

# Im Zeichen der geflügelten Schlange

## Der Kronacher Cranach als Maler der Wittenberger Reformation

Von Gunther Wenz

### I.

"... eine schwarze Schlange, habend in der Mitte zwei schwarze Fledermausflügel, auf dem Haupt eine rote Krone und in dem Mund ein gülden Ringlein, darinnen ein Rubinsteinlein ..." - Anfang 1508 verlieh der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise als Vertreter des Kaisers und in seiner Eigenschaft als Reichserzmarschall seinem damals knapp 36jährigen Hofmaler Lukas Cranach d. Ä. in Nürnberg ein eigenes Wappen, mit dessen Siegelbild der Künstler fortan seine Werke signierte: Die geflügelte Schlange wurde zum Markenzeichen Cranachscher Produktion. Die genaue Bedeutung des zum werbewirksamen Firmenzeichens erhobenen Wappenbildes ist bis heute ungeklärt. Möglich, daß die Märchenmotive von Ring und Schlange auf das Verhältnis von Zeit und Ewigkeit zu deuten sind; hatte doch Cranach seinen Namen zuweilen in der latinisierten Form *Chronus* verwendet, was jeden Humanisten an *Chronos*, den Gott der Zeit erinnert (vgl. im einzelnen: C. Grimm u. a. [Hg.], Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach, 17. Mai - 21. August 1994, 226 f.; ferner: D. Koepplin/T. Falk, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Band 1, Basel/Stuttgart 1974, Nr. 131 [Abb. 96]: Wappen Lukas Cranachs).

1537 wurde die Signaturform leicht verändert: an die Stelle der zwei Fledermausflügel trat eine horizontale Vogelschwinge. Diese Veränderung hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß zu dieser Zeit Lukas Cranach d. J. zu einer führenden Person in der Wittenberger "Factory" aufrückte: Der Sohn teilte von 1537 an Wappen, Zeichen und modifizierte Petschaft des Vaters. Sein Bruder Hans, nicht minder begabt als Lukas d. J., war am 9. Oktober selbigen Jahres in Bologna plötzlich zu Tode gekommen, welcher Schicksalsschlag den gebeugten Cranach zur Umorganisation seiner Kunstwerkstatt bewegen haben mag. Man lese dazu die "Consolatio Lutheri ad consulem Lucam Khranach de filio suo in Italia mortuo" vom 1.12.1537 (WA TR 4, 505-508 [Nr. 4787]),

Luthers Trostspruch für "den Bürgermeister Lucas Maler, der sehr traurig und bekümmert war über seines lieben gehorsamen Sohns Abscheid, so mit der Aeltern und anderer Gottfürchtigen Rath, Wissen und Willen in Italien gezogen, und zu Bononien den 9. Tag Octobris aufn Abend in schönen, herrlichen, christlichen Bekenntniß gestorben war. Aber die Aeltern waren über ihre natürliche Liebe und Neigung auch im Gewissen geplaget und gemartert, gleich als wären sie seines Todes ein Ursach gewesen, weil sie ihn hätten da hinein geschickt..." (507 f.)

### II.

Cranach kommt von Kronach. Er, den wir Cranach den Älteren nennen, ist dort wahrscheinlich am 4. Oktober 1472 (Zweifel an Geburtsdatum und jeweiligen Altersangaben gibt es bis heute) geboren und hat seit 1504 den Namen seiner Heimatstadt als Monogramm auf seine Werke gesetzt: LC. Da die Oberfranken das O bekanntlich noch heute so offen aussprechen, "daß beim Aufschreiben des Vokals leicht ein A gewählt werden kann" (H. v. Hintzenstern, Lucas Cranach d. Ä. Altarbilder aus der Reformationszeit, Berlin 1981, 10), verwundert es nicht, wenn aus Lukas von Kronach Lukas Cranach wurde. Der Vater, seinem erlernten Beruf entsprechend, als Hans Maler bezeichnet, war vermutlich aus dem bayerischen Sprachraum nach Kronach zugewandert (vgl. im einzelnen E. Schepers, Die Maler von Kronach, in: C. Grimm, a. a. O., 45-51). Daß er seinen ältesten Sohn auf den Namen Lukas taufen ließ, ist sicherlich vor allem darin begründet, daß der biblische Lukas im Mittelalter als Schutzheiliger der Maler verehrt wurde (vgl. dazu St. Kleidit, Die Lukasbruderschaft in Würzburg am Ende des Mittelalters, in: C. Grimm, a. a. O., 124-130), weil er der Legende nach ein Mann von hoher Kunstfertigkeit gewesen sein soll. Kein Wunder, daß sich bald auch Gemälde von des Apostels eigener Hand einfanden; Rom gar rühmte sich, ein von St. Lukas gemaltes Christus-Bild zu besitzen. Als der Kronacher Malersohn Lukas geboren wurde, war seine Heimatstadt mit der Veste Rosenberg in ihrer Mitte zwar ein "wichtiger



