

Deshalb sind Lea und Rachel zusammen eine Figur für die christliche Kirche und die Menschen, aus denen diese gebildet ist. Zusammen sind sie für Luther ein Beispiel des Glaubens, der Liebe und des Kreuzes und eine Inspirationsquelle für seine Zuhörerschaft.

Dr. Sabine Hiebsch, Kerkstraat 107, NL-1017 GD Amsterdam

LUTHER UND CRANACH

Das Rechtfertigungsthema in Wort und Bild¹

Von Christoph Weimer

Einleitung

Von Luther und dem Rechtfertigungsthema zu reden, also davon, dass Luther neu ins Bewusstsein rückte, dass der Mensch vor Gott allein durch Gnade gerecht wird, dies scheint nichts Besonderes zu sein. Dass jedoch Cranach gleichfalls sich zum Thema äußerte und dies – wie die Überschrift des Beitrags nahe legt – im Bild, das mag überraschen und so vielleicht die Brisanz der nachfolgenden Überlegungen ausmachen.

Hinführung

Kein Luther ohne Cranach – denn wer Luther kennt, kennt ihn durch Lucas Cranach den Älteren (d.Ä.). Das Angesicht des entschlossenen Augustinermönches, des Gelehrten und Predigers oder des Ehemanns ist durch den Maler und Hoflieferanten des Wettiner Fürstenhauses in Wittenberg, fixiert und geprägt. In nahezu unzähligen Variationen und Kompilationen wird der Reformator durch den Zeitgenossen und Freund im Bild festgehalten: auf zur Vervielfältigung geeigneten Holzschnitten und Kupferstichen ebenso wie auf Tafelgemälden und Altarbildern. Doch nicht allein

¹ Geringfügig geänderte Fassung eines Vortrages vor der Luther-Gesellschaft Münster am 27. November 2000.

mit der Portraitarbeit und damit einer weitreichenden Öffentlichkeitsarbeit macht sich Cranach einen Namen. Er tritt mit seinem Können eben für die Gedanken Luthers ein und verleiht einzelnen biblischen Themen eine neue Stellung in der bildenden Kunst, macht theologische Gedanken ›einsichtig‹, trägt so zur »Laisierung der visuellen Überzeugungsarbeit«² bei und verweigert sich daneben nicht der Bildpolemik gegenüber der gewachsenen Kirche. Bei all diesem Engagement erlaubt es die vielköpfige Werkstatt Cranach, Aufträge des Fürstenhauses überaus rasch zu erledigen. Aufträge, welche von der Ausgestaltung verschiedener Schlösser über die ›Bildreportage‹ von Turnieren und Jagden bis hin zur Fertigung von Reitdecken und dem Anstrich eines Gartenhauses sich erstrecken.

Wer ist dieser Mann, der in Wittenberg ab 1504 in die Entwicklung der Reformation hineinwächst und aus einer Stellung als Hoflieferant, angesehener Bürger und Freund des Reformators geschickt versteht, seine Möglichkeiten in die Waagschale zu legen? Was ist bekannt von dem Maler Lucas Cranach, den freundschaftliche Beziehungen mit Luther verbinden und der sich romtreuen Auftraggebern nicht verschließt, der Bilder für die Reformation in einer Zeit fertigt, als radikal-reformatorische Kräfte jeglichen Bildschmuck aus der Kirche verbannen? Wer ist schließlich dieser Künstler, der mit seinen Bildern Anwalt der Reformation ist und damit von seiner Seite aus auf eine Beantwortung der Frage nach der Bedeutung der Bilder bzw. nach ihrem Gebrauch in der reformatorischen Kirche drängt?

Luthers Bildverhältnis

Mit dieser zuletzt genannten Fragestellung sind wir an die Nahtstelle der Beziehung zwischen Theolog und Künstler, Reformator und Bildgestalter herangetreten. Verträgt die Theologie überhaupt ein Bild, und wenn ja, in welcher Weise? Ist denn nicht in Erinnerung, dass der Glaube aus dem Hören kommt (Röm 10, 17), seine Ursache im Wort der Heiligen Schrift und im Wort der Verkündigung hat – welche Bedeutung können dann noch Bilder erlangen? »Das Wort, sage ich, und allein das Wort ist der Wagen, in dem die Gnade Gottes fährt«³. So Luthers bekanntes Diktum von 1519. Also bedarf es keiner Bilder im Bereich von Kirche und Verkündigung. Die Bilderstürmer hatten eben doch recht, und das Verhältnis von Luther zu Cranach muss dann eben als ein Unverhältnis verstanden werden.

² Warnke, M.: Hofkünstler. Zur Vorgeschichte des modernen Künstlers, 1985; 285.

³ Galaterkommentar zu Gal 3, 2, WA 2; 508f (1509).

Freilich: Für Martin Luther ist die Frage nach den Bildern zunächst kein eigenes Thema. Ihm wird die Fragestellung, wie man es denn mit den Bildern zu halten habe, aufgedrängt, und durch äußere Umstände sieht er sich genötigt, auch hierzu Stellung zu beziehen. Als er sein Reformwerk beginnt und dann auf den Reichstag nach Worms geladen wird (1521) und sich anschließend auf der Wartburg verstecken muss, da droht ihm die Reformation aus den Händen zu gleiten. Andere verstehen Luther besser, als er sich selbst versteht, und interpretieren ihn über ihn selbst hinaus. Jetzt wird aufgeräumt mit dem »Alten«, und diesem Sturm fällt auch das »Bewährte« zum Opfer. Bilder und Kunstgegenstände werden aus den Kirchengebäuden entfernt und zerstört. Als Luther davon erfährt, nimmt er in einer ausführlichen Schrift⁴ und in Predigten zu den Vorgängen Stellung. In seinen Worten erkennen wir sogleich, worauf er den Finger legt: »Umb die Bilder ist es auch so gethan, das sie unnötig sind, Sondern es ist frey gelassen sie zu haben oder nicht zu haben, wiewol es besser were, wir hetten derselbigen Bilder gar keines umb des leidigen vermaledeieten Misbrauchs und unglaubens willen.«⁵ Das Vorhandensein von Bildern ist nicht notwendig, doch – und dies ist nun das Entscheidende – sind die Bilder nun mal vorhanden, dann ist ihr Gebrauch das Ausschlaggebende. Man muss also unterscheiden zwischen ›Bilder haben‹ und ›Bilder gebrauchen‹. Sind Bilder vorhanden, dann ist das Entscheidende, wie der Betrachter mit diesen Bildern umgeht. Damit schlägt Luther eine neue Seite im Umgang mit den Bildern auf, und zugleich wird durch die Einführung des Kriteriums des Gebrauchs das Herzstück seiner Theologie offenbar. Denn in der Frage des Gebrauchs (auch hinsichtlich der Bilder) bricht sich die ganze reformatorische Theologie. Wie das? Eine Erinnerung an Luthers Unterscheidung von Gottes Wort als Gesetz und als Evangelium hilft hier weiter.

