

Daniel Görres

## **Der Cranach-Altar der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar und sein Betrachter**

### **Eine Studie zur Rolle des Bildes im Zeitalter der Reformation**

„Non est disputatio de substantia, sed usu et abusu rerum.“<sup>1</sup>

Als Martin Luther diese Worte 1529 niederschrieb, formulierte er einen der Schlüsselsätze zum Verständnis seiner Bildauffassung. Anders als etwa Zwingli oder Calvin erachtet Luther Bilder für den Gläubigen als unbedenklich und zählt sie zu den *Adiaphora*, den Mitteldingen, die weder heilsnotwendig noch schädlich sind.<sup>2</sup> Ist der Gegenstand des Bildes durch den Wortlaut der Schrift autorisiert, kann es in einer didaktischen Funktion als „Merckbild“<sup>3</sup> dienen, damit der Gläubige das Wort der Bibel „stercker fasse und behalte“<sup>4</sup>. Das Bild selbst steht also nicht zur Diskussion, ausschlaggebend ist nur wie es *gebraucht* wird, weil die Bilder erst „boese seindt von wegen jres mißbräuchs“<sup>5</sup>. Der Fokus verlagert sich damit vom Bild auf den Betrachter, der dem Bild erst durch den richtigen Gebrauch seine Existenzberechtigung verleiht und somit als Konstituente des lutherischen Bildverständnisses anzusprechen ist. Dieses „brauchen, das on sund sey“<sup>6</sup> ist nur dann gewährleistet, wenn das Bild als „zeychen“<sup>7</sup> verstanden wird, d. h. die Funktion eines Indexes einnimmt, welcher über sich selbst hinaus auf die einzige heilsnotwendige Instanz, das Wort Gottes, verweist. Es versperrt sich der von Luther verurteilten Idolatrie, wenn der Betrachter ihm keinen kultischen Eigenwert zugesteht, sondern sich des Stellvertretercharakters für die heilige Schrift bewusst ist.<sup>8</sup>

Da es sich – wie noch zu beweisen sein wird – beim Weimarer Cranach-Altar<sup>9</sup> um ein dezidiert lutherisches Bildwerk handelt, muss gerade hier das Bewusstsein um einen Betrachter vor dem Bild die Prämisse für alle Überlegungen zu diesem Triptychon darstellen.<sup>10</sup> Wie die überlieferte Predelleninschrift berichtet, wurde der Altar anlässlich des Todes des ernestischen Herrschers Johann Friedrich I., genannt der Großmütige, und seiner Gemahlin Sibylle von Cleve im Jahr 1554 von deren drei Söhnen gestiftet und 1555, zwei Jahre nach dem Tod Cranach d. Ä., unter der Leitung Cranach d. J. fertiggestellt (*Abb. 1*).<sup>11</sup>

Es wird im Folgenden der Frage nachzugehen sein, wie sich das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter strukturiert. Dabei lassen sich m. E. drei Ebenen ausmachen, die dem Betrachter zur Rezeption angeboten werden: eine theologische, eine politische und eine hermeneutische. Als Zeitgenossen des Betrachters<sup>12</sup> an prominenter Stelle im Bild kommen dabei den Darstellungen Cranachs d. Ä. und Luthers eine entscheidende Rolle zu, denn diese beiden

Figuren – so eine meiner Thesen – entfalten auf jeder der drei Rezeptionsebenen eine spezifische Funktion. Es wird nicht nur ein zentrales Ziel dieser Arbeit sein, nachzuweisen, welche Inhalte dem Betrachter beim Weimarer Cranach-Altar vermittelt werden (auf der theologischen und politischen Ebene), sondern vor allem dass der Akt der Vermittlung selbst zum Gegenstand der Reflexion im Bild wird (auf der hermeneutischen Ebene) und damit die Möglichkeiten des Bildes als „Medium“ hinterfragt werden. Richten wir die Aufmerksamkeit also in einem ersten Schritt auf den theologischen Gehalt des Weimarer Altars.

### *Die theologische Rezeptionsebene*

Die Mitteltafel des Altars gehört den *Gesetz und Gnade*-Darstellungen<sup>13</sup> an, die gemeinhin als Verbildlichung reformatorischer Theologie, gar als „knapper lutherischer Katechismus“<sup>14</sup> interpretiert werden.<sup>15</sup> Die Forschung unterscheidet angesichts der Vielzahl von Versionen und Repliken dieser Bilder aus der Cranach-Werkstatt zwei Grundtypen, wobei die Aufbewahrungsorte der frühesten Vertreter aus dem Jahr 1529, Gotha (*Abb. 2*) und Prag (*Abb. 3*)<sup>16</sup>, namensgebend waren.<sup>17</sup> Der lutherisch-theologische Gehalt der *Gesetz und Gnade*-Bilder ist an vielfacher Stelle diskutiert worden<sup>18</sup> und soll hier nur in aller Kürze anhand der Weimarer Mitteltafel (*Abb. 4*) nachvollzogen werden.<sup>19</sup>

Da die Sünde für Luther untrennbar mit dem menschlichen Wesen verbunden ist<sup>20</sup>, bedarf der Gläubige des mosaischen Gesetzes um sich seiner Sündhaftigkeit bewusst zu werden<sup>21</sup>. Er muss erkennen, dass er an den Geboten des strafenden alttestamentarischen Gottes in jedem Fall scheitert, an diesem Umstand verzweifeln und in Angst vor Tod und Teufel leben (Mittelgrund). Diese Verzweiflung ist gleichsam Voraussetzung für die Errettung durch Christus und das Evangelium. Der Mensch (im Weimarer Bild Cranach) kann nichts anderes tun, als die „*aliena iustitia christi*“<sup>22</sup> – erlangt durch die Überwindung von Tod und Teufel mit der Auferstehung – passiv und ohne eigene Werke anzunehmen (Vordergrund). Der Mensch ist somit „*simul iustus et peccator*“<sup>23</sup>: Gerechter in der Gnadenvermittlung Christi, Sünder in seiner menschlichen Existenz. Die Unterscheidung von Gesetz und Evangelium als einen Modus der Anklage und Errettung<sup>24</sup> ist laut Luther für jeden Gläubigen essentiell.<sup>25</sup> Ebenso wie die Hirten nach Christi Geburt oder die Israeliten bei der Erhöhung der ehernen Schlange<sup>26</sup> muss der Mensch auf das Wort Gottes vertrauen (Hintergrund).

Während im Gothaer und Prager Bild der Baum als klare Grenze einer Gesetzes- und Gnadenseite die Mittelachse markiert, rückt beim Weimarer Retabel der Gekreuzigte selbst in den Mittelpunkt der Komposition. Der Altar stellt den Kreuzestod Christi als Kristallisationspunkt der lutherischen Theologie heraus<sup>27</sup>; allein das Opfer Christi erlaubt es dem Menschen sich vor Gott am Jüngsten Tag zu rechtfertigen. Ein dichotomer Aufbau der Komposition

wird zugunsten einer Gliederung im Raum aufgegeben: Der Gesetzesaspekt verlagert sich auch visuell in den Hintergrund. Nach Luther handelt die gesamte Schrift, Altes wie Neues Testament, nur von Christus allein.<sup>28</sup> Eine Kreuzigungsdarstellung auf dem Retabel des Hauptaltars greift darüber hinaus überkommene Sehgewohnheiten des Betrachters auf; diese alte Form wird jedoch mit neuen reformatorischen Inhalten gefüllt.<sup>29</sup>