Stützpunkt der Landesverteidigung nahe der sächsischen Grenze", im übrigen aber "auch für damalige Verhältnisse eine Kleinstadt", die im Territorium der Bischöfe von Bamberg, dem sie zugehörte, klar hinter den Städten Forchheim und Bamberg zurückstand (W. Schade, Die Malerfamilie Cranach, Wien u. München 1977, 12; zur Bamberger Malerei in der Jugendzeit Lukas Cranachs vgl. den gleichnamigen Beitrag von M. Hörsch, in: C. Grimm, a. a. O., 96-110 sowie die Studien von H. N. Franz-Duhme und U. Hengelhaupt, in: C. Grimm, a. a. O., 89-95 bzw. 111-115). Dennoch hat es Cranach geraume Zeit in Kronach gehalten, ohne daß wir Genaueres über sein künstlerisches Wirken in der Heimatstadt wüßten. Am ehesten wird man an Gemeinschaftsarbeiten mit dem Vater zu denken haben, der ihn in der Malerei unterrichtet haben dürfte. Nach einer für das Jahr 1500 vermuteten Beschäftigung im nahegelegenen Coburg, dessen Veste verbreiteter Annahme zufolge ein von Herzog Johann dem Beständigen, dem Mitregenten und späteren Nachfolger seines Bruders Friedrich des Weisen, seit 1499 gerne besuchter kursächsischer Residenzort war (anders R. Hambrecht, Lukas Cranach in Coburg?, in: C. Grimm, a. a. O., 52-58), ist Cranach dann bald nach Wien gezogen, wo er unter dem Einfluß des sog. Donaustils geriet und Zugang zu den humanistischen Kreisen um Conrad Celtis fand, deren religiös-naturphilosophische Gedankenwelt er als Maler und Buchillustrator ins Bild setzte.

Bereits 1504 wird Cranach vom sächsischen Kurfürsten Friedrich dem Weisen - möglicherweise durch Vermittlung von Celtis - als Hofmaler nach Wittenberg berufen, wohin er 1505 übersiedelt und wo er fortan die meiste Zeit seines Lebens verbringt - sehr erfolgreich übrigens, was soziales Ansehen und materiellen Reichtum betrifft: Seine Steuererklärung weist ihn als Immobilienspezialisten mit Apothekenprivileg und als einen der reichsten Männer der Stadt an der Elbe aus, in der er - kommunalpolitisch ständig aktiv - einige Jahre lang sogar als Bürgermeister amtierte. Von 1505-1547 und von 1550 bis zu seinem Tode 1553 steht Cranach in beständigem Dienst der sächsischen Kurfürsten, denen er persönlich und in seinem künstlerischen Schaffen treu - zu treu, wie manche Kritiker meinen - ergeben war. So ließ er es sich nicht nehmen, seinem dritten Dienstherrn nach Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen, dem Kurfürsten Johann Friedrich (Johann des Beständigen Sohn), nach anfänglicher, krankheitsbedingter Verzögerung trotz hohen Alters in die Gefangenschaft zu folgen. Johann Friedrich, bereits 1546 zusammen mit dem hessischen Landgrafen Philipp vom Kaiser geächtet, hatte am 24. April



Selbstbildnis: L. Cranach d. Ä. um 1510/20

1547 in Verein mit dem Schmalkaldischen Bund der Protestanten in der Schlacht bei Mühlberg an der Elbe eine verheerende Niederlage erlitten. Die Kurwürde geht den Ernestinern verloren und auf den Albertiner Moritz von Sachsen - den Judas von Meißen, wie er genannt wird - über, der zudem den Kurkreis erhält, zu dem Wittenberg gehört. Der gefangene Johann Friedrich, zu dessen Gunsten Cranach im Lager Karls kniefällig, doch ohne Erfolg sich verwendet hatte, zieht mit dem Kaiser nach Augsburg, wo er sich über längere Zeit aufhält. 1550 folgt im Cranach dorthin, um erneut als sein Hofmaler tätig zu sein, nachdem das Dienstverhältnis seit 1547 unterbrochen war. Unter dem Einfluß Tizians, dem Cranach 1550/51 in Augsburg begegnet, entsteht ein Bildnis des Kaisers. Als dieser noch ein Kind war, ist ihm jener angeblich schon das erste Mal begegnet: 1508, im Jahre der Wappenverleihung, so hört man, gelangte Cranach in diplomatischer Mission, zu der ihn sein Kurfürst beauftragt hatte, an den Hof Kaiser Maximilians I. in die Niederlande, wo er nicht nur prägende Kunsteindrücke gewonnen, sondern auch den achtjährigen Erzherzog und nachmaligen Kaiser Karl porträtiert haben soll.