Wort Gottes als Gesetz und Evangelium

Bekanntermaßen zeigt sich nach Luther der wahre Theologe in der rechten Unterscheidung von Gottes Wort in Gesetz und Evangelium. Die gesamte Heilige Schrift und die Erkenntnis der Theologie macht Luther abhängig von der zutreffenden Unterscheidung von Gesetz und Evangelium⁶. »Bei-

⁴ Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament, WA 18; 62 ff (1525).

⁵ WA 10 III; 26, 21 ff (1522).

⁶ Vgl. WA 7; 502, 34 f (1521).

des ist Gottes wort, Das Gesetz odder die zehen gebot, [...] Und das Euan- gelion, welches auch Gottes wort ist, Aber hie ligt die macht dran, daß man die zwey wort recht unterscheide und nicht jnn einander menge, sonst wird der eines verloren sein, wo anders nicht alle beide«⁷. Für Luther kommt also eine Aufteilung von Gesetz als Menschenwort und Evangelium als Gottes Wort ebenso wenig in Frage, wie die Zuordnung von Gesetz als Gottes Wort im Alten Testament und von Evangelium als Wort Gottes im Neuen Testament. Vielmehr ist beides Gottes Wort. Gerade aber, um es als Gesetz und als Evangelium kenntlich zu machen, muss beides deutlich auseinandergehalten werden. Doch wie geschieht das? Als Gesetz gilt »das Gottes wort und gebot [...], das uns gebeut, was wir thuen sollen, und foddert werck von uns«⁸. Als Evangelium hingegen das Wort Gottes, das »nicht unsere werck foddert, heist uns nicht thuen, sondern heist uns nehmen und uns lassen geben«⁹. Oder mit anderen Worten: »Euangelium et lex proprie in hoc differunt, quod lex praedicat facienda et omittenda [...] Euangelium autem remissa peccata et omnia impleta factaque«¹⁰. Doch damit noch nicht genug des Unterscheidens. Innerhalb des Gesetzes muss ein zweifacher Gebrauch unterschieden werden (*duplex usus legis*). Zum einen ist hier der bürgerliche oder politische Gebrauch des Gesetzes, der *usus politicus legis*, zu nennen. Es ist das Wort Gottes als Gesetz, das die äußeren Koordinaten friedlichen Zusammenlebens unter den Bedingungen der Sünde bereitstellt. Es macht nicht fromm, sondern schreckt und straft die Leute¹¹ und unterbindet das andernfalls ausbrechende Chaos. Davon abzuheben ist der *usus theologicus legis*. Dieser kommt dann zur Geltung, wenn der Mensch durch den Gebrauch des Gesetzes als Sünder identifiziert ist, in Verzweiflung stürzt und zum Evangelium strebt¹². Das ist die wahre Funktion¹³ des Gesetzes und wird ihm durch das Evangelium zugeeignet. Das vom Evangelium durchdrungene Gesetz macht dieses zu einem Lehrer auf Christus hin¹⁴.

In dieser äußerst knappen Vergewärtigung von Luthers theologischem Herzstück fällt ein zweifaches auf: zum einen die Notwendigkeit der Unterscheidung von Gottes Wort als Gesetz und als Evangelium, zum andern, dass diese Unterscheidung sozusagen angereichert wird durch das

⁷ WA 36; 9, 33 ff (1532).

⁸ WA 36; 12, 19 ff.

⁹ WA 36; 14, 22 ff.

¹⁰ WA 2; 466, 3 ff (1519).

¹¹ Vgl. WA 17 I; 123, 29 ff (1525).

¹² Vgl. WA 54; 82, 18 ff (1543).

¹³ Vgl. WA 40 I; 480, 13 (1531/35).

¹⁴ Vgl. WA 39 I; 445, 21 ff (1537).

Kriterium des Gebrauchs. Wer entscheidet, ob jetzt bei mir Gottes Wort als politisches Gesetz an der Reihe ist oder als theologisches; oder kommt es vielleicht gar als Evangelium zum Zuge? Liegt diese Sorgfalt der Unterscheidung beim Prediger, der das Wort Gottes auszurichten, auszulegen hat, oder gar beim Hörer selbst? Wer entscheidet, ob jetzt das Evangelium oder das Gesetz gehört werden soll? Mit dieser Problemanzeige lenkt Luther das Augenmerk ganz auf ›Nutz und Brauch‹ als »methodische[n] Handhabe [...] um die reformatorische Grunderkenntnis im ganzen Bereich der Theologie zur Anwendung zu bringen«¹⁵. Aufgrund des sprachlichen Befundes meine ich sagen zu können, dass Luther nur im Zusammenhang des Gesetzes vom Gebrauch spricht, die Formulierung eines »usus evangelii« jedoch erscheint bei ihm nicht. Denn gerade wenn es um das Evangelium geht, ist der Mensch als ein Gebrauchender sistiert. Das Evangelium bestimmt den Menschen in einer Weise, welcher er nur durch ›empfangen‹ gerecht wird¹⁶. Hier ist kein gebrauchendes Verhalten hervorgerufen. Der Mensch ist hier durch das, was ein anderer (nämlich Christus) für mich tat, solch einer Bestimmung unterworfen, die keinen ›usus‹ zulässt, der diesen Vorgang auf irgendeine andere Weise als durch »annehmen und glauben‹ ins eigene Leben hinein sozusagen verlängert.

Der Bildgebrauch

Diese skizzenhafte Reminiszenz an das Proprium reformatorischer Theologie ist erhellend für die Bilderfrage, weil Luther diese ebenfalls unter dem Gesichtspunkt des Gebrauchs verhandelt. Er setzt einen Unterschied zwischen ›Bilder haben‹ und ›Bilder brauchen‹. Bezüglich ihres Vorhandenseins gehören Bilder zu den *Adiaphora*. Sie sind nicht notwendig, sondern frei; man kann sie haben oder nicht haben¹⁷. Weil ihre Existenz unbedenklich ist, ist auch ihre Herstellung nicht abzulehnen¹⁸. Hat man jedoch Bilder, so ist der *Bildgebrauch* ausschlaggebend, bestimmt dieser das Verhältnis zum Bild. Es gilt auch hier: »Non est disputatio de substantia,

¹⁵ Ebeling, G.: Zur Lehre vom triplex usus legis in der reformatorischen Theologie, in ders.: Wort und Glaube, 1967³; 62. »Merkwürdigerweise ist diese Frage in der protestantischen Theologie nie erörtert worden« ebd.; 64: »Uti und usus ist für Luther die Kategorie des existentiellen Verhältnisses zum Gegenstand. [...] Erst in usu erprobt sich das Verstehen« aaO., 60. Vgl. ders.: Dogmatik des christlichen Glaubens III/ 3, 1993³; 282 f; vgl. WA 40 I; 174, 25 f; WA 26; 14, 23 f (1528).

