

Prolog: Heinrich Stelzners Gemälde *Cranach malt Luther*

Durch die altdeutschen Butzenscheiben der Fenster fällt Licht in die Malerwerkstatt, es rückt den Künstler und sein Modell in den Mittelpunkt: An seiner Staffelei sitzend, Farbpalette und Pinsel in den Händen, malt Lucas Cranach d. Ä. mit konzentriertem Blick den Reformator Martin Luther. Links im Hintergrund steht Philipp Melanchthon, der aus einem aufgeschlagenen Buch vorliest. Drei halbleere Weingläser lassen ein freundschaftliches Beisammensein vermuten. Die beschriebene Szene entstammt dem um das Jahr 1890 entstandenen Gemälde des Münchner Historien- und Landschaftsmalers Heinrich Stelzner (Abb. 1).¹ Damit ist hier die Trias der Wittenberger Reformation – mit Luther als Reformator, Melanchthon als Humanist und theologischem Berater und Cranach d. Ä. als ›Maler der Reformation‹ – aus der Sichtweise des späten 19. Jahrhunderts dargestellt.²



Abb. 1: Heinrich Stelzner: *Cranach malt Luther*, 138 × 187 cm, Öl auf Leinwand, um 1890, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek München, Inv.-Nr. 8682

- 1 | Siehe zu Stelzners Gemälde Boetticher 1941–1948, Bd. 2, S. 832, Nr. 19; Kat. München 1977, Nr. 8682, S. 296; zum Lutherbild des 19. Jahrhunderts Holsing 2004, S. 676–679, Ausst.kat. Eisenach 2015, Nr. 84, S. 187; zu Lutherbildnissen Schuchardt 2015, S. 22, sowie Warnke 1984. Stelzners Gemälde wurde erstmals 1893 auf der Münchner Jahresausstellung im Glaspalast ausgestellt, siehe Ausst.kat. München 1893, Nr. 1482 (Saal 4), S. 80. Lesepult und Bücher auf dem Boden sind wohl danach eingefügt worden, vgl. hierzu die Abbildung in ebd., S. 109. Zu Heinrich Stelzner NK 2007, Bd. 3, S. 1486; ThB, Bd. 31, S. 586; Kat. München 1977, S. 296, und Boetticher 1941–1948, Bd. 2, S. 832.
- 2 | Oft lautet der Bildtitel auch »Cranach malt Luther auf der Wartburg«. Dargestellt ist aber das idealisierte Wittenberger Atelier Cranachs, nicht der karge Raum auf der Wartburg, siehe Jacobs 2015, S. 155; ebenso Kat. München 1977, S. 296.



Abb. 2: Gustav König: *Luther wird von Lukas Kranach gemalt*,
Stahlradierung, 10,8 × 12,95 cm, aus: König 1857, Nr. XXXVIII

Die Konstellation der drei Männer in der geschilderten Porträt-situation lag bereits in einer Stahlradierung von Gustav König in dessen Illustrationswerk *Dr. Martin Luther, der deutsche Reformator* von 1847 vor (Abb. 2).³ König machte sich mit seiner Illustrationsfolge zum Leben Luthers bei Reformationshistorikern seiner Zeit einen Namen.⁴ Die 48 Stahlradierungen zeigen die einzelnen Stationen im Leben des Reformators umfassender und ausführlicher als die meisten der zeitlich vorangegangenen Buchillustrationsfolgen aus dem 19. Jahrhundert.⁵ Das Leben Luthers wird hierbei chrono-

logisch in Einzelbildern und mit jeweils auf der gegenüberliegenden Buchseite platzierten Texterläuterungen erzählt. Wie aus dem Begleittext zur Radierung *Luther wird von Lukas Kranach gemalt* hervorgeht,⁶ wollte König mit seiner Atelierszene an »jene unermüdliche Thätigkeit Kranach's erinnern«, der es zu verdanken sei, »daß Luther's Bild mit seinen markigen, mächtig ausgeprägten Zügen uns erhalten ist.«⁷ Die Atelierszene wird bei König durch weitere Figuren belebt: Am Fenster reibt ein Geselle Farbe, der Humanist und Reformator Georg Spalatin sitzt in ein Buch vertieft vor Luther und eine im Text nicht erwähnte Frauengigur, wahrscheinlich Luthers Ehefrau Katharina von Bora, geht am Spinnrocken häuslicher Arbeit nach.

