujets in Innenräumen (Kap. 5.1.2). Darüber hinaus hing eine der Tafeln Inventareinträgen zur Folge in der Torgauer Tafelstube des Kurfürsten, wo es in das höfische Zeremoniell und die herrschaftliche Repräsentation eingebunden war.<sup>27</sup> Die Bildausstattung erfreute die Betrachter und gab Anlass zum höfischen Gespräch. Zugleich stellten die Bilder die Tugendhaftigkeit und Frömmigkeit des Herrschers dar. Die Historie der Ehebrecherin war dafür besonders geeignet, denn sie zeigte am biblischen Beispiel die vorbildhaften Herrschertugenden der Gerechtigkeit und Milde. Durch aktuelle Ehrechtsfälle, über die der Kurfürst in letzter Instanz Recht sprach, gewann die biblische Historie zudem zeitgenössische Relevanz. Sie hatte damit auch eine lehrende Funktion, die an den Herrscher gerichtet war, wie es auch in zeitgenössischen Fürsten- und Regentenspiegeln steht. So betonen etwa Johannes Carion und Melanchthon in ihrer gemeinsam verfassten *Chronica* von 1531 den Nutzen der Historien für das weltliche Regiment:

»Der heyligen schrifft Historien, haben fürnemlich zuthun mit den regimenten [...]. Dye schrifft leret unns von Gottes willen und wort [...], doch leret sie daneben auch vom weltlichen reich, und stellet uns für vil schöner Exempel, im regiment nutzlich und dienstlich [...].«<sup>28</sup>

Die Eigenschaften und die Pflichten des idealen Herrschers wurden nach dem höfischen Vorbild ebenso auf die städtische Obrigkeit übertragen. Neben anderen biblischen und antiken Historien war die Ehebrecherinszene als Gerichtsexempel Bestandteil frühneuzeitlicher Rathausausstattungen. Das Thema war, wie am Titelblatt Behams zu Goblers Rechtshandbuch und an frühneuzeitlichen Rathausausstattungen zu sehen ist, ein christliches Vorbild der Tugend der *clementia* (Kap. 5.2.1, 5.2.2). Die Historie war Richtern ein Vorbild, Gnade vor Recht ergehen zu lassen, und Angeklagten ein tröstliches Exempel der richterlichen Milde. Es ist anzunehmen, dass Cranachs Werke mit dem Bildthema der Ehebrecherin als Gerechtigkeitsbilder Eingang in die Ausstattungen einzelner Ratsstuben, richterlicher Amtszimmer oder von Beratungsräumen fanden, auch wenn diese Anbringungsorte heute nicht mehr dokumentiert sind. Das Vorbild der biblischen Geschichte wurde jedenfalls zum nachahmenswerten Handlungsrahmen der zeitgenössischen

26 | Zitiert nach Heydenreich 2007, Anhang II, 304; siehe ebenso Findeisen 2017, S. 75.

27 | Siehe zur Provenienz Anm. 21.

28 | Zitiert nach Kraft 2017, S. 475.

Gerichtspraxis, in der man in den meisten Fällen eher für eine gütliche Einigung als für eine drastische Bestrafung der Ehebrecher entschied (Kap. 3.1). Dennoch sollte die milde Behandlung in der Gerichtspraxis in keiner Weise den Verstoß gegen das sechste Gebot rechtfertigen. Dies machte die Darstellung des Bildthemas nicht nur als Gerichtsexempel, sondern zugleich auch als warnendes Moralexempel aktuell.

