



Zusätzlich ausgestellte Werke 271

Bücher:

I. Protestantische Herrschaftsrepräsentation im Spiegel der Georgsbibliothek 271

II. Fürstliche Frömmigkeit im Spiegel der Georgsbibliothek 275

III. Bilderstreit in Druckschriften 280

Porträts:

Porträts von Persönlichkeiten der Reformation 283

Abgekürzt zitierte Literatur 290

Abbildungsnachweis 303

Abkürzungsverzeichnis 304

Abbildungen S. 1–6

Details aus: Lucas Cranach d. Ä., Maria mit dem Jesusknaben und den Heiligen Katharina, Dorothea, Margaretha und Barbara (Kat. 10)

Details aus Lucas Cranach d. J. oder Werkstatt, Kreuzigung, 1538 (Kat. 24)



2 Albrecht Dürer: Christus am Kreuz, Bezeichnet am Kreuzstamm 1507 AD (Dürer-Monogramm mit Abweichung). Die Inschrift lautet: PATER I MANVS TVAS COMENDO SPIRITV MEV, Lindenholz, 20 x 16 cm, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden

3 Albrecht Dürer, Altar der Sieben Schmerzen Mariä, 1496–98, Gemäldegalerie Alte Meister Dresden (Detail: Kreuzigung)



flusses Luthers in den nachreformatorischen Werken ist zunächst zu konstatieren, dass bereits und vor allem im Frühwerk Cranachs d. Ä. das Thema der Passion Christi einen zentralen Stellenwert einnimmt. Oft werden hier die sogenannte Wiener Schottenkreuzigung von um 1500 (Abb. 1) und vor allem die „Schleißheimer Kreuzigung“ von 1503 (Abb. 4) genannt. Während die „Schottenkreuzigung“ noch stark dem sogenannten Donauschulenstil verhaftet ist, zeigt sich in der „Schleißheimer Kreuzigung“ ein absolutes Novum: Cranach gibt die frontale Darstellung des Kreuzes auf, vielmehr „stehen Maria und Johannes in dem von den drei Kreuzen ummessenen Raum“, während das Kreuz Christi am rechten Bildrand um 90° gedreht ist. Das aus einem großen Stoffstück geknotete Lententuch bauscht sich dramatisch auf, wie auch die Christus hinterfangende Landschaft in einem großen Unwetter geschildert wird.³⁹ Der „schlechte“ Schächer nimmt somit mit seiner frontalen Präsentation den Platz ein, der sonst ausschließlich Christus vorbehalten ist, während dieser an die Stelle des „guten Schächers“ getreten ist. Als mögliches, wenn auch stark verändertes und dramatisch gesteigertes Vorbild wurde von Heiser und anderen die sechste Tafel der Sieben Schmerzen Mariä von Dürer genannt (Abb. 3). Der große Marienaltar, von welchem lediglich die „Schmerzen Mariä“ erhalten sind, entstand nur kurz vor Cranachs Werk und war wohl von Friedrich dem Weisen 1496 anlässlich eines Nürnberg-Aufenthaltes in Auftrag gegeben worden.⁴⁰ Cranach könnte das Werk aufgrund der Verbindung zum gemeinsamen Auftraggeber Friedrich den Weisen gekannt haben. Die Frage jedoch, warum Cranach hier zu solch gewagten innovativen Kniffen griff, den Standort der Muttergottes und den Betrachterstandpunkt verschob sowie letztlich die Position Christi an die Stelle des Schächers setzte, sind bislang nicht zufriedenstellend gelöst. Auf jeden Fall zeugt sie aber von der lebendigen Imagination und Kreativität des Künstlers bezüglich der Passionsikonographie bereits in den sehr frühen Jahren des Schaffens Cranachs d. Ä. Die Betrachtung der Werke Cranachs d. J., die im Zusammenhang mit der Passion stehen, zeigt deutlich, dass er keineswegs allein von Dürers Marien Tafelchen her gelesen werden kann, sondern neue Bildformen findet, die sich mit den eingangs zitierten Bildvorstellungen Luthers häufig decken. Die Tatsache, dass die Eucharistie zu einer der am häufigsten dargestellten