Bei der Bildfindung und Figurenkomposition mag sich Stelzner demnach auf die bekannte Radierung aus Königs »Lutherleben« bezogen haben, die er im Gemälde auf die drei Hauptfiguren reduzierte.⁸ Um

3 | Siehe König 1857 sowie zur Erstausgabe König 1847.

4 | Siehe Ausst.kat. Coburg 1980, S. 20.

5 | Zu Gustav Königs Bilderfolge siehe ebd., S. 18–19. König betrachtete sein Werk als ersten authentischen Illustrationszyklus zu Luthers Leben, was ein Blick in die Illustrationsfolgen des 19. Jahrhunderts jedoch widerlegt, hierzu ebd., S. 20.

6 | Siehe Abb. 38 in König 1857 sowie Ausst.kat. Coburg 1980, Nr. 62.38.1, S. 215–216. Es sind zudem zwei Bleistiftzeichnungen von König bekannt, deren Kompositionen der Radierung entsprechen, siehe ebd., Nrn. 62.38.2 und 62.38.3, S. 216.

7 | König 1857, Begleittext zu Abb. 38.

8 | Siehe Gross 1989, S. 104 sowie Holsing 2004, S. 676–677 und darauf Bezug nehmend Ausst.kat. Eisenach 2015, Nr. 84, S. 187.



Abb. 3: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Bildnis Martin Luthers*, Buchenholz, 19 × 15 cm, 1532, Historisches Museum Regensburg, Inv.-Nr. 713 A



Abb. 4: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Bildnis Philipp Melancthon*, Buchenholz, 19 × 15 cm, 1532, Historisches Museum Regensburg, Inv.-Nr. 713 B

die Gesichter darzustellen, studierte er vermutlich die damals in der Königlichen Älteren Pinakothek ausgestellten Bildnisse der beiden Reformatoren (Abb. 3; 4) und verlieh ihnen idealisierte Gesichtszüge.⁹

Auch wenn Stelzners Gemälde durch die Detailtreue zunächst den Eindruck historischer Korrektheit erwecken mag, so ist die Darstellung doch in hohem Maße inszeniert. Das Interieur ist mit zahlreichen Utensilien und Einrichtungsgegenständen detailliert und lebensnah ganz im Sinne eines historischen Verismus ausgestattet.¹⁰ Das frühneuzeitliche Maleratelier erweckt den Eindruck einer Gelehrtenschreibstube. Neben Mal- und Schreibwerkzeugen bezeugen Bücher und Schriftstücke auf einem Wandregal sowie eine Landkarte an der Wand die humanistische Bildung des Wittenberger Malers.¹¹ Cranachs Zeitgenosse, der Humanist Christoph Scheurl, schrieb 1509 in seiner humanistischen Lobrede auf Cranach d. Ä., dass dessen Malerwerkstatt mit zahlreichen Gemälden ausgestattet sei. Wohin man sich auch wende, »zeigt sich ein Gemälde, daß die Augen mit Gewalt auf sich zieht.«¹² Auch in Stelzners Gemälde hängen

9 | Der Rat der Stadt Regensburg schenkte dem bayerischen König Maximilian I. Joseph 1810 zwei Reformatorbildnisse, welche dieser an die Schleißheimer Galerie weitergab, siehe Ausst.kat. München 2011a, S. 32; ab 1838 sind die Gemälde in den Münchner Katalogen aufgeführt, siehe Kat. München 1838, Cabinet VII, Nr. 141, S. 190. Siehe vertiefend FR 1979, Nr. 314–315B; Ausst.kat. München 2011a, Nr. 6 (Inv.-Nr. 713 A), Nr. 7 (Inv.-Nr. 713 B); Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nrn. CC-POR-510-075; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Martin_Luther,_Regensburg,_FR_252c; Version vom 20.4.2017 und CC-POR-530-007; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Philipp_Melancthon,_Regensburg,_FR_252c; Version vom 20.4.2017) sowie CDA (http://www.lucascranach.org/DE_BStGS-HMR_713A und http://lucascranach.org/DE_BStGS-HMR_713B; jeweils abgerufen am 18.8.2018).