Augenfälliges Distinktionsmerkmal des Weimarer Altars gegenüber den älteren *Gesetz und Gnade*-Bildern sind die Darstellungen Luthers und Cranachs d. Ä., die zusammen mit Johannes dem Täufer die rechte Seite des Vordergrunds einnehmen. Die Frage, was deren Einfügung der theologischen Aussage der *Gesetz und Gnade*-Darstellungen hinzuzufügen hat, schlüsselt sich über die Figur des Täufers auf. Johannes verhieß wie die Propheten des Alten Testaments das Erscheinen des Messias, er aber war Zeitzeuge seiner Ankunft<sup>30</sup>: Johannes verkündete die Menschwerdung Christi und taufte Jesus im Jordan, was auf der Außenseite des linken Altarflügels zur Darstellung kommt (Abb. 5). Für Luther ist Johannes damit der Prophet, der die Mitte einnimmt „inter Christum et Mosen, inter gratiam et legem, inter novum et vetus testamentum“<sup>31</sup>. Er ist für den Menschen, welcher zwischen Gesetz und Evangelium steht, das entscheidende Glied einer Kette der Prophetie, die mit Moses beginnt und letztlich zu Christus führt, denn Johannes ist derjenige, der „auff Christum zeygt und spricht ‚Sihe, das ist das lamb Gottes, das der welt suende weg nympt‘.“<sup>32</sup> In dieser Funktion, auf den Gekreuzigten und das Lamm weisend, dessen Siegesfahne die von Luther erwähnte Formel aus Joh. 1, 29 aufnimmt, erscheint Johannes auf der Weimarer Mitteltafel. Mit der Prophetengruppe im Mittelgrund und der Anbetung der ehernen Schlange findet das Auge des Betrachters links neben und über dem Täufer weitere Zeigeakte, die mit Prophetie verbunden sind. Den entscheidenden aber führt Luther rechts des Täufers aus: Der Finger seiner Hand weist auf das aufgeschlagene Buch, dessen Text – eine Kompilation neutestamentarischer Zitate – für den Betrachter lesbar ist.<sup>33</sup> Auf die gleiche Weise wie Moses im Mittelgrund auf das Gesetz weist, zeigt Luther im Vordergrund auf das Evangelium. Luther erscheint als der neue Prophet<sup>34</sup>, der die Kette der Propheten für den Betrachter vor dem Bild bis in dessen eigene Gegenwart verlängert.<sup>35</sup> Der Finger Luthers zeigt dem Betrachter den Weg, *sola scriptura*, der des Täufers das Ziel, Christus. Indem Luther in die Tradition der biblischen Propheten gestellt wird, erhebt die Mitteltafel des Weimarer Altars seine Theologie in den Rang der einzig richtigen, nur sie verheißt den wahren Weg zur Rechtfertigung.

Bedienten sich frühere Formulierungen der *Gesetz und Gnade*-Thematik noch eines unindividualisierten Nackten um den Menschen darzustellen, nimmt diese Position im Weimarer Altar Lucas Cranach d. Ä. ein. Cranach fungiert als zeitgenössische Projektionsfläche für den Betrachter vor dem Bild. Für diesen ist er die Einlösung des Versprechens, das Luther

mit seiner Lehre gibt.<sup>36</sup> Lucas Cranach d. Ä. als enger Vertrauter und Freund des Reformators<sup>37</sup> ist über alle Zweifel erhaben der Lehre Luthers fernzustehen, weshalb er sich besonders eignet, als Prototyp des nicht theologisch gebildeten Anhänger Luthers zu dienen. Ebenso wie der Laie Cranach durch Christi Stellvertreterschaft ein Gerechter wird, kann dies jeder andere vor dem Bild erreichen, wenn er wie Cranach dem Theologen Luther folgt und durch die Schrift den Glauben an Christus findet.

### *Die politische Rezeptionsebene*

Die durch Luther hervorgerufene Abspaltung von der Lehrmeinung der apostolischen Kirche offerierte eine Alternative und damit die Möglichkeit der Wahl für jeden Einzelnen. Damit war im Zeitalter der Reformation jede öffentliche theologische Stellungnahme zugleich eine politische, kam jede Äusserung doch einer Positionierung für oder wider eine bestimmte Partei gleich. Dies ist der Grund, warum gerade bei der Auseinandersetzung mit „Reformationskunst“ Theologie niemals ohne ihren politischen Kontext betrachtet werden darf, erscheint dies doch bei einem so prominenten Denkmal im öffentlichen Raum, beauftragt von der ernestinischen Herrscherfamilie, besonders sinnfällig. Wie sich zeigen wird, spielen die beiden „Schlüsselfiguren“ Cranach und Luther auch vor dem politischen Hintergrund eine entscheidende Rolle für Rezeption und Funktion des Weimarer Altars.

Wie schon erwähnt, weist der überlieferte Text der zerstörten Predelleninschrift den Altar als Stiftung der Prinzen Johann Friedrich II., Johann Wilhelm und Johann Friedrich III. anlässlich des Todes ihrer „im flammenden Krieg standhaft dem Bekenntnis getreuen Eltern“<sup>38</sup> Johann Friedrich I. und Sibylle von Cleve aus. Die Tafel sei geweiht worden, damit sie „im Wandel der Jahre Denkmal sei von der Glaubenstreu“<sup>39</sup> des Fürstenpaars. Die Funktion der Stiftung als Bekenntnisbild wird damit eindeutig definiert. Mit dem Verweis auf den „flammenden Krieg“ – den Schmalkaldischen Krieg der Jahre 1546/47 – wird dem Betrachter die größte Prüfung dieser Glaubenstreu ins Gedächtnis gerufen. Nachdem Johann Friedrich und seine protestantischen Bundesgenossen am 24. April 1547 in der entscheidenden Schlacht bei Mühlberg den Truppen Karls V. unterlegen waren, verlor der sächsische Fürst die Kurwürde und einen Großteil seines Territoriums an den Albertiner Moritz von Sachsen und musste die folgenden Jahre in kaiserlicher Haft verbringen.<sup>40</sup> Nach anfänglichen Zögern kam Cranach d. Ä. 1550 dem ausdrücklichen Wunsch seines Landesherrn nach und folgte ihm in die Gefangenschaft. Im Frühjahr 1551 musste Karl V. der Freilassung Johann Friedrichs zustimmen, der daraufhin zusammen mit Cranach die Rückreise in die neue Residenzstadt Weimar antreten konnte. Wie zum Beweis der durch Standhaftigkeit überwundenen Haft zeigt das Porträt Johann Friedrichs auf dem Weimarer Retabel die Narbe an dessen linker Wange,

welche sich der Ernestiner bei der Festnahme durch die Truppen des Kaisers zugezogen hatte (*Abb. 6*).<sup>41</sup>

Dieser ernestinischen Glaubenstreue verleiht der Weimarer Altar durch seine gesamte Konzeption Ausdruck. Es ist nicht nur das Fürstenpaar, dessen Bekenntnis zur Theologie Luthers – mit dem Altarblatt buchstäblich in den Mittelpunkt gerückt – demonstrativ zur Schau gestellt wird, sondern auch das der Söhne, nehmen diese doch gleichberechtigt den Bildraum des rechten Flügels ein. Eine Betonung der elterlichen Verdienste tritt dem Betrachter somit auch als Qualität ihrer Söhne entgegen. Diese stellen sich in eine genealogische Tradition, die ihre ebenso edle Gesinnung dokumentiert und ihren Machtanspruch legitimiert.