4 Lucas Cranach d. Ä., sog. Schleißheimer Kreuzigung, 1503, Alte Pinakothek München



5 Lucas Cranach d. Ä., Schneeberger Altar, 1532–1539, St. Wolfgang Schneeberg

Ikonographie des protestantischen Altarbildes avancierte, geht direkt auf Luthers Interpretation des Psalms 111 aus dem Jahr 1530 zurück.⁴¹ Viele Auftraggeber, Theologen und Künstler folgten hier Luthers Aussage, so etwa auch Hans Springinklee, der den Nürnberger Familienaltar schuf, der heute in der Kirche St. Laurentius in Roßtal befindlich ist und einen Gnadenstuhl im Zentrum zeigt, während unterhalb des Kalvarienbergs das Abendmahl in beiderlei Gestalt präsentiert wird. Ähnliche Darstellungen, über 30 Altäre, mit dem Gekreuzigten, der heiligen Kommunion und dem Letzten Abendmahl kann Hans Carl von Haebler zwischen 1560 und 1660 in Nord- und Ostdeutschland nachweisen, oft in der Predella geschildert.⁴² Auch das früheste lutherische Retabel der Cranach-Werkstatt, der Schneeberger Altar von 1539, kombiniert eine Szene vom Abendmahl mit dem Motiv von Gesetz und Gnade,

der Kreuzigung und der Auferstehung (Abb. 5).⁴³ Einer der herausragendsten Altäre der Lutherischen Reform behandelt ebenso den Aspekt der Eucharistie, der sogenannte Wittenberger Altar, den womöglich beide Cranachs schufen.⁴⁴ Der Altar war kurz nach Martin Luthers Tod für die Stadtkirche in Wittenberg gefertigt worden. Das Letzte Abendmahl unterscheidet sich von der geläufigen Tradition dahingehend, dass die Jünger um Christus an einem runden Tisch mit Steinbank Platz genommen haben, während einer der Jünger als Kryptoporträt Martin Luthers als Junker Jörg angesprochen werden kann (Abb. 6). Ein Mundschenk ist im Begriff, Luther den Becher zu füllen. In ähnlicher Weise wie auch im Schneeberger Altar sind auch einige weitere Jünger in zeitgenössischer Kleidung und Barttracht wiedergegeben.⁴⁵ Die verschiedenen Altarretabel zeigen Melanchthon beim Taufen eines kleinen Kindes



Kat. 12 b

Bei aller vordergründigen Genrehaftigkeit klingt hier symbolisch vorborgen das Thema der Passion Christi und der Wiederkehr des Paradieses an. Anneliese Bläse kommt zu dieser Deutung, da sie das Muster der von Maria gewebten Borte entschlüsselt hat.² Wie das nebenstehende Schema zeigt, handelt es sich einerseits um das Motiv eines durch die dunklen Knoten jeweils gebildeten geschlossenen Bezirks, der mit dem „Verschlossenen Garten“ bzw. der im Hohenlied zu findenden Symbolik der Braut Christi gleichzusetzen ist; die freien Stellen zwischen den Knoten bilden jeweils weiße Kreuze, die für den Opfertod Christi stehen und somit auf die Errettung der Menschheit und die Erneuerung des himmlischen Paradieses verweisen. Diese Deutung wird auch durch die winzigen Blumen, die in der Wiese bei Maria zu finden sind, gestützt. Wie Bläse ebenfalls herausgefunden hat, handelt es sich um Erdbeer-Blüten, die häufig in mittelalterlichen Darstellungen von Paradiesgärten der Maria zu finden sind.³

Um die Christus-Symbolik des im Hohenlied geschilderten Paradiesgartens kreist auch die zweite Marien tafel. Vordergründig handelt es sich um eine Charakterisierung der jungen Mutter Maria, die Bibel lesend als Gott ergebene, fromme Person geschildert wird. Von ihr abgesetzt wird ihr schlafend dargestellter Mann Joseph, der als alte Person in der Rolle des bloßen Ziehvaters Christi vorgeführt wird. Fast alle kleinen Putti werden in dieser Szene nicht mehr nur verspielt gezeigt, sondern haben im Bewusstsein der Anwesenheit des Jesusknaben ihre Hände zum Gebet gefaltet. Auch die Szene der im Vordergrund aus dem Brunnen Wasser schöpfenden Putti ist christologisch zu deuten: Die Vorstellung vom Brunnen als Quell des Lebens findet sich in der alttestamentarischen Schilderung des Paradiesgärtleins im Hohenlied (Hld 4,12–15), dessen Brautsymbolik bekanntlich auf Christus und Maria bezogen wird.⁴ Im neuen Testament wird die Brunnenmetapher in der Begegnung von Christus und der Samariterin (Joh 4, 40–42) aufgegriffen. Das Schöpfen und Trinken des Brunnenwassers wird mit dem Erkennen des

LUCAS CRANACH D. Ä.

