

Verbotene Liebe? Lot und seine Töchter im Spannungsfeld von biblischer Historie, Genremalerei und Reformation

Justus Lange

Die Geschichte von Lot gehört zu den verstörenden Erzählungen des Alten Testaments, handelt sie doch von sexueller Ausschweifung und Bestrafung, Errettung und wiederholtem Inzest. Nichtsdestotrotz oder vielleicht gerade deswegen fanden verschiedene Szenen wie der Untergang von Sodom und Gomorra, Lots Rettung und das Erstarren seiner Frau zur Salzsäule, aber vor allem der Inzest mit seinen Töchtern reichen Widerhall in den Bildkünsten.¹

In Genesis 19 wird die Geschichte von Lot wie folgt berichtet: Gott hatte beschlossen, die Bevölkerung von Sodom und der weiteren Umgebung aufgrund ihres frevelhaften Tuns zu vernichten. Abraham setzte sich jedoch dafür ein, die Gerechten von diesem Strafgericht auszunehmen. Also schickte Gott zwei Engel nach Sodom, damit sie die Einwohner prüften. Lot allein begrüßte die beiden „Männer“ ehrfurchtsvoll und nahm sie entgegen der Gewohnheit der Bewohner der Stadt bei sich auf. Als diese davon erfuhren, forderten sie Lot aus sexueller Gier zur Herausgabe der „Männer“ auf. Dieser weigerte sich jedoch und bot stattdessen seine eigenen Töchter an: „Siehe, ich habe zwei Töchter, die wissen noch von keinem Manne; die will ich herausgeben unter euch, und tut mit ihnen, was euch gefällt.“ (Genesis, 19,8) Bevor es jedoch dazu kam, griffen die beiden Engel ein und strafte die wollüstigen Sodomiter mit Blindheit. Sie warnten Lot vor der drohenden Vernichtung von Sodom und Gomorra und forderten ihn auf, die Stadt so schnell wie möglich mit seiner Familie zu verlassen. Die Verlobten der Töchter verlachten Lots Mahnung jedoch und blieben in der Stadt zurück. Da Lot fürchtete, den Berg, den ihm die Engel als Zuflucht geraten hatten, nicht rechtzeitig zu erreichen, bat er Gott, in die nahegelegene Stadt Segor fliehen zu können. Als er dort bei Sonnenaufgang ankam, ließ Gott Schwefel und Feuer auf Sodom und Gomorra herabregnen und vernichtete so die Gegend mitsamt ihren Einwohnern. Lots Frau aber, welche die Warnung nicht zurückzuschauen missachtet hatte, wurde in eine Salzsäule verwandelt. Aus Furcht flüchtete Lot mit seinen Töchtern ins Gebirge und gelangte in eine Höhle. Da die Töchter glaubten, sie wären die einzigen Überlebenden auf der Welt, machten sie ihren Vater betrunken und verführten ihn. Die erste Nacht die ältere Tochter, die nächste Nacht die jüngere. Beide wurden schwanger und gebaren die Söhne Moab und Ammon, die Väter der Moabiter und Ammoniter. Beide Stämme sollten später zu erklärten Feinden der Israeliten werden.

Bereits die frühchristlichen Exegeten hatten das Bedürfnis, diese nicht einfache Episode des Alten Testaments zu erklären. Meist hoben sie auf den Antagonismus zwischen Lot und seiner Frau ab. Augustinus etwa sah in der Gestalt des Lot den Gläubigen schlechthin, der der Welt entsagt und Jesus nachfolgt. Das Schicksal von Lots Frau wurde als Warnung verstanden, nicht zum alten, d. h. sündigen Leben zurückzukehren.² Darüber hinaus wurde Lots Rettung mit der Erlösung des

Menschen im Jüngsten Gericht gleichgesetzt. In der römischen Liturgie wurde dem Sterbenden in der *commendatio animae* in vierzehn Anrufungen beigestanden, die stets mit „Libera, Domine“ („Befreie, Herr“) beginnen und auch Lot als vorbildlichen Menschen aufzählen: „Befreie, Herr, die Seele deines Dieners wie Du Lot aus Sodom und aus den Feuersflammen befreit hast.“³

Im 2. Petrusbrief wird der Zusammenhang zwischen der Lotgeschichte und dem Jüngsten Gericht weiter ausgeführt:

[Gott] hat auch die Welt am Anfang nicht verschont, sondern mit sieben anderen Noah, den Kündler der Gerechtigkeit, bewahrt, als er die Flut über die Welt der Gottlosen brachte. Auch die Städte Sodom und Gomorra hat er eingeäschert und zum Untergang verurteilt, als ein Beispiel für die Gottlosen in späteren Zeiten. Den gerechten Lot aber, der unter dem ausschweifenden Lebenswandel der Frevler litt, hat er gerettet; denn dieser Gerechte, der mitten unter ihnen wohnte, musste Tag für Tag ihr gesetzwidriges Tun sehen und hören, und das quälte diesen Gerechten. Der Herr kann die Frommen aus der Versuchung retten; die Ungerechten aber kann er für den Tag des Gerichts aufsparen, um sie zu bestrafen, besonders jene, die sich von der schmutzigen Begierde ihres Körpers beherrschen lassen und die Macht des Herren verachten. (2. Petr 2, 5–10).

Während die Szenen vom Untergang Sodom und Gomorras also als *exemplum negativum* das ausschweifende, lasterhafte Leben repräsentieren – und das Schicksal von Lots Frau als Warnung vor der Rückkehr zu diesem verstanden wird – steht dem die Rettung Lots als einzig Gerechtem als *exemplum positivum* gegenüber. Aus diesem Schema fällt die Schlusszene jedoch heraus. Wofür sollte sie stehen? Sollte der Inzest von Lot mit seinen Töchtern besser sein als das Fehlverhalten der Sodomiter, das zur Bestrafung durch Gott geführt hatte?

Als Konsequenz aus diesem Paradoxon wurde in der mittelalterlichen Kunst der Fokus innerhalb der Lotgeschichte auf die Gegenüberstellung von Lot als gottgefälligem Gerechten, der erlöst wird, und seiner Frau gelegt, die sich als Zeichen für ihre Rückkehr zur Sünde trotz des Verbots umdreht und zur Salzsäule erstarrt. Innerhalb dieses Antagonismus fand die Szene mit dem späteren Inzest von Lot mit seinen Töchtern zunächst kaum Verwendung. Wenn sie gezeigt wurde, wie in einer Wiener *Bible moralisée* aus der Zeit um 1225–1249, dann meist in einer typologischen Gegenüberstellung (Abb. 1).⁴ Den Szenen von Lots Flucht und dem anschließenden Inzest sind hier als eindeutige Warnung die Darstellungen von Mönchen gegenübergestellt, die der Welt entsagen und vom Teufel und Frauen versucht werden. Stets sind die Darstellungen zudem mit erläuterndem Text versehen. So auch in einer Handschrift der *Weltchronik des Rudolf von Ems* in Stuttgart aus dem Jahr 1383, die auf einer Seite in zwei Bildern die Töchter zeigt, die den Vater betrunken machen, und anschließend in einem Bett mit ihm schlafen (Abb. 2).⁵ Gerade solche Darstellungen zeigen die Nähe zur höfischen Minne der Zeit. In diesen Bereich gehören auch die seit dem späten 13. Jahrhundert entstehenden Tugendbüchlein, in denen Tugend und Laster einander gegenübergestellt und durch Verweise auf das Alte Testament, antike Quellen oder allegorische Berichte aus dem Tierreich angereichert werden. In dem wahrscheinlich von Tommaso Gozzadini aus Bologna verfassten *Fiori di virtù* erscheint die Lotgeschichte im Kapitel über die Falschheit („falsità“).⁶ Dort



Abb. 2: Lot und seine Töchter, Weltchronik des Rudolf von Ems, 1383. Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod.bibl.fol.5.