¹⁶ Vgl. WA 40 I; 168, 20 ff; WA 24; 4, 8 ff (1527); WA 36; 14, 22 f.

¹⁷ Vgl. WA 10 III; 26, 4 ff. 35, 7 ff (1522); WA 18; 73, 14 f.

¹⁸ Vgl. WA 10 III; 27, 21 ff; WA 18; 69, 1 ff. 70, 4 ff.

sed usu et abusu rerum«¹⁹. Folgerichtig kann Luther einen Missbrauch der Bilder benennen. Missbrauch zeigt sich in einer Verehrung, die Stein und Holz anstelle von Gott selbst anbetet²⁰. Bei manchen bildlichen Darstellungen trifft das Volk keine Unterscheidung mehr zwischen Abbildung und dargestellter Person und betet demzufolge Stein und Holz an. Auch wird bisweilen z. B. Maria auf Bildern derart erhaben gezeigt, dass die Menschen »bey yhr als bey einem got hulff und trost suchen«²¹. Zum andern zeigt sich Missbrauch in dem Glauben, das Stiften von Klöstern und kirchlichen Einrichtungsgegenständen sei bei Gott verdienstlich: »dann wer wollte ein hoelzten oder silbern bilde in der kirchen setzen, wenn er nit gedechte, got eynen dienst daran zethun«²². Bilderstiften also als eine Variante der Werkgerechtigkeit. Doch auch das Gegenteil gilt und zählt nach Luther ebenfalls zum Missbrauch: wenn nämlich vorhandene Bilder zerstört werden. »Auff Euangelisch aber von bilden zu reden sage ich und setze, das niemand schuldig ist, auch Gottes bilder mit der faust zu stürmen, sondern ist alles frey und thut nicht sunde, ob er sie nicht mit der faust zu bricht [...] nicht mit dem gesetzte auff Carlstadisch«²³. Denn wer so verfährt, versucht mit entgegengesetztem Verhalten Kohlen auf seinem Haupt zu sammeln, verachtet jedoch mit seinem Tun allein das Bild, geht aber nicht gegen den Missbrauch vor.

Daneben kennt Luther sehr wohl auch einen positiven Umgang mit Bildern. Grundlegend geht er davon aus, dass Anschaulichkeit dem Verstehen hilft: »weil wir ja müssen gedancken und bilde fassen des, das uns jnn worten fürgetragen wird, und nichts on bilde dencken noch verstehen können«²⁴. Bilder dienen »zum ansehen, zum zeugnis, zum gedechtnis, zum zeychen«²⁵. Hat die evangelische Predigt den Hörer zum missbrauchsfreien »Seher« gemacht, ist das Bildsehen eine Hilfe zum Verständnis theologischer Sachverhalte. Luther verdeutlicht dies in einer Predigt über den Bekenntnissatz: »Niedergefahren zur Hölle, am dritten Tag wieder auferstanden von den Toten«²⁶. Gerade das Gemälde zu diesem komplexen Glaubensgegenstand »zeigt fein die krafft und nutz dieses Artikels« und verhindert ein »Klügeln«. Dieses Klügeln besteht darin, sich darüber Gedanken zu machen, aus welchem Material denn die Fahne

¹⁹ WA 28; 554, 5f (1529).

²⁰ WA 6; 211, 12ff (1520).

²¹ WA 7; 570, 5f (1521).

²² WA 10 III; 31, 10f.

²³ WA 18; 74, 3ff.

²⁴ WA 37; 63, 25f (1533).

²⁵ WA 18; 80, 9.

²⁶ WA 37; 62, 1ff.

Christi bestehe, damit sie nicht verbrenne, welcher Art der Höllen Türe sei und dergleichen mehr. Das Bild unterbindet solches Sinnieren. Es gibt stattdessen Anhaltspunkte, um »von verborgen sachen fein klar und deutlich zu reden«²⁷. Auch wenn Luther einige Bilder besonders schätzt, z. B. das Bild des weisenden Johannes, oder unter anderen nachdrücklich leidet, etwa unter dem des richtenden Christus, verweigert er sich feinfühlig, ein Bild zu interpretieren. Diese Freiheit gesteht er dem Betrachter zu. Aus eigener Lebenserfahrung, aus der existentiellen Aneignung heraus, welche allein im Sehen gründet, kann er deshalb einzelne Motive ein schönes, herrliches Gemälde²⁸ nennen, er spricht von »einem feinen Gemälde«²⁹ oder von »trotzlich pictura«³⁰.

Es käme einer spröden Trockenübung gleich, würde sich Luthers »Bilderlehre« nicht auch visualisieren lassen. Sein Bildverständnis hat nicht nur eine theoretische, vielmehr auch eine anschauliche Seite. Das Vertrauensverhältnis zu dem Künstler Lucas Cranach zeigt, wie sehr der Reformator selbst mit Bildern arbeitet.

Lucas Cranach

Nähert man sich Cranach, gerät man hinsichtlich seiner ersten Lebensjahre ins Dunkel. Zwar wird im fränkischen Kronach sein Geburtshaus gezeigt, doch ist dies ebenso ungesichert wie sein Geburtsjahr 1472. Vor 1504 sucht er Wien auf und darf als Repräsentant des Donaustils³¹ angesehen werden. Anschließend wird er an den Hof nach Wittenberg berufen, wo er zeitlebens im Dienste der sächsischen Kurfürsten steht. Seine Werkstatt wird schnell zu einem vielköpfigen Betrieb, anders kann er den so unterschiedlichen Aufträgen nicht nachkommen. Mit der Aushändigung eines Wappenbriefs im Januar 1558 tragen Cranachs Werke das bekannte Signet der geflügelten Schlange mit Ring im Maul. Cranach vermehrt Ansehen und Wohlstand, erwirbt eine Apotheke und steigt in den Papier- und Buchhandel ein. In verschiedenen Jahren wird er zum Kämmerer und Bürgermeister der Stadt bestellt und folgt seinem Kurfürsten Johann Friedrich nach dem Schmalkaldischen Krieg in die Gefangenschaft. Nach der Entlassung aus der Haft zieht er 1552 nach Weimar, »und nachdem er fast das

²⁷ AaO.; 65, 22f.