Kronach / Franken 1472 – 1553 Weimar

38 | Fürbitte für die Armen Seelen (Das Fegefeuer), um 1515/1520

(Rückseite der Flügel des Altarretabels mit der Beweinung Christi)
Mischtechnik auf Lindenholz / 147,5 x 46,0 cm
Kirche St. Nikolai Jüterbog

Das Retabel wurde zuerst von Eduard Flechsig als Werk Cranachs in Anspruch genommen,¹ nachdem es zuvor als Arbeit aus dem Umfeld Dürers² bzw. Grünewalds³ gegolten hatte.⁴ 1899 erstmals in Dresden ausgestellt, wurde wohl damals die gegenwärtige Rahmung geschaffen.⁵ Merkwürdig ist, dass sowohl Flechsig als auch die neuere Literatur nur die Bilder des geöffneten Retabels beschreiben und abbilden: in der Mitte eine figurenreiche Beweinung Christi vor einer Berglandschaft, auf dem linken Flügel der Apostel Bartholomäus und auf dem rechten eine Anna-Selbtritt. Die Bilder auf der Alltagsseite sind hingegen bislang noch nie in der Literatur besprochen worden. Beide Tafeln des geschlossenen Altars zeigen eine Fegefeuerszene: Im unteren Drittel sind in einem Flammenraum nackte Gestalten als Darstel-

lungen der im Fegefeuer leidenden „Armen Seelen“ wiedergegeben. Auffällig sind die beiden tonsurierten Männergestalten auf der linken Tafel. Werden hier Geistliche, evtl. auch Klosterfrauen, der Laienwelt auf der rechten Tafel gegenübergestellt? In der Bildmitte jeder Tafel ergreift je ein Engel eine Seele, um sie aus dem Fegefeuer zu tragen. Diese konventionelle Bildform kehrt ähnlich auf der Predella des Kreuzaltars in der Meißner Domkirche wieder, die ebenfalls der Werkstatt Cranachs zugewiesen wird.⁶ Im oberen Drittel der rechten Tafel erscheint in einer Wolkengloriole Maria, die mit der linken Hand auf ihre entblößte Brust weist. Als Pendant dazu ist auf der linken Tafel wegen der partiellen Zerstörung der Malschicht Christus als Schmerzensmann in einer Wolkengloriole eher zu ahnen als zu sehen. Die Gegenüberstellung von *Maria lactans* und Christus als Schmerzensmann verweist auf einen speziellen Typus der Interzessio, dessen Darstellung erst in den Jahrzehnten vor der Reformation üblich wird: Im Gegensatz zur traditionellen Deesis, bei der Maria und Johannes d. T. am Tag des Jüngsten Gerichtes vor dem richtenden Christus für die Menschheit bitten, ist diese Fürbitte auf die Gegenwart der Leiden im Fegefeuer bezo-

gen.⁷ Dieses „Deesis-Dreieck“ ist eine Verkürzung jener Heilstreppe, auf der zunächst Maria bei Christus und dieser bei Gottvater Fürbitte einlegt.⁸ In der Logik dieser Fürbitte treten das Leiden Christi und Mariens als Äquivalent für die Bußstrafen des Fegefeuers ein. Ob das Blut der Seitenwunde Christi und die Milch Mariens sich dementsprechend auch auf diesem Bild über die „Armen Seelen“ ergossen, wie es in vergleichbaren Bildern⁹ üblich ist, lässt sich aufgrund des schlechten Zustandes nicht entscheiden. In der heutigen Präsentation des Retabels irritiert das Fehlen Gottvaters als Adressat der fürbitenden Gesten. Befand sich sein Bild, ohne welches diese Darstellung nicht zu denken ist, auf einer separaten Tafel oder als Schnitzbild im Gesprenge oberhalb der Flügel?