Eine Bewertung des Weimarer Altars als explizite religionspolitische Stellungnahme gegenüber Kaiser und Altgläubigen wäre jedoch zu kurz gegriffen, vielmehr erscheint die Abgrenzung der Ernestiner gegenüber den konkurrierenden Albertinern der entscheidende Faktor.<sup>42</sup> Die Tatsache, dass Wittenberg 1547 an Moritz von Sachsen gefallen war, forderte den Wittenberger Gelehrten, an ihrer Spitze Melanchthon, der nach dem Tode Luthers 1546 die theologische Führerschaft übernommen hatte, eine Positionsbestimmung der Wittenberger Universität gegenüber ihrem neuen Landesherrn ab. Johann Friedrich, der auch aus der Gefangenschaft die Geschicke seines Landes beeinflusste, wollte Melanchthon für eine neu zu gründende Universität im ernestinischen Jena gewinnen. Dieser sprach sich in Verhandlungen mit ernestinischen Räten im Juli 1547 jedoch ausdrücklich für den Erhalt der Wittenberger Universität aus und sah sich durch die Zusicherung Moritz' auf dem Leipziger Landtag bestätigt, Recht und Lehre zu schützen, den alten Glauben abzulehnen und die Professoren ausreichend zu versorgen.<sup>43</sup> Mit der Ablehnung Melanchthons verhärteten sich die Fronten und die anfangs zögerliche Haltung des Herzogs schlug um: Er veranlasste im März 1548 die Gründung der Hohen Schule in Jena<sup>44</sup>, deren theologisches Profil sich ganz bewusst gegen das der Wittenberger Universität abgrenzte. Die Ernestiner, die sich auf Friedrich den Weisen als ersten „Schutzherren“ Luthers berufen konnten, nahmen für sich in Anspruch, als einzige im Namen des „wahren“ Luthertums zu handeln. Die Gründung einer Hohen Schule oder Universität, die die reine lutherische Theologie lehrt und entsprechend Priester und Theologen für die herzoglichen Kirchen ausbildet, war das probate Mittel dieses Selbstverständnis nach außen zu demonstrieren und zu festigen. Diese innerreformatorische Abgrenzung erwuchs also nicht zuletzt aus der dauerhaften politischen Konfrontation mit Kurfürst Moritz und seinen Nachfolgern und dem daraus entstandenen Bedürfnis nach staatlicher Konsolidierung nach der Niederlage von 1547.<sup>45</sup> Luthertum, in seiner orthodoxen Form, wird zum Distinktionsmerkmal gegenüber dem albertinischen Konkurrenten und dient zur Legitimation des eigenen Machtanspruchs.

Vor diesem Hintergrund erscheint ein monumentales Bildwerk wie der Cranach-Altar in Weimar, der neuen Residenzstadt der Ernestiner, als ein Denkmal des „wahren“ lutherischen Glaubens gegenüber der Position der „Philippisten“ im Wittenberg der Albertiner. Dies wird umso plausibler, hält man sich vor Augen, dass den zweiten Teil der Predelleninschrift Johann Stigel verfasste und dieser wiederum der erste Rektor der Universität von Jena war.<sup>46</sup> Mit der Darstellung Luthers auf der Mitteltafel betont das Bildprogramm die persönliche Beziehung der Fürstenfamilie zu dem Reformator und verweist damit auf deren Primatsanspruch als Vertreter der reinen lutherischen Lehre. Gleichzeitig mutet er als personeller Beleg einer politischen Kontinuität an, zu deren Fortführung sich die Söhne durch ihre Bildnisse auf dem rechten Flügel bekennen.

Zur Klärung der Frage, welche Rolle die Figur Cranachs d. Ä. für die politische Rezeptionsebene spielt, bedarf es einer Untersuchung des Verhältnis Cranachs zu Johann Friedrich dem Großmütigen. Cranach war seit 1505 im Dienste der ernestinischen Fürsten und stand bei Johann Friedrich in hohem Ansehen, was allein schon durch den Wunsch des Herzogs belegt wird, Cranach möge ihm in die Gefangenschaft folgen. Worin die Sympathien Johann Friedrichs für Cranach genau bestanden, legt der Bericht des Hauslehrers Cranachs d. J., Matthias Gunderam, aus dem Jahr 1556 nahe:

„Als auch dieser [Johann der Beständige, Vater Johann Friedrichs] starb, überhäufte ihn [Cranach] der Kurfürst Johann Friedrich mit dem größten Wohlwollen. Da Lucas besondere Kenntnis von früheren Angelegenheiten und Begebenheiten hatte und Interessantes von dem Oheim und Vater dieses Fürsten zu erzählen wußte, so wurde er von dem Kurfürsten Johann Friedrich unter die von ihm besonders geschätzten Männer gezählt.“<sup>47</sup>

Für Johann Friedrich schien der 31 Jahre ältere Cranach eine direkte Verbindung zu seinen eigenen Vorfahren zu sein. Der getreue „Diener vnnnd Mahler“<sup>48</sup> erscheint als personelle Konstante in der wechselvollen Geschichte der ernestinischen Herrscher seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts, möglicherweise sogar wie ein Bote aus besseren Zeiten der kurfürstlichen Würde, derer Johann Friedrich und seine Söhne entbehren mussten.

Anlässlich des Todes ihrer Eltern und damit des Beginns der Regentschaft der Söhne, bekräftigen diese mit dem Weimarer Altar ihren exklusiven Anspruch auf die Wahrung der reinen lutherischen Lehre. Dazu verweisen sie auf die Glaubenstreue ihrer Eltern und machen sich diese selbst zum Vorbild und Programm. Cranach kommt dabei die Rolle des jahrzehntelang treu ergebenen Anhängers von Bekenntnis und Politik der Ernestiner zu. So scheint es, als ob nicht nur der Glaube Cranachs an die Lehre Luthers ihm die Gnade der Rechtfertigung durch den Blutstrahl erbringt, sondern auch die Treue zu den Ernestinern, die für sich beanspruchen diese Lehre rein zu vertreten. Die Einfügung Cranachs auf der Mitteltafel als treuer

Gläubiger und Untertan muss den stiftenden Söhnen des Herzogs, nicht zuletzt auch wegen der persönlichen Sympathie ihres Vaters zu dem Maler, im höchsten Maße sinnfällig erschienen sein.<sup>49</sup> Angesprochen durch Cranachs Blick aus dem Bild fungiert der Maler für den Betrachter wiederum als Projektionsfläche und damit mustergültiges Vorbild, dem zu folgen ihm – ganz im Sinne der neuen Herzöge – nahegelegt wird.<sup>50</sup>

Seit der Publikation Oskar Thulins aus dem Jahre 1955 steht in der Forschung nicht zu Unrecht die Frage im Raum, warum der 1553 verstorbene Cranach an so prominenter Stelle auftritt und nicht das Fürstenpaar, dem das Bild als Epitaph zum Gedächtnis gewidmet ist.<sup>51</sup> Grundlage für eine mögliche Antwort ist m. E. die Bestimmung der Art dieses Gedenkens. Man muss sich angesichts der bisher gewonnenen Erkenntnisse vor Augen halten, dass Cranach – und auch Luther – sich weniger um ihrer selbst Willen auf der Mitteltafel befinden, sondern in einer theologischen und politischen Funktion. Zweifellos wird ihrer mit dem Altarblatt gedacht, das Gedenken gilt aber nicht vorrangig ihnen selbst, sondern wird vielmehr instrumentalisiert; Memoria steht im Dienste der Ansprüche der Stifter und kann deshalb als stellvertretendes Gedächtnis bezeichnet werden. Auch die Ehrung der Frömmigkeit der Eltern verfolgt letztendlich dieses Ziel. Somit werden auf der politischen Rezeptionsebene des Weimarer Altars alle Qualitäten und Eigenschaften anderer auf die Machtlegitimation der Stifter bezogen.

Doch trotz alledem bleibt der Weimarer Altar ein Epitaph für Johann Friedrich und Sibylle<sup>52</sup>, weshalb es auf den ersten Blick ungewöhnlich erscheinen mag, dass das fromme Gedenken an die Verstorbenen durch diese Konzeption von Memoria überlagert sein soll. Warum der Memorialgedanke beim Retabel buchstäblich an die Seite rücken kann, erklärt sich aus der Aufstellungssituation des Altars im Chor der Stadtkirche, denn nur wenige Meter vor dem Retabel liegt das Grabmal des Fürstenpaares (*Abb. 7*). Schon in Bertuchs Rezension zu einer der ersten Publikationen über den Altar aus dem Jahr 1813 wurde dieser Umstand als „merkwürdig“<sup>53</sup> empfunden, erfüllt doch meist ein Epitaph den Zweck eines Stellvertreters für das Grab<sup>54</sup>. Entgegen dem Retabel ist es ausschließlich dem frommen Gedenken an die Verstorbenen gewidmet, was schon der schlichte Wortlaut der beiden Inschriftenbänder des Grabmals zeigt. Dieser nennt jeweils Sterbedatum, Namen und Titel und betont, dass die Verstorbenen „in Christo seliglich entschlaffen“<sup>55</sup> seien. Mit dem Programm des Altars wird der verstorbenen Eltern gedacht, aber erst die Präsenz des Grabmals bzw. dessen Gestaltung erlaubt es, dieses Gedächtnis nicht vorrangig betonen zu müssen, sondern einem stellvertretenden Gedächtnis den Vorrang geben zu können.