wird geschildert, wie die Töchter den Vater gleich einem listigen Fuchs täuschen, der sich totstellt, um andere Tiere anzulocken und sie dann leichter erbeuten zu können. Bisweilen sind diese Tugendbüchlein mit Illustrationen versehen, jedoch wird die anstößige Szene mit dem Inzest ausgespart.⁷ Im 1493 publizierten *Ritter vom Turn*, einer Sittenlehre für Frauen, diente die Lotgeschichte als Brandmarkung fleischlicher Begierde: „Sie sahen ihren Vater nackt daliegen, ohne Hosen und beide wurden versucht, mit ihm fleischlich zu werden.“⁸ Deutlich wird hier auf eine andere bekannte Episode von Trunkenheit im Alten Testament – Noah – angespielt. Das ein Jahr später erschienene *Narrenschiff* Sebastian Brants führt die Geschichten von Noah und Lot dann auch im 16. Kapitel „Von Völlerei und Prassen“ an, denn

Unkeuschheit kommt von Trunkenheit
Viel Übles auch daraus entspringt:
Ein Weiser ist, wer *mäßig* trinkt.
Noah vertrug selbst nicht den Wein,
Der ihn doch fand und pflanzte ein,
Lot ward durch Wein zweimal zum Tor
Durch Wein der Täufer den Kopf verlor.
Wein machet, daß ein weiser Mann
Die Narrenkapp aufsetzen kann.⁹

Wie unbequem die Lotgeschichte letztlich war, belegt die Randnotiz einer südniederländischen Handschrift aus dem Jahr 1422, in der ausdrücklich vor der Lektüre der Geschichte von Lot und seinen Töchtern gewarnt wurde: „dese scholastica en sal man niet lesen.“¹⁰

Die Rezeptionsgeschichte wirft ein zwiespältiges Bild. Wenngleich zwar präsent in der exegetischen und weltlichen Literatur, finden sich doch insgesamt nur wenige Beispiele von bildlichen Darstellungen der Szene mit Lot und seinen Töchtern vor 1500.¹¹ Die danach zunehmende Wiedergabe steht mit dem Aufschwung der graphischen Künste und der Etablierung des autonomen Tafelbildes im Allgemeinen im Zusammenhang. Zudem lässt sich ein Verschmelzungsprozess verschiedener Szenen der Lotgeschichte (Untergang Sodoms, Lots Flucht, das Erstarren seiner Frau zur Salzsäule und der Inzest mit den Töchtern) zu einer einzigen Darstellung feststellen, die in einem Bild, meist ohne Beigabe von Text, die Episode schildert. Hierbei lassen sich deutliche Anleihen aus der frühen Genremalerei wie dem Thema der *Weibermacht* oder dem *Ungleichen Liebespaar* ausmachen. Der alte Lot wird betrunken gemacht und verhält sich wie ein Narr, indem er sich mit jungen Frauen vergnügt, ganz wie im Falle des *Ungleichen Liebespaars*. Die Töchter hingegen symbolisieren mit ihrem Täuschungsmanöver die Falschheit und Wollust und verweisen auf die ‚unheilvolle Macht‘ der Frauen.

Herausbildung einer neuen Ikonographie

Am Anfang dieser Entwicklung steht vermutlich der Kupferstich des Kölner Meisters PW um 1500–1515, der Lot inmitten seiner beiden Töchtern zeigt (Abb. 3).¹² Im Hintergrund links erkennt man das brennende Sodom, während rechts auf dem Hügel die zur Salzsäule erstarrte Frau Lots zu sehen ist. Damit war ein erster entscheidender Schritt zur Formulierung der neuen Ikonographie der Szene erreicht. Erst die Verbindung von brennender Stadt mit der Figurengruppe von Mann mit zwei Frauen, setzte die Szene von den um diese Zeit ebenfalls beliebten Darstellungen von Buhlschaften ab und ermöglichte die Identifizierung als Lot mit seinen Töchtern. Vergleichbar ist etwa Dürers Kupferstich von etwa 1495 (Abb. 4).¹³ Die symmetrisch angeordnete Komposition, die noch durch die parataktische Reihung der Bäume unterstrichen wird, zeigt noch deutlich ihre Entwicklung aus der mittelalterlichen Kunst. Im nun einsetzenden Prozess der Variation der Figurengruppe löste sich die Darstellung sukzessive aus diesem starren Kompositionsmuster und wurde im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts mit Vorliebe aus der Lotgeschichte herausgegriffen.



Abb. 3: Meister PW, Lot und seine Töchter, Kupferstich, um 1500–1515. London, British Museum, 1917, 0714.3.



Abb. 4: Albrecht Dürer, Ungleiches Liebespaar, Kupferstich, um 1495. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Graphische Sammlung, GS 10432.

Auf diese Weise emanzipierte sie sich sogar von der textlichen Vorlage und nahm vielfältige Anregungen aus dem Bereich der profanen Kunst auf, wie Oskar Bätschmann 1981 eindrücklich gezeigt hat. Anhand eines Gemäldes aus dem Umfeld Lucas van Leydens im Louvre (Abb. 5) wies er auf die notwendige Darstellung aufeinander folgender Szenen in Sinne der Sukzession von Hintergrund zu Vordergrund hin, betonte die antithetische Gegenüberstellung von Verdammnis und Erlösung, die sich in der Diagonalkomposition äußere und machte als weitere künstlerische Mittel die Ambiguität und Ironie aus, die erst eine adäquate Darstellung der paradoxen Geschichte ermöglichen.¹⁴

Eine wenig beachtete Tafel in Kassel

Eine kleine Holztafel der Gemäldegalerie Alte Meister in Kassel macht weitere, bisher unberücksichtigte Aspekte dieses Prozesses auf paradigmatische Weise deutlich (Abb. 6). Das Gemälde fand bislang kaum Beachtung und ist ein gutes Beispiel für den deutsch-niederländischen Kulturtransfer im 16. Jahrhundert. Die genauen Erwerbsumstände sind bislang unbekannt. Möglicherweise gelangte das Gemälde bereits früh in landgräflichen Besitz. Sicher lässt es sich



Abb. 5: Lucas van Leyden Umkreis, Lot und seine Töchter, Öl auf Holz, um 1525–1530. Paris, Musée du Louvre, R.F. 1185.



Abb. 6: Hans Schäufelin (Kopie/Nachfolger?), Lot und seine Töchter, Öl auf Holz, um 1531–1535. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, GK 1120.

jedoch erst im 1816 begonnenen Inventar nachweisen, das erstmals alle Gemälde in den verschiedenen Sammlungsbauten und Schlössern nach dem Ende der napoleonischen Besatzung erfasste. Dort wird es als ein Werk Lucas Cranachs bezeichnet und so auch im gedruckten Katalog von 1819 geführt: „Loth und seine beiden Töchter an einem Baum bei einer Mahlzeit sitzend; die eine Tochter schlingt sich um seinen Hals. In der Ferne das brennende Sodom und das in eine Salzsäule verwandelte Weib Loths. Mit der geflügelten Schlange bezeichnet.“¹⁵ Das Gemälde trägt Cranachs Signet und die Datierung 1531. In den Katalogen von 1830, 1849 und um 1866 wird es ebenfalls unter Cranach geführt, findet danach aber aus ungeklärten Gründen in gedruckten Katalogen keine Erwähnung mehr.¹⁶ Lediglich im handschriftlichen Verzeichnis der Gemäldegalerie von Georg Gronau, Direktor der Kasseler Sammlungen von 1910 bis 1924, heißt es: „Das Bildchen ist frisch gemalt, doch nicht vor Ende d. 16. Jahrh.“¹⁷ Im 1936 eingerichteten Landgrafenmuseum hing das Gemälde im sogenannten „Moritzzimmer“ und wurde im handschriftlichen Katalog der Bilder als „vlämisch (angeblich Cranach) 1531“ bezeichnet. In einer Notiz aus dem Jahr 1950 beurteilt es Hans Vogel, Direktor der Staatlichen Kunstsammlungen seit 1946: „Aus der Zeit der Dürerrenaissance um 1600?“. ¹⁸ In seinem acht Jahre später erschienenen Katalog der Gemäldegalerie nimmt er es jedoch nicht auf.¹⁹