Man sieht den Bildern an, dass man ihren Aussagen nach der Reformation keinen Wert mehr beimaß oder sie sogar als Provokation empfand, nachdem in der reformatorischen Bewegung schon seit 1522 Zweifel an der Realität des Fegefeuers laut wurden¹⁰ und Luther im Zusammenhang des Augsburger Reichstages 1530 dessen Existenz öffentlichkeitswirksam verwarf.¹¹ Zwar ist der heutige Verlust der Malschicht nicht eindeutig allein mutwilligen Zerstörungen zuzuschreiben, doch lassen sich besonders im Bereich der Gesichter zahlreiche Einschnitte nachweisen, die mit einem stumpfen Werkzeug ausgeführt wurden.¹²

Der historische Kontext des wohl zwischen 1515 und 1520 entstandenen Retabels konnte bisher nicht aufgehellt werden.¹³ Es befand sich nachweislich schon vor 1821 in der Nikolaikirche, von wo es zeitweilig in die Jüterboger Mönchenkirche überführt wurde.¹⁴ Sollte es für einen der ehemaligen Altäre der Nikolaikirche bestimmt gewesen sein, so käme der Altar der Elendenbruderschaft in Frage, welcher den Heiligen Anna, Hieronymus, Bartholomäus und allen Heiligen geweiht war.¹⁵ Das Bildprogramm des Retabels würde aber auch gut zu dem Altar „Annae et Crucis“ in der Kapelle „Jerusalem“ vor der Stadt passen, die nach 1500 gegründet und bereits 1533 abgerissen wurde.¹⁶

H.K.



zu Kat. 38: Lucas Cranach d. Ä., Retabel, Hl. Bartholomäus (linker Flügel), Beweinung Christi (Mitteltafel), Anna Selbtritt (rechter Flügel), um 1515/1520, Kirche St. Nikolai, Jüterbog

BARTHOLOMÄUS BRUYN D. Ä.

Wesel oder Köln 1493 – 1555 Köln

42 | Bildnis eines Mannes mit Rosenkranz, um 1528

Öl auf Eichenholz / 52,0 x 33,0 cm
Anhaltische Gemäldegalerie Dessau
Inventar-Nr. 23

Das Porträtbildnis eines Unbekannten, wohl eines Kölner Bürgers, bildete gemeinsam mit seinem Gegenbild „einer jungen Frau mit einer Nelke“ ein Diptychon (vgl. Abb. zu Kat. 42), das wahrscheinlich ursprünglich durch Scharniere verbunden war.¹ Für die Zusammengehörigkeit beider Tafeln spricht neben dem identischen Maß und der Farbgebung der Hintergründe die auf gleicher Höhe durchlaufende Brüstungsmauer. Auch wenn es sich formal um ein Gattenporträt handelt, so zeigt die Kappe auf dem Haupt des Frau, dass eine noch Unverheiratete dargestellt wird, und demnach eher an ein Verlobungsporträt zu denken ist. Der zeitliche Ansatz



zu Kat. 42: Bartholomäus Bruyn d. Ä., Junge Frau mit Nelke, um 1528, Anhaltische Gemäldegalerie Dessau

des undatierten Bildes „um 1528“ entspricht den modischen Konventionen und dem physiognomischen Stil der sechs datierten Porträts des Kölner Malers aus den Jahren 1527 bis 1529.²

Die Aufnahme in die gegenwärtige Ausstellung verdankt das Bild jener Gebetskette, die der Dargestellte in der rechten Hand hält. Obwohl ein Teil der Perlen hinter der Brüstung verschwindet, handelt es sich vermutlich um eine kurze Gebetskette mit höchstens 25 Perlen, wie sie für den Gebrauch von Männern seit dem 15. Jahrhundert üblich war.³ Die Handhaltung betont den goldenen oder vergoldeten Bisamapfel, der mit Moschus (= Bisam) oder mit anderen edlen Riechstoffen gefüllt war.⁴ Dieser Riechappfel galt als Schutz gegen die Pest und andere Krankheiten.⁵ Er ist als sogenannter „Einhänger“ in die Gebetsschnur integriert. Die rote Farbe der Perlen soll wohl auf das Material Koralle verweisen, dem apotropäische Wirkung zugeschrieben wurde.⁶ Vergoldete Perlen bilden den Abschluss der einzelnen Gebetsreihen, der „Gesätze“. Diese exquisite Ausführung lässt die Gebetsschnur gleichzeitig als Attribut frommer Gesinnung wie auch als Symbol eines gehobenen sozialen Status erscheinen. Als Kostümbild spiegelt die Darstellung durchaus die alltägliche Verwendung der Gebetsschnur wider. Ein zeitgenössisches Original, welches dem auf dem Bild Dargestellten in etwa entspricht, befindet sich heute im Salzburger Diözesanmuseum: Das Exemplar des frühen 16. Jahrhunderts besitzt Perlen aus Karneol und als Einhängereinen Bisamapfel aus vergoldetem Silber.⁷ Von den durch Barthel Bruyn im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts Porträtierten tragen „auffällig viele ... den Rosenkranz“⁸, was sich in seinem gesamten Werk feststellen lässt.⁹ Dies sollte aber nicht als Ausdruck einer sich bereits konfessionell verdichtenden Mode missverstanden werden, denn in dieser Zeit galten Gebetskette noch nicht als konfessionelles Merkmal.¹⁰ Es handelt sich bei den gemalten Gebetsschnüren stets um exquisite Ausführungen, die fast immer einen vergoldeten Bisamapfel besitzen. Nur in einem Fall wurde eine Agnus-Dei-Kapsel oder