Wirft man einen genaueren Blick auf die Gestaltung, erscheint dies umso einleuchtender. Die Gräber sind jeweils mit Bronzeplatten abgedeckt, die die Familienwappen (*Abb. 8, 9*)

und die erwähnten Inschriften zeigen. Die Platten ruhen auf einem Steinsockel, der ursprünglich als Basis für ein schmiedeeisernes Gitter diente und plastisch gearbeitete Wappen trägt (Abb. 10, 11). Das Gitter scheint ebenfalls farbig gefasst gewesen zu sein, denn laut einem Rechnungsvermerk des Jahres 1554/55 erhielt der für den Gesamtentwurf verantwortliche Hofmaler Peter Roddelstedt 28 Gulden „von dißem gegitter zu mahlen“<sup>56</sup>. Eine Seite dieser Gittereinfassung ist heute an der Westwand des Kirchenraums aufgestellt und trägt die Initialen des Künstlers Hans Lampe, das Jahr der Fertigstellung 1555 und die Kurzform des ernestinischen Mottos<sup>57</sup>. Das Motto „V[erbum] D[omini] M[anet] I[n] Æ[ternum]“ erscheint hier ebenso wie über den Köpfen von Johann Friedrich und Sibylle auf dem linken Flügel des Altars.<sup>58</sup> Dort finden auch die großen Familienwappen der Grabplatten ihre Entsprechung in den Wappendarstellungen vor dem Betpult der Verstorbenen. Die farbig gefassten Wappen am Steinsockel des Grabmals kehren im Gesprenge des Altars wieder. Tritt der Betrachter näher an das Grabmal heran, erkennt er das Gesprenge (Abb. 12) als dekorative Auflösung des Wappens der Grabplatte Johann Friedrichs. Nicht nur alle zwölf Einzelwappen und Helmzierden werden aufgenommen, sondern auch das dekorative Rankenwerk, das das Bronzewappen umgibt und in das beim Gesprenge die Wappen eingeflochten sind.<sup>59</sup> Da Grabmal und Altar innerhalb des Chores in der selben Blickachse liegen<sup>60</sup> und der Betrachter – entgegen der heutigen Situation – 1555 nur diese beiden Denkmäler im Chor vorfand<sup>61</sup>, muss er sie auch als einander zugehörig wahrgenommen haben. Beide bilden eine Einheit, deren Bestandteile motivisch Bezug aufeinander nehmen<sup>62</sup> und sich im Sinne der oben beschriebenen Gedächtniskonzeption funktional ergänzen.<sup>63</sup>

### *Die hermeneutische Rezeptionsebene*

Bedient sich ein Bildprogramm bewusst bestimmter Strategien um die richtige Lesart bzw. das richtige Verständnis beim Betrachter zu gewährleisten, so ist es als *hermeneutisch* zu bezeichnen, will man den Begriff der *Hermeneutik* allgemein im Sinne Gadamers als „die Kunst [...] des Verkündens, Dolmetschens, Erklärens und Auslegens“<sup>64</sup> und somit als Methodik des Vermittelns auffassen. Wie die bisherige Untersuchung gezeigt hat, bedeutet *richtig* im Falle des Weimarer Altars *lutherisch*, also im Sinne des eingangs beschriebenen Verhältnisses von Bild und Betrachter. Mustergültig dokumentiert sieht Luther diese Beziehung zwischen Betrachter und Bild in einer Episode des Alten Testaments, die im Hintergrund des Altarblattes zur Darstellung kommt: der Erhöhung der ehernen Schlange.<sup>65</sup> Das Buch Numeri berichtet, dass diese plastische Darstellung, die Moses auf Gottes Weisung hin zum Schutz vor giftigen Schlangen für die Israeliten hat errichten lassen, jeden der seinen Blick an sie heftet vor dem Tod bewahrt. Die Rettung erfuhren die Israeliten aber durch das Wort Gottes, denn „dis wort

klebt an der Schlange, und ynn krafft des worts halff die schlange.“<sup>66</sup> Der Blick auf das Bildwerk ist äußerer Vollzug der inneren passiven Anerkennung von Gottes Wort, „kein werck, das sie gebusset, gebet odder gereuchert hetten“ rettet die Israeliten, sondern nur der Blick, der eigentlich „doch ein geringe ding war“<sup>67</sup>. Die Darstellung dieser Szene fungiert wie ein Leitfaden für den lutherischen Umgang mit dem Medium „Bild“, der an den Betrachter vor dem Altar gerichtet ist um sicherzustellen, dass dieser das Bild richtig verwendet. Das Bild liefert folglich seine eigene Gebrauchsanweisung. Das interne, gemäldeimmanente Bild-Betrachter-Verhältnis (eherne Schlange - Israeliten) dient dazu, das externe Bild-Betrachter-Verhältnis (Weimarer Altar - Besucher der Stadtkirche) zu reglementieren. Ebenso wie die Israeliten kann sich der Betrachter vor dem Altar vom Akt des Schauens Heil erhoffen. Sein Blick soll sich an den gekreuzigten Christus wenden.<sup>68</sup> Er wird durch die Komposition der Mitteltafel dem Gläubigen unmissverständlich als Ziel seines Blicks angeboten, „denn Christum am Creutz ansehen, ist an yhn glewben, davon ist die sunde vertilgt, das sie uns kein leid thun kann, odder wenn sie schon leydt thut, sol sie nichts schaden. So ligt es allein am ansehen, und an keinem werck.“<sup>69</sup>

Dass dem Betrachter die Zeichenhaftigkeit des Mediums „Bild“ bewusst gemacht werden soll, legen allein schon die zahlreichen Zeigegesten auf der Mitteltafel nahe. Immer wieder verweist eine Person im Bild von sich weg auf Christus oder die Heilige Schrift, ebenso wie es nach Luthers Auffassung das Medium allgemein tun soll. Die größte, von Luther eindeutig hervorgehobene Bedeutung kommt dabei dem Zeigeakt des Täufers zu.<sup>70</sup> Luthers Wertschätzung für die Täufer-Figur entfaltet sich vor allem in deren Funktion: in seinem Amt als „tzeyger“<sup>71</sup>. Er ist als biblische Person „eyn mitler tzwischen Mosi und Christo“<sup>72</sup>, in seinem Amt aber, steht er als Vermittler zwischen dem Gläubigen und dem Gekreuzigten und erhält damit eine hermeneutische Qualität zugesprochen, die ihn aus der historischen Verankerung löst<sup>73</sup>. Diese Trennung von Historie und Hermeneutik macht es Luther möglich, Darstellungen des weisenden Täufers unter dem Kreuz als „schoene, herrliche Gemelde“<sup>74</sup> zu loben, obwohl sie inhaltlich dem Wortlaut der Bibel widersprechen. Der „mediator“<sup>75</sup> Johannes zeigt dem Gläubigen, was dieser betrachten und glauben soll. Der Täufer tut somit das, was durch das lutherische Bildverständnis auch vom Medium, das ihn abbildet, erwartet wird: Er ist ein Vermittler, ein Zeichen, das über sich selbst hinausweist. Vermittlung zeigt sich somit im Bild und durch das Bild. Der Einsatz von Motiven wie die eherne Schlange oder Johannes d. T. zeigt im Bild ein Bewusstsein um die eigene Medialität.<sup>76</sup> Die „Bildhaftigkeit“ wird beim Weimarer Altar genutzt, um sich selbst als indexikalisches Artefakt auszuweisen und sich damit eines Bildgebrauchs im lutherischen Sinne zu versichern.