10 | Siehe Gross 1989, S. 104.

11 | Siehe Holsing 2004, S. 678.

12 | Zitiert in der deutschen Übersetzung nach Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 34. Siehe zur Lobrede Christoph Scheurls im lateinischen Originaltext Scheurl 1509.



Abb. 5: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): *Friedrich III.*,
Buchenholz, 196 × 135 cm, 1532, Historisches
Museum Regensburg, WAF184



Abb. 6: Albrecht Dürer: *Porträt Friedrich der Weise*,
Kupferstich, Blatt: 19,1 × 12,6 cm, 1524, Staatliche
Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. 10667

an den Atelierwänden unterschiedliche Gemälde und grafische Blätter. Die Bildvorlagen für die einzelnen Darstellungen sind nicht beliebig gewählt, sondern zeugen auch von Stelzners Kenntnis der Kunst des 16. Jahrhunderts, die vermutlich auf Studien des Gemäldebestands in der Münchner Pinakothek beruhte. An der Fensterseite im Bild befinden sich ein Gemälde Cranachs und ein Porträtstich Albrecht Dürers. Das dargestellte Gemälde entspricht dem gängigen Typus der Cranachschen Kurfürstenporträts mit dem Kurfürsten im Dreiviertelprofil und mit aufgedrucktem Lobgedicht,¹³ wovon sich seinerzeit ein Exemplar in der Pinakothek befand (Abb. 5).¹⁴

13 | Im unteren Bilddrittel ist ein auf Papier gedrucktes und aufgeklebtes Lobgedicht Luthers angefügt, das den Kurfürsten als gerechten und frommen Herrscher darstellt. Siehe hierzu die Inschrift auf dem heute im Regensburger Historischen Museum befindlichen Exemplar (Inv.-Nr. WAF 184): »Fridrich bin ich billich genant / Schonen fride erhielt ich im landt / Durch gros vernunft, gedült und gluck / Wider machen ertz-bosen duck. / Das land ziret ich mit bauwerck / Und stiftt dy schul zu Wittemberck. / Da selbst aus kam gottes wort, / Das gros ding thet an manchem ort. / Das bebstlich reich sturtz es nider / Und bracht rechten glauben wider. / Keiser karl ich treulich welt / Von dem mich nit want gunst nach gelt. / Zum keiser ward erkorn ich, / Des mein alter beschweret sich.«

14 | Holsing verwies bereits auf die damaligen Bestände der Pinakothek, die Stelzner als Bildvorlagen gedient haben könnten, siehe Holsing 2004, S. 678 und Kat. München 1977, S. 296. Das Gemälde in Abbildung 5 entstammt der Sammlung Boisserée. Es wird in den zeitgenössischen Katalogen der Königlichen Alten Pinakothek in einer Katalognummer mit dem Bildnispaar Luthers und Melanchthons zusammengefasst, siehe Kat. München 1886, Nr. 274, S. 59 sowie Ausst.kat. München 2011a, Nr. 4, S. 58; Corpus Cranach (Werkverzeichnis-Nr. CC-POR-160-040; http://cranach.ub.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Friedrich_der_Weise,_Regensburg; Version vom 17.7.2018) und CDA (http://lucascranach.org/DE_BstCS-HMR_WAF184; abgerufen am 18.8.2018). Zur Zuordnung des Münchner Exemplars des Kurfürstenporträts siehe den Eintrag zu Stelzners Gemälde in Kat. München 1977, Inv.-Nr. 8682, S. 296.