-Medaille mit einer Engelsweisung der *vera ikon* als Einhängere dargestellt.¹¹
H.K.

- 1 Reste ehemaliger Scharniere sind bei Doppelpor-träts Barthel Bruyns exemplarisch nachgewiesen von Angelica Dülberg: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahr-hundert, Berlin 1990, Nr. 222–226, S. 253–255.
- 2 Hildegard Westhoff-Krummacher: Barthel Bruyn der Ältere als Bildnismaler, München 1965, S. 159.
- 3 Vgl. Gisliind Ritz: Der Rosenkranz, in: Ausst.-Kat. Köln 1975, S. 51–101, hier S. 65 und 69. Ähnliche kurze Männergebetskette zeigt auch Bartel Bruyns Porträt des Gerhard Pilgrim von 1528 im Wall-raf-Richartz-Museum (vgl. Westhoff-Krummacher 1965, Nr. 9, S. 105f. mit Abb.) sowie das undatier-te Bildnis eines Mannes aus der Familie Kerpen (ebd., S. 149f. mit Abb.).
- 4 Eine kurze Orientierung zu Form und Funktion ver-mittelt Hans Wentzel: Art Bisamapfel (Bisamknopf, Bisambüchse, Riechappfel), in: RDK, Bd. II, 1941, Sp. 770–774. Eine detaillierte und materialreiche Abhandlung zum Thema bietet Renate Smollich: Der Bisamapfel in Kunst und Wissenschaft (Quellen und Studien zur Geschichte der Pharmazie 21), Stuttgart 1983.
- 5 Vgl. Ruth-E. Mohrmann: Zwischen Amulett und Ta-lisman. Bisamapfel als Standesabzeichen?, in: Sym-bole des Alltags, Alltag der Symbole. Festschrift für Harry Kühnel zum 65. Geburtstag, hg. von Gertrud Blaschitz u. a., Graz 1992, S. 497–516.
- 6 Vgl. Liselotte Hansmann / Lenz Kriss-Rettenbeck: Amulett, Magie und Talisman, München 1977, S. 34f.
- 7 Ausst.-Kat. Salzburg 2008, Nr. 2.9, S. 145.
- 8 Westhoff-Krummacher 1965, S. 64
- 9 Gebetskette begegnen neben der hier besproche-nen Tafel auf folgenden Porträts Bruyns (nach dem Katalog von Westhoff-Krummacher 1965: Nr. 8, S. 104f. (1528); Nr. 9, S. 105f. (1528); Nr. 22, S. 114f. (1531); Nr. 24, S. 115 (1532); Nr. 34, S. 122f. (1536); Nr. 36, S. 124 f (1538); Nr. 55, S. 134–136 (1544); Nr. 60, S. 137–140 (1549); Nr. 62, S. 140 (1552); Nr. 73, S. 149 f (undatiert).
- 10 Vgl. Hartmut Kühne: Fegefeuer und Rosenkranz. Imaginationen und Realien der vorreformatorischen Frömmigkeit, in diesem Band.
- 11 Bildnis einer unbekanntem Frau von 1532 aus dem Museum der schönen Künste in Straßburg, West-hoff-Krummacher 1965, Nr. 24, S. 114f. mit Abb. S. 117.