²⁸ Vgl. WA 46; 683, 35ff (1537/38).

²⁹ Vgl. aaO.; 307, 12f.

³⁰ WA 49; 772, 7 (1545).

³¹ Gemeinsam mit Albrecht Altdorfer und Wolf Huber.

81 ste Jahr seines Alters erreicht, so beschloß er sein ruhmvolles Leben am 16. October 1553³² und wird auf dem Jakobskirchhof in Weimar beigesetzt.

Cranachs Leben und Werk verstehen heißt, ihn in seiner Zeit verstehen. Denn bei ihm »wird die Geschichte seiner sozialen Laufbahn zur Geschichte seines Lebens. Restlos, ohne jede schmerzliche Gewaltsamkeit, geht sein inneres Schicksal in seinem äußeren auf. Ohne der Diener der Konjunktur zu sein, ist er stets ihr Produkt. So schreitet er sicher und würdevoll den Weg des Erfolgs und stirbt als eine weithin leuchtende Verkörperung aller Bürgertugenden«³³. Cranachs unangefochtene, aber auch von Anregungen freie Position in Wittenberg ist das Einfallstor für die kunstgeschichtliche Beurteilung seines Schaffens. Die Spanne reicht von der Einschätzung, dass mit dem Verbleib in Wittenberg ein Ausrinnen seiner ursprünglichen Qualität einhergehe³⁴, bis hin zu der ganz gegenteiligen Bemerkung, sein Oeuvre sei gerade mit dieser Entscheidung das Werk eines »durch und durch schöpferischen Stilsuchers und Stilfinders«³⁵ geworden. In der Tat verleiten Cranachs schablonengleich sich wiederholende Figuren dazu, ihn als Erfüller von Bedarfskunst zu sehen. Die Flut von Aufträgen, die er bewältigt, erschwert die Grenzziehung zwischen Handwerk und Künstlertum. Gleichwohl kann nicht geleugnet werden, dass das Bildthema, dem wir uns in der Vertiefung dieser Ausführungen zuwenden werden, ein hohes Reflexionsniveau ebenso voraussetzt wie eine intensive Beschäftigung mit Luthers Theologie.

Luther und Cranach

Als Luther im Herbst 1511 endgültig nach Wittenberg übersiedelt³⁶, hat der 11 Jahre ältere Cranach bereits eine feste Position am Hof und in der Stadt inne. Erste Spuren der Freundschaft der beiden Männer weisen in das

³² Reimer, C. E.: Historisch-critische Abhandlung ueber das Leben und die Kunstwerke des beruehmten deutschen Mahlers, Lucas Cranach, Hamburg 1761; 14.

³³ Worringer, W.: Lukas Cranach, in K. Bertels (Hg.): Klassische Illustrationen 3, 1908; 13f.

³⁴ Vgl. Friedländer, M. J.: Einführung, in: Friedländer, M. J. und Rosenberg, J.: Die Gemälde von Lucas Cranach, Basel 1979²; 17;; vgl. auch Dehio, G.: Geschichte der Deutschen Kunst, Text-Bd. 3, 1931²; 112.

³⁵ Esswein, H.: Die Kunst des Lukas Cranach und ihre Wurzeln im Eros, Ganymed IV, 1922; 51.

³⁶ Vgl. Schwarz, R.: Luther, in B. Moeller (hg.): Die Kirche in ihrer Geschichte, Bd. 3, Lfg. 1, 1986; 21.

Jahr 1520, als Luther um Quartier für einen Freund (Matthäus Adrianus) bei Cranach nachfragt. Die Freundschaft intensiviert sich sehr schnell, wie die in dieser Zeit entstehenden Lutherstiche durch Cranach bekunden. Luther setzt Cranach von Frankfurt aus in Kenntnis, dass er sich nach dem Reichstag in Worms »eintun und verbergen«³⁷ wolle. Da sowohl Cranach als auch seine Frau in diesem Schreiben von Luther als ›Gevatter- bzw. ›Gevatterin‹ angesprochen werden, sind alle drei durch Patenschaftsverhältnisse verbunden. Als Luther sich in der ersten Dezemberwoche 1521 vorübergehend heimlich in Wittenberg aufhält, prägt sich Cranach das Auftreten Luthers als ›Junker Jörg‹ ein. Diesen ›verkleideten Luther‹ bringt er dann im Frühjahr 1522 als Holzschnitt und als Gemälde heraus.

Auch Luther bedient sich der Druckerei Cranachs, so wie dieser seinerseits um den Vertrieb der Schriften Luthers bemüht ist. Luther scheint 1523 die »alleinstehende und mittellose Katharina von Bora [...] zunächst in dem großen Haushalt Lukas Cranachs«³⁸ untergebracht zu haben. Cranach ist dann Zeuge bei der Verlobung Luthers mit Katharina und liefert nach der Heirat die offiziellen Hochzeitsbilder, wobei er den Bildauschnitt von Katharina stets größer wählt, was die dargestellte Person zierlicher erscheinen lässt. Cranach gehört zu den Tischgenossen in Luthers Haus und lädt seinerseits die Teilnehmer des Gesprächs über die Wittenberger Konkordie 1536 in sein Haus ein³⁹. Auch Angelegenheiten, die die Stadt betreffen, spielen zwischen den beiden Männern eine Rolle. Die Räte Cranach und Döring lassen Luther wegen seines Unvermögens in geldlichen Dingen nicht mehr als Bürgen beim gemeinen Kasten zu⁴⁰. Ferner bespricht Cranach in Luthers Haus die Gründe der zeitweiligen Lebensmittelnknappheit, und als der Sohn Hans Cranach in Bologna 1537 stirbt, findet Luther tröstende Worte für die trauernden Eltern. Trotz dieser engen Beziehung der beiden Männer zueinander bringt erst ein Altargemälde nach Luthers Tod beide zusammen auf ein Bild. Auch wenn Cranach die Aufstellung des ›Weimarer Altargemäldes‹ (1555) selbst nicht mehr erlebt, geht die Komposition auf ihn zurück. Das Stück zeigt Luther neben Cranach und Johannes dem Täufer unter dem Kreuz.

³⁷ WAB 2; Nr. 400: Luther an Cranach, vom 28. April 1521, S. 305 f.

³⁸ Brecht, M.: Martin Luther, Bd. 2, 1986; 194.