Über die höfischen Residenzen und Rathäuser hielten die Bilder Cranachs vermutlich langsam auch Einzug in die Wohnhäuser der vermögenden bürgerlichen Schichten der Gelehrten, Patrizier und reichen Kaufleute, die sich Bildbesitz leisten konnten. Ein Grund für die Anbringung der Historienbilder Cranachs in privaten Räumen ist die mediale Beschaffenheit der Gemälde. Die Halbfigurenbilder sind durch Größe und Bildausschnitt auf eine nahe Betrachtersituation ausgelegt. In einem großen öffentlichen Raum können Mimik und Gestik der Figuren, durch welche die Bilderzählung maßgeblich getragen wird, nicht genügend zur Geltung kommen. Erst wenn der Betrachter den Figuren direkt gegenübertritt, kann sich die affektive Wirkkraft der Bilder entfalten. Hierin mag einer der Gründe liegen, weshalb die Halbfigurenbilder nicht in weiträumigen zeitgenössischen Räumlichkeiten nachweisbar sind. Die Werke waren aufgrund ihrer Größe und Bildanlage nicht auf ein Betrachten aus der Ferne in weitläufigen Innenräumen ausgelegt. Auch die nachgewiesene Hängung der biblischen Gemälde in den einzelnen Wohnappartements der Schlösser oder in den kleineren Tafelstuben – und nicht in den großen Festsälen –, die man eher mit repräsentativen Bildteppichen ausstattete, mag hierin begründet liegen. Die Form der Bilder lässt damit unmittelbar auf deren Funktion schließen. Die Werke eignen sich damit neben der Verwendung in Schlössern auch für die private Betrachtersituation und eine Anbringung in Wohnhäusern. Besonders die günstigeren Kleinformate aus den späteren Jahren der Werkstattproduktion kamen für eine Nutzung in Bürger- und Patrizierhäusern in Frage. Zudem kam die italianisierende Bildform mit Halbfiguren vor dunklem Hintergrund dem Absatz der Gemälde auf dem wachsenden frühneuzeitlichen Kunstmarkt entgegen. Die Verbreitung des Themas in der Moralgeschichte der Zeit – zum Beispiel in Meistersängen wie dem *Weiblein im Ehrbruch* – dürfte zusätzlich zur Beliebtheit im profanen Raum beigetragen haben.<sup>29</sup>

Im sakralen Raum scheint dem Bildthema der Ehebrecherin vor Christus im Medium der Skulptur der vorrangige Platz eingeräumt worden zu sein. Zu den bekanntesten Umsetzungen zählen hier die unter den Ernestinern angefertigten Kanzelreliefs in der Torgauer Schlosskirche und die geschnitzte Eichenholztür am Portal der wettinischen Schlosskirche in Dresden (Kap. 5.4.2). Die Bindung des skulpturalen Bildschmuckes an konfessionell symbolträchtige Orte wie die Torgauer Schlosskapelle oder die Außenfassade der wettinischen Dresdner Residenz begünstigte ein Ineinandergreifen dynastischer und konfessioneller Bezüge. Hier ließe sich in weiteren Studien der Frage nachgehen, inwiefern die an einen festen Ort gebundenen skulpturalen Umsetzungen auf eine konfessionelle Wahrnehmung des Bildthemas in der Malerei zurückgewirkt haben könnten.

Doch auch die Torgauer Kanzel hatte, außer durch direkte Repliken, keine weitere Nachfolge.<sup>30</sup> Das Bildthema wurde damit jenseits dieser Orte nicht zum lutherischen ›Programmbild‹, mit dem das Evangelium verkündet wurde. Die Bedeutung der biblischen Historie lag nicht in einer festgelegten konfes-

29 | Siehe hierzu den Hinweis in Ausst.kat. Basel 1974/1976, Nr. 364, S. 516; zum Text ›Ein ander lied in des Hans von Mainz freudweis [Nr. 8] Das weiblein im ehrbruch‹, transkribiert bei Beifus 1911, S. 105–107; es handelt sich um ein Lied des von Hans Sachs beeinflussten Nürnberger Dichters Peter Probst.

30 | Siehe zu dieser Sichtweise Kap. 1.3.1.