einem Talar, hält er in der linken Hand ein geschlossenes Gebetbuch, während eine kurze Männergebetschnur, nach der Zahl der Perlen ein „Zehner“¹⁰, durch die Finger der rechten gleitet.¹¹ Das anhaltinische Gesamtwappen mit neun Feldern verweist auf die gemeinsame Herrschaft mit seinem Bruder Joachim. Der Holzschnitt ist ursprünglich für die Verwendung auf dem hier ausgestellten Einblattdruck geschnitten worden, der das Trauer- und Lobgedicht Melanchthons auf den verstorbenen Fürsten wiedergibt und durch den Titel auf die Authentizität der Darstellung („Ad vivum exemplar expressa“) verweist. Der Holzschnitt wurde später auch in schlichterer Form wiederverwendet, allerdings ohne den Grotteskenrahmen, die hier leicht schräg gedruckte Devise und das Wappen. Die Darstellung im Talar könnte vor dem Hintergrund der Anfeindungen gegen die Vermittlungspolitik Georgs im Interimstreit als Demonstration des Bruchs mit der altkirchlichen liturgischen Kleidung zu verstehen sein.¹² Auf einem Exemplar der Sächsischen Landesbibliothek wurde bezeichnenderweise ein Chorrock aufkoloriert¹³ – Georg war 1548 Meißner Dompropst geworden, und hier wurde die Frage des Chorrockes im Interim besonders virulent.¹⁴ Gerade der Talar lässt die Vermutung, die Gebetskette in der Hand könnte als Signal für Georgs hochkirchlich-traditionale Prägung zu lesen sein,¹⁵ als abwegig erscheinen. Als Ausdruck frommer Gesinnung ist sie bis zum Ende des 16. Jahrhunderts auf zahlreichen Porträts evangelischer Theologen und Prediger anzutreffen.¹⁶ Spätere Darstellungen Georgs, die beginnend mit Tobis Stimmer (1587) auf den Holzschnitt des Brustbildes zurückgreifen, eliminierten allerdings die Gebetskette, wohl weil sie nun als altgläubiges Relikt angesehen wurde.

H.K.

1 Vgl. *Germania Sacra*, Alte Folge: Das Erzbistum Magdeburg 1. Band, Teil 1: Das Domstift St. Moritz in Magdeburg, bearbeitet von Gottfried Wentz / Berent Schwineköper, Berlin 1972, S. 336–338. Zur Person allgemein vgl. Peter Gabriel: *Evangelischer Bischof in Merseburg: Fürst Georg III. von Anhalt*, in: *Mitteldeutsche Lebensbilder – Menschen im Zeitalter der Reformation*, hg. von Werner Freitag, Köln

u.a. 2004, S. 119–142; Franz Lau: *Art. Georg III. der Gottselige*, in: *Neue Deutsche Biographie* 6, 1964, S. 197; ders.: *Georg III. von Anhalt (1507–1553)*, erster evangelischer „Bischof“ von Merseburg. Seine Theologie und seine Bedeutung für die Geschichte der Reformation in Deutschland, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig* 3, 1953/1954, S. 193–152; Günther Wartenberg: *Fürst und Reformator – Zum Verhältnis zwischen Philipp Melanchthon und Georg III. von Anhalt*, in: *Reformation in Anhalt – Melanchthon und Fürst Georg III.*, Dessau 1997, S. 47–57.

- 2 Vgl. Nadine Willing-Stritzke: „Verlasst Euch nicht auf Fürsten; sie sind Menschen, die können ja nicht helfen ...“. Lukas Cranach der Jüngere und die Fürsten von Anhalt im Kontext der Quellen, in: Elke A. Werner / Anne Eusterschulte / Gunnar Heydenreich (Hg.): *Lukas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München 2015, S. 72–83.
- 3 Vgl. Peter Findeisen: *Die Bildnisse des Fürsten Georg III. von Anhalt*, in: *Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Landeskunde* 17, 2008, S. 11–46.
- 4 [Georg III. von Anhalt]: *Des Hochwirdigen || Durchleuchten Hochgeborenen Fürsten vnd Herrn|| Herrn Georgen Fu(e)rsten zu Anhalt [...] Predigten vnd andere || Schrifften| darin die Summa Christlicher leer ... erklet ist [...]*, Wittenberg 1555 (VD 16 G 1325).
- 5 Ich danke Christa Jeitner, Birkholzaue, für Hinweise zum dargestellten Stoff.
- 6 Zum Holzschnitt vgl. Findeisen 2008 b, S. 22–26; Konrad von Rabenau: *Bildnisse von Philipp Melanchthon und Fürst Georg von Anhalt auf den Büchern der Reformationszeit*, in: *Dessauer Kalender* 41, 1997, S. 2–19; Willing-Stritzke 2015.
- 7 Findeisen 2008 b, S. 25.
- 8 Vgl. zur Person: *WA Briefe* Bd. 14, 1970, S. 296; Melanchthons Briefwechsel. Kritische und kommentierte Gesamtausgabe, im Auftrag der Heidelberger Akademie der Wissenschaften herausgegeben, Bd. 12: *Personen F–K*, bearbeitet von Heinz Scheible unter Mitwirkung von Corinna Schneider, Stuttgart, Bad Cannstatt 2005, S. 106.
- 9 So vermutet Findeisen 2008 b, S. 24f.
- 10 Vgl. Gisliind Ritz: *Der Rosenkranz*, in: *Ausst.-Kat. Köln* 1975, S. 51–101, hier S. 72–74.
- 11 Vgl. Findeisen 2008 b, S. 28f; von Rabenau 1997, Willing-Stritzke 2015.
- 12 Vgl. Martha Bringemeier: *Priester- und Gelehrtenkleidung. Tunika – Sutane, Schabe – Talar*. Ein Beitrag zu einer geistesgeschichtlichen Kostümforschung, Münster 1974, S. 46–48.
- 13 Findeisen 2008 b, S. 28, Anm. 33.
- 14 Vgl. Günther Wartenberg: *Landesherrschaft und Reformation. Herzog Moritz von Sachsen und albertinische Kirchenpolitik*, Weimar 1987, S. 221ff.
- 15 So in: *Ausst.-Kat. Basel* 1974, S. 721.
- 16 Vgl. Hartmut Kühne: *Fegefeuer und Rosenkranz. Imaginationen und Realien der vorreformatorischen Frömmigkeit*, in diesem Band.

