

Heilsame Anschauung

*Visuelle Kommunikation der Rechtfertigung
auf dem Weimarer Altarretabel Lucas Cranachs d. J.*

*Ein »Denkmal des behaupteten Glaubens
und ein Unterpfand der Liebe«*

Wer Ende 1555 vor das neu errichtete Altarretabel in der Weimarer Stadtkirche St. Peter und Paul trat, dem eröffnete sich schon bei geschlossenen Retabelflügeln ein ungewohnter Anblick (Taf. 1, S. 97 und Taf. 13, S. 105). Oberhalb der beiden Tafelbilder, die Taufe und Himmelfahrt Jesu zeigen, fand sich statt eines Auszugs mit biblischem Bezug ein reich verziertes Gesprenge, versehen mit den Insignien der ernestinischen Herrschaft: in der Mitte ein rotes Regaliefeld, das die Souveränitätsrechte anzeigt, daneben, von reitenden Putten präsentiert, die Wappen der nach 1547 verbliebenen ernestinischen Lande, gekrönt von einem Putto, der in der Rechten das Kurwappen mit den gekreuzten roten Schwertern auf schwarz-silbernem Grund als Insignien der (verlorenen) Kurwürde vorzeigt.¹ Eine derart massive Repräsentanz der weltlichen Herrschaft über dem Altarretabel war ungewöhnlich.

Dies setzte sich unterhalb der Bildtafeln fort: Auf der – im Zweiten Weltkrieg verschollenen, im Jahr 2014 rekonstruierten – Predella hätte man eine Szene erwarten können, die den Bezug zum liturgischen Geschehen herstellt.² So zeigen der Schneeberger (1539, vgl. Taf. 27, S. 168 f.) oder der Kemberger Cranach-Altar (1565) hier die Abendmahlsszene, der Wittenberger Altar (1547) die Predigt des Gekreuzigten. Nicht so der Weimarer Altar: An dieser wichtigen Schnittstelle von Bild und Liturgie ist eine Inschrift zu sehen, bestehend aus einer Widmung und einem zweistrophigen Epigramm (vgl. Taf. 1-3, S. 97-99). In der Widmung gibt sich das Retabel als Gedächtnisbild für das verstorbene

¹ War damit die Gebietsreduktion heraldisch akzeptiert, blieb doch der Anspruch auf die Kurwürde. Vgl. Heimo Reinitzer: *Tapetum Concordiae*. Peter Heymans Bildteppich für Philipp I. von Pommern und die Tradition der von Mose getragenen Kanzeln. Berlin, Boston 2012, S. 21, S. 31-33.

² Predella und Gesprenge werden in Interpretationen häufig nicht berücksichtigt, so etwa bei Bonnie Noble: *From Vision to Testimony*. Cranach's *Weimar Altarpiece*. In: *Reformation and Renaissance Review* 5 (2003), S. 135-165; Ingrid Schulze: *Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen*. Bucha bei Jena 2004, S. 99-111.

Fürstenpaar Johann Friedrich I. (1503-54) und Sibylle von Cleve (1512-54) zu erkennen, gestiftet von deren drei Söhnen Johann Friedrich II., Johann Wilhelm und Johann Friedrich III. In der ersten Strophe des Epigramms, verfasst von Johann Stigel,³ werden die standhafte Frömmigkeit des Fürstenpaares und ihr Eintreten für den gerecht machenden Glauben hervorgehoben, sodass das Bild »ein Denkmal des behaupteten Glaubens und ein Unterpand der Liebe« (»AD-SERTÆ FIDEI MONVMENTVM; ET PIGNVS AMORIS«) sein soll. Ging es in der neuen Hauptkirche des ernestinischen Rumpfstaaats nach der verheerenden Wittenberger Kapitulation also vor allem um die Restauration einer religiös-politischen Herrschaftslegitimation, wie manche Forscher meinen?