An dieser Stelle gilt es einen erneuten Blick auf die Darstellungen Cranachs und Luthers auf dem Weimarer Altarblatt zu werfen. Luther demonstriert durch seinen Fingerzeig die Bibel als die einzige heilsnotwendige Instanz, jedoch weist er sich auch selbst als den Übersetzer der Heiligen Schrift ins Deutsche aus.<sup>77</sup> Er bietet im Weimarer Altar dem Betrachter die Bibel in der Form zum Lesen an, wie er sie aus seiner eigenen Realität heraus kennt: gebunden und in deutscher Sprache. Wie beim Täufer wird auch bei Luther der Vermittlungsakt – denn als solchen kann man die Bibelübersetzung unzweifelhaft bezeichnen – hervorgehoben. Erst durch dessen Vermittlungsarbeit ist es dem Laien möglich, seine Rechtfertigung *sola scriptura* zu finden. Auf der hermeneutischen Rezeptionsebene tritt Luther dem Betrachter ebenfalls in der Funktion des Mediators, als zeitgenössischer Vertreter der Vermittlung des Glaubens durch das Wort, entgegen.

Hier schlüsselt sich die maßgebliche Bedeutung der Einfügung Cranachs auf, denn auch er kann als ein Vermittler von Glaubensinhalten gelesen werden. Sein Medium ist das Bild, ebenso wie es für Luther neben ihm das Wort ist. Der Blick des Künstlers aus dem Bild fungiert wie der Finger Luthers als Ausweis der Urheberschaft.<sup>78</sup> Der Weimarer Altar stellt somit Luther und Cranach als zwei Mediatoren des Glaubens gleichberechtigt nebeneinander, beide verweisen jeweils auf ihr ureigenstes Medium. Für „Wort“ und „Bild“ – anhand ihrer bekanntesten Vertreter einander beigeordnet – wird damit auch eine Gleichwertigkeit in der Vermittlung des Glaubens konstatiert. Gegenüber dem Wort als vermittelnde Instanz betont das Bild – nicht zu Unrecht wie die bisherige Untersuchung gezeigt hat – seine eigene Qualität als hermeneutisches Mittel bei der Verkündigung der Bibel. Allerdings wird hier ein Schritt vollzogen, der über die bloße Betonung der eigenen Ikonizität zur Versicherung eines richtigen Bildgebrauchs hinausgeht. Der Mediator Cranachs verweist darauf, was sein Medium fähig ist zu leisten. Das Bild tritt damit in einen medialen Diskurs mit dem Wort in Form von Predigten und theologischen Schriften; einen Diskurs um die eigene Bedeutung als Vermittler und damit als „Medium“ im wörtlichen Sinne. Somit kann der Weimarer Altar nicht nur als Meta-Bild, als Bild *über* das Bild verstanden werden, sondern sogar als ein Bild über die Rolle des Bildes im Kontext der Reformation. Der Weimarer Altar reflektiert seine eigene Bedeutung innerhalb der Mediation des Glaubens.<sup>79</sup>

### *Fazit*

Durch das Bildprogramm des Weimarer Altars entfaltet sich somit ein komplexes Gefüge unterschiedlichster Ebenen der Rezeption, die sich gegenseitig überlagern und durchdringen, was u. a. an den Darstellungen Luthers und Cranachs d. Ä. auf der Mitteltafel abzulesen war. Diese beiden Figuren treten dem Betrachter in dreifacher Weise entgegen: als zeitgenössi-

scher Prophet und Beweis der erfüllten Prophezeiung auf der theologischen Ebene, als Machtlegitimation der Stifter und Vorbild des treuen Untertans auf der politischen Ebene sowie als Repräsentanten von „Wort“ und „Bild“ als gleichgestellte Vermittler reformatorischer Inhalte auf der hermeneutischen Ebene. Diese enge Verzahnung der Ebenen wird auch dann deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass etwa die politischen Ansprüche von Seiten der Stifter ohne das theologische Programm ihre Legitimation verlieren würden oder dass die „theologische Botschaft“ ohne die hermeneutische Rückbindung Gefahr laufen würde missverstanden zu werden. Wenn hier aus Gründen der Übersichtlichkeit also Theologie, Politik und Hermeneutik getrennt voneinander beleuchtet wurden, soll dies nicht darüber hinwegtäuschen, dass gerade deren wechselseitigen Beziehungen für das Verständnis eines Bildwerks wie dem Weimarer Altar von essentieller Bedeutung ist.

---

<sup>1</sup> D. MARTIN LUTHERS WERKE. Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883 ff., 127 Bde. [sog. Weimarer Ausgabe, im Folgenden zit. als WA], hier Bd. 28, S. 554, Z. 5-6.

<sup>2</sup> Für Grundlegendes zu Luthers Bildverständnis vgl. MARGARETE STIRM: Die Bilderfrage in der Reformation, Gütersloh 1977; JÖRG JOCHEN BERNIS: Die Macht der äußeren und inneren Bilder. Momente des innerprotestantischen Bilderstreits während der Reformation, in: M. Battafarano (Hg.): Begrifflichkeit und Bildlichkeit der Reformation, Bern 1992, S. 9-37; CHRISTOPH WEIMER: Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch, Stuttgart 1999, THOMAS KAUFMANN: Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum, in: Peter Blickle u. a. (Hg.): Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, München 2002, S. 407-454.

<sup>3</sup> WA 28, S. 677, Z. 10.

<sup>4</sup> WA 37, S. 65, Z. 39-40.

<sup>5</sup> WA 10 III, S. 33, Z. 5-6.

<sup>6</sup> WA 10 II, S. 34, Z. 17.

<sup>7</sup> WA 18, S. 80, Z. 7.

<sup>8</sup> Vgl. STIRM 1977 (wie Anm. 2), S. 103.

<sup>9</sup> Haupttafel: 370 × 309 cm, Flügel: 370 × 155 cm, Gesprengeuntersatz: 22 × 384 cm, Gesprenge: 202 × 385 cm, Predella: 157 × 388 cm. Vgl. als grundlegende Literatur zum Weimarer Altar HEINRICH MEYER: Ueber die Altargemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar, Weimar 1813; CHRISTIAN SCHUCHARDT: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke. Nach urkundlichen Quellen bearbeitet, Bd. 1, Leipzig 1851, S. 211-238; LUDWIG JUSTI: Das große dreiteilige Gemälde aus der Herderkirche zu Weimar, Berlin 1951; HANNA JURSCH: Der Cranach-Altar in der Stadtkirche in Weimar, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Gesellschafts- und sprachwissenschaftliche Reihe 3, 1953/54, S. 69-80; OSKAR THULIN: Cranach-Altäre der Reformation, Berlin 1955, FRANK BÜTTNER: „Argumentatio“ in Bildern der Reformationszeit, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, S. 23-44; BONNIE-JEANNE NOBLE: The Lutheran Paintings of the Cranach Workshop, 1529-1555, Ann Arbor 1998, S.247-318; INGRID SCHULZE: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen. Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation, Jena 2004, S. 104-111.

<sup>10</sup> Methodisch soll hier der rezeptionsästhetische Ansatz nach Kemp als Leitgedanke dienen. Vgl. WOLFGANG KEMP: Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts, S. 10-40; DERS.: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, in: ders. (Hg.): Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, erweiterte Neuauflage Berlin 1992, S. 7-27; DERS.: Kunstwerk und Betrachter: Der rezeptionsästhetische Ansatz, in: Hans Belting u. a. (Hg.): Kunstgeschichte. Eine Einführung, 6. Auflage, Berlin 2003, S. 247-265.