Erst 1996 wurde es von Bernhard Schnackenburg im Gesamtkatalog der Gemäldegalerie wieder publiziert. Er konnte keine Verwandtschaft mit Cranachs Darstellungen des Themas erkennen und wies das Gemälde einem niederländischen Meister vom Ende des 16. Jahrhunderts in der Nachfolge Jan Massys zu, wobei ihm insbesondere die Figur des Lot in Massys Gemälde in Wien als Vergleich diente.²⁰ Aus diesem Grund wurde das Bild nicht im ein Jahr später publizierten Bestandskatalog der Altdeutschen Gemälde in Kassel von Anja Schneckenburger-Broschek aufgenommen. Im Ausstellungskatalog über Moritz den Gelehrten aus demselben Jahr ist das Gemälde ebenfalls als niederländisches Werk vom Ende des 16. Jahrhunderts publiziert.²¹

Seitdem fand keine weitere Auseinandersetzung mit dem Gemälde statt. Die Verortung in der niederländischen Malerei vermag jedoch nicht zu überzeugen, wie etwa ein Vergleich mit einer Cornelis Massys zugeschriebenen Zeichnung in Dresden zeigt, die eine wesentlich erotischer an-

mutende Darstellung aufweist.²² Bereits der berühmte Kupferstich von Lucas van Leyden aus dem Jahr 1530 zeigt die Figuren fast gänzlich entblößt (Abb. 7).²³ Auch ein südniederländisches Alabasterrelief mit dem Datum 1554 nutzt die Szene zur erotischen Aufladung der Darstellung (Abb. 8).²⁴

Die Lösung der Zuschreibungsfrage des Kasseler Gemäldes führte erstmals zu einer intensiveren Beschäftigung mit der Ikonographie der Darstellung. Die leicht querrechteckige Tafel zeigt im Vordergrund Lot mit seinen Töchtern, die sich auf dem Boden niedergelassen haben. Der in einen grauen Mantel gehüllte Lot umfasst



Abb. 7: Lucas van Leyden, *Lot und seine Töchter*, Kupferstich, 1530. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-1992-418.

die links neben ihm sitzende Tochter und hat den anderen Arm in ihren Schoß sinken lassen. Die Tochter wiederum hat ihren linken Arm um den Vater gelegt, während sie ihm mit der anderen Hand ein Weinglas reicht. Rechts neben ihr hockt ihre Schwester, die auffällig rot gekleidet ist und eine große, zinnerne Pilgerflasche auf ihrem Schoß hält. Vor ihr auf einem Felsblock befinden sich ein weiteres Glas, ein Teller mit Obst sowie Brot und ein Messer. Rechts im Hintergrund erkennt man das brennende Sodom mit der zu einer Salzsäule erstarrten Frau Lots davor. Auf der linken Seite liegt eine unberührte Waldung. Insgesamt fällt die sehr zurückhaltende Erotik der Szene auf.

Die kleine Holztafel wiederholt einen Holzschnitt von Hans Schäufelin, der um 1535 datiert wird, wobei im Gemälde die Komposition stark komprimiert und einige Details verändert wurden (Abb. 9).²⁵ Ob das Gemälde auch von Schäufelin oder seiner Werkstatt herrührt oder von einem anderen Künstler nach seiner Vorlage entstand, bedarf noch einer intensiveren Erforschung. Christof Metzger, Autor des Werkverzeichnisses Schäufelins, ist allerdings kein Fall im Œuvre



Abb. 8: Südniederländischer Meister, Lot und seine Töchter, Alabasterrelief, 1554. Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Sammlung Angewandte Kunst, SM 4.7.3608.



Abb. 9: Hans Schäufelin, Lot und seine Töchter, Holzschnitt, um 1535. London, British Museum, E,8.150.

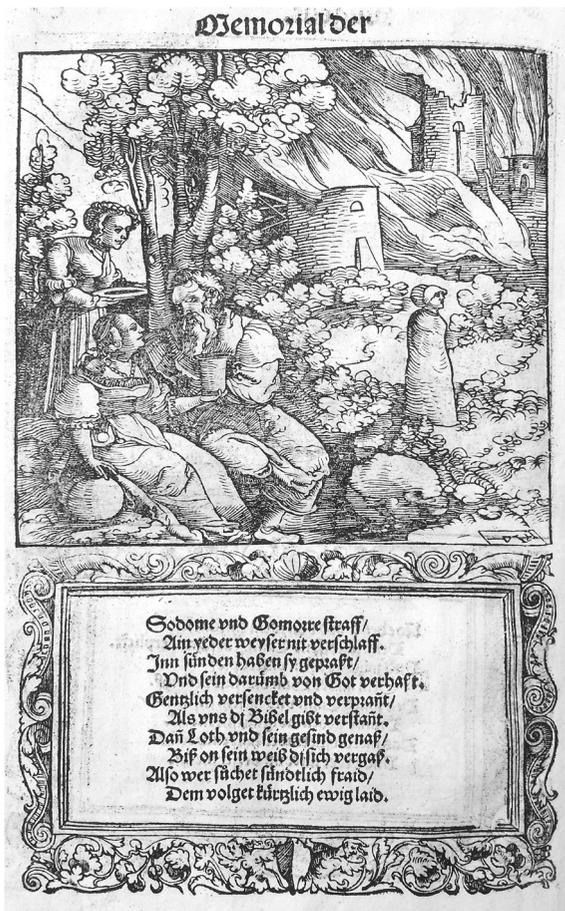


Abb. 10: Hans Schäuflin, Lot und seine Töchter, in: *Memorial der Tugend*, Holzschnitt, 1534. London, British Museum, 1907,0710.3.

des Künstlers bekannt, bei dem Malerei und Graphik in so enger Verbindung stehen, was die Vermutung nahe legt, dass es sich bei der Kasseler Tafel um das Werk eines anderen Künstlers handelt.²⁶ Darauf würde auch das falsche Cranach-Signet hinweisen, das jedoch durch ein durchgehendes Craquele mit der übrigen Malschicht verbunden ist, also offensichtlich sehr früh aufgetragen wurde.²⁷ Die dendrochronologische Untersuchung der Eichenholztafel ergab, dass das Gemälde frühestens 1502 entstanden sein kann. Eine Entstehung am Ende des 16. Jahrhunderts wie von Vogel und Schnackenburg vermutet, scheint deshalb unwahrscheinlich.²⁸ Demnach hätten wir das Werk eines unbekanntes Künstlers vor uns, der sich an Schäuflin orientierte, aber als Cranach ausgab.

Im Unterschied zum Holzschnitt ist die Komposition gedrungener und legt den Fokus auf die Figurengruppe von Lot und seinen Töchtern im Vordergrund, wohingegen das brennende Sodom und die zur Salzsäule erstarrte Frau im Hintergrund an den Rand gedrängt werden. Auch sind die Gesichter der Figuren in manchen Details verändert, wirken einerseits feiner – Lot und die ihn umarmende Tochter – andererseits wiederum gröber, wie die zweite Tochter. Kleidung und Accessoires sind insgesamt weniger detailliert

im Gemälde wiedergegeben, mit Ausnahme der Flasche, die ein Medaillon eines Bacchuskopfes ziert. Diese Unausgewogenheit dürfte zum Teil auf den Erhaltungszustand zurückzuführen sein. Charakteristisch für das 16. Jahrhundert ist die erkennbar zeitgenössische Gewandung der biblischen Figuren.²⁹

Schäuflin hat die Szene ein weiteres Mal dargestellt (Abb. 10).³⁰ Im 1534 in Augsburg gedruckten *Memorial der Tugend* des Johann von Schwarzenberg findet die Episode neben anderen biblischen Szenen Verwendung und zeigt auf anschauliche Weise, wie der Inzest im Bild zwar angedeutet wird, im begleitenden Text jedoch keine Erwähnung findet. Im Gegenteil, Lot wird explizit als Tugendbeispiel angeführt:

Sodome unnd Gomorre straff
 Ain yeder weyser nit verschlaff
 Inn sünden haben sie geprasst
 Und sein darum von Got verhaßt
 Gentzlich versencket und verprant
 Als uns die Bibel gibt verstant
 Dann Loth und sein gesind genaß
 Biß on sein weib die sich vergaß.
 Also wer suchet sündtlich freud
 Dem volget kurzlich ewig leid.