LUCAS CRANACH D. Ä.

Kronach / Franken 1472 – 1553 Weimar

45 | Der Erzengel Michael als Seelenwäger, 1506

Holzschnitt, koloriert / 24,5 x 14,3 cm
bezeichnet links unten: Monogramm LC (ligiert), mit integrierter Jahreszahl 1506
Städel Museum Frankfurt am Main
Inventar-Nr. 31242 D

Auf dem monogrammierten sowie mit dem Kurwappen und dem sächsischen Rautenwappen bezeichneten Holzschnitt steht der Erzengel Michael mit ausgebreiteten Flügeln und dem blanken Schwert in der erhobenen rechten Hand in einer wüsten Landschaft, die nur am Bildrand noch menschliche Besiedlung erkennen lässt. In seiner linken Hand hält er eine gleicharmige Balkenwaage, in deren rechter Schale ein kleiner menschlicher Seelenkörper kniet, der seine Hände im Bittgestus zusammengelegt hat und flehend zu dem Seelenwäger empor-schaut. In der anderen Waagschale drängen



zu Kat. 45:
Anonym, *Erzengel Michael als Seelenwäger*, aus: Konrad Kachelofen, *Ars moriendi*, Bayerische Staatsbibliothek München



Kat. 59



zu Kat. 59: Lucas Cranach d. Ä., Christus und die Samariterin, 1522, Privatbesitz

LUCAS CRANACH D. Ä.

Kronach / Franken 1472 – 1553 Weimar

59 | Christus und die Samariterin, 1532 (1542)

Mischtechnik auf Holz / 67 x 50,5 cm (mit Rahmen)
Mainfränkisches Museum Würzburg (Leihgabe der
Bundesrepublik Deutschland)
Inventar-Nr. Lg. 60669

Das Thema ‚Christus und die Samariterin‘ durchzieht nahezu die gesamte Schaffensphase von Lucas Cranach d. Ä.¹ Die Version im Mainfränkischen Museum in Würzburg konzentriert sich ganz auf die zentrale Szene der Bibelgeschichte: Jesus sitzt am rechten Rand des Brunnens, während sich die junge Frau auf der anderen Seite über die Begrenzung beugt, um Wasser zu schöpfen. Beide halten Blickkontakt, während er spricht, hört sie gebannt zu.

Während die Jünger auf der Reise von Judäa nach Galiläa in der Stadt Sychar Nahrung besorgen, rastet Christus am Jakobsbrunnen. Dort trifft er auf eine Bewohnerin des Landes, eine Samariterin, und bittet sie um Wasser. Die Frau empfindet dies als ungewöhnlich, da Juden in der Regel den Kontakt zu den kultfremden Samaritern streng vermeiden. Der sich entfaltende Dialog über Wasser als Quelle von Leben, Heil und Wahrheit führt dazu, dass die Samariterin Christus als Messias erkennt, in ihr Dorf zurückeilt und dort von ihm berichtet. Auch die anderen Bewohner des Dorfes, die daraufhin zum Brunnen eilen, lassen sich von Christus göttlicher Natur überzeugen: „Er ist wirklich der Retter der Welt!“ (Joh 4,40–42).