44 Jahre danach befindet sich Karl, der sich eben noch kurz vor der Realisierung seiner universalmonarchischen Pläne und der Wiederherstellung der religiösen Einheit des Reiches wähnte, in ärgster Bedrängnis. Am 3. April 1552 zieht Kurfürst Moritz von Sachsen, der heimlich die Fronten gewechselt hatte, in Augsburg ein, gibt den Protestanten ihre von Karl V. entzogenen Kirchen zurück, um sich sodann gegen den Kaiser in Richtung Innsbruck zu wenden, wo sich mittlerweile auch Cranach und Johann Friedrich befinden. Der Kaiser entflieht mit knapper Not nach Kärnten - im Handstreich um alle seine Erfolge gebracht. Nach dem Passauer Friedensvertrag vom 2. August 1552 wird Johann Friedrich als Herzog wiedereingesetzt und trifft Ende September mit Cranach und Gefolge im Triumphzug in Weimar ein, wo er künftig residiert. Cranach wohnt im Hause seiner Tochter Barbara, die 1543 den Sohn des kursächsischen Altkanzlers Gregor Brück, Dr. Christian Brück, seines Zeichens Weimarer Kanzler, geheiratet hatte. Dort stirbt der alte Cranach, nachdem er bis zuletzt am großen Flügelaltar der Weimarer Stadtkirche, der "großartigste(n) Zusammenfassung von Cranachs Themen auf evangelischen Altarbildern" (H. v. Hintzenstern, a. a. O., 106; vgl. UniPress 3/89, 26-30), gearbeitet hatte. Der Grabstein des Kronachers trägt die lateinische, hier in Deutsch wiedergegebene Inschrift: "Im Jahre Christi 1553, am 16. Oktober, starb gläubig Lucas Cranach I., sehr schnell schaffender Maler und Wittenberger Bürgermeister, der wegen seines tugendvollen Charakters von drei sächsischen Kurfürsten sehr geliebt war, im 81. Lebensjahr."

### III.

Am 4. Dezember 1521 verläßt Martin Luther die Wartburg, um für einige Tage heimlich nach Wittenberg zu kommen. Cranach, so geht die Kunde (vgl. H. v. Hintzenstern, a. a. O., 20 f.), läßt er die Nachricht überbringen, ein durchreisender Reitersmann wolle sich rasch konterfeien lassen. Der Maler skizziert eilig den 38jährigen, der ihm seit geraumer Zeit kein Unbekannter ist, und fertigt nach der Skizze einen Holzschnitt an: der Reformator als Junker Jörg. "Der bärtige Kopf des ritterlichen Luther wurde von Cranach so massiv angelegt und kräftig durchgezeichnet, das Wams so schmissig angegeben, daß das Bild Respekt einflößen sollte." (D. Koepplin/T. Falk, a. a. O., 98 [Nr. 42/Abb. 38]). Respekteinflößende Durchsetzungskraft sollte Jörg-Martinus bald außerordentlich nötig haben. Etwa einen Monat nach Luthers heimlichem Wittenberg-Aufenthalt, am 10. und 11. Januar 1522, werden in der Kirche des dortigen Augustinerklosters und bald auch in ande-

ren Gotteshäusern Gemälde verbrannt und Altäre verwüstet. Bilderstürmer unter der Führung des radikalen Augustinermönchs Gabriel Zwilling und des kämpferischen Professors Andreas Bodenstein aus Karlstadt, der unter dem Namen seiner am Main gelegenen Geburtsstadt in die Reformationsgeschichte eingehen sollte, treiben ihr zerstörerisches Unwesens. Zur Rechtfertigung des Vernichtungswerkes dient Karlstadt, dem einstigen Mitstreiter Luthers bei der Leipziger Disputation, dessen Namen mit einem Holzschnitt Cranachs von 1519 explizit verbunden ist, (vgl. D. Koepplin/T. Falk, a. a. O., Bd. 2, 504 [Nr. 351]; ferner: H. Zschelletzschky, Vorgefecht des reformatorischen Bildkampfes. Zu Cranachs Holzschnitt "Himmelwagen und Höllenwagen des Andreas Bodenstein von Karlstadt" von 1519, in: E. Ullmann [Hg.], Kunst und Reformation, Leipzig 1982, 67-75) das alttestamentliche Gebot, sich kein Bild von der Gottheit zu machen und keine anderen Götter zu haben neben dem einen und wahren Gott. Alle Ölgötzen, so Karlstadt, seien deshalb nach Maßgabe der Schrift aus den Gotteshäusern zu entfernen. Dieses harsche Verdikt ruft Luther auf den Plan. So sehr er seinerseits gegen abgöttische Bilderverehrung und die Meinung polemisierte, durch Stiften von Altären und Kirchengemälden könne man ein Gott wohlgefälliges Werk tun, so wenig läßt er sich jede Form gewaltsamer, unter dem Vorwand der Reformation betriebener Bilderstürmerei gefallen (vgl. im einzelnen: H. F. v. Campenhausen, Die Bilderfrage in der Reformation, in: ZKG 68 (1957), 96-128). Anfang März kehrt er gegen den Willen seines Kurfürsten endgültig von der Wartburg nach Wittenberg zurück, um in seinen berühmten Invokavit-Predigten, die er am 9.3.1522 beginnt, der Zerstörung ein Ende zu bereiten und die Unruhestifter in Schranken zu weisen. Zwilling und Karlstadt müssen aus Wittenberg weichen; auch wenn die Fehde literarisch noch eine Weile fortgeführt wird - das Stürmen von Bildern bleibt in der Wittenberger Reformation Episode, ja mehr noch: Es war fernerhin grundsätzlich verpönt.