Der begleitende Holzschnitt folgt dabei der im Pariser Gemälde herausgebildeten antithetischen Diagonalkomposition mit den Verdammten auf der rechten und den Erretteten auf der linken Seite. Ähnlich hatte es auch Cranach in verschiedenen Gemälden dargestellt.³¹ Interessanterweise nimmt der Text, wie erwähnt, keinen Bezug auf die Darstellung.

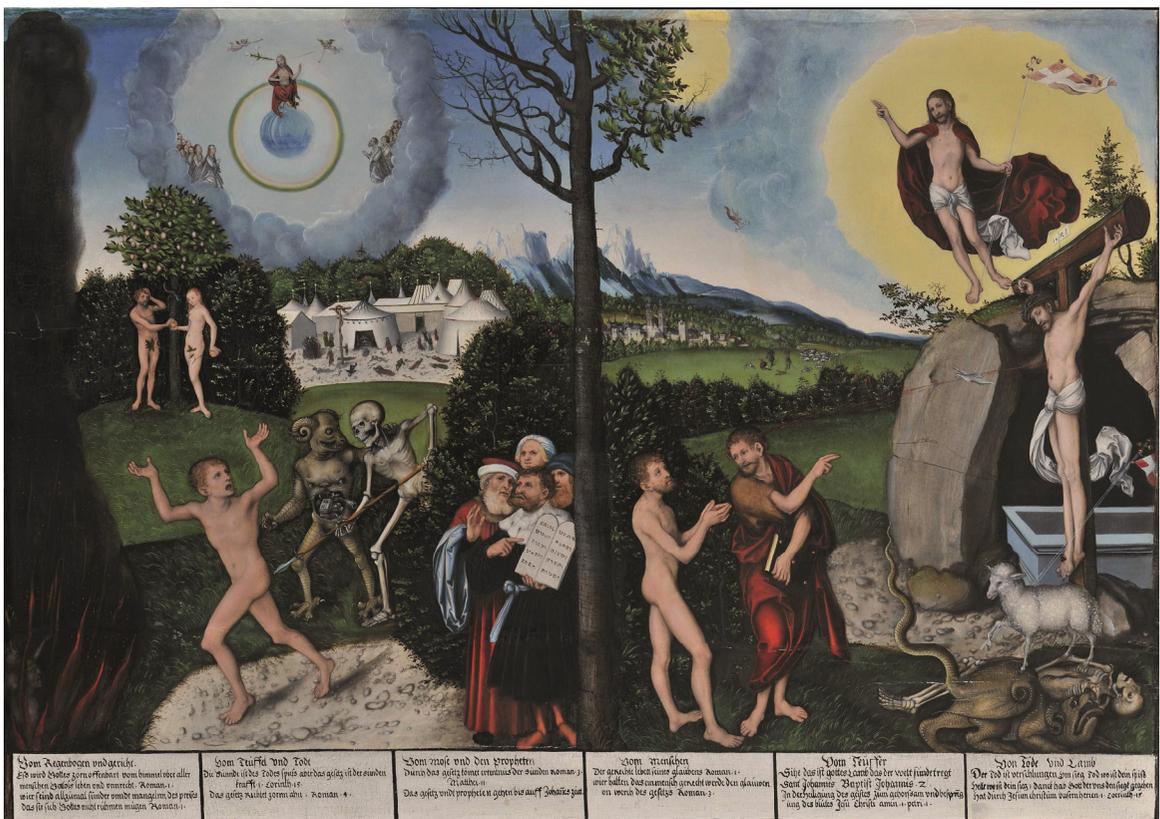


Abb. 11: Lucas Cranach d. Ä., Gesetz und Gnade, Mischtechnik auf Holz, 1529. Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein, SG 676.



Abb. 12: Heinrich Aldegrever, *Lot und seine Töchter*, Kupferstich, 1555. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-2623.



Abb. 13: Virgil Solis, *Lot und seine Töchter*, Kupferstich, um 1540. Amsterdam, Rijksmuseum, RP-P-OB-8600A.

Eine protestantische Ikonographie?

Der dem Kasseler Gemälde zugrundeliegende Holzschnitt dreht das Seitenverhältnis nun um, indem auf der linken Seite der Untergang der Stadt und rechts Lot und seine Töchter gezeigt werden. Auch ist hier der Inzest mit dem um ihren Vater gelegten Arm der Tochter allenfalls zart angedeutet. Wichtiger scheint das Antithetische der Darstellung, die ziemlich exakt in zwei Bildhälften geteilt ist, wobei der linke Baum gleichsam als Trennungslinie dient. Dieses Bildschema lässt sich zeitgleich bei Cranachs *Gesetz und Gnade*-Bildern feststellen, bei denen der Baum nicht nur Bildhälften trennt, sondern symbolisch mit den verdorrten Ästen auf der linken Seite für das Strafgericht und den blühenden Ästen auf der rechten Seite die Erlösung symbolisiert (Abb. 11).³² Schäufelin, der bereits um 1520 ein thematisch vergleichbares Gemälde schuf, dürften Cranachs Kompositionen bekannt gewesen sein.³³ Betrachtet man daraufhin Schäufelins Holzschnitt bzw. das daraus abgeleitete Gemälde, so fällt diese bildliche und inhaltliche Trennung ebenfalls ins Auge. Das antithetische Kompositionsprinzip, das im Gemälde im Louvre klar in der diagonalen Anordnung zu erkennen ist, wird hier auf eine neue inhaltliche Ebene gehoben, da Untergang und Erlösung, Gesetz und Gnade sich gegenüberstehen. Auch im Pariser Gemälde ist ein Baum markant in die Komposition gesetzt, jedoch wird ihm nicht dieselbe Bedeutung zugewiesen wie bei Schäufelin. Die Schlüsselfunktion des Baumes für die Lotgeschichte geht aus einer Predigt Martin Luthers hervor, in der es heißt: „Dem frommen Lot aber war es wie ein schöner Baum, der gegen den Sommer ausschlägt, und jetzt beginnet zu grünen. Denn er spüret dabei Gottes Hülfe und gnädige Errettung wider die Gottlosen.“³⁴

Die Aufladung des Baumes als besonderer Bedeutungsträger lässt sich auch anhand von Vergleichen mit anderen Darstellungen der Szene erhärten. Während bei Georg Lembergers Holzschnitt von 1530–1540, der später auch in der Lutherbibel Verwendung fand, der Baum aus der Mitte heraus nach rechts gerückt ist, wo Lot und seine Töchter Platz genommen haben, markiert dieser bei Heinrich Aldegrever gleichsam den geschützten Raum, unter dem der Inzest stattfindet (Abb. 12).³⁵ In seiner früheren Darstellung des Themas aus dem Jahr 1530, die sich deutlich an dem Kupferstich des Kölner Meisters PW orientiert, war hingegen noch kein Baum zu sehen.³⁶ Virgil Solis seinerseits positioniert den Baum wieder mittig und ordnet Lot darunter an, je eine Tochter zu seiner Seite (Abb. 13).³⁷ Allerdings trägt der Baum zu beiden Seiten Blätter. So darf man vermuten, dass in diesen Werken der Baum eher ein schmückendes Detail als sinnstiftendes Symbol ist. Ein Mathis Gerung zugeschriebenes Gemälde von



Abb. 14: Mathis Gerung, *Die Geschichte Lots*, Mischtechnik auf Holz, 1536. Stuttgart, Staatsgalerie, 2765.