<sup>11</sup> Die Frage der Händescheidung, also welchen Anteil Cranach d. Ä., Cranach d. J. oder gar ein weiteres Werkstattmitglied bei Konzeption und Ausführung des Retabels hatten, beschäftigt vor allem die frühe Forschung zum Weimarer Altar. Diese stilkritischen Analysen werden jedoch von der Cranach'schen Werkstattpraxis an ihre Grenzen geführt, was schon CURT GLASER: Lukas Cranach, Leipzig 1921, S. 209-210 erkannte. Eine solche Frage soll hier nicht von Interesse sein. Ganz im Gegenteil soll die ungeklärte und wohl unklärbare Autorenschaft des Altars im Rahmen der vorliegenden Untersuchung als Chance bzw. Absicherung verstanden werden, nicht dem kunsthistorischen Konstrukt des „autonomen“ Künstlergenius anheim zu fallen, das sich in der Person Cranach d. Ä. ohnehin als romantisierende Projektion entlarvt. Vgl. CLAUS GRIMM: Lucas Cranach 1994, in:

---

Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken, hg. von ders. u.a. (Kronach, Festung Rosenberg, 17. Mai - 21. Aug. 1994), Regensburg 1994, S. 19-43, hier S. 20.

<sup>12</sup> Obwohl Luther schon 1546 und Cranach d. Ä. 1553 verstorben ist, liegt es nahe, dass der Betrachter – nicht zuletzt wegen ihrer zeitgenössischen Kleidung – die beiden Figuren als seiner Zeit angehörig wahrgenommen hat.

<sup>13</sup> Einen Überblick der Forschungsliteratur zur *Gesetz und Gnade*-Thematik bietet MATTHIAS WENIGER: „Durch und Durch Lutherisch“? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. F., Bd. 55, 2004, S. 115-134. Dieser sei lediglich um WERNER KOEPLIN: Zu Holbeins paulinischem Glaubensbild von Gesetz und Gnade, in: Hans Holbein d. J.. Die Jahre in Basel 1515-1532 (Basel, Kunstmuseum, 1. April - 2. Juli 2006), München 2006, S. 79-95 ergänzt.

<sup>14</sup> FRIEDRICH OHLY: Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Cranach, Münster 1985, S. 20.

<sup>15</sup> Ein lutherischer Hintergrund wurde für frühe Formulierungen dieses Bildtyps jüngst angezweifelt. WENIGER 2004 (wie Anm. 13) und KOEPLIN 2006 (wie Anm. 13) sehen paulinisches Gedankengut verbildlicht. Schon die Einfügung Luthers auf dem Weimarer Altarblatt legt nahe, dass hier keine andere als die lutherische Theologie ausschlaggebend ist. Weitere Belege sollen die nachfolgenden Kapitel liefern.

<sup>16</sup> Diese beiden Typen wurden von RICHARD FOERSTER: Bildnisse von Johann Hess und Cranachs „Gesetz und Gnade“, in: Jahrbuch des schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer 5, 1909, S. 117-141, hier S. 125-132 in die Forschung eingeführt, jedoch zusammen mit einem dritten, dem Königsberger Typus, der sich aufgrund augenfälliger stilistischer Unterschiede gegenüber den ersten beiden nicht durchsetzen konnte. Der im gleichen Jahr erschienene Aufsatz von KARL ERNST MEIER: Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus, in: Repertorium für Kunstwissenschaft 32, 1909, S. 415-435, hier S. 415-419 übernahm noch diesen Königsberger Typus, zusammen mit dem Prager und dem Weimarer Typus, der sich vom Weimarer Altar ableitete. THULIN 1955 (wie Anm. 9), S. 126-134 stellt diesen Weimarer Typus neben den Prager und den Gothaer und ordnet das Königsberger Bild erstmals korrekt dem Gothaer Typus unter. In der Nachfolge Thulins wurden der Prager und Gothaer Typ nicht mehr in Frage gestellt. Jedoch wurden diesen beiden weitere Typisierungsvorschläge hinzugefügt, so z. B. von CARSTEN BACH-NIELSEN: Luther, Cranach und „servum arbitrium“, in: Analecta Romana Instituti Danici 19, 1990, S. 145-184, hier S. 179-180, Anm. 1.

<sup>17</sup> Die vielzähligen Versionen der *Gesetz und Gnade*-Bilder anderer Künstler können hier ebenso wenig berücksichtigt werden, wie die Frage wann und wo dieser Bildtyp erstmals in Erscheinung tritt. Der Rahmen der vorliegenden Untersuchung gebietet eine Beschränkung auf die *Gesetz und Gnade*-Produktion der Cranach-Werkstatt. Für einen Überblick von Beispielen in den verschiedensten Medien und Bildgattungen vgl. NOBLE 1998 (wie Anm. 9), S. 50, Anm. 10.

<sup>18</sup> Siehe Anm. 13.

<sup>19</sup> Einen ausführlicheren Einblick liefern BERNHRAD LOHSE: Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und ihrem systematischen Zusammenhang, Göttingen 1995; WOLF-DIETER HAUSCHILD: Lehrbuch der Kirchen- und Dogmengeschichte, Bd. 2: Reformation und Neuzeit, Gütersloh 1999. Zur Unterscheidung von Gesetz und Evangelium bei Luther vgl. HANS JOACHIM IWAND: Rechtfertigungslehre und Christusglaube. Eine Untersuchung zur Systematik der Rechtfertigungslehre Luthers in ihren Anfängen, München 1961; ALBRECHT PETERS: Gesetz und Evangelium (Handbuch Systematischer Theologie, Bd. 2), Gütersloh 1981.

<sup>20</sup> Vgl. WA 17 II, S. 282, Z. 26-28; WA 39 I, S. 175-180.

---

<sup>21</sup> Hierin sieht Luther den *usus theologicus* des Gesetzes. Dem stellt Luther den *usus civilis* bzw. *politicus* gegenüber, durch dessen Strafandrohung der Mensch zur alltäglichen Rechtschaffenheit und zum friedlichen Zusammenleben gezwungen wird und damit das weltliche Zusammenleben regelt. Vgl. PETERS 1981 (wie Anm. 19), S. 38-39, 41-44; LOHSE 1995 (wie Anm. 19), S. 287-291, HAUSCHILD 1999 (wie Anm. 19), S. 296; WEIMER 1999 (wie Anm. 2), S. 24-27.

<sup>22</sup> WA 39 II, S. 230, Z. 16.

<sup>23</sup> WA 40 I, S. 386, Z. 26.

<sup>24</sup> Diese beiden Modi durchziehen die gesamte Bibel und dürfen nicht mit Altem und Neuem Testament gleichgesetzt werden; im Evangelium finden sich ebenso die Anklage, wie im Alten Testament die Rettung nachzuweisen ist. Vgl. HAUSCHILD 1999 (wie Anm. 19), S. 296; PETERS 1981 (wie Anm. 19), S. 54-55.

<sup>25</sup> Vgl. WA 7, S. 502, Z. 34; WA 18, S. 680, Z. 23-31; S. 692, Z. 17-S. 693, Z. 8; WA 40 I, S. 207, Z. 3-4.

<sup>26</sup> Das Motiv der ehernen Schlange ist natürlich auch traditionell als typologische Präfiguration der Kreuzigung zu verstehen. Vgl. DONALD L. EHRESMANN: The Brazen Serpent. A Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder and his Workshop, in: Marsyas 13, 1966-67, S. 32-47. Darüber hinaus besitzt das Motiv im lutherischen Kontext eine hermeneutische Funktion, die zu einem späteren Zeitpunkt genauer beleuchtet werden soll.

<sup>27</sup> Vgl. BIRGITTE RIESE: Der Einfluß der Reformation zur Malerei und Graphik in der ersten Hälfte des 16. Jh., dargestellt am Beispiel der Wittenberger Reformation, Leipzig 1983, S. 77.

<sup>28</sup> Vgl. WA 10 II, S. 73, Z. 15-16.

<sup>29</sup> Noble kann diese Strategie, die genauer zu untersuchen hier nicht unternommen werden kann, als ein allgemeines Charakteristikum der Arbeiten der Werkstatt Cranachs im reformatorischen Kontext nachweisen. Vgl. NOBLE 1998 (wie Anm. 9), zum Weimarer Altar S. 247-318.

<sup>30</sup> Vgl. JOSEPH LEO KOERNER: The Reformation of the Image, London 2004, S. 191-192.

<sup>31</sup> WA 7, S. 532, Z. 16-17.