³⁹ Vgl. ebd., Bd. 3 1987; 60.

⁴⁰ Vgl. WAB 4; Nr. 1078: Luther an Brisger, vom 1. Februar 1527, S. 164, 6ff.

Die Zusammenarbeit zwischen Theologen und Künstler auf die Rechtfertigungsbilder zu beschränken, hieße, den Austausch und die gegenseitige Einflussnahme zu verengen. Eine breite Palette Cranachschen Schaffens zeigt, wie Luthers Gedanken von Cranach visualisiert werden oder auch Cranach vorhandene Sujets in einen neuen Zusammenhang stellt.

Zu nennen ist hier das ›Passional Christi und Antichristi‹. Es erscheint nach dem Reichstag in Worms 1521. In zwei Reihen mit je 13 antithetischen Holzschnitten wird darin das Leben Christi dem des Papstes und der Kurie kritisch gegenübergestellt: Fährt Christus hier zum Himmel auf, fährt der Papst dort zur Hölle hinab; heilt Christus hier Gebrechliche, ist der Papst dort Beobachter eines Turniers usw. . . . Jedem der von Cranach gezeichneten Blätter sind Texte beigegefügt, die zum Teil direkt auf Luther zurückgehen. Entsprechend eindeutig kirchenpolitisch äußert sich Cranach durch einen Bilderzyklus zur Apokalypse in Luthers ›Septembertestament‹ von 1522. Auch hier sind Spitzen gegen die Kurie aufzufinden, insofern der Drache mit der Tiara gekrönt ist. Bemerkenswert ist hierbei, dass durch die Kompilation biblischer Texte mit diesen antirömischen Motiven dem betrachtenden Leser ohne Worte stillschweigend der Schluss nahegelegt wird, das Papsttum sei die in der Apokalypse gegen Christi Reich auftretende Macht. Damit »geht die Bildagitation noch über die verbale hinaus und appelliert auch an die politischen Gefühle.«⁴¹. Entsprechend kirchenpolitisch engagiert sich Cranach bei der Illustration von Karlstadts ›Fuhrwagen‹ von 1519. Dieser ›Comic‹ zeigt in der oberen Bildzone einen Wagen, auf dem ein frommer Büsser dem leidenden Christus entgegenfährt. Paulus und Augustinus sind die Kutscher, welche den Wagen trotz der Steine auf dem Weg und der hemmenden Teufel an den Rädern gut voranbringen. Antithetisch fährt in der unteren Zone ein zweiter Wagen ohne Hindernisse und gut geschmiert mit einem heiligen Streiter in Gestalt des Heiligen Georg dem weit aufgerissenen Höllenrachen entgegen. Auf dem Wagen sitzt ein Mönch. Und mit ihm fahren in den Höllenrachen alle theologischen Topoi, von denen man sich zu trennen gedachte.

Zwei Beispiele mögen erhellen, wie unter dem Einfluss (zunächst) Melanchthons und dann auch Luthers vorgegebene Bildthemen eine andere Bedeutung erhalten. Luthers Texte modifizieren dabei den vertrauten Gebrauch eines Bildes. Zum einen handelt es sich um den Holzschnitt ›Heilige Sippe‹ (1510?). Dieses Motiv ist eine sehr beliebte Darstellung der Verwandtschaft Jesu. Das Bild zeigt in der Mitte Anna und Maria mit dem Jesuskind, rechts daneben stehen die drei Gatten Annas, ins Gespräch

vertieft, von links nähert sich Joseph, im Vordergrund halten sich die Kinder auf. Unter dem Einfluss (wohl Melanchthons) wandeln sich Bedeutung und Verwendung dieses Motivs. War ursprünglich die heilige Anna im Zusammenhang des Ablasses von 1510 zu sehen, so ist jetzt ein Vers dem Stich hinzugefügt, welcher ermuntert, die Kinder zur Schule zu schicken.

Das andere Beispiel ist die ›Himmelsleiter des Heiligen Bonaventura‹. Hier sind deutlich zwei Fassungen voneinander zu unterscheiden. Die vor-reformatorische Fassung bringt auf den Schriftbändern und Sprossen Inschriften wie: Verschmähung der Welt, seiner selbst »kleinmechtigung«. Die Leiter ist eine Aufstiegshilfe für Christen. »Insgesamt handelt es sich um ein den Betrachter und den Leser warnendes und mahnendes Bild, das ihm einschärfen will, [...] sich mit Gottes Hilfe über die sieben Stufen ihm [...] zuzuwenden«⁴². Die Reformation greift hier verändernd in der Weise ein, dass der Weg umgekehrt wird in einen Weg von Gott zu den Menschen. Auf den Sprossen ist nun zu lesen: Taufe, Abendmahl und Vergebung der Sünden. »Die Leiter besteht also nicht aus zu ersteigenden Stufen, sondern bezeichnet die Heilmittel, deren Gott sich bedient, um zum Menschen zu kommen und ihn zu sich zu führen«⁴³.

Sind dies Beispiele nachträglicher Neuorientierung bestehenden Bildgutes, so stehen andere für eine neue Gewichtung in der darstellenden Kunst. Mindestens 14 Variationen der ›Kindersegnung‹ sind aus der Cranachwerkstatt bekannt. Die Darstellung erscheint zwar auch vor Cranach, doch außerhalb großflächiger Tafelmalerei. Alle Arbeiten Cranachs zum Thema tragen am oberen Bildteil das entsprechende Zitat aus Mk 10. Das früheste datierte Stück stammt aus den Jahren 1538/39 und fällt damit in eine Zeit der Abgrenzung der Reformation von den Wiedertäufern. Während diese der Kindertaufe ablehnend gegenüberstehen, hebt Luther hervor: »Nu ist er (Christus) ynn der tauffe ja so kegenwertig, als er da zu mal war, das wissen wyr Christen gewis: darumb wyr nicht thuren weren den kindern die tauffe«⁴⁴. Mit der munteren Kinderschar und dem segnenden Gestus Jesu untermauert Cranach Luthers Meinung. Zugleich betont die dichtgedrängte Menschengruppe die Bedeutung der Familie und damit die Hinführung der Kinder zu Christus durch die Eltern. Zwei Anliegen, denen Luther schon in den Katechismen besondere Aufmerksamkeit widmete. Eine ähnliche Bedeutungssteigerung erfährt

⁴¹ Hinz, B.: Lucas Cranach d. Ä., 1993; 67.