Cranach wird sich darüber gefreut und die Entwicklung mit Genugtuung begrüßt haben: War die Angelegenheit für ihn doch auch eine Sache des Geschäfts. Freilich nicht nur: Denn der geordnete Fortgang der Reformation lag ihm auch persönlich und aus religiösen Gründen am Herzen, wie denn auch seine Beziehung zu Luther nicht aufs gelegentliche Porträtieren sich beschränkte, sondern in einer Freundschaft gründete, die durch gemeinsame Überzeugung fundiert war. Was die freundschaftliche Beziehung von Luther und Cranach betrifft, so gehörte nicht nur der Reformator zu den Taufpaten von

Cranachs ältester Tochter, der Künstler seinerseits war Taufpate bei Luthers Sohn Hans, nachdem er bereits anlässlich der Vermählung Luthers mit Katharina von Bora 1525 zusammen mit seiner ersten Frau Barbara Brengbier - einer Gothaer Ratsherrentochter, die er um 1512/13 geheiratet hatte - als Zeuge der Brautwerbung und geladener Hochzeitsgast aufgetreten war. Diese Freundschaft basierte, wie gesagt, nicht nur auf individueller Zuneigung, sondern auf einer gemeinsamen Grundüberzeugung. Zwar darf Cranach nicht unkritisch und ohne Vorbehalte zum Maler der Wittenberger Reformation stilisiert werden. Immerhin war er nicht mehr der Jüngste, sondern mit 45 Jahren bereits so alt wie der Autor dieses Beitrags - ein "senex" demnach, wie die Humanisten sagen würden -, als Luther 1517 mit seinen Ablaßthesen erstmals an die Öffentlichkeit trat. Charakter und Stil sind in solchermaßen fortgeschrittenen Alter im wesentlichen festgelegt; und so verwundert es nicht, wenn im Hinblick auf Stellung und Wirkung der Kunst Cranachs in der reformatorischen Bewegung gesagt wurde, "daß manche seiner besten Bilder reformatorische Gedanken in sich tragen, ohne daß es der Betrachter unbedingt merkt" (D. Koeplin/T. Falk, a. a. O., Bd. 2, 499). Exemplarisch hat man hierfür auf Cranachs Melancholie-Darstellungen verwiesen (vgl. a. a. O., Bd. 1, 292 f. [Nr. 171 f., Abb. 133, Farbtafel 13]), und sie sind in ihrer antimelancholischen und insbesondere antiastrologischen Anlage in der Tat ein signifikantes, wenngleich verhaltenes Beispiel reformatorischer Anschauungen, namentlich wenn man sie mit Dürers berühmtem "Melancholie"-Kupferstich von 1514 vergleicht. Im übrigen wird man sich auch heute noch die Frage gefallen lassen müssen, ob die verbreitete Einordnung der beiden Cranachs als "Maler der Reformation" nicht auch deshalb einer Einschränkung bedarf, weil sich ihr Schaffen "in seiner Gesamtheit ... besser aus den wechselnden Auftragsvorstellungen der mitteldeutschen Fürstenhöfe,

ihres dienstbaren Adels und der von den Herrschaften abhängigen Bürger ableiten (läßt)" (W. Schade, a. a. O., 10; zur höfischen Komponente der Cranachschen Existenz vgl. auch D. Stievermann, Lucas Cranach und der kursächsische Hof, in: C. Grimm, a. a. O., 66-77).