**Abb. 100:** Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Christus segnet die Kinder*, 72,2 × 121,5 cm, Mischtechnik auf Rotbuche, 1546, Sammlung Würth Schwäbisch Hall, Inv.-Nr. 10816

sionellen Dogmatik, sondern in ihren offenen und allgemein verständlichen Darstellung eines Exempels christlicher Gnade. Die spezifische Bildform der Halbfigurenbilder eignet sich besonders gut für eine nahe Betrachtersprache. Die Darstellung der reuigen Sünderin ist demnach vermutlich auch im Kircheninnenraum in der Nähe von Beichtstühlen zu verorten – zumal sich Cranachs Darstellungen der Sünderin gut an die zeitgenössische protestantische Bußpraxis anschließen lassen. In der Frauenfigur, die von den Anklägern bedroht, festgehalten und entblößt wird, sieht der Betrachter die Qual der Sünde und die Furcht vor der Bestrafung durch die Mitmenschen. Die Sünderin wird so zum Vorbild der Buße und Reue, an der sich das Gnadengeschenk Gottes durch Christus wie an jedem einzelnen Sünder vollzieht, wie es auch Luther in seiner Predigtauslegung betont. Dies spiegelt sich in der verinnerlichten Buße des Betrachters wider, der zur inneren Umkehr gelangen soll.

Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Bildverwendung treten nun auch die späteren Überlagerungen durch die Wissenschaftsgeschichte deutlich hervor (Kap. 1.1). Die biblischen Historien Gemälde der Ehebrecherin vor Christus waren zwar zu Cranachs Zeiten in protestantische Anwendungskontexte eingebunden. In den Schlössern repräsentierten sie die protestantischen Herrscher und in den Rathäusern die weltliche protestantische Obrigkeit. Auch dürfte die vermögende bürgerliche Schicht, die bei Cranach bestellte und kaufte, vermehrt protestantisch gewesen sein. Doch die Stilisierung des Künstlers zum »Maler der Reformation«, erweist sich als historischer Deutungsrahmen des 19. Jahrhunderts, der die Reformationsgeschichte und ihre Protagonisten in das Zeitgeschehen des neu gegründeten deutschen Nationalstaates einpasste. Der in Stelzners Historienbild dargestellte Maler Cranach, der das Bild des Reformators vor dem

Ehebrecheringemälde an der Wand festhält, ist dieser Sichtweise zuzuordnen. Dieser auf die lutherische Deutung verengte Blick ließ die vielfältigen Anwendungskontexte der biblischen Historienbilder besonders im höfischen und städtischen Raum in den Hintergrund treten, deren zeitgenössischer Bildgebrauch hier umfassend aufgearbeitet wurde (Kap. 5).

Eine der Aufgaben der zukünftigen Beschäftigung mit den biblischen Historienbildern der Ehebrecherin vor Christus bei Cranach kann es sein, den hier eingeschlagenen Weg weiterzugehen. Durch die lückenhafte Überlieferung historischer Dokumente wird zwar kein vollständiges Gesamtbild entstehen. Dennoch ließe sich dieses durch umfangreiche historische Quellenforschungen in städtischen, höfischen und privaten Inventaren und weiteren Quellen erweitern. Die Differenzierung des Kunden- und Auftraggeberkreises für Cranachs biblische Historienbilder kann dazu führen, den Einsatz unterschiedlicher Stilmodi in der Cranach-Werkstatt für bestimmte Kundengruppen und Auftraggeber schärfer zu konturieren.<sup>31</sup>