1536 mit der Geschichte Lots – ein seltenes Beispiel der erweiterten Simultandarstellung – übernimmt den mittig angeordneten Baum als bildtrennendes Kompositionsmittel (Abb. 14).³⁸ Der kahle Ast, der nach rechts in Richtung des in der Ferne brennenden Sodom weist, mag eine ähnliche Bedeutung wie bei Schäufelin tragen. Auch ist bei Gerung ein zweiter grüner, lebendiger Baum auf der linken Seite ins Bild gesetzt. Bemerkenswert ist, dass die Trunkenheit und der Inzest auf zwei Szenen zu beiden Seiten des Baums verteilt werden. Es scheint also eine ähnliche inhaltliche Trennung wie bei Schäufelin vorzuliegen, wobei die Trunkenheit als Laster auf der rechten Seite, der Inzest dagegen auf der Seite der Errettung dargestellt wird.

Indem Schäufelin auf seiner Darstellung den kahlen Baum mit dem brennenden Sodom und der zur Salzsäule erstarrten Frau assoziiert, den Blätter tragenden Baum dagegen mit Lot und seinen Töchtern, gelingt ihm das scheinbar Unmögliche: die positive Umdeutung des Inzests als lebenspendende Handlung. Dies fällt nicht zufällig mit der Sicht auf die Lotgeschichte zusammen, die Martin Luther in seinen Predigten zu Genesis äußert.³⁹ Er nimmt eine dezidierte Gegenposition zu den vorangegangenen Exegeten ein, indem er den Inzest zwar nicht entschuldigt, aber den außergewöhnlichen Umständen der direkten Erfahrung einer Katastrophe zuwies. Lot und seine Töchter sündigen also nicht aus Falschheit oder Lust, sondern weil sie im Angesicht des Untergangs ihrer Heimat in eine seelische Ausnahmesituation geraten waren:

So wil ich den Lot nicht endschuedigen, wiewol er nicht so schwerlich strauchlet, Sie aber, die toechter, will ich viel weniger entschuedinge, Aber dafur halte ichs, das sie

auch ein starcken glauben gehabt haben, sonst weren sie nicht errettet worden, dieweil seinem eygnen weib nicht geschonet ward, Er wird's auch on zweivel nicht gelassen haben, seine kinder zu unterrichten, wie sie gleuben sollten, das des verstands halben kein mangel gewesen ist, das sie da gefallen sind. Das ist nu auch zum Exempel geschrieben, das niemand so heylig sey noch so fest stehe, der nicht widder fallen kuenne, Hat der man kuennen so hoch fallen, was ists wunder, ob wir strauchlen? Doch ist damit niemand ein deckel noch behelff gegeben zu sundigen, sondern ein trost gestellet den, so da gleuben, das sie nicht verzagen, ob sie zu weilem fallen, Es ist ein stueck, das da gehoert yns Euangelion und reich Gottes, da eytel vergebung der sunden ist, Falle hyn odder her, verzweivel nur nicht und stehe widder auff. Also werden wir hernach hoeren, das Jacob der Patriarch auch strauchlet, als er bloede und verzagt, und sich jemerlich stellte, Denn hette uns Gott nicht also furgebildet, das die heiligen also genarret haben, so keundten wir sein koenigreich nicht lernen kennen, wie es nichts anders denn vergebung der sunde ist, Daruemb ist es so geschrieben, das der preis und ehre stehe nicht auff menschen wercken, sondern auff Gottes gnade, Lot und Abraham kundten so boese werden als ich, und ich widderumb so from als sie.⁴⁰

Gut möglich, dass Luther darin auch seine eigene Geschichte als ehemaliger Mönch, der eine ehemalige Nonne heiratet und mit ihr Kinder hat, reflektiert.⁴¹ In dieser von Mitgefühl geprägten Lesart wird die Lotgeschichte zum Sinnbild der Erlösung des in der Not sündigen Menschen, der allein durch die Gnade Gottes gerettet werden kann. Der Holzschnitt und vielleicht noch prägnanter das Kasseler Gemälde sind damit eine neuartige Position innerhalb der sich wandelnden Ikonographie der Szene. Hierbei ist es instruktiv, das Gemälde mit Darstellungen der *Ungleichen Liebe* zu vergleichen. Eine in Florenz bewahrte Zeichnung eines nordniederländischen Künstlers vom Beginn des 16. Jahrhunderts mit der Darstellung einer Dirne mit Liebhaber und Kupplerin unter einem Baum zeigt eine generell verwandte Figurendisposition, ist jedoch in der erotischen Anspielung wesentlich direkter.⁴² So greifen die Hände der Dirne nach dem Mann und der Gesichtsausdruck des Alten ist unmissverständlich von sexueller Begierde gekennzeichnet. Cranachs Darstellungen des *Ungleichen Liebespaares* zeigen eine deutliche Ironisierung dieser Liaison. Charakteristisch ist zudem der konspirative Blick der Frau zum Betrachter, der sich auch in anderen Darstellungen der *Weibermacht* findet. All dies fehlt dezidiert bei Schäufelin.

Projektionsfläche für Erotik

Wie weit das Feld der Rezeptionsmöglichkeiten sein kann, zeigt der Vergleich mit Albrecht Altdorfers Gemälde in Wien, das den Interpreten aufgrund seiner unverhohlen zur Schau gestellten Erotik immer wieder Schwierigkeiten bereitet hat (Abb. 15).⁴³ Die Beurteilung reichte dabei von „nur mehr durch den Bibeltext gerechtfertigtes Animierbild“ über „unerfreuliche Alterserotik“ bis zu einer „ausgesprochen pervers-erotischen Darstellung“.⁴⁴ Tatsächlich dürfte die zunehmende Erotisierung des Sujets nicht unwesentlich zu dessen Beliebtheit beigetragen haben. Bisweilen wurde



Abb. 15: Albrecht Altdorfer, *Lot und seine Töchter*, Öl auf Lindenholz, 1537. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 2923.

das Thema als Pendant zu Darstellungen von *Susanna und die beiden Alten* herangezogen, in dem das ungleiche Geschlechterverhältnis ebenfalls vorliegt. Wie unerotisch und vielleicht auch unironisch Schäufelin das Thema zeigt, fällt erst im Vergleich ins Auge.

Wie in kaum einer anderen Darstellung zeigt Altdorfer die Wirkung des Weingenusses, was nicht nur im Gesichtsausdruck Lots abzulesen ist, sondern auch in demjenigen der Tochter, die zudem demonstrativ ein Weinglas derart in der Hand hält, dass es auch ihren eigenen Weingenuss verrät. Die entscheidende Rolle des Weines wird, wie erwähnt, im Bibeltext bereits hervorgehoben. So nimmt es kein Wunder, dass in den Darstellungen des späten 16. Jahrhunderts, noch mehr vielleicht jenen des 17. Jahrhunderts, zunehmend die Trunkenheit Lots dargestellt wird. Altdorfers Gemälde ist hierfür wiederum ein gutes Beispiel. Statt des Baumes nimmt dabei nun häufig der Weinkrug oder die Weinflasche die Bildmitte ein und zieht so unmittelbar die Aufmerksamkeit des Betrachters auf sich. Die Komposition der Darstellung um den zentral ins Bild gesetzten Weinkrug ist wohl am deutlichsten im Kupferstich von Lucas van Leyden aus dem Jahr 1530 zu erkennen.⁴⁵ Schließlich dient die Darstellung der Szene sogar allgemein als Warnung vor der Trunkenheit „ebrietas“ wie Gerard de Jodes Kupferstich aus seinem 1579 erstmals publizierten *Thesaurus sacrarum historiarum veteris Testamenti* anführt. Interessanterweise findet im selben *Thesaurus* die Warnung vor Inzest „incestus“ anhand der Darstellung einer anderen Szene aus der Lotgeschichte statt: dem Angebot Lots, den wollüstigen Sodomitern seine Töchter auszuliefern.⁴⁶