<sup>32</sup> WA 18, S. 183, Z. 21-23.

<sup>33</sup> Der Text des Buchs lautet: „Das Blut Christi reinigt uns von allen Sünden [1. Joh. 1,7]. Darum laßt uns hinzutreten mit Freudigkeit zu dem Gnadenstuhl, auf daß wir Barmherzigkeit empfangen innen und Gnade finden auf die Zeit, wann uns Hilfe not sein wird [Hebr. 4,16]. Gleich wie Moses in der Wüste die Schlange erhöht hat, also muß auch des Menschen Sohn erhöht werden, auf daß alle, die an ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben“ [Joh. 3, 14-15]. Wo im Gothaer und Prager Bild noch die Schrift separat am unteren Bildrand auftaucht, wird sie hier bildimmanenter Bestandteil. Statt lediglich als Erklärung und Beleg für theologische Inhalte zu dienen, wird sie darüber hinaus als der Kern und Ausgangspunkt dieser Inhalte charakterisiert.

<sup>34</sup> Luther wurde von seinen Zeitgenossen oft mit Propheten des Alten Testaments oder mit Johannes dem Täufer verglichen. Für eine Auswahl von Beispielen vgl. ERNST WALTER ZEEDEEN: Martin Luther und die Reformation im Urteil des deutschen Luthertums, Bd. 2: Dokumente, Freiburg 1952, S. 12, 13, 15, 20.

<sup>35</sup> Vgl. OHLY 1985 (wie Anm. 14), S. 42.

<sup>36</sup> Vgl. NOBLE 1998 (wie Anm. 9), S. 292-293.

<sup>37</sup> Als Beleg sei exemplarisch der Vermerk Matthias Gunderams des Jahres 1556 angeführt: „Von Dr. Luther war er [Cranach d. Ä.] sein ganzes Leben hindurch gelibet und mit ihm durch Bande inniger Freundschaft und Gevatterschaft verbunden u. f. w.“ (Zit. nach SCHUCHARDT 1851 (wie Anm. 9), S. 20).

---

<sup>38</sup> Zit. nach der freien Übersetzung bei ADOLF SCHÖLL: Weimars Merkwürdigkeiten einst und heute, Weimar 1857, S. 33. Die originale lateinische Inschrift lautet: „ILLUSTRISSIMIS ET INCLITIS PRINCIPIBUS D. JOANNI FRIDERICO I. / DUCI SAXONIAE, IMPERII ROM. NATO ELECTORI, LANDTGRAVIO THU- / RINGIAE, MARCHIONI MISNIAE ETC. ET D. SIBYLLAE NATAE DUCI CLE- / VENSI, JULIACENSI, BERGENSI ETC. DESIDERATISSIMIS PARENTIBUS / LUCTUOSI FILII, JOANNES FRIDERICUS II. JOANNES WILHELMUS, JO- / ANNES FRIDERICUS III. GRATITUDINIS ERGO, POSUERUNT. CONFESSIS STABILI, PER SAEVA PARENTIBUS ARMA / JUSTIFICAM PIETATE FIDEM, PIETATIS AMANTES, / GRATA PIIS SOBOLES, UNO TRES PECTORE FRATRES, / HANC TABULAM POSUERE. ANNIS UT EUNTIBUS ESSET / ADSERATAE FIDEI MONUMENTUM, ET PIGNUS AMORIS. / CHRISTE TUIS PRAESENS, QUI TUTA UMBRACULA PRAEBES, / UT SUPERENT ETIAM QUAE NON SUPE- RANDA PUTANTUR, / DA PACEM, ATQUE HOSTES COMPESCE, TUERE TIMENTES / TE MEDIANTE PATREM, CUJUS SAPIENTIA SPLENDES. / I PROCUL INFOELIX HOMINUM SAPIENTIA, JUSTUM / ANTE DEUM IN SOLO REDDIT FIDUCIA CHRISTO. / ANNO DNI M. D. LV.“ (Zit. nach MEYER 1813 (wie Anm. 9), S. 6).

<sup>39</sup> Ebd.

<sup>40</sup> Vgl. GEORG MENTZ: Johann Friedrich der Grossmütige 1503-1554, Bd. 3: Vom Beginn des Schmalkaldischen Krieges bis zum Tode des Kurfürsten, Jena 1908, S. 276-342.

<sup>41</sup> Laut ERNST KOCH: Theologische Aspekte der ernestinischen Reaktion auf das Interim, in: Luise Schorn-Schütte (Hg.): Das Interim 1548/50. Herrschaftskrise und Glaubenskonflikt (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Bd. 203), Heidelberg 2005, S. 312-330 lassen Niederlage und Gefangenschaft bei Johann Friedrich I. „Bußgesinnung, Leidenstheologie und Märtyrerbewußtsein“ (ebd., S. 327) entstehen, was sich an einem Brief vom 17. April 1549 ablesen lässt: „Dieweil wir dan nun wissen, das wir vmb Gottes vnd seines worts willen In lengeren verhaftung bleiben sollen, So wollen wir auch souil destwilliger sein, vmb seines nhamens ehre willen das Creutz geduldig zutragen, Dan wir einmhal entschlossen sein, bei Gottes wortt vermittelst seiner hulf zuuerharren, es gehe vns darüber, wie es sein wille ist. Seintemhal menschliche weißheit auch nichtt weiter greiffen wirdet dan Ir verliehen ist, Vnd In das Interim keins wegs zubewilligen“ (zit. nach ebd., Anm. 58).

<sup>42</sup> Vgl. REINER GROB: Ernestinisches Kurfürstentum und albertinisches Herzogtum Sachsen zur Reformationszeit. Grundzüge außen- und innenpolitischer Entwicklung, in: Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit, hg. von Harald Marx (Torgau, Schloss Hartenfels, 24. Mai - 10. Okt. 2004), Dresden 2004, S. 52-60; WOLFGANG FLÜGEL: Bildpropaganda zum Übergang der sächsischen Kurwürde von den Ernestinern auf die Albertiner, in: Neues Archiv für sächsische Geschichte 67, 1996, S. 71-96.

<sup>43</sup> Vgl. JOACHIM BAUER: Das Kampf um das „wahre“ Luthertum. Jena und Wittenberg 1548, in: Luise Schorn-Schütte (Hg.) 2005 (wie Anm. 41), S. 277-291, hier S. 282-283.

<sup>44</sup> Erst 1557, nachdem Kaiser Ferdinand nach langem Zögern der Umwandlung zugestimmt hatte, erhielt sie den offiziellen Status einer Universität. Vgl. SCHULZE 2004 (wie Anm. 9), S.114.

<sup>45</sup> Vgl. BAUER 2005 (wie Anm. 43), S. 286.

<sup>46</sup> Vgl. SCHUCHARDT 1851 (wie Anm. 9), S. 215, Anm. 1; SCHULZE 2004 (wie Anm. 9), S. 115, 121.

<sup>47</sup> Zit. nach SCHUCHARDT 1851 (wie Anm. 9), S. 20.

<sup>48</sup> So bezeichnet Cranach ein Anstellungsdekret, das Johann Friedrich gleich nach der gemeinsamen Ankunft in Weimar hat ausstellen lassen und dem alten Maler Besoldung, Kleidung und Kost bei Hofe auf Lebenszeit sicherte. Auch in diesem Dokument steht die Nennung Cranachs ausdrücklich in Verbindung mit seinem Dienst

---

für die beiden verstorbenen Kurfürsten Friedrich und Johann, die Cranach in „Lieb vnnd gnade“ verbunden gewesen seien. Zit. nach SCHUCHARDT 1851 (wie Anm. 9), S. 200.

<sup>49</sup> Woher letztendlich die Anregung der Einfügung Cranachs kam, kann nicht geklärt werden.

<sup>50</sup> Schon Schuchardt stellt fest, dass der Kurfürst Cranach „neben Luther als Hauptanhänger und Beförderer der evangelischen Lehre und als treuestem Diener seines Hauses den ehrenvollen Platz bestimmte“ (SCHUCHARDT 1851 (wie Anm. 9), S. 213).