Die weiteren Bilder und Gegenstände in Stelzners Historienbild stehen im Zeichen der Dürer-Memoria.¹⁵ Unter dem gemalten Bildnis des Kurfürsten befindet sich Dürers bekannter Porträtstich Friedrichs des Weisen (Abb. 6). Daneben erkennt man Dürers Meisterstich *Hieronymus im Gehäus* (Abb. 7) sowie die an der Wand angebrachte Totenmaske des 1528 verstorbenen Nürnberger Künstlers.¹⁶

Besonders interessant für die vorliegende Arbeit ist ein querformatiges Tafelgemälde, das in Stelzners Gemälde hinter Luther unter der Holzdecke hängt. Teilweise verdeckt vom Flügelretabel auf dem Wandvorsprung, lässt sich die Szene dennoch erkennen: Es handelt sich um eine Darstellung der biblischen Erzählung von Christus und der Ehebrecherin aus dem Johannesevangelium (Joh 8,3–11). Zahlreiche Werke dieses Bildthemas sind im Laufe des 16. Jahrhunderts aus der Cranach-Werkstatt hervorgegangen. Der Großteil der Gemälde wurde im gleichen Bildformat angefertigt und die standardisierte Bildkomposition dabei immer wieder aufs Neue variiert. Die einzelnen Werke unterscheiden sich häufig nur durch einzelne Bewegungsmotive und Figurenvariationen. In allen querformatigen Darstellungen reihen sich Pharisäer und Apostel vor einem monochromen Hintergrund um die zentrale Christusfigur, die die Ehebrecherin schützend an die Hand nimmt.

Stelzner diente dennoch keine beliebige Version als Vorlage. Das in seinem Gemälde dargestellte Exemplar weist markante Abweichungen vom gängigen Bildformat und von der bekannten Bildformel auf. Zum einen ist das Bildfeld vergrößert und die Szene in einen überwölbten Innenraum versetzt. Zum anderen wurde das aus den Cranach-Darstellungen bekannte Figurenpersonal um weitere Figuren erweitert. Besonders auffällig ist die Gestalt eines korpulenten Pharisäers am linken Bildrand.¹⁷ Die von Stelzner in die Atelierszene übernommene Darstellung lässt sich durch die genannten Unterschiede zu den üblichen Gemäldevarianten Cranachs und durch die Provenienzzgeschichte zweifelsfrei zuordnen: Es handelt sich um ein Gemälde, das 1633 in die Kammergalerie des bayerischen Herzogs und Kurfürsten Maximilian I. gelangte (Abb. 31).¹⁸ Dieser ließ das Cranach-Gemälde seinen Vorstellungen entsprechend zum Galeriewerk umgestalten. Sein Hofmaler veränderte die Größe der Holztafel und fügte die gotische Hintergrundarchitektur und weitere Figuren hinzu.¹⁹ Viele der Einzelmotive sind Grafiken Dürers entnommen und glichen das Cranach-Gemälde an die Sammlungsausrichtung der Kammergalerie an.²⁰

15 | Siehe Holsing 2004, S. 678.

16 | Siehe zur Zuordnung der in Stelzners Gemälde dargestellten Grafiken Dürers Kat. München 1977, Inv.-Nr. 8682, S. 296 und darauf Bezug nehmend Holsing 2004, S. 678. Zum Porträt Friedrichs des Weisen siehe Schoch/Mende 2001–2004, Bd. 1, Nr. 98, S. 236–237; zu *Hieronymus im Gehäus* ebd., Nr. 70, S. 174–178.

17 | Zu den Änderungen der originalen Cranach-Tafel in der Kammergalerie Maximilians I. siehe Kap. 5.5 der vorliegenden Arbeit.

18 | Das Gemälde wurde Maximilian I. vom Bamberger Domprobst Johann Christoph Neustetter genannt Stürmer geschenkt, siehe Ausst.kat. München 2011a, S. 21, und Weiß 1908, S. 568. Es ist als Nr. 15 im Inventar der Kammergalerie aufgeführt, siehe Bachtler/Diemer/Ericksen 1980, S. 229, XII, 15 [fol. 76v].

19 | Zu den Änderungen siehe in Auswahl Ausst.kat. München 2011a, S. 26 und Nr. 16, S. 86, Kat. Kronach 2014, Nr. 93, sowie Goldberg 1992.