Demgegenüber zeichnen sich Schäufelins Holzschnitt und die Kasseler Tafel durch deutliche Zurückhaltung aus, sowohl im Hinblick auf die Trunkenheit Lots als auch die erotische Aufladung der Szene. Zwar entnimmt auch Schäufelins Komposition Anregungen von Darstellungen wie das

Ungleiche Liebespaar oder Szenen mit Kupplerinnen, jedoch fehlt bei ihm weitgehend die Ironisierung der Verbindung von Vater und Töchtern. Weder lassen sich bei den Töchtern Anzeichen für Wollust ausmachen noch wird Lot übertrieben als geifernder Lustgreis dargestellt, der sich mit jungen Frauen umgibt und sich zum Narren macht, wenngleich sein dunkler Teint deutlich die Spuren des Weingenußes zum Ausdruck bringt. Es scheint geradezu, als ginge es um die Darstellung eines notwendigen Übels, dem sich die Töchter mehr schlecht als recht fügten. Damit ist Schäufelin erstaunlich nahe am Bibeltext.

Landgraf Philipp – ein protestantischer Lot?

Dies wirft noch die Frage nach der historischen Bedeutung dieses Gemäldes und seinem möglichen Entstehungskontext auf. Die hier angedeutete protestantische Lesart des Sujets lässt sich gut mit dem landgräflichen Hof in Kassel in Verbindung bringen. Bekanntlich war Philipp der Großmütige einer der Motoren der Reformation.⁴⁷ Wenngleich nicht durch eine übermäßige Kunstpatronage in die Geschichte eingegangen, wusste er doch den gezielten Einsatz bildkünstlerischer Medien zu schätzen.⁴⁸ Im Zuge seiner sich anbahnenden Nebenehe mit Margarethe von der Saale hatte sich Philipp zudem mit der Frage der Legitimation einer Zweitehe durch intensives Studium der Bibel beschäftigt. Bereits 1521 auf dem Reichstag zu Worms, und damit zwei Jahre vor seiner Ehe mit Christine von Sachsen, hatte sich Philipp bei Luther erkundigt, ob es für Christen zulässig sei, eine zweite Frau zu haben.⁴⁹ In der erhaltenen Bibel Philipps von 1540 strich der Landgraf entsprechende Stellen an. So liest man auf der Seite der Errettung von Lot und seinen Töchtern: „der herr errettet nicht allein den gerechten von den straffbaren wan er sie straffen will, sondern lest auch seins bittens halben die straffbaren genessen.“ Am Rande des Textes der Inzestgeschichte notiert er: „was aus trunckenheit nicht erfolgt.“⁵⁰

Es wäre also denkbar, dass auch die Geschichte von Lot und seinen Töchtern – obwohl es hier nicht um Nebenfrauen, sondern Inzest geht – sein Interesse fand, wird doch darin ein nicht normatives Sexualverhalten scheinbar legitimiert. 1540 hatte der mittlerweile 36 Jahre alte Philipp schließlich die halb so alte Margarethe von der Saale geheiratet. Die dazu gegebene ‚Zustimmung‘ durch Luther und Melanchthon war jedoch nur unter der Bedingung der Geheimhaltung gegeben.⁵¹ Schon bald aber sorgte die Hochzeit als Fall von Bigamie im Reich für helle Aufregung. In einem solchen Kontext wären Visualisierungen nicht-konformer Geschlechtsbeziehungen aus dem Alten Testament durchaus denkbar. Schließlich wird der Inzest an zwei aufeinanderfolgenden Tagen mit jeweils einer der Töchter vollzogen. Gleichzeitig vermeidet gerade das Kasseler Gemälde jedoch weitgehend laszive Details und könnte deshalb zur Visualisierung eines ‚notwendigen Übels‘ dienen.

Moritz der Gelehrte – Bilderstürmer und Mäzen

Eine weitere Möglichkeit einer frühen Verortung der Tafel in Kassel ergibt sich unter Landgraf Moritz dem Gelehrten. Er folgte einerseits den bilderstürmerischen Tendenzen seines Großvaters und ließ einige Kunstwerke entfernen.⁵² Andererseits dienten ihm alttestamentarische Szenen wiederholt

als Folie seiner Herrschaftslegimitation. Für sein Schloss Eschwege gab er einen umfangreichen, calvinistisch geprägten Bilderzyklus in Auftrag, der durch eine gedruckte Beschreibung überliefert ist. Demnach war in das Bildprogramm auch die Geschichte von Lot integriert. Im *Tugentsaal* mit Darstellungen der vier Kardinaltugenden *Prudentia*, *Iustitia*, *Fortitudo* und *Temperantia* fand sich bei der *Fortitudo* ein Weinstock dargestellt. In der Beschreibung dazu heißt es: „Der Wein vberwand den Noa vnd den Lot. Gen. 9.19. Der Wein vberwand Alexandrum Magnum, welcher zuvor viel Königreich vberwunden hat. Der Wein vnnd Weiber bethören die Weisen.“⁵³ Im *Sächsische Fürstin Gemach* wiederum fand sich in Verbindung mit der Tugend *Tranquillitas* die Geschichte von Abraham und Lot dargestellt.⁵⁴ Insofern scheint der Ankauf oder die Auftragsvergabe des Gemäldes mit Lot und seinen Töchtern auch unter Moritz durchaus plausibel.

Fazit

Da die Herkunft der Tafel bislang nicht weiter zu erhellen ist, muss offenbleiben, ob sie sich bereits unter Philipp oder erst Moritz in Kassel befand. Unabhängig von dieser Frage kann das Kasseler Gemälde stellvertretend für eine ikonographische Tradition stehen, die das Thema des Inzests nicht zum Vorwand nimmt, das erotische Potenzial des Sujets auszureizen, wie dies z. B. in der niederländischen, aber zum Teil auch in der altdeutschen Kunst des 16. Jahrhunderts der Fall ist, wie das Gemälde von Altdorfer deutlich gezeigt hat. Vielmehr offenbart die Kasseler Tafel das Bemühen, das Geschehen gleichsam als ein ‚notwendiges Übel‘ hinzunehmen, weshalb erotische Anspielungen entweder gar nicht oder nur sehr verhalten vorhanden sind. Neben Schäufelin wären exemplarisch etwa Werke von Georg Lemberger oder Virgil Solis zu nennen. Man ist geneigt, darin eine protestantische Sicht auf das Thema zu erkennen. Vielleicht ist die hinzugefügte Cranach-Signatur auf der Kasseler Tafel nicht nur ein Hinweis darauf, dass man das Werk kunsthistorisch aufwerten, sondern dadurch auch bewusst in einen protestantischen Kontext stellen wollte.

Tatsächlich lässt sich das Sujet in protestantischen Ausstattungskontexten nachweisen. So ist die Szene im Bildprogramm von Hans Bocksberger d. Ä. für die unter Pfalzgraf Ottheinrich errichtete Schlosskapelle von Neuburg vertreten.⁵⁵ Auch in der Saalstube von Schloss Hartenfels in Torgau befanden sich „drei Stücke von Loth“.⁵⁶ Wie der weitere Verlauf der Darstellungen im 17. Jahrhundert zeigt, war dieser Sicht jedoch keine große Nachfolge beschieden. Hier schätzte man das Sujet vielmehr als willkommenen Anlass für die Darstellung des weiblichen Aktes. Gerne wurde in diesem Zusammenhang auch das Thema *Susanna und die beiden Alten* als Pendant verwendet.

Anmerkungen

¹ Zwei ikonographische Studien liegen hierzu vor. Die Kunst bis 1500 beleuchtet Kunz 1981, die Zeit von 1500 bis 1650 Kind 1967. Siehe auch von Erffa 1995, Bd. II, S. 104–119. An wichtigen Einzelstudien wären noch zu nennen: Bättschmann 1981; Ties 2005; Fricke 2011; Wiemers 2011 und Jacob-Friesen 2019.