⁴² Seebass, G.: Die Himmelsleiter des hl. Bonaventura von Lukas Cranach d. Ä.. Zur Reformation eines Holzschnitts, SB Heid Ak, philos.-histor. Klasse, Bericht 4, 1985; 50.

⁴³ Ebd., S. 52.

⁴⁴ WA 17 II; 84, 1 ff (1525).

das Thema ›Christus und die Ehebrecherin‹ nach Joh 8, 3 ff. Neben allen bekannten Variationen besticht die Weimarer Fassung dadurch, dass Jesus die beschuldigte Frau an der Hand nimmt, mit seiner anderen weist er in Richtung der Fragenden und wendet so ihre Herausforderung auf sie selbst zurück.

Das Rechtfertigungsbild

Mit dieser knapp gefassten Retrospektive ist der Boden bereitet für die Rechtfertigungsbilder Cranachs. Denn wenn es ein Thema aus der ›Cranach-Werkstatt‹ gibt, das »in *Zusammenarbeit mit Luther* und den anderen Wittenberger Theologen entstanden«⁴⁵ ist, so ist es die Cranach'sche Bildwerdung von ›Gesetz und Evangelium‹. In diesen Arbeiten findet die Zusammenarbeit von Künstler und Theologen ihren komprimiertesten Ausdruck. Das Sujet begegnet gegen Ende der zwanziger Jahre auf verschiedenen Bildträgern der Werkstatt in Wittenberg, wird dann auch von Lukas Cranach d. J. aufgenommen und erscheint über die Arbeit und Zeit der Cranachs hinaus auf den unterschiedlichsten Bildträgern⁴⁶. Die Schwierigkeit, einen schlüssigen Titel für das gestaltete Thema zu finden, zeigt sich in einer Auswahl der für das *eine* Thema erprobten Inhaltsangabe: naheliegend sind die Titel ›Gesetz und Evangelium‹, ›Sündenfall und Erlösung‹ oder ›Gesetz und Gnade‹. Solche Titel müssen dann jedoch in der inhaltlichen Ausführung darauf bedacht sein, einer formelhaften »Gegenüberstellung der Hauptgegebenheiten des Alten und Neuen Testaments«⁴⁷ entgegenzuwirken. Nuancierter wird die Arbeit behandelt unter der Überschrift »religiös-dogmatische Kompositionen«, um dann genauer von »Alter und Neuer Bund« zu sprechen⁴⁸. Die Verwendung des Begriffs der ›Allegorie‹ taucht nicht nur in der deutschsprachigen Literatur in Form des Titels »Allegorie von Gesetz und Gnade«⁴⁹ auf, sondern auch in englischsprachigen Abhandlungen. Die Bezeichnungen lauten dann »Allegory of

⁴⁵ Thulin, O.: Cranach-Altäre der Reformation, 1955; 126.

⁴⁶ Vgl. Weimer, C.: Luther, Cranach und die Bilder, 1999; 79.

⁴⁷ Grohne, E.: Die bremischen Truhen mit reformatorischen Darstellungen und der Ursprung ihrer Motive, Abhandlungen und Vorträge der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft 10/2, 1936; 14.

⁴⁸ Meier, K. E.: Fortleben der religiös-dogmatischen Komposition Cranachs in der Kunst des Protestantismus, RKW 32, 1909; 415.

⁴⁹ Hoffmann, H. (Einleitung und Katalog): Die deutschen Gemälde des XVI. Jahrhunderts. Kunstsammlungen zu Weimar, 1988, Nr. 16; 52 u. a.

Law and Grace«⁵⁰ oder »The Law and the Gospel«⁵¹. Das Thema wird ferner unter dem Stichwort der Typologie (Ohly) beurteilt, oder es wird der antithetische Charakter unterstrichen mit der Bezeichnung: »Antithese von ›Gesetz und Gnade‹, von ›Altem und Neuem Testament.«⁵². Neben diesen Titeln ist auf solche zu verweisen, die in ihrer Formulierung den Menschen bzw. dessen Glauben berücksichtigen. So kann vom »evangelischen Hauptdogma vom ›Sündenfall – Erlösung durch den Glauben«⁵³ die Rede sein, ausführlich in einem Untertitel: »Der Mensch in der Entscheidung vor Gott: Sündenfall – Erlösung; Gesetz – Evangelium«⁵⁴ und umfassend »Rechtfertigung des Sünders durch den Glauben«⁵⁵ oder schließlich ausgewogen: »Die Rechtfertigung des Sünders vor dem Gesetz durch die Gnade Gottes und den Glauben.«⁵⁶.

Das Urteil über die Art der Verarbeitung des Rechtfertigungsthemas durch Cranach fällt für ihn selbst nicht immer günstig aus. So seien in diesem Bild »gedankenüberladene protestantische Allegorien«⁵⁷ zu sehen, mit denen »die seichte Phantasie« Cranachs es nicht vermöge, »den religiösen Gedankenkreis der Reformatoren, an dessen Gestaltung sie sich abmüht, auf künstlerische Höhe zu heben.«⁵⁸ Es überwiege in ihnen der »trockene, lehrhaft propagandistische Inhalt«⁵⁹ mit einer schwer verständlichen Bedeutung. Sie markierten zwar die Höhe seines Schaffens, trügen aber doch nichts bei zu Cranachs Wertschätzung, denn über »einige spitzfindige Allegorien kam er nicht hinaus«⁶⁰. Schließlich stünden wir

⁵⁰ Harbison, C.: *The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation Between Art and the Reformation*, New York 1976; 94.

⁵¹ Christensen, C. C.: *Art and the Reformation in Germany*, Ohio 1979; 124.

⁵² Schuster, P.-K.: *Abstraktion, Agitation und Einfühlung*, in W. Hoffmann (Hg.): *Luther und die Folgen für die Kunst*, Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle, 1983; 210.

⁵³ Posse, H.: *Lucas Cranach d. Ä.*, Wien 1943; 36.

⁵⁴ Thulin, O.: *AaO.*; 126.

⁵⁵ Hinz, B.: *AaO.*; 117, u. a.

⁵⁶ Koeplin, D. und Falk, T.: *Lucas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Katalog zur Ausstellung im Kunstmuseum Basel, II, Basel 1976; 505.

⁵⁷ Jahn, J.: *Der Weg des Künstlers*, in Lüdecke, H.: *Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit*, 1953; 80.

⁵⁸ Janitschek, H.: *Geschichte der deutschen Kunst*, Bd. III, Malerei, Berlin 1890; 495.

⁵⁹ Posse, H.: *Ebd.*

⁶⁰ Dehio, G.: *Geschichte der deutschen Kunst*, Text-Bd. 3, 1931²; 118.

mit diesen Bildern vor »traurigen Konglomeraten einer geschmacklosen, äußerlichen Symbolik«⁶¹.