Wahr ist, daß Cranach kein autonomer Künstler im modernen Sinne, sondern soziokultureller Repräsentant eines frühmodernen Territorialfürstentums war; und wahr ist auch, daß nackte Frauen (eine von ihnen hat keinen geringeren als Pablo Picasso zu seiner Gouache gereizt) in seinem Werk weitaus häufiger begegnen (vgl. A.-M. Bonnet, Der Akt im Werk Lucas Cranachs. Bedeutung und Spezifität der "nacketen Bilder" innerhalb der deutschen Renaissance-Malerei, in: C. Grimm, a. a. O., 139-149) als die würdigen Häupter von Kirchenreformen. Nichtsdestoweniger - spezifisch Reformatorisches läßt sich nicht übersehen; insonderheit drei bestimmende Themenkreise sind es, die als protestantische Bildaufgabe begegnen (vgl. H. Düfel, Art. Cranach, Lucas d. Ä., in: TRE 8, 218-225, hier: 224): Neben den Fürstenporträts, erstens, wie schon erwähnt, die zahlreichen Porträts Wittenberger Reformatoren, allen voran Luthers (samt Familie), aber auch Melanchthons, Bugenhagens, Spalatins usf. (vgl. E. Rebel, Lucas Cranachs Porträtkunst. Personendarstellungen zwischen Vitalität und Formel, in: C. Grimm, a. a. O., 131-138). Zu erwähnen sind zweitens die Revision und Modifikation überkommener Bildmotive im Sinne neugewonnener theologischer Einsicht, wofür die Reformation des Holzschnitts "Die Himmelsleiter des hl. Bonaventura" ein anschauliches Beispiel ist (vgl. G. Seebaß, Die Himmelsleiter des hl. Bonaventura von Lukas Cranach d. Ä. Zur Reformation eines Holzschnitts, Heidelberg 1985), sowie die Einführung einzelner, bislang vernachlässigter Szenen in der bildenden Kunst wie etwa des antianabaptistischen Bildmotivs der Kindersegnung Jesu nach Mk 10,





Gesetz und Gnade: Die Rechtfertigung des Sünders. L. Cranach d.Ä., Werkstatt, um 1535 (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum)

"das erst durch Cranach in die Tafelmalerei eingeführt worden ist" (H. Düfel, a. a. O., 222) und das in einem von mehreren Exemplaren in Augsburg St. Anna betrachtet werden kann. Ein Grund, wenn auch keineswegs der einzige, wieder einmal in die Kirche zu gehen! Hinzu kommen, drittens, neben Holzschnitten für polemische Flugblätter etc. illustrative Veranschaulichungen und bildliche Ausformungen zentraler liturgischer und theologischer Gehalte, wie des Vollzugs der Heilsmittel, sowie der ursprünglichen Einsicht der Reformation, wie sie durch das Evangelium von der Rechtfertigung des Sünders aus Gnade um Christ willen durch Glauben veranlaßt und begründet ist. Einschlägig sind hier vor allem die Sequenzen zur Gesetz-Evangeliums- bzw. Sündenverhängnis-Erlösungs- Thematik, die im erwähnten Altarbild der Stadtkirche St. Peter und Paul zu Weimar zur Vollendung gelangen.

Das Grundmotiv des Lehr- und Merkbilds von der Rechtfertigung des Sünders vor dem Gesetz durch die Gnade Gottes und den Glauben geht auf das Jahr 1529 zurück, in welchem Cranach - aller Wahrscheinlichkeit nach in direkter Zusammenarbeit mit Luther - "den Bildgegenstand ‚Gesetz und Evangelium‘ in zwei der Anlage und dem Konzept nach doch recht verschiedenen und sich doch nahestehenden Gemälden mit einer jeweils überaus weit reichenden Wirkung ausgeprägt" hatte (vgl. F. Ohly, Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst, Münster 1985, 16-47, hier: 16). Um nur den

ersten, den sog. Gothaer Typus ins Auge zu fassen, wie er durch einen Holzschnitt um 1530 ursprünglich repräsentiert ist (vgl. etwa D. Koepplin/T. Falk, a. a. O., Bd. 2, 505 [353; Abb. 275a]) und von Cranachs Werkstatt immer wieder variiert wurde, etwa in einem um 1535 angefertigten Gemälde auf Buchenholz, das heute als Leihgabe des Wittelsbacher Ausgleichsfonds im Germanischen Nationalmuseum zu sehen ist (vgl. Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin

Luthers, Nürnberg 1983, 356 [474]): Das Bild ist durch den Stamm eines Baumes klar in zwei Kontrasthälften geteilt, die den beiden Titelbegriffen Gesetz und Gnade entsprechen und sich wie Altes und Neues zueinander verhalten. Das dürre Geäst zur Linken verweist auf die Zeit und Sphäre des Todes und des Teufels, aus welchem das Gesetz des Moses nicht erretten konnte. Das grünbelaubte Geäst zur Rechten hingegen deutet auf die Zeit und Sphäre der Gnade hin, in deren Mittelpunkt der auferstandene Gekreuzigte steht. Betrachtet man die einzelnen Bildelemente etwas genauer, so sind auf der linken Bildhälfte Adam und Eva - die Stammeltern der Menschheit - nackt beim Sündenfall an dem Paradiesesbaum mit der Schlange zu sehen. Am oberen Bildrand, zwischen Höllenrauch und dünnen Ästen, thront Christus beim Jüngsten Gericht, während Engel die Gerichtspausen über die verlorenen Sünder blasen. Darunter treiben vor einem finsternen Wald Tod und Teufel den mittlerweile seine Blöße schamvoll bedeckenden, geängstigten und händeringend nach Hilfe flehenden Menschen über einen steinigen und abschüssigen Weg in den bodenlos dunklen Abgrund des Höllenfeuers. Links am Fuße des Baumes steht Moses mit den beiden Gesetzestafeln, umringt von Jesaja und zwei weiteren Propheten. Ihrer Schar ist rechterseits - bereits jenseits der Trennlinie des Stammes - Johannes der Täufer zugeordnet, durch den der entscheidende Blickwechsel herbeigeführt wird: weg von der gebannten Rückschau auf Tod und Teufel, welcher auch noch die Gottesmänner des Alten Bundes verhaftet sind, hin- und vorwärtsweisend