² Kunz 1981, S. 20.

³ Kunz 1981, S. 17.

⁴ <http://data.onb.ac.at/rec/AC14451079> [aufgerufen 20.3.2021]. Bättschmann 1981, S. 166–167.

⁵ <http://digital.wlb-stuttgart.de/purl/bsz366779044> [aufgerufen 20.3.2021]. Fricke 2011, S. 280.

⁶ Kind 1967, S. 90–92. Dort wird auch auf Hans Vintlers deutsche Bearbeitung verwiesen, die erstmals 1486 unter dem Titel *Die Pluemen der Tugent* im Druck erschien.

⁷ Kunz 1981, S. 52.

⁸ Ties 2005, S. 181.

⁹ Brant 1494 (1975), S. 63.

¹⁰ Bättschmann 1981, S. 178.

¹¹ Kunz 1981, S. 87.

¹² Kind 1967, S. 355–356, Kat. 132; Bättschmann 1981, S. 167; Fricke 2011, S. 280–281.

¹³ Bättschmann 1981, S. 167–168.

¹⁴ Umkreis Lucas van Leyden, Lot und seine Töchter, Öl auf Holz, 48 × 34 cm, Paris, Musée du Louvre, RF 1185. Kind 1967, S. 290–294, Kat. 51; Bättschmann 1981.

¹⁵ Robert 1819, S. 3, Nr. 11.

¹⁶ Robert 1830, S. 3, Nr. 12; Aubel 1845, S. 4, Nr. 12; Aubel [um 1866], S. 2, Nr. 12. Besonders auffällig ist das Fehlen in Oscar Eisenmanns Katalog der Gemäldegalerie aus dem Jahr 1888. Der von dem hervorragenden Kenner altdeutscher Malerei verfasste Katalog darf als Beginn der wissenschaftlichen Aufarbeitung der Sammlung gelten.

¹⁷ Gemäldegalerie Katalog, Magazinbilder, rote Nummern, Handschrift von Georg Gronau, Archiv MHK.

¹⁸ Verzeichnis der Werke der Gemäldegalerie im Landgrafenmuseum, Handschrift, Archiv MHK.

¹⁹ Vogel 1958.

²⁰ Schnackenburg 1996, S. 207.

²¹ Borggreffe 1997, S. 256–257, Kat. 288.

²² Rötzel, 191 × 231 mm, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Kupferstichkabinett, C 848. Kat. Dresden 2011, S. 368, Abb. S. 56.

²³ Bättschmann 1981, S. 175–176; Ties 2005, S. 193.

²⁴ Weitere Versionen des Reliefs befinden sich in Berlin und Braunschweig, siehe: Lipińska 2015, S. 257–260.

²⁵ Kind 1967, S. 357–358, Kat. 134; Schreyll 1990, S. 171, Kat. 1105.

²⁶ Freundliche Mitteilung vom 24. Januar 2017, wofür auch an dieser Stelle herzlich gedankt sei.

²⁷ Borggreffe 1997, S. 257.

²⁸ Bericht über die dendrochronologische Untersuchung vom 17. Juni 2020, Prof. Dr. habil. Peter Klein, Universität Hamburg, Archiv Gemäldegalerie Alte Meister, MHK.

²⁹ Hausscherr 1984, S. 35–38.

³⁰ Kind 1967, S. 357–358, Kat. 135; Schreyll 1990, S. 156, Kat. 933.

- ³¹ Kind 1967, S. 344–347, Kat. 117–119; Bättschmann 1981, S. 166; Wiemers 2011, S. 149–152. Siehe auch die Einträge im Cranach Digital Archive unter <http://lucascranach.org> [aufgerufen 20.3.2021].
- ³² Carrasco 2015, S. 170–171.
- ³³ Metzger 2002, S. 175; Reinitzer 2006, Bd. I, S. 347–348; Fleck 2010, S. 26–27.
- ³⁴ Bättschmann 1981, S. 174.
- ³⁵ Kind 1967, S. 333–334, Kat. 103 und S. 352, Kat. 132; Mielke 1998, Kat. 17.
- ³⁶ Kind 1967, S. 333–334, Kat. 102; Mielke 1998, Kat. 13.
- ³⁷ Kind 1967, S. 358–360, Kat. 135; Beaujean 2004, Bd. I, Kat. 12.
- ³⁸ Kind 1967, S. 348–350, Kat. 123; Ties 2005, S. 184–186.
- ³⁹ Kind 1967, S. 75–82.
- ⁴⁰ Luthers Werke, 1900, Bd. 24, S. 354–355. Siehe auch Wiemers 2011, S. 161.
- ⁴¹ Polhelmus 2005, S. 63–69.
- ⁴² Bättschmann 1981, S. 168.
- ⁴³ Kind 1967, S. 334–336, Kat. 104; Noll 2004, S. 410–412; Ties 2005.
- ⁴⁴ Ties 2005, S. 179.
- ⁴⁵ Wiemers 2011, S. 155.
- ⁴⁶ Leesberg 2018, Bd. I, Kat. 32 (Lot und die Sodomiter) und 35 (Lot und seine Töchter).
- ⁴⁷ Braasch-Schwersmann 2004, S. 49–57; Carrasco/Neebe 2015.
- ⁴⁸ Hinz 2004; Lange 2015.
- ⁴⁹ Mariotte 2018, S. 147.
- ⁵⁰ *Die gantze Bibel, das ist alle bücher allts unnd neüws Testaments, den ursprünglichen spraachen nach auffs aller treuwlichet verteütschet*, Zürich 1540. Universitätsbibliothek Kassel - Landesbibliothek und Murhardsche Bibliothek der Stadt Kassel, Signatur: 34 2° P 12 (<https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/fullscreen/1446469399630/78/> [aufgerufen 20.3.2021]). Für die Hilfe bei der Entzifferung der Annotationen danke ich sehr herzlich meinem Kollegen Karsten Gaulke.
- ⁵¹ Braasch-Schwersmann 2004, S. 113–116.
- ⁵² Kümmel 1996.
- ⁵³ Borggreffe/Fusenig/Kümmel 2000, S. 175.
- ⁵⁴ Borggreffe/Fusenig/Kümmel 2000, S. 220.
- ⁵⁵ Langer/Rainer 2016, S. 116–151, hier S. 129.
- ⁵⁶ Wiemers 2011, S. 149.

Literatur

Aubel 1845 – Karl Christian Aubel, *Auszug aus dem Verzeichnisse der Kurfürstlichen Gemälde-Sammlung*, Kassel 1845.

Aubel um 1866 – Karl Christian Aubel, *Verzeichniß der Casseler Bilder-Galerie mit kritischer Besprechung ihrer Vorzüglichen Meisterwerke*, Kassel um 1866.

Bätschmann 1981 – Oskar Bätschmann, „Lot und seine Töchter“ im Louvre. Metaphorik, Antithetik und Ambiguität in einem niederländischen Gemälde des frühen 16. Jahrhunderts, in: *Städel-Jahrbuch*, N. F. 1981, Bd. 8, S. 159–185.

Beaujean 2004 – Dieter Beaujean, *Virgil Solis*, Teil 1, Rotterdam 2004 (Hollstein's German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700, Bd. 63).

Borggrefe 1997 – *Moritz der Gelehrte. ein Renaissancefürst in Europa*, hg. v. Heiner Borggrefe u. a., Eurasburg 1997, Ausst.-Kat. Lemgo, Weserrenaissance-Museum Schloss Brake/ Kassel, Staatliche Museen, 1998.

Borggrefe/Fusenig/Kümmel 2000 – Heiner Borggrefe/Thomas Fusenig/Birgit Kümmel, *Ut pictura politia oder der gemalte Fürstenstaat. Moritz der Gelehrte und das Bildprogramm in Eschwege*, Marburg 2000.