Cranachs Arbeiten zum Thema sind dichotomisch klar strukturiert und in der Mitte durch einen links vertrockneten und rechts grünenden Baum geschieden. In der linken Bildhälfte sind Motivszenen aus dem Alten Testament angebracht, z. B. ›Sündenfall‹, ›Moses und die Propheten‹ und die Darstellung des sündigen Menschen, der von Tod und Teufel der Hölle entgegengetrieben wird. Auf der gegenüberliegenden Bildhälfte sind Motive zu sehen wie ›Verkündigung an die Hirten‹, ›Verkündigung an Maria‹, ›Eherne Schlange‹, ›Christus triumphans‹, das ›Osterlamm‹ sowie Johannes der Täufer, der einen betenden Menschen auf den Gekreuzigten hinweist. Aus dessen Seitenwunde trifft der Blutstrahl diesen Menschen. Damit ist der Grundbestand der Motivbreite dieser Bilder beschrieben.

Man muss nun aber unterscheiden zwischen zwei differierenden Bildausführungen. Sie werden nach dem jeweiligen Aufbewahrungsort eines Protagonisten der Reihe als Gothaer- bzw. Prager-Typ bezeichnet. Das Kriterium für die Unterscheidung ist der abgebildete Mensch, und zwar, wie oft dieser erscheint. Die Variation ist klar erkennbar. Zum Gothaer-Typ sind demnach all die Werkausführungen zu rechnen, welche sowohl in der linken wie in der rechten Bildhälfte einen Menschen zeigen. Er wird links in die Verdammnis getrieben und rechts vom Täufer auf Christus gewiesen. Im Bildaufbau kann bei dieser Reihe die Szene ›Eherne Schlange‹ die Seiten wechseln. Zum Prager-Typ sind all die Ausführungen zu zählen, die nur einen (sitzenden) Menschen am Stamm des bildteilenden Baumes aufweisen. Dieser Mensch wird nun von dem Propheten der linken Seite und vom dem Täufer der rechten Seite zugleich auf den Gekreuzigten in der rechten Bildhälfte verwiesen.

Nimmt man den betroffenen Menschen, der in die Verdammnis getrieben oder auf Christus verwiesen wird oder aber am Baum sitzt, näherhin als Kriterium, so fällt eine weitere Feinheit der Unterscheidung auf. Denn es ist nicht immer zutreffend, dass *Adam* vom Bildelement ›Sündenfall‹ mit dem in den Tod getriebenen und dem auf Christus verwiesenen bzw. am Baum sitzenden *Menschen* identisch ist. Alle Ausführungen zum Thema zeigen in den unterschiedlichen Bildpartien immer verschiedene Menschen, wie man an ihrer Physiognomie, besonders an ihrer Barttracht deutlich erkennt. Diese Variationsbreite ermöglicht, die Prager Version als weiterreichende Einlösung des Rechtfertigungsthemas zu verstehen. Denn weil dieser Mensch nicht identisch ist mit dem Adam des Sünden-

⁶¹ Worringer, W.: Lukas Cranach, in K. Bertels (Hg.): *Klassische Illustrationen*, 3, 1908; 116.

falles, er ist nicht präjudiziert durch ein biblisches Motiv, öffnet sich auf ihn hin die Sicht des Betrachters. Er ist die Chiffre für ›Jedermann‹, in den der Betrachter hineinschlüpft⁶². Er ist der undefinierte Platzhalter für den Betrachter, dass auf diese Weise die historischen (z.B. ›Sündenfall‹) und dogmatischen (z.B. aufs Kreuz weisender Johannes) Bildelemente verschränkt werden. Das Altarblatt in Weimar allerdings macht die je mögliche Gegenwart zur einmalig damaligen Gegenwart: Cranach nimmt die Stelle des ›Jedermann‹ ein. Das Werk bekommt damit Bekenntnischarakter, weil Cranach selbst dort steht. Es erschwert damit den möglichen Identifikationsprozess des Betrachters einer anderen Gegenwart (die Stelle ist ja schon besetzt)⁶³. Der Prager-Typ erweitert die Identifikationsmöglichkeit. Er bietet zwar auf den ersten Blick nur die Möglichkeit der Aufnahme des Betrachters, dieser ist aber von den beiden Bildhälften *zugleich* beansprucht. Der Gothaer-Typ lässt nur ein blasses ›Entweder-oder‹ zu. Es ist der *eine* Mensch, eingespannt zwischen Gesetz und Evangelium, der von der Rechtfertigung betroffen ist. Diese weiterreichende Thema einlösung findet sich bestätigt durch eine Überprüfung der Bildtradition, welche hinter dem Prager-Typ steht.

Hinter dem Prager-Typ steht als Bildtradition das Motiv ›Hercules am Scheideweg‹⁶⁴. Die Erzählung berichtet, wie Hercules sich an einen einsamen Ort begibt und über den einzuschlagenden Lebensweg nachsinn0t. Ihm erscheinen Gestalten voll Laster und Tugend, wollen ihn, nach einigem Wortwechsel mit den entsprechenden Aussichten für ihre Sache gewinnen. Hercules kann nach der Linken oder nach der Rechten gehen. Dies wird unterstrichen durch den je gegenläufigen Fingerzeig der Frauengestalten. Meistens führt der Weg der Tugend einen Berg hinauf, der des Lasters in eine (seichte) Flusslandschaft. Hercules trifft seine bekannte Entscheidung. In der Prager Komposition nimmt Cranach das Thema zwar auf, doch mit einer einschneidenden Veränderung. Denn der Mensch am Baum kann sich wohl nach links wenden, doch der Fingerzeig des Propheten weist ihn in dieselbe Richtung wie der des Täufers. Prophet und Täufer sind symmetrisch gestaltet. Dem Menschen begegnet im Propheten die gleiche Botschaft wie im Täufer. Mit diesem ›Kunstgriff‹ verändert Cranach das traditionelle Motiv (es ist eben kein ›Scheideweg‹), der Prophet unterweist den Menschen im gleichen Sinn wie der Täufer. Das Herculesmotiv findet im Prager-Typ nur bedingt Verwendung, weil es sich

⁶² Vgl. Ohly, F.: Lucas Cranachs ›Gesetz und Evangelium‹-Bilder, Glaubenszeugnisse der Reformation, Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, NF Heft 1, 1985; 32.