Die zweite Strophe wendet sich an den anwesenden Christus (»CHRISTE TVIS PRÆSENS«), erbittet von ihm Schutz und Schirm, Überwindung des scheinbar Unüberwindlichen sowie Frieden und Sicherheit vor den Feinden. Alles Gewicht liegt auf den letzten Worten, dem theologischen Motto des Altars als Zusammenfassung der evangelischen Rechtfertigungslehre: »Das Vertrauen auf Christus allein macht zu einem Gerechten vor Gott« (»IVSTVM ANTE DEVM IN SOLO REDDIT FIDVCIA CHRISTO«). Lucas Cranach d. J. hat diesen elementaren Glaubenssatz auf seinem Weimarer Retabel auf komplexe Weise ins Bild gesetzt und eigenständig interpretiert.⁴ So kann die Auszeichnung als »Denkmal des behaupteten Glaubens und ein Unterpand der Liebe« aus der Perspektive der Fürsten, Künstler, Theologen und der Gottesdienst-gemeinde jeweils auf unterschiedliche Weise verstanden werden; diese Perspektivenvielfalt spiegelt sich im komplexen Bildprogramm wider. Das Retabel repräsentiert erstens den Machtanspruch der Ernestiner, indem es an das verstorbene Fürstenpaar als Verteidiger und Bekenner des wahren Glaubens erinnert und deren Nachkommen mit ins Bild rückt. Auf theologischer Ebene macht es zweitens die Liebe Christi und den rechtfertigenden Christus-Glauben anschaulich. Im Blick auf seine Medialität fungiert es drittens als fundamentale Rechtfertigung des heilsamen Sehens und der Produktion religiöser Bilder, die die gerecht machende Gegenwart Jesu Christi selbst bildlich vergegenwärtigen. Liegen zum ersten Punkt wichtige Beiträge von Michael Böhlitz, Ingrid Schulze und Ruth Slenczka vor, so sei das Augenmerk im Folgenden auf die beiden

3 Vgl. Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte. Ein ernestinisches Denkmal der Reformation. In: Andreas Tacke (Hrsg.): Lucas Cranach 1553/2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs d. Ä. Leipzig 2007, S. 277-298, hier S. 288.

4 Dass sich ein Altarretabel von einem erklärenden Text auf der Predella her erschließt, ist ein Stilmittel, das Cranach d. J. auch anderweitig verwendet hat, wie auf dem Weinberg-Altar von 1582. Vgl. Ulrich Kalmbach, Jürgen M. Pietsch: Der Weinberg-Altar von Lucas Cranach d. J. aus der Mönchskirche in Salzwedel. Spröda 1996, S. 18.

anderen, bislang weniger beachteten Aspekte gerichtet.⁵ Denn das Retabel lässt sich allein durch die politischen Kontexte nicht hinreichend interpretieren.⁶ Mit der Wittenberger Kapitulation am 19. Mai 1547 hatte der Schmalkaldische Krieg einen für das ernestinische Sachsen katastrophalen Ausgang genommen. Johann Friedrich I. hatte die Kurwürde verloren und war in kaiserliche Gefangenschaft geraten. Seinem mit dem Kaiser kooperierenden albertinischen Konkurrenten Moritz wurden die Kurwürde und weite Gebiete Kursachsens zugesprochen, darunter auch die wichtigen Zentren Wittenberg und Torgau. Als Johann Friedrich 1552 mit seinem Hofmaler Lucas Cranach d. Ä. aus der kaiserlichen Gefangenschaft zurückkehrte, wählte er Weimar zu seiner Residenzstadt. Dort verstarb Cranach am 16. Oktober 1553. Sein Sohn hatte dazwischen in Wittenberg die Werkstatt übernommen. Als im Februar und März 1554 auch Johann Friedrich I. und seine Frau Sibylle starben, übernahmen deren drei Söhne die Regentschaft. Das Regentenpaar wurde vor dem Chor der Weimarer Stadtkirche bestattet.