Der Epiphanie-Dialog lässt sich als konfessionspolitisches Gleichnis lesen: Die Protestanten haben durch den Glauben an Christus und an die Gnade Teil an der lebensspendenden Wahrheit der Verkündigung, während die Katholiken immer noch auf die Wirkung von guten Werken hoffen und den Messias nicht erkannt haben.²

Deutlicher wird diese Aussage in einer späteren Version des Gemäldes von 1522 visualisiert, die sich heute in Privatbesitz befindet. Auf dem kahlen Hügel im Bildhintergrund,



zu Kat. 62/a: Lucas Cranach d. J., Entwurfszeichnung zum Dessauer Abendmahl, 1564, Staatliches Museum Schwerin



zu Kat. 62/b: Hans Kreutter, Entwurfszeichnung zum Dessauer Abendmahl, 1564, Staatliches Museum Schwerin

Anhalt, Jesus, Philipp Melanchthon, Johann Forster, Johann Pfeffinger, Georg Major, Bartholomäus Bernhardi.² Zudem sind die vier Fürsten mit dargestellt, die in den von ihnen regierten Landesteilen Anhalts die Reformation eingeführt hatten, sowie deren Nachfolger, die Auftraggeber des Epitaphs. Das Abendmahlsbild repräsentiert dadurch das Bekenntnis des askanischen Fürstenhauses zu Wittenberg und zur Reformation. Zugleich wird die besondere sakrale Dignität der Dynastie hervorgehoben, die einen Reformator in ihren Reihen hatte.

Das Abendmahl wird auf dem Gemälde wie auf den Vorzeichnungen als Festmahl geschildert, das in einem Palastraum mit Dienern stattfindet und mit der Hervorhebung der Schankszene auf das Gastmahl zu Kanaa verweist (Joh 2,1–11). Auf Hans Kreutters Zeichnung tritt außerdem ein Bettler durch ein Portal am linken Bildrand in den Saal, wohl ein Hinweis auf den armen Lazarus, der von der Tafel Christi nicht abgewiesen wird. Die meisten der Dargestellten (Abb. a und b

zu Kat. 62) waren zum Zeitpunkt der Entstehung des Epitaphs 1565 bereits verstorben. Das Gemälde erinnert nicht nur an die Zeit ihres Wirkens, sondern ist zugleich ein Bild des himmlischen Festmahls Jesu mit seinen Jüngern.

Die Hauptunterschiede zwischen den Entwürfen und der Ausführung liegen in der Auswahl und Platzierung der Fürstenporträts. Vermutlich war diese Bildkomponente den Auftraggebern, die nur in der Gemäldefassung mit im Bild sind, besonders wichtig. Während Cranach d. J. in seinem Entwurf den verstorbenen Fürsten in die Bildmitte rückt, nimmt bei Kreutter Fürst Georg, der Dynastievertreter unter den Reformatoren, diesen Platz ein. Das ausgeführte Gemälde weicht hier von den Entwürfen ab und setzt keinen weltlichen Fürsten, sondern Jesus in die Bildmitte. Eine Säule, Sinnbild seiner Herrschaft, ragt hinter ihm auf. Ihr sind im Hintergrund des Saales die Auftraggeber und Herrschaftsnachfolger des Verstorbenen zugeordnet – als Diener Christi.

Sowohl auf dem Titelholzschnitt als auch auf dem Epitaph und den zugehörigen Entwurfszeichnungen von Lucas Cranach d. J. und Hans Kreutter aus dem Staatlichen Museum Schwerin (Abb. zu Kat. 62/a und b) ist die Szene des Verrats dargestellt (Joh 13,21–30): Auf die Frage der Jünger, wer von ihnen Jesus verraten werde, antwortet dieser: „Der ist's, dem ich den Bissen eintauche und gebe“, reicht Judas das Brot bzw. schiebt es ihm in den Mund und offenbart ihn so als Verräter. In der Reformation war es üblich, die jeweiligen zeitgenössischen Feinde mit Judas zu identifizieren: Der Titelholzschnitt der gegen die lutherische Abendmahlslehre gerichteten Schrift legte nahe, die Rolle des Verräters Luther und seinen Mitstreitern zuzuweisen. Cranachs Epitaph für Fürst Joachim kehrt diese Zuweisung um: Luther, seine Mitreformatoren und das askanische Fürstenhaus werden mit den Jüngern Jesu identifiziert. Die Rolle des Verräters kommt hingegen deren Feinden zu.

R.Sl.