⁶³ Wo die Identifikation unmöglich wird, ist die Grenze zum Kultbild überschritten.

durch den ›Kunstgriff‹ Cranachs eben nicht mehr um eine Wahlmöglichkeit des Menschen handelt, bzw. dieses insofern eingeschränkt wird, als beide Fingerzeige ihn auf das Kreuz hinweisen. Der Gothaer-Typus kennt für den Menschen im Bild gar keine Wahl. Dort ist er auf die eine oder andere Seite festgelegt.

Mit der Prager Bildausführung erreicht Cranach verschiedene Ziele. Zunächst bringt er ins Bild, was die manieristische Epoche, der er hinzuzurechnen ist, kennzeichnet: Auf dem Hintergrund der Reformation und den damit verbundenen Umwälzungen (die »Unruhe und Verwirrung der manieristischen Epoche«⁶⁵) durchbricht er ein vorgegebenes Bildmuster und macht den »problematischen Menschen«⁶⁶ zu seinem Thema. Die Bildarchitektur von ›Hercules am Scheideweg‹ wird verlassen bzw. nur soweit herangezogen, dass sie dem Betrachter durchscheint. Bei der Durchdringung des neuen Bildaufbaus begegnen ihm jetzt nicht nur vertraute Bildstrukturen, er macht gegenüber dem ursprünglichen Motiv darüber hinaus eine neue Seherfahrung. Der *eine* Mensch zwischen Gottes forderndem und seinem zusagenden Wort, wie es Altes und Neues Testament gleichermaßen zeigen⁶⁷, ist das Thema im Bild des Prager-Typus. Des Menschen Problematik besteht darin, dass er dem Anspruch des Wortes Gottes als Gesetz und Evangelium in gleicher Weise ausgesetzt ist. Gesetz und Evangelium lassen sich theoretisch klar scheiden. Doch in Wirklichkeit ist diese Scheidung schwer nachvollziehbar, und der Mensch bleibt in der Spannung von Gesetz und Evangelium. Der Gothaer-Typ offeriert verschiedene Situationen, in die sich der Betrachter hineinsehen kann. Damit geht aber die Spannung von Gesetz und Evangelium, die ein und denselben Menschen betrifft, verloren; sie wird geradezu zu ihrem Nachteil abgeschwächt.

Sodann gelingt Cranach mit der Prager Bildausführung eine treue Wiedergabe der Einsicht Luthers, dass Gesetz und Evangelium nicht schematisch auf die beiden Testamente zu verteilen sind⁶⁸. Luther ist nicht einen »Augenblick daran irre geworden [...], den Christus des Neuen Bundes schon im Alten in überwältigendem Reichtum verheißen und gehnt zu

⁶⁴ Cranach beschäftigt sich (allerdings erst 1537) mit diesem Thema, vgl. Panofsky, E.: Hercules am Scheidewege und andere antike Bildstoffe in der neueren Kunst, SBW 18 1930, Abb. 47a.

⁶⁵ Bousquet, J.: Malerei des Manierismus. Die Kunst Europas von 1520–1620, 1985³, 10.

⁶⁶ Grützmacher, C.: Manierismus heute. Umriss eines Stilproblems, in Bousquet, J.: AaO., 274.

⁶⁷ Vgl. WA 10 I 2; 159, 7ff.

⁶⁸ Vgl. Bornkamm, H.: Luther und das Alte Testament, 1948; 69ff.

finden“⁶⁹. Mit der symmetrischen Entsprechung von Prophet und Täufer wird diese Einsicht visualisiert. Schon der Prophet weist auf das Kreuz. Dies zu sehen, bleibt allerdings dem Betrachter vorbehalten. Der Mensch *im* Bild wird dieses Sachverhalts nicht gewahr. Er sitzt zwar zum Propheten hin gewandt, seinen Kopf jedoch hat er zum Täufer hin ausgerichtet. Er sieht nur den Täufer und dessen Unterweisung. Dem Betrachter dieser Komposition hingegen eröffnet sich mit dieser Bildausführung der Zugang zu einer in Worten nur schwer vermittelbaren Aussage. Sie vermag damit etwas zu leisten, was dem Wort allein nicht gelingt⁷⁰.

Schließlich kann an dieser Stelle noch auf ein weiteres Moment aufmerksam gemacht werden. Zwischen einer gefühlsmäßigen Versenkung, wie sie die *Imitatio* kennt, und der korrekten Darstellung stimmiger Proportionen und Perspektiven, der jedoch stets ein nüchterner Charakter eignet, wie sie von der Renaissance her vertraut ist, geht Cranach mit seinem Prager-Typus einen Mittelweg. Zwischen Nacherleben und Nüchternheit bietet der eine Mensch eine Figur, die nicht durch (bekannte) Bildmotive präjudiziert ist und durch ihre Lozierung – zwischen Gottes forderndem und seinem zusagenden Wort – dem Betrachter nicht wesensfremd ist. Sie erleichtert deshalb eine Identifizierung. Gerade weil uns diese Situation nicht fremd ist, trifft uns die Botschaft des Bildes in unvergleichlicher Weise, spiegelt sie unsere Situation bzw. können wir uns als Betrachter gut in das Bildthema hineindenken.

Ob die – inzwischen etwas in den Hintergrund getretene – Gothaer Fassung des Themas mehr von Melanchthon beeinflusst ist, bedarf gesonderter Überlegungen. Melanchthon neigt eher dazu, die Bestimmung von Gesetz und Evangelium in handliche Formeln zu bringen. Der dynamische Charakter des Rechtfertigungsgeschehens, wie Luther ihn kennt, tritt bei Melanchthon dann allerdings zu Gunsten einer methodischen Fixierung zurück. Mit der Prager Bildausführung gelingt es Cranach in kongenialer Weise zu Luther, das Thema der Rechtfertigung zu visualisieren und so das zentrale reformatorische Thema im Bild zur Sprache zu bringen.

Dr. Christoph Weimer, Am Gänsbach 15, 72461 Albstadt

⁶⁹ AaO.; 82. Der Gothaer-Typ suggeriert durch seine strenge Scheidung eine Verteilung von Gesetz und Evangelium auf die beiden Testamente.

⁷⁰ Bewusst wurde davon abgesehen, die unterschiedlichen Inschriften in den Gemälden zu erwähnen. Sie tragen m. E. jedoch nichts zum Bildverständnis bei. Denn diese Bibelverse sind nachträglich (abgesehen von einer Darstellung in Königsberg) auf das Bild geklebt. Das Bild ist also auch ohne Texte lesbar. Die Texte variieren oder können ganz fehlen. Manche Inschriften sind in Latein, so dass sie nur einem kleinen Leserkreis zugänglich sind.