Infolge der Regentschaftsübernahme wurde eine gründliche Kirchenvisitation durch landesherrliche Instruktion angeordnet.⁷ Hofprediger Johann Stoltz regte an, das in thüringischen Landen noch vielfach vorhandene spätmittelalterliche Kircheninventar, wie Bilder, Sakramentshäuschen, Fahnen oder Ziborien, durchzusehen und gegebenenfalls zu entfernen.⁸ Davon war nach Böhlitz auch das überkommene Altarretabel in der Weimarer Stadtkirche betroffen, das den konfessionellen Vorgaben nicht mehr entsprach. In diesem Zusammenhang wurde darüber hinaus an die Regenten die Bitte gerichtet, auch in Wei-

⁵ Vgl. Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte (Anm. 3); Ruth Slenczka: Lutherische Landesherren am Altar. Das Schneeberger Fürstenretabel von Lucas Cranach als protestantisches Initialwerk. In: Thomas Pöpper, Susanne Wegmann (Hrsg.): Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche. Regensburg 2011, S. 119-136; Ingrid Schulze: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen (Anm. 2).

⁶ Vgl. zum Folgenden Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte (Anm. 3), S. 282-295.

⁷ Vgl. die Instruktion der Herzöge Johann Friedrich II., Johann Wilhelm und Johann Friedrich III. von Sachsen zur Kirchenvisitation, Weimar 17. Juni 1554. In: Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, Ernestinisches Gesamtarchiv (im Folgenden zitiert unter der Sigle ThHStAW, EGA), Reg. II 23-26, fol. 121v.; vgl. auch Staatsarchiv Dresden, Loc. 10599, oder abgedruckt in: Evangelische Kirchenordnungen des XVI. Jahrhunderts. Hrsg. von Emil Sehling. I. Abt.: Sachsen und Thüringen nebst angrenzenden Gebieten. Leipzig 1902, S. 222-228.

⁸ Vgl. Johann Stoltz an Hofmeister Wolf von Mulich, Weimar 5. Mai 1554. ThHStAW, EGA, Reg. II 2433, fol. 4v. Nachzulesen bei Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte (Anm. 3), S. 283.

mar einen freistehenden Altar zu ermöglichen, damit »der priester al sein Kirchenampt gegen dem volck vorrichten moge«. ⁹ Weimar sollte mit dieser Neugestaltung, die auf Luthers Empfehlung in der *Deutschen Messe* von 1526 zurückging, für das ganze Herzogtum vorbildlich sein. ¹⁰ Das in der Cranach-Werkstatt bereits bestellte Retabel wurde tatsächlich in dieser Weise in geräumigem Abstand hinter dem frei stehenden Altar ausgeführt.

Jedoch ist die Frage, wann der Altar von wem in Auftrag gegeben wurde, bisher nicht endgültig geklärt. Aufgestellt wurde er in der zweiten Hälfte des Jahres 1555. Am 3. Juli 1554 schickte Johann Stigel den Regenten das Epigramm für die Predella und nannte es eine »Epitaphia«, eine Grabinschrift. ¹¹ Böhlitz geht deshalb davon aus, dass das Retabel zwischen dem Sommer 1554 und Herbst 1555 entstanden sei und von den herzoglichen Brüdern als Epitaphaltar in Auftrag gegeben worden sei. Weil diese ohnehin die Errichtung eines ehrenden Epitaphs für ihre Eltern planten und die Theologen eine Neugestaltung des Altarraums erbaten, habe es – nicht zuletzt auch aus finanziellen Gründen – nahegelegen, beide Projekte zu kombinieren zu einem »Mischtyp, der einen kultischen Zweck im sakralen Raum mit einem memorialen Zweck im profanen Raum verbindet«. ¹² Auf diese Weise bringe der »protestantische Landesfürst, Regent und Kirchenoberhaupt in Personalunion«, »Landeskirche und regiertes Land ebenso zur Deckung [...] wie Sakral- und Memorialraum«. ¹³