Braasch-Schwersmann 2004 – *Landgraf Philipp der Großmütige 1504–1567. Hessen im Zentrum der Reform*, hg. v. Ursula Braasch-Schwersmann u. a., Marburg/Neustadt an der Aisch 2004, Ausst.-Kat. Marburg, Landgrafenschloss, 2004.

Brant 1975 – Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, hg. v. Hans-Joachim Mähl, Stuttgart 1975.

Carrasco 2015 – *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation*, hg. v. Julia Carrasco, Heidelberg 2015, Ausst.-Kat. Gotha, Herzogliches Museum/Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, 2015.

Carrasco/Neebe 2015 – Justa Carrasco/Reinhard Neebe, *Luther und Europa. Wege der Reformation und der fürstliche Reformator Philipp von Hessen*, Marburg 2015.

Eisenmann 1888 – Oscar Eisenmann, *Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Cassel*, Kassel 1888.

Fleck 2010 – Miriam Verena Fleck, *Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie „Gesetz und Gnade“ in Europa zwischen Spätmittelalter und der Frühen Neuzeit*, Korb 2010.

Fricke 2011 – Beate Fricke: Zeugen und Bezeugen. Vom Anfange, Blicken und Enden. Zu Lot und seine Töchter von Joachim Patinir, in: *Zeugnis und Zeugenschaft. Perspektiven aus der Vormordene*, hg. v. Wolfram Drews / Heike Schlie, München 2011, S. 271–297.

Haussherr 1984 – Reiner Haussherr, *Convenevolezza. Historische Angemessenheit in der Darstellung von Kostüm und Schauplatz seit der Spätantike bis ins 16. Jahrhundert*, Wiesbaden 1984.

Hinz 2004 – Berthold Hinz, Bildende Kunst am landgräflichen Hof in Hessen, in: *Landgraf Philipp der Großmütige 1504–1567. Hessen im Zentrum der Reform*, hg. v. Ursula Braasch-Schwersmann u. a., Marburg/Neustadt an der Aisch 2004, Ausst.-Kat. Marburg, Landgrafenschloss, 2004, S. 161–167.

Jacob-Friesen 2019 – Holger Jacob-Friesen, Lot und seine Töchter oder: Heiliges und Unheiliges bei Baldung, in: *Hans Baldung Grien. heilig/unheilig*, hg. v. Holger Jacob-Friesen, Berlin/München 2019, Ausst.-Kat. Karlsruhe, Kunsthalle, 2019–2020, S. 22–39.

Ketelsen/Hahn/Kuhlmann-Hodick 2011 – *Zeichnen im Zeitalter Bruegels. Die niederländischen Zeichnungen des 16. Jahrhunderts im Dresdner Kupferstich-Kabinett – Beiträge zu einer Typologie*, hg. v. Thomas Ketelsen / Oliver Hahn / Petra Kuhlmann-Hodick, Dresden 2011, Ausst.-Kat. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett, 2011–2012.

Kind 1967 – Joshua Benjamin Kind, *The Drunken Lot and His Daughters. An Iconographical Study of the Uses of this Theme in the Visual Arts from 1500–1650* [Dissertation, Columbia University, 1967].

Kümmel 1996 – Birgit Kümmel, *Der Ikonoklast als Kunstliebhaber. Studien zu Landgraf Moritz von Hessen-Kassel*, Marburg 1996.

Kunz 1981 – Hannelore Kunz, *Materialien und Beobachtungen zur Darstellung der Lotgeschichte (Genesis 19,12-26) von den Anfängen bis gegen 1500* [Dissertation, Ludwig-Maximilians-Universität zu München, 1981].

Lange 2015 – Justus Lange, Lucas Cranach und die Landgrafschaft Hessen, in: *Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation*, hg. v. Julia Carrasco, Heidelberg 2015, Ausst.-Kat. Gotha, Herzogliches Museum/Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, 2005, S. 29–42.

Langer/Rainer 2016 – *Kunst & Glaube. Ottheinrichs Prachtbibel und die Schlosskapelle Neuburg*, hg. v. Brigitte Langer / Thomas Rainer, Regensburg 2016, Ausst.-Kat. Neuburg an der Donau, Schloss Neuburg, 2016.

Leesberg 2018 – Marjolein Leesberg, *The De Jode Dynasty*, Teil I, Ouderkerk aan den IJssel 2018 (The New Hollstein Dutch & Flemish etchings, engravings and woodcuts 1400–1700).

Lipińska 2015 – Aleksandra Lipińska, *Moving Sculptors. Southern Netherlandish Alabasters from the 16th to 17th Centuries in Central and Northern Europe*, Leiden/Boston 2015.

Luther 1900 – *D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 24., Weimar 1900.

Mariotte 2018 – Jean-Yves Mariotte, *Philipp der Großmütige von Hessen (1504–1567). Fürstlicher Reformator und Landgraf*, Marburg 2018.

Metzger 2002 – Christof Metzger, *Hans Schäufelin als Maler*, Berlin/München 2002.

Mielke 1998 – Ursula Mielke, *Heinrich Aldegrever*, Rotterdam 1998 (The New Hollstein German engravings, etchings and woodcuts 1400–1700).

Noll 2004 – Thomas Noll, *Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500*, München 2004.

Polhelmus 2005 – Robert M. Polhelmus, *Lot's Daughters. Sex, Redemption and Women's Quest for Authority*, Stanford 2005.

Reinitzer 2006 – Heimo Reinitzer, *Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte*, 2 Bde, Hamburg 2006.

Robert 1819 – Ernst Friedrich Ferdinand Robert, *Versuch eines Verzeichnisses der Kurfürstlich Hessischen Gemälde-Sammlung*, Kassel 1819.

Robert 1830 – Ernst Friedrich Ferdinand Robert, *Verzeichniß der Kurfürstlichen Gemälde-Sammlung*, Kassel 1830.

Schnackenburg 1996 – Bernhard Schnackenburg, *Staatliche Museen Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister. Gesamtkatalog*, 2 Bde, Mainz 1996.

Schneckenburger-Broschek 1997 – Anja Schneckenburger-Broschek, *Altdeutsche Malerei. Die Tafelbilder und Altäre des 14. Bis 16. Jahrhunderts in der Gemäldegalerie Alte Meister und im Hessischen Landesmuseum Kassel, Eurasburg 1997.*

Schreyl 1990 – Karl Heinz Schreyl, *Hans Schäufelein. Das druckgraphische Werk*, Nördlingen 1990.

Ties 2005 – Hanns-Paul Ties, Albrecht Altdorfers „Lot und seine Töchter“ und die Ambivalenz von Erotik und Moral in der Aktmalerei der nordischen Renaissance, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 2005, Bd. 54, S. 177–221.

Vogel 1958 – Hans Vogel, *Katalog der Staatlichen Gemäldegalerie zu Kassel*, Kassel 1958.

von Erffa 1995 – Hans Martin von Erffa, *Ikonologie der Genesis. Die christlichen Bildthemen aus dem Alten Testament und ihre Quellen*, 2 Bde., München 1995.

Wiemers 2011 – Michael Wiemers, Die Rettung des Frommen? Überlegungen zur Lot-Ikonographie, in: *Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche*, hg. v. Thomas Pöpper / Susanne Wegmann, Regensburg 2011, S. 149–162.

Bildnachweise

Abb. 1: © Wien, Österreichische Nationalbibliothek · Abb. 2: © Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek · Abb. 3, 9, 10: © London, British Museum · Abb. 4, 6: © Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Foto: Ute Brunzel · Abb. 5: Paris, Musée du Louvre · Abb. 7, 12, 13: © Amsterdam, Rijksmuseum · Abb. 8: © Kassel, Museumslandschaft Hessen Kassel, Foto: Mirja van Ijken · Abb. 11: © Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein · Abb. 14: © Stuttgart, Staatsgalerie · Abb. 15: © Wien, Kunsthistorisches Museum