auf den Gekreuzigten, dem schon heute die Zukunft gehört und der aus Vergänglichkeit, Verwesung und höllischer Sündenpein vollmächtig zu erretten vermag. Durch den doppelten, auf den Cruzifixus und das Osterlamm zugleich gerichteten Fingerzeig des Johannes ist die gesetzliche Weisung des Moses aufgehoben im dreifachen Sinne des Begriffs: bewahrt, überhöht und in ihrer Eigengesetzlichkeit erledigt.

Was das näherhin heißt, ist nicht leicht zu fassen. Sehen wir näher zu, dann werden wir auf der rechten Bildhälfte in der oberen Mitte eine Darstellung der Inkarnation entdecken in Gestalt von Mariens Empfängnis, der vom Himmel das Christkind mit dem Kreuzesbalken zufliegt; darunter verkündigt der Weihnachtengel den Hirten auf dem Felde die nahende Ankunft des Herrn. Die in mehrfacher Hinsicht hintergründige Geschichte der Menschwerdung wird dann sogleich zentriert auf das über der Weltkugel aufgerichtete Kreuz, dem antitypisch das Bildnis der Ehermen Schlange zugeordnet wird gemäß Joh. 3,14, wo es heißt: "Und wie Mose die Schlange in der Wüste erhöht hat (vgl. dazu 4. Mose, Kap. 21), so muß der Menschensohn erhöht werden, damit jeder, der an ihn glaubt, in ihm das ewige Leben hat." Aus der Seitenwunde des Gekreuzigten dringt - von der Taube des Heiligen Geistes geleitet - das Blut der Versöhnung unmittelbar ins Herz des in getroster Anbetung verharrenden Menschen, ihm das Heil der Erlösung bereitend. Die betonte Parallelführung des Gnadenblutes mit dem Todespieß zur Linken unterstreicht diese Aussage. Das Osterlamm zu Füßen des Kreuzes schließlich zeigt an, was dann auch noch eigens bildnerisch ausgeführt wird, daß nämlich der Gekreuzigte in siegreicher Auferstehung das Grab verlassen, Tod und Teufel siegreich sich unterworfen hat und durch seine Himmelfahrt ins ewige Leben eingegangen ist, um zur Rechten Gottes zu sitzen und denen, die im Glauben an ihm hängen, Recht und dauerhaften Bestand vor Gott zu vermitteln.

Im übrigen ist es wichtig zu sehen, daß die gesamte bildliche Darstellung auf dem Wort der Schrift basiert, das wir am unteren Bildrand mehrfach und ausdrücklich zitiert finden. Diese Zitate geben auch die entscheidenden Hinweise, wie die innerste Sinnmitte des Bildes und der in ihm dargestellten biblischen Geschichte zu verstehen ist. Ich erwähne nur den Vers aus dem 3. Kapitel des Römerbriefes, der im Bild dem Beginn der Heilsgeschichte grundgelegt wird und wo zu lesen steht: "So halten wir nun dafür, daß der Mensch gerecht werde ohne des Gesetzes Werke, allein durch den Glauben" (Röm 3,28). Dem bodenlosen Abgrund der Hölle zu



Selbstbildnis im Alter von 77 Jahren (um 1550).

entkommen, wird, so lautet die Botschaft des Bildes, durch die Werke des Gesetzes nicht nur nicht möglich, sondern schlechterdings unmöglich gemacht, weil das Gesetz den Menschen, indem es ihn auf sich und sein Eigenvermögen verweist, immer tiefer in die Selbstverkehrung und die auswegslose Enge der Angst treibt. Zu erretten vermag aus dem teuflischen Schlund höllischer Verzweigung und den mörderischen Fängen der Todesangst allein der auferstandene Gekreuzigte, der - dem offenen Grabe entstiegen - Tod und Teufel in machtvoller Mühelosigkeit sich unterwirft. Die innere Sinnmitte der biblischen Geschichte, wie sie in der Reformation wiederentdeckt wurde, das Evangelium von der Rechtfertigung des Sünders aus Gnade um Christi willen durch Glauben, wird so auf anschauliche und eindrucksvolle Weise vorgestellt. In diesem Sinne ist die Cranachsche Bildtafel ein Denkmal und Merkbild der ursprünglichen Einsicht der Reformation, die auf ihre Weise mit der Grundeinsicht des gesamten Christentums übereinstimmt.