Einiges spricht also dafür, dass es die drei neuen Herzöge waren, die das Retabel im Sommer 1554 in der Cranach-Werkstatt bestellten, und Cranach d. Ä. somit nicht mehr an der Ausführung beteiligt war. Dies schließt jedoch keineswegs aus, dass es schon vor dem Sommer 1554 Vorüberlegungen und Skizzen gegeben haben könnte. Vielmehr ist es sogar sehr wahrscheinlich, dass schon Johann Friedrich I. und Lucas Cranach d. Ä. nach ihrer Rückkehr aus der Gefangenschaft eine Neukonzeption der Innenausstattung der Haupt- und Hofkirche ins Auge fassten. Ebenso wenig schließt Böhlitz' Datierung aus,

9 Bericht der Visitatoren zur durchgeführten Kirchenvisitation, Weimar 4. März 1555. ThHStAW, EGA, Reg. II. 2487, fol. 61. Vgl. hierzu und zum Folgenden Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte (Anm. 3), S. 285.

10 Vgl. Martin Luther: Deutsche Messe. 1526. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. 127 Bde. Weimar 1883-2009. I. Abt., Bd. 19, S. 44-113, hier S. 80, V. 28-30. Die Schriften Martin Luthers werden im Folgenden nach dieser Ausgabe unter der Sigle LW nachgewiesen. Bibelzitate werden nach dieser Ausgabe zitiert.

11 Johann Stigel, 3. Juli 1554. ThHStAW, EGA, Reg. D 223, fol. 131. Vgl. Wilhelm Junius: Grabdenkmäler sächsischer Fürsten des Reformationszeitalters. In: Thüringisch-sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst 15 (1926), S. 97-110, hier S. 101 f.

12 Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte (Anm. 3), S. 289.

13 Ebenda, S. 293.

dass die Mitteltafel zunächst als persönliches Epitaph Lucas Cranachs d. Ä. konzipiert und erst durch die Hinzufügung von Seitenflügeln, Predella und Gesprenge zum Epitaphaltar für das Regentenpaar umgewidmet worden sein könnte.¹⁴ Dies würde manche Merkwürdigkeiten in der Mitteltafel sowie die theologische und bildhermeneutische Komplexität der Gesamtausführung plausibel erklären. Statt das Werk auf seine dynastiepolitische Funktion zu reduzieren, sollten daher für eine angemessene Würdigung seiner kunst- und theologiegeschichtlichen Bedeutung auch die rechtfertigungstheologischen und heilsmedialen Aussagestrategien des Retabels Berücksichtigung finden.

Der »fröhliche Wechsel« der Retabelansichten

Im Jahr 1539 war in der Wolfgangskirche im sächsischen Schneeberg das erste reformatorische Altarretabel aus der Cranach-Werkstatt errichtet worden (Taf. 27, S. 184 f.). Damit war nicht nur an die mittelalterliche Tradition der Verbindung von Altarsakrament und Bild angeknüpft worden, Cranach hatte mit dem Wandelretabel auch auf ein Medium zurückgegriffen, das in engster Verbindung mit der Transsubstantiationslehre stand. Denn das Wandelretabel sollte nicht variationsreich durch das liturgische Jahr führen, sondern war als Gesamtkunstwerk vielmehr eine ›Bildmaschine‹, die die Gleichzeitigkeit von innen und außen, den Wechsel von sichtbarer und verborgener Bildseite und somit auch die Wandlung eines Mediums vor Augen stellte.¹⁵ Die ›Ars Memorativa‹ einer weitgehend schriftlosen Kultur steigerte die Wirksamkeit eines solchen Werks, dessen sichtbare wie verborgene Schichten den Gottesdienstteil-

¹⁴ So Oskar Thulin: *Cranach-Altäre der Reformation*. Berlin 1955, S. 54 f. Vor ihm bereits Gustav Adolf Schöll: *Weimar's Merkwürdigkeiten einst und jetzt*. Weimar 1847, S. 53 f. Ingrid Schulze gibt zu bedenken, dass erste Absprachen 1553 getroffen worden sein könnten, als sich Lucas Cranach d. J. vorübergehend mit seiner Familie in Weimar aufhielt. Vgl. dies.: *Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen (Anm. 2)*, S. 104.