<sup>51</sup> Thulin erklärte den Weimarer Altar im Untertitel des entsprechenden Kapitels kurzerhand zu „Cranachs Epitaph“ (THULIN 1955 (wie Anm. 9), S. 54).

<sup>52</sup> Somit kann der Weimarer Altar in Bezug auf Cranach und Luther als Gedächtnisbild angesprochen werden, in Bezug auf das Fürstenpaar - und nur für diese - aber als Epitaph. Seit Thulin ist in der Forschungsliteratur eine undifferenzierte Verwendung des Begriffs „Epitaph“ zu beklagen, die implizit aus der Tatsache, dass jedes Epitaph ein Bild zum Gedächtnis darstellt, den falschen Umkehrschluss zieht, dass auch jedes Gedächtnisbild ein Epitaph ist.

<sup>53</sup> C. BERTUCH: [Rezension von] Heinrich Meyer: Ueber die Altar-Gemälde von Lucas Cranach in der Stadtkirche zu Weimar, in: Journal für Luxus, Mode und Gegenstände der Kunst 28, 1813, S. 610-615, hier S. 614.

<sup>54</sup> Vgl. PAUL SCHOENEN: Epitaph, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 5, Stuttgart 1967, Kol. 873, 878.

<sup>55</sup> Zit. nach EVA SCHMIDT: Die Inschriften, in: dies. (Hg.): Die Stadtkirche zu St. Peter und Paul in Weimar, Berlin 1955, S. 118.

<sup>56</sup> Zit. nach WILHELM JUNIUS: Grabdenkmäler sächsischer Fürsten des Reformationszeitalters, in: Thüringisch-sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst 15, 1926, Heft 1, S. 97-110, hier S. 106.

<sup>57</sup> Vgl. ebd., S. 103.

<sup>58</sup> Das Motto auf dem Seitenflügel bestärkt die fürstliche Treue des Glaubens an das Wort Gottes und damit den Bekenntnischarakter ebenso wie eine ernestinische Herrschaftskontinuität, da es seit der Zeit Friedrich des Weisen nachweisbar ist. Darüber hinaus spielte das Motto auch im Krieg von 1546/47 eine wichtige Rolle; es wurde von den Mitgliedern des Schmalkaldischen Bundes auf Kleidung, Flaggen und Waffen mitgeführt. Vgl. F.J. STOPP: Verbum Domini Manet In Æternum. The Dissemination of a Reformation Slogan, 1522-1594, in: Siegbert Praver (Hg.): Essays in German Language, Culture and Society, London 1969, S. 123-135.

<sup>59</sup> Beim Gesprenge treten die Genien und Pferde, weitere Helmzierden sowie ein zusätzliches rot gefärbtes Wapfenfeld ohne Inhalt hinzu.

<sup>60</sup> Es gilt außerdem zu beachten, dass das Grabmal, entgegen dem heutigen Zustand, deutlicher ins Auge gefallen sein muss, da es mit der Gittereinfassung eine stärkere vertikale Entfaltung besaß und für diese darüber hinaus – wie erwähnt – eine farbige Gestaltung anzunehmen ist.

<sup>61</sup> Erst durch die territorialen Verluste nach 1547 und mit dem Grabmal Johann Friedrichs und Sibylles wurde die Weimarer Stadtkirche die Grablege der Ernestiner.

<sup>62</sup> Mit Peter Roddelstedt war außerdem ein ehemaliges Mitglied der Cranach-Werkstatt für den Entwurf des Grabmals verantwortlich, was als weiterer Beleg für die enge Verbindung der beiden Werke gewertet werden kann. Darüber hinaus wird auch eine Beteiligung von Roddelstedt an der Fertigstellung des Altars in der Forschung vielfach nicht ausgeschlossen. Vgl. EVA SCHMIDT: Die Stadtkirche St. Peter und Paul zu Weimar (Das christliche Denkmal, Heft 86), Berlin 1973, S. 20; HERBERT HINTZENSTERN: Lucas Cranach der Ältere. Altarbilder aus der Reformationszeit, 2. Aufl. Berlin 1975, S. 106; SCHULZE 2004 (wie Anm. 9), S. 106.

---

<sup>63</sup> Die Forschungsliteratur ließ bisher den Einbezug des Grabmals in die Diskussion vermissen.

<sup>64</sup> HANS-GEORG GADAMER: Hermeneutik, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter, Bd. 3, Darmstadt 1974, Kol. 1061-1073, hier Kol. 1061.

<sup>65</sup> Vgl. EHRESMANN 1966/67 (wie Anm. 26), S. 33.

<sup>66</sup> WA 20, S. 430, Z. 26-27.

<sup>67</sup> Ebd., S. 439, Z. 21-22.

<sup>68</sup> Vgl. DIETER KOEPLIN: Kommet her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers, in: Kurt Löcher (Hg.): Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Vorträge zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 1983, S. 153-190.

<sup>69</sup> WA 20, S. 431, Z. 21-24.

<sup>70</sup> WEIMER 1999 (wie Anm. 2), S. 115-121 liefert einen detaillierten Überblick über Verwendungsdichte und inhaltliche Ausrichtung des Motivs bei Luther inklusive der Nachweise in Luthers Werken.

<sup>71</sup> WA 10 I 2, S. 197, Z. 1.

<sup>72</sup> WA 10 III, S. 205, Z. 7.

<sup>73</sup> Vgl. WEIMER 1999 (wie Anm. 2), S. 121.

<sup>74</sup> WA 46, S. 683, Z. 35.

<sup>75</sup> WA 7, S. 510, Z. 26.

<sup>76</sup> Damit bestätigt sich, was in der Cranach-Forschung schon auf dem Gebiet der mythologischen Darstellungen überzeugend nachweisen wurde und was Koeplin in Anlehnung an Marshall McLuhan wie folgt zusammenfasst: „Das Medium [...] ,is part of the message“ (DIETER KOEPLIN: Ein Cranach-Prinzip, in: Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne (Hamburg, Bucerius Kunst Forum, 6. April - 13. Juli 2003), Hamburg 2003, S. 144-165, hier S. 160). Vgl. außerdem JÖRG ROBERT: Die Wahrheit hinter dem Schleier. Lucas Cranachs heidnische Götter und die humanistische Mythenallegorese, in: ebd., S. 102-115; HANNE KOLIND POULSEN: Fläche, Blick und Erinnerung. Cranachs „Venus und Cupido als Honigdieb“ im Licht der Bildtheologie Luthers, in: ebd., S. 130-143; ANNE-MARIE BONNET: Der Akt im Werk Lucas Cranachs. Bedeutung und Spezifität der „nacketen Bilder“ innerhalb der deutschen Renaissance-Malerei, in: Kat. Ausst. Kronach 1994 (wie Anm. 11), S. 139-149, hier S. 142; CRANACH, hg. von Hanne Kolind Poulsen (Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, 26. April - 8. Sept. 2002), Kopenhagen 2002; GABRIELE WIMBÖCK: Die Autorität des Bildes – Perspektiven für eine Geschichte vom Bild in der Frühen Neuzeit, in: Frank Büttner/ Gabriele Wimböck (Hg.): Das Bild als Autorität. Die normierende Kraft des Bildes, Münster 2004, S. 9-41, hier S. 16-17.

<sup>77</sup> Vgl. HANS BELTING: Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen, München 2005, S. 187.

<sup>78</sup> Dabei ist für die vorliegenden Untersuchung unerheblich, von wem der Impuls zur Einfügung Cranachs d. Ä. stammt.

<sup>79</sup> Somit ist KOERNER 2004 (wie Anm. 30), S. 14 hinsichtlich des Weimarer Altars zuzustimmen, wenn er vom Bild in der „Reformationskunst“ folgende Aussage trifft: „Shaped less as a picture to be interpreted than as a picture to be interpreted than as the interpretation of a picture, the Reformation image mirrors the interpretative enterprise in which it here stands.“