## IV.

Nach der Niederlage der Protestanten im sog. Schmalkaldischen Krieg, die durch das Gefecht bei Mühlberg besiegelt wurde, finden wir den alten Cranach im Heerlager Karl V. vor Wittenberg untertänigst vor dem Kaiser knien, Gnade für seinen gefangenen Landesherrn Johann Friedrich erbittend. Anschaulich ist die bewegendende Szene in einem zeitgenössischen Bericht geschildert, der bei Restaurierungsarbeiten der Turmknäufe der Wittenberger Stadtkirche gefunden wurde. Der Grund, warum Karl den betagten Maler unter hohen Ehren zu sich bat, war neben dem Respekt vor dessen künstlerischer Leistung ein eher prosaischer: Der Kaiser wollte, weil niemand von den Kunstsachverständigen seiner Umgebung es ihm zu sagen vermochte, durch authentische Belehrung in Erfahrung bringen, "ob ein bestimmtes Cranach-Gemälde, das Johann Friedrich ihm einst geschenkt hatte, vom Vater oder Sohn Cranach stamme..." Der Kommentar des Cranach-Kenners O. Thulin: "Das Problem der Cranach-Werkstatt existierte also auch damals schon." (O. Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, Berlin 1955, 5) Zu erwarten ist, daß dieses Problem auch in ferner Zukunft noch existieren wird, sofern von Ausnahmen abgesehen nur wenige erhaltene Frühwerke und einige singuläre Einzelwerke und Bildpartien eindeutig und ausschließlich des Meisters eigener Hand zuzuweisen sind. "Die Regel ist die Ausführungsdelegation": Cranachs Kunst beruht zum größten Teil auf kooperativer und serieller Breitenproduktion auf hohem Niveau, für die Arbeitsteiligkeit kennzeichnend ist; der Meister "war erfolgreich als Maler-Unternehmer - in der Verbindung von eigenem, sicheren Entwurf und geschickter Arbeitsdelegation. Seine eingängigen Bilder beruhen auf wenigen Kompositionsschemata und einfacher Montage aus dem angelegten Vorbild- und Studienvorrat. Seine Gemälde sind fast ausnahmslos Auftragswerke, bei denen Thema, Format und Ausführung von Auftraggebern oder durch Bildtradition festgelegt sind." (C. Grimm, *Lukas Cranach 1994*, in: C. Grimm, a.a.O., 19-43, hier: 42) Belege hierfür waren in der Ausstellung "Lucas Cranach - ein Maler-Unternehmer aus Franken", welche auf Initiative des in Augsburg beheimateten Hauses der Bayerischen Geschichte in Cranachs oberfränkischem Geburtsort Kronach vom 17. 5. bis 21. 8. 1994 in der Festung Rosenberg stattfand, reichlich zusammengetragen. Mag es auch zu weit gehen, Cranach den Andy Warhol des 16. Jahrhunderts zu nennen, ein Reproduktionskünstler war er allemal, seit er als Hofmaler in die kursächsische Residenzstadt Wittenberg zog, wo er 45 Jahre seines Lebens zubringen

sollte: "Seit etwa 1510 baute Cranach in Wittenberg eine große Malerwerkstatt auf, mit der er die unterschiedlichsten Aufträge erfüllen konnte, die sich aus seiner Stellung als Hofbeamter, aber auch als Bürger und Maler in Wittenberg ergaben. Die Zahl der Gesellen wuchs schnell entsprechend der Auftragslage, und so sind in den Rechnungen des Hofes bald drei bis vier, bald acht oder neun Mitarbeiter genannt." (M. u. D. Lücke, *Lucas Cranach in Wittenberg*, in: C. Grimm, a.a.O., 59-65, hier: 59)