¹⁵ Vgl. Heike Schlie: *Das Holz des Lebensbaumes, des Kreuzes und des Altarretabels. Die Cranach'sche Neufassung einer sakramentalen Bildgattung*. In: Thomas Pöpper, Susanne Wegmann (Hrsg.): *Das Bild des neuen Glaubens (Anm. 5)*, S. 101-117, hier S. 102. Vgl. auch Valerie Möhle: *Wandlungen. Überlegungen zum Zusammenspiel der Außen- und Innenseiten von Flügelretabeln am Beispiel zweier niedersächsischer Werke des frühen 15. Jahrhunderts*. In: David Ganz, Thomas Lentens (Hrsg.): *Ästhetik des Unsichtbaren. Bildtheorie und Bildgebrauch in der Vormoderne*. Berlin 2004, S. 147-169; Marius Rimmel: *(Ver)Führung durch Scharniere. Zur Instrumentalisierung kleinformatiger Klappbilder in der Passionsmeditation*. In: Carla Dauven-Van Knippenberg u. a. (Hrsg.): *Medialität des Heils im späten Mittelalter*. Zürich 2009, S. 111-130.

nehmern so gleichermaßen präsent waren.¹⁶ Den Bezügen *zwischen* den Schau-seiten kam dabei besondere Valenz zu.

Cranach reaktivierte das Proprium des Wandelaltars mit seinen sakramentalen Bezügen für die neue Programmatik der Reformationsaltäre. Dies zielte nicht darauf, die Wandlung der eucharistischen Gaben zu plausibilisieren, sondern sollte das Zentrum des evangelischen Glaubens, das Geheimnis der Rechtfertigung des Gottlosen sichtbar machen: »Der Bildträger und seine spezifischen medialen Möglichkeiten, das wechselnde Bildangebot, das Öffnen und Schließen, Verbergen und Enthüllen, das ›Von-Außen-nach-Innen-Hinein-schauen, werden aufgegriffen und mit einer neuen Bedeutung belebt«. ¹⁷ Der Schneeberger Altar führt den Betrachter vom Erschrecken über Sünde und Gericht unter die Gnade, stellt ihm Gesetz und Evangelium vor Augen, wandelt ihn innerlich zum gläubigen Empfang der Heilstat Jesu Christi und stellt ihn unter die Verheißung göttlicher Gnade. Insofern trägt die ikonographische Deutung der einzelnen Motive weniger zum Verständnis des Retabels bei als eine Untersuchung der Darstellungsstrategien, die den Betrachter über Blickwechsel, Bildenthüllungen, Argumentationen und Kontraste den Weg zur Verwandlung in den Heilsraum des Glaubens führen wollen.

Auch das Weimarer Wandelretabel ist solch eine ›Bildmaschine‹ – wenn auch mit noch einmal verändertem Fokus. Funktioniert der Schneeberger Altar wie eine Drehtür, die den Betrachter vom äußeren Erschrecken über Gottes Zorn zur inneren Anschauung des heilsamen Kreuzesopfers Jesu Christi führt, so zieht der Weimarer Altar den Betrachter durch einen kommunikativen Prozess in den ›fröhlichen Wechsel und Streit‹ der personalen Gemeinschaft mit Christus hinein (vgl. Taf. 1 und 2, S. 97 f.). Dieses Konzept knüpft an Martin Luther

16 Siehe Heike Schlie: Wandlungen eines sakramentalen Bildverbundes in der Reformation. Das Schneeberger Retabel von Lucas Cranach dem Älteren. In: David Ganz, Felix Thürlemann (Hrsg.): Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart. Berlin 2010, S. 243-270, hier S. 247: »Bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts war das Flügelretabel mit seinen Möglichkeiten des Verhüllens und Enthüllens, mit der Inszenierung des Mysteriums im Inneren des Schreins oder der Mitteltafel an die Medialität des Altarsakraments gekoppelt. In der Performanz bildeten Altarretabel und Altarsakrament ein hybrides Gesamtmedium, das in Überwindung der Defizite der Einzelmedien (fehlende Anschaulichkeit des Leibs in der Hostie, fehlende Präsenz der heiligen Substanz im Bild) eine Evidenz des Göttlichen herstellte«.