20 | Siehe allgemein zu den Änderungen, die Maximilian I. am älteren Gemäldebestand vornehmen ließ Ausst.kat. München 2011a, S. 24–29.



Abb. 7: Albrecht Dürer: *Der Heilige Hieronymus im Gehäus*, Kupferstich, 25,9 × 20,1 cm, 1514, Staatliche Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. I 834

Im 19. Jahrhundert gelangte das derart veränderte Gemälde in die Königliche Ältere Pinakothek,²¹ wo Stelzner es zusammen mit dem erwähnten Bildnispaar Luthers und Melanchthons studieren konnte.²² Der Maler hätte jedoch ebenso gut auf eines der anderen Werke in der Münchner Sammlung zurückgreifen können, um seinem Historiengemälde den Eindruck eines frühneuzeitlichen Malerateliers mit repräsentativen Bildwerken zu verleihen. Eine ganze Gruppe von Cranach-Werken gehörte zum damaligen Bestand der Pinakothek, darunter weitere Bildnisse, biblische Darstellungen und auch eine der weit verbreiteten und für die Werkstattproduktion typischen Lucrecia-Darstellungen.²³ Warum die Wahl auf eben jenes Gemälde mit der Ehebrecherin gefallen sein könnte, führt direkt in die Kernthematik der vorliegenden Studie.

Die innerbildliche Zuordnung der Bildtafel zur Figur Luthers legt nahe, dass das Bildthema der Ehebrecherin vor Christus und dessen Deutung mit der Reformationsgeschichte verbunden ist. Auch wenn

die biblische Geschichte aus dem Johannesevangelium seit dem frühen Christentum Bestandteil der Bildtradition war, gewann diese in der Reformationszeit theologische Aktualität. Die Szene veranschaulichte in der protestantischen Deutung einen der Grundsätze lutherischer Theologie: Der sündige Mensch wird nicht durch gute Werke, sondern allein durch die göttliche Gnade – *sola gratia* – gerettet und erlöst. Die Ehebrecheringemälde Cranachs werden daher in einer langen Forschungstradition in einem Atemzug mit den ebenfalls als protestantisch aufgefassten Glaubensallegorien von Gesetz und Evangelium sowie weiteren Darstellungen aus dem Neuen Testament genannt. Hierzu zählen auch die Szenen mit Christus, der die Kinder segnet, oder mit der Samariterin am Jakobsbrunnen.

Dieser protestantischen Zuordnung liegt jedoch nicht allein eine theologische Auslegung zugrunde. Auch die Nähe Cranachs zu den Protagonisten der Reformation, die durch denselben Wirkungsort, aber auch durch enge persönliche Verbindungen bezeugt ist, führte zu einer protestantischen Deutung seiner Werke. Schon bei den reformationsgeschichtlichen Ereignissen, die durch Quellen dokumentiert sind, – man denke hier an Luthers Tischreden – ist oft schwer zu entscheiden, wo die Trennlinie zwischen Fakten

21 | Siehe ebd., S. 39. Seit der Neueröffnung der Königlichen Älteren Pinakothek im Jahr 1836 ist das Gemälde mit den Vergrößerungen durch Georg Fischer in den Münchner Bestandskatalogen dokumentiert, erstmals Kat. München 1838, Nr. 56, S. 20.

22 | Stelzners Historiengemälde gelangte 1912 als Schenkung seiner Erben in die Bestände der Alten Pinakothek, siehe Kat. München 1977, Inv.-Nr. 8682, S. 296.

23 | Siehe hierzu die damaligen Bestände in Kat. München 1886, Nrn. 270–280.

und anekdotischer Überlagerung zu ziehen ist.²⁴ Noch schwieriger gestaltet sich dies bei der Deutung von Bildwerken, deren zeitgenössische Lesart meist nicht durch Quellen belegt ist. Jede der nachfolgenden Generationen fand daher ihre eigene Antwort auf die Frage nach der Bedeutung der Bilder, die jedoch oft mehr über die Verfasstheit der jeweiligen Epoche aussagte als über das historische Bildverständnis des 16. Jahrhunderts.