Für andere Bildthemen könnten ebenfalls neue Kenntnisse gewonnen werden. Dies gilt besonders für die zahlreichen Darstellungen der Kindersegnungen, die den Ehebrecheringemälden durch die Bildformel des Halbfigurenbildes und die affektive Betrachtersprache nahestehen und auf emotionalisierende Weise die Heilsgewissheit durch Christus zeigen (Abb. 100).<sup>32</sup> Bisher vor allem als politisches Programmbild gegen die Bewegung der Wiedertäufer gedeutet,<sup>33</sup> lassen sich auch für diese Szene, die mit der Ehebrecherin aus Leben-Jesu-Zyklen verbunden ist, verschiedene Bestimmungsorte und Funktionen ausmachen. Für die Kleinformate mit der Ehebrecherinszene wäre etwa eine Verwendung in Bürgerhäusern denkbar. Einige Tafeln geben sich, ebenso wie Bildteppiche, durch Inventare als höfische Ausstattungsstücke zu erkennen. Ein Gemälde mit einer Kindersegnung – das Exemplar in der Naumburger St. Wenzelskirche – lässt sich im Kontext der Kindertaufe verorten.<sup>34</sup> Andere Varianten, wie das Leipziger Epitaphbild für Hans Nopel und seine Familie, versprechen ewiges Seelenheil in Zeiten hoher Kindersterblichkeit.<sup>35</sup> Auch den bei Georg Rhau gedruckten *Hortulus Animae* von 1538 eröffnet ein Holzschnitt mit der Kindersegnung. Rhau wünscht seinen Töchtern mit Verweis auf die Bibelstellen die Gnade Gottes.<sup>36</sup> Von den Kindersegnungen sind ebenfalls Gemälde aus katholischem Umfeld bekannt, wie beispielsweise ein Gemälde, das Hans Mielich 1561 für den bayerischen Herzog oder dessen höfisches Umfeld anfertigte.<sup>37</sup>

31 | Hier bleibt zu untersuchen, ob und inwiefern die unterschiedlichen Stilstufen auch als Stilmodi mit unterschiedlichen Auftraggebern verbunden waren, siehe Tacke 2015b, S. 20; zu altgläubigen Bildthemen siehe Suckale 2008; zu Stilmodi in der Porträtmalerei Cranachs, siehe Müller 2015c.

32 | Siehe zum Schwäbisch Haller Exemplar Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-024; [http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_segnet\\_die\\_Kinder,\\_Schw%C3%A4bisch\\_Hall](http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder,_Schw%C3%A4bisch_Hall); Version vom 8.9.2017) und CDA ([http://lucascranach.org/DE\\_SWK\\_10816](http://lucascranach.org/DE_SWK_10816); abgerufen am 5.11.2018).

33 | Siehe maßgeblich Kibish 1955; zu einer Öffnung des Deutungsrahmens Frank 2017.

34 | Siehe Seyderhelm 2015.

35 | Siehe Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-BNT-190-032; [http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus\\_segnet\\_die\\_Kinder\\_\(Nopel-Epitaph\),\\_Leipzig](http://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Christus_segnet_die_Kinder_(Nopel-Epitaph),_Leipzig); Version vom 6.10.2016); siehe Frank 2017, S. 320, 321.

36 | Siehe Rhau 1558; zu Digitalisaten und zur Transkription die Digital Library der Taylorian Library (<https://blogs.bodleian.ox.ac.uk/taylor-reformation/digital-library/hortulus-animae-lustgarten-der-seelen/>; Vorrede auf fol. a2r–a3v; abgerufen am 6.11.2018) sowie Zimmermann 1929, S. 27, 29.

37 | Das Gemälde befindet sich heute im Diözesanmuseum Freising. Ich danke Gerald Dagit (Regensburg) für diesen Hinweis. Siehe hierzu auch Jutta Seibert: »Kindersegnung Jesu«, in: *Lcl*, Bd. 2, Sp. 513–514, hier Sp. 513.

Richtungsweisend für die Funktion biblischer Historienbilder ist die aus der Antike in die frühneuzeitliche Rhetorik übernommene funktionale Bestimmung der Historie. Die Historienbilder dienten demnach jedem Einzelnen als lehrhaftes und nachahmenswertes Exempel.

Die Ehebrecheringemälde der Cranach-Werkstatt sind somit nicht nur Ausdruck der lutherischen Gnadenauffassung, sondern ebenso Tugendsspiegel der fürstlichen Milde, christliches Vorbild weiser und gnädiger Rechtsprechung, Sammelobjekt für den Kunstgenuss – aber auch moralische Warnung vor der Todsünde des Ehebruchs. Besonders die affektiv gesteigerten Gemälde mit Halbfiguren zeigen dem Betrachter ein emotional nachvollziehbares Moralexempel sowie eine Aufforderung zur Beichte und inneren Umkehr des einzelnen Sünders. Cranach legte die ganze Heilsgewissheit in eine kleine Geste und ließ Christus die Sünderin an die Hand nehmen.