17 Susanne Wegmann: Die Sichtbarkeit der Gnade – Bildtheorie und Gnadenvermittlung auf den lutherischen Altären. In: Johanna Haberer, Berndt Hamm (Hrsg.): Medialität, Unmittelbarkeit, Präsenz. Die Nähe des Heils im Verständnis der Reformation. Tübingen 2012, S. 187-211, hier S. 203. Vgl. dies.: Die Öffnung zum Glauben. Lucas Cranachs Schneeberger Retabel und das Konzept seiner Wandlung. In: Thomas Pöpper, dies. (Hrsg.): Das Bild des neuen Glaubens (Anm. 5), S. 87-100, hier S. 98.

an, der Rechtfertigung als wechselseitiges ›Anziehen‹ und ›Einkleiden‹ von Christus in den Sünder und des Sünders in Christus beschreibt und diesen Austausch als Bildwechsel, als Wechsel von Selbst- und Fremdbild kennzeichnet.¹⁸ Diesen Bildwechsel gilt es im Glauben nachzuvollziehen und einzuüben durch das ›Füribilden‹ und ›Einbilden‹ Christi im Herzen.¹⁹ Für Luther steht außer Frage, dass das menschliche Erkenntnisvermögen auf das Sehen angewiesen ist und dass innere wie äußere Bilder starke Affekte auslösen. Vor allem in seinen Trostschriften misst er der Glaubensimagination eine herausragende Bedeutung zu: »Der Christenmensch bildet sich in der ars moriendi, indem er Christus, das Gnadenbild, ansieht, es in sich bildet und auf diese Weise mit ihm in einen Tausch und Wechsel eintritt.«²⁰

Taufe und Himmelfahrt Jesu auf den geschlossenen Altarflügeln (Taf. 1, S. 97) stammen mit dem eher großflächigen Farbauftrag und den größeren Gesichtszügen vermutlich von anderer Hand als die aufwendig gestalteten detailreichen Ansichten der Innenflügel und Mitteltafel. Die Tauftafel links zeigt Gottvater in einer Aureole aus körperlosen Putten sowie die Taube des Heiligen Geistes. Jesus steht dem Täufer gegenüber, erniedrigt, knietief im Wasser, und fixiert den Betrachter. Die Himmelfahrtstafel rechts zeigt den auffahrenden Christus mit Kreuzfahne und kreuzförmigem Nimbus, dem Vater gleich in einer Puttenaureole. Rings um ein Rasenstück knien staunend und anbetend 26 Jünger. Nur einer von ihnen – mit einem auffälligen Schnauzbart versehen – blickt nicht gen Himmel, sondern dem Betrachter in die Augen.

¹⁸ Vgl. Martin Luther: *Sermo Lutheri. In Natali Christi (1515). Corollarium II.* In: LW, I. Abt., Bd. 1, S. 25-29, hier S. 28: »Induit formam et figuram nostram et imaginem et similitudinem, ut nos induat imagine, forma, similitudine sua«. Vgl. Martin Seils: *Der Grund der Rechtfertigung. Zum Verhältnis von ›Einung‹ mit Christus und ›Anrechnung‹ der Christusgerechtigkeit in Luthers Auslegung von Gal 2, 16 und 2, 20 in der Großen Galatervorlesung.* In: Michael Beintker (Hrsg.): *Rechtfertigung und Erfahrung.* Gütersloh 1995, S. 25-42.

¹⁹ Vgl. Martin Luther: *Die Dritte Predigt, auff den Ostertag [1533].* In: LW, I. Abt., Bd. 37, S. 62-72, hier S. 63, V. 14 bis S. 64, V. 2 und ders.: *Predigten des Jahres 1529. Nr. 77.* In: LW, I. Abt., Bd. 29, S. 641-656, hier S. 650, V. 23-24: »Wenn du dir nicht einbildest, das diese Geburt dein eigen sey und umb deinen willen sey geschehen, ists umbsonst, das du die Historien viel bedenckest«. Vgl. Angelika Michael: *Luther und die Bilder. Von denen, die man sieht, und solchen, die man nicht sieht.* In: *Lutherjahrbuch 79 (2012),* S. 101-158.