So ist auch die Darstellungsweise Stelzners in das Geschichtsverständnis des späten 19. Jahrhunderts eingebettet. Auf den ersten Blick mag das Gemälde als historische Darstellung des Wittenberger Malerateliers Cranachs anmuten. Doch Stelzners Werk zeigt nicht die realen Produktionsbedingungen der frühneuzeitlichen Malerwerkstatt, in der fast massenhaft Gemälde in mehrteiligen Arbeitsprozessen hergestellt wurden, sondern es vermittelt ein spezifisches Reformations- und Künstlerverständnis. Während in frühen Quellen zu Cranach meistens antike Malertopoi oder die Treue zu seinen kurfürstlichen Dienstherrn vorherrschten, rückte im 19. Jahrhundert die Freundschaft zwischen dem Maler und dem Reformator Luther in den Vordergrund.²⁵ Eben diese freundschaftliche Verbindung wird in Stelzners Gemälde betont. Auch das Lutherbild selbst ist eng mit der zeitspezifischen Sichtweise verknüpft.²⁶ Während Luther in anderen Gemälden Stelzners als gütiger Familienvater oder beim Musizieren dargestellt ist,²⁷ erscheint er hier in seiner Rolle als bedeutender Reformator.²⁸ Dies steht mit der Stilisierung Luthers zum deutschen Nationalhelden in Einklang.²⁹ Fast zurückgenommen wirkt dagegen die konzentrierte und vornübergebeugte Gestalt des Malers Cranach, der das Bild des Reformators für die Nachwelt festhält. Dies deckt sich mit der seit dem 19. Jahrhundert weit verbreiteten Vorstellung von Cranach als treuem Diener der Reformation.³⁰ Melanchthon, dessen hagere Gesichtszüge merklich abgemildert und idealisiert sind, wird als theologischer Berater dargestellt.³¹

24 | Siehe beispielsweise zur Quellenüberlieferung der Tischreden und Predigten Luthers, die oft durch Abschriften oder spätere Bearbeitungen überliefert sind, Stolt 1964.

25 | Zur Freundschaft zwischen Cranach und Luther siehe in Auswahl Schuchardt 2015 oder Slenczka 2015a. Die enge Verbindung ist bereits in Matthias Gunderams Aufzeichnungen von 1556 verbürgt, dem ersten schriftlichen Bericht über Cranachs Leben, siehe Lüdecke 1953a, S. 84–88, hier S. 85.

26 | Luther erscheint in Stelzners Gemälde nicht als junger Augustinermönch oder als Gelehrter mit Doktorhut, sondern als Reformator in seinen Fünzigern, was die Szene in die 1530er Jahre verortet. Der Porträttypus mit dunkler Schaubе, darunter hervorragender roter Weste und weißem Kragen begegnet häufig auf den Lutherbildnissen Lucas Cranachs d. J., zum Beispiel im Porträt Luthers in der Wartburg-Stiftung Eisenach, siehe Schuchardt 2015, Nr. 46, S. 116–117.

27 | Vergleiche beispielsweise Stelzners Gemälde *Luther als Tonsetzer* (um 1888) oder *Luther im Kreise seiner Familie* (1886), siehe Holsing 2004, Nr. 281 und Nr. 289.

28 | Siehe zu Stelzners Charakterisierung Luthers Gross 1989, S. 104. Einen Überblick zum Lutherbild des 19. Jahrhunderts gibt die umfangreiche Studie von Holsing. Zu Stelzners Gemälde siehe insbesondere Holsing 2004, S. 676–679.

29 | Zur Stilisierung Luthers zum deutschen Nationalhelden im 19. Jahrhundert siehe Mau 2005.

30 | Siehe hierzu Kap. 1.1 der vorliegenden Arbeit. Die wissenschaftsgeschichtliche Perspektive auf Cranach findet derzeit eine umfassende Aufarbeitung im Dissertationsvorhaben von Anja Ottilie Ilg mit dem Arbeitstitel »Cranach der Ältere in Bildern, Literatur und Wissenschaft«, betreut von Andreas Tacke (Universität Trier). Ich danke der Autorin für Hinweise zur Wissenschaftsgeschichte in Bezug auf Cranach.