Interessant ist, daß Cranachs Werkstatt nach einem privatwirtschaftlichen Modell arbeitete. Die Arbeitskräfte waren keine Hofangestellten, sondern wurden direkt vom Meister besoldet, der das Beschäftigungsrisiko der Gesellen trug, dafür aber den Auftraggebern gegenüber als Alleinunternehmer auftrat. An Aufträgen mangelte es in aller Regel nicht; im Gegenteil: die Tatsache, daß Cranach infolge konsequenter Rationalisierung seines Betriebs neben überzeugender Qualität auch Preisvorteile zu bieten vermochte, führte zu einer wahren Flut von Aufträgen. Es gilt: "Von keinem Menschen des 16. Jahrhunderts ist ... heute noch so viel Wahrnehmbares erhalten wie von Lucas Cranach, auch ... wenn das, was wir sehen, nur ausnahmsweise von seiner Hand ausgeführt ist." (C. Grimm, a. a. O., 42) Hinzuzufügen ist, daß die Auftragsflut im Falle Cranachs durch die Reformation keineswegs eingeschränkt, sondern viel eher gesteigert wurde und das umso mehr, als der Künstler unbeschadet seiner persönlichen Freundschaft zu Luther auch weiterhin für katholische Auftraggeber arbeitete. Entscheidend freilich ist, daß die Cranach-Werkstatt - begünstigt durch den Standort Wittenberg - ab etwa 1530 zur zentralen Bildproduktionsstätte des sich formierenden evangelischen Kirchentums samt seiner politischen Förderer wurde. "Während andere Werkstätten durch die Reformation ihre Existenzbasis verloren, profitierte Cranach von der Entscheidung des sächsischen Hofes für die Erneuerung der Kirche." (J. Erichsen, *Eine Flut von Aufträgen*, in: C. Grimm, a.a.O., 326) Um sich eine angemessene Vorstellung von Cranachs Betrieb zu verschaffen, war in Kronach eigens eine Malwerkstatt mit nachgefertigten zeitgenössischen Gerätschaften installiert. Auch über Werkstattvorlagen - namentlich aus dem fränkischen Raum (neben Dürer findet dabei Michael Wolgemut besondere Beachtung), aber auch über solche aus Cranachs eigener graphischer Produktion - konnte man sich detailliert informieren: "Der Absatz solcher Vorlagen - durch Signatur kenntlich gemacht - wurde zum Prestige der großen Bildanreger. Sie wetteiferten im Verkauf der Vorlageblätter und schützten durch fürstliche Privilegien ihr Copyright." (C. Grimm, a.a.O., 265)

Über technische Möglichkeiten der Vervielfältigung muß die Cranach-Werkstatt insbesondere beim Anfertigen von Porträts verfügt haben. Zahlreiche Serienbildnisse wurden neben den sächsischen Kurfürsten namentlich von Luther hergestellt, womit Cranach zu einer "bis dahin beispiellosen bildlichen Präsenz des Reformators" (B. Bünsche/C. Grimm, Bildnisse in Serienfertigung, in: C. Grimm, a.a.O., 352) beitrug. Erwähnung verdienen schließlich auch noch jene Kuriosa, zu denen die Serienproduktion und Variantenpraxis der Cranach-Werkstatt zuweilen führen konnte. Die anschwellende Bilderflut brachte nicht nur eine gewisse stilistische Gleichförmigkeit und häufige Sujetwiederholungen mit sich, sie führte auch zu quasi sinnwidrig zusammengestellten Fabrikaten (vgl. B. Hinz, "Sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate"? Zur Varianten-Praxis der Cranach-Werkstatt, in: C. Grimm, a.a.O., 174-179), so daß eine Eva schon einmal als Venus fungieren und ein Apoll als Adam Verwendung finden konnte. Man mag solche ikonologische Großzügigkeit leichtfertig nennen; daß sie auch ihre Reize hat, war schon Cranachs Zeitgenossen durchaus bewußt mit der Folge, daß der "pictor celerimus", als der Cranach auf seinem Grabstein apostrophiert wird, noch schneller malen bzw. malen lassen mußte. Daß dies zum Teil zu nivellierenden Standardisierungen und gestalterischen Abflachungen führte (vgl. M.J. Friedländer/J. Rosenberg, Die Gemälde des Lukas Cranach, Basel, Boston, Stuttgart 1979, 13-32), ist ebenso wenig zu leugnen wie die fortschreitende Transformation des Cranachschen Ateliers in eine Manufaktur. Doch wer sagt uns, daß ästhetisches Originalitätsbedürfnis das kunsthistorische Maß aller Dinge sein muß?!

#### V.

Um auch dies noch anzufügen: Am 28. Juni besuchten im Rahmen meiner Lehrveranstaltungen zu Geschichte und Theologie der Reformation ca. 40 Kommiliton(inn)en die Kronacher Cranach-Ausstellung. Ein Abstecher auf der Rückfahrt führte an der Veste Coburg vorbei, wo der reichsoffiziell geächtete Reformator die Zeit während des Augsburger Reichstags 1530 zubringen mußte. Im Coburger Luther-Kalendarium vom 28.6.1530 ist nichts Besonderes zu finden, nicht einmal die übliche Bemerkung über diverse körperliche und seelische Gebrechen. Dafür lesen wir unter dem Datum des darauffolgenden Tages die wichtige Notiz: "Fühlt sich wohler ... Möchte nach Augsburg kommen ..." (G. Buchwald, Luther-Kalendarium, Leipzig 1929, 73) Daraus wurde nichts; im Unterschied zu uns blieb dem Reformator der Weg in die Lechmetropole versperrt. Armer Luther!