31 | Melanchthons beratende Tätigkeit zu Bildinhalten ist durch einen Brief Cranachs d. J. von 1544 belegt, siehe Erichsen 1997. Bildkonzepte lassen sich durch eine Vielzahl an Faktoren erklären, zum Beispiel Bildtradition, Auftraggeberwünsche und Anbringungskontext.

Die Dürer-Bezüge stellen Cranach zudem in eine Traditionslinie mit dem großen Nürnberger Künstler, den bereits seine Zeitgenossen für unübertroffen in seiner Kunst hielten.³² Dass Stelzner ein Cranach-Gemälde als Bildvorlage wählte, das nicht mehr der ursprünglichen Komposition entsprach und mit Dürer-Versatzstücken versehen worden war, fügt sich nahtlos in diese Sichtweise ein. Dem Blick des 19. Jahrhunderts auf die Reformationsgeschichte und ihre Protagonisten ist demnach zuzurechnen, dass bei Stelzner keine beliebige Darstellung, sondern ein Gemälde der Ehebrecherin vor Christus zu sehen ist. Der Maler wählte damit ein Bildthema, das im zeitgenössischen Reformationsverständnis exemplarisch für die religiöse Kunst der Reformationsjahre und des neuen protestantischen Glaubens stand.

Die vorliegende Studie richtet den Fokus nicht auf das 19. Jahrhundert, sondern auf die Bild- und Textquellen der Reformationszeit. Der an Stelzners Historien Gemälde aufgezeigte zeitgebundene Blick auf die Reformationsgeschichte soll als Annäherung an die Werke der Cranach-Werkstatt dienen. Dafür ist es unerlässlich, immer auch nach den nachträglichen Wertungen zu fragen, die sich Schicht um Schicht über die zeitgenössischen Quellen und Kontexte gelegt haben. Wer beispielsweise nach dem Einzelkünstler Cranach fragte, für den verschwanden die Bilder in der Masse der Werkstattproduktion. Wer das vermeintlich ›originale‹ Bildwerk suchte, der maß den später entstandenen Varianten keine große Bedeutung zu. Und wer in Cranach das visuelle Sprachrohr der Reformation sehen wollte, für den wurden seine Werke zu Bild gewordener lutherischer Theologie, während andere Lesarten in den Hintergrund traten.

Für die Aufarbeitung der Bildgruppe der Ehebrecherin vor Christus stehen in der vorliegenden Arbeit das frühneuzeitliche Bildverständnis und der ursprüngliche Bildgebrauch im Vordergrund. Um historische Quellen und nachträgliche Bewertungen voneinander zu unterscheiden, soll der kritische Blick auf die Kunstgeschichtsschreibung und Wissenschaftsgeschichte als Korrektiv immer mitgedacht werden. Denn gerade das 16. Jahrhundert mit seiner Diversität der historischen und religiösen Umwälzungen stellt sich oftmals klaren Deutungen entgegen und ist somit für die Nachwelt zur Projektionsfläche ideologischer, nationalgeschichtlicher und konfessioneller Vorstellungen geworden. Ebenso wie sich das Bild vom Künstler Cranach, von seinen Söhnen und ihrer Werkstatt im Laufe der Zeit unter wechselnden Blickwinkeln veränderte, wandelte sich auch die Bewertung und Einordnung der Bildgruppe der Ehebrecherin vor Christus.

32 | So etwa Christoph Scheurl in seiner Lobrede auf Cranach: »Wahrlich, wenn man den einzigen Albert Dürer, meinen Landmann ausnimmt, mit dem Sich niemand messen kann, so räumt, nach meinem Urtheil, nur Dir unser Jahrhundert den ersten Platz ein [...]«, zitiert nach der Übersetzung in Schuchardt 1851–1871, Bd. 1, S. 27–28. In der Rezeption der altdeutschen Meister im 19. Jahrhundert wurde Dürer als Genie wahrgenommen, Cranach dagegen als »Handwerker« abgewertet, siehe Grebe 2013, S. 243.