²⁰ Johann Anselm Steiger: *Luthers Bild-Theologie als theologisches und hermeneutisches Fundament der Emblematik der lutherischen Orthodoxie.* In: Gerhard F. Strasser, Mara R. Wade (Hrsg.): *Die Domänen des Emblems. Außerliterarische Anwendungen der Emblematik.* Wiesbaden 2004, S. 119-133, hier S. 129. Vgl. Thomas Lentes: *Zwischen Adiaphora und Artefakt. Bildbestreitung in der Reformation.* In: Reinhard Hoeps (Hrsg.): *Handbuch der Bildtheologie.* 4 Bde. Paderborn u.a. 2007 ff. Bd. 1: *Bild-Konflikte.* Paderborn 2007, S. 213-240, hier S. 221: »Dort werden die inneren Bilder geradezu als eine Technik der Entsöhnung [...] empfohlen«.

Taufe und Himmelfahrt Jesu stellen hier nicht »Anfang und Ende des Wirkens Jesu unter den Menschen«²¹ dar, wie gemeinhin angenommen wird, sondern bezeichnen den punktuellen Beginn und die ubiquitäre Ausweitung des priesterlichen und königlichen Amtes, das Jesus in seiner Taufe unter aktivem Gehorsam antritt und damit den Willen des Vaters erfüllt.²² Versteht man Jesu Himmelfahrt als Ende seiner irdischen Wirksamkeit, geht die lutherische Pointe dieser Darstellung verloren: die ungebrochene reale und körperliche Gegenwart Jesu Christi in seiner göttlichen und menschlichen Natur. Eben diese Präsenz bringt das Epigramm Prigels zum Ausdruck mit dem Gebetsruf »Christe tuis praesens« (vgl. die Beilage, geschlossener Altar). Diese charakteristische Verbindung von Taufe und Himmelfahrt Jesu in der Ausrichtung auf das universale Amt Christi findet sich auch in Martin Luthers bekanntem Katechismuslied von 1541:

Christ unser HErr zum Jordan kam
nach seines Vater willen,
Von S. Johans die Tauffe nam
sein werck und ampt zurfuellen.
Da wolt er stifften uns ein Bad,
Zu waschen uns von suenden,
Erseuffen auch den bitterm Tod
Durch sein selbs Blut und Wunden,
Es galt ein newes Leben.

Die Himmelfahrtsszene begegnet in der fünften Strophe:

SEin Juenger heisst der HERre Christ,
Geht hin all Welt zu leren,
Das sie verlorn in Suenden ist,
Sich sol zur Busse keren.
Wer gleubet und sich teuffen lesst,
Sol dadurch selig werden,
Ein newgeborner Mensch er heisst,
Der nicht mehr koenne sterben.
Das Himelreich sol erben.

Die siebte Strophe bildet das Scharnier zwischen Lied und Bild, indem hier die spezifische Seherfahrung des Glaubens besungen wird:

21 Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte (Anm. 3), S. 279.

22 Vgl. Karin Bornkamm: Christus – König und Priester. Das Amt Christi bei Luther im Verhältnis zur Vor- und Nachgeschichte. Tübingen 1998; Bernhard Lohse: Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang. Göttingen 1995, S. 247 f.

Das Aug allein das Wasser siht,
 Wie Menschen Wasser giessen,
 Der Glaub im Geist die krafft versteht
 Des Blutes Jhesu Christi.
 Und ist fuer im ein rote Flut,
 Von Christus Blut geferbet,
 Die allen Schaden heilen thut,
 Von Adam her geerbet,
 Auch von uns selbs begangen.²³

Luther differenziert zwischen einem äußeren und inneren, einem physischen und geistig-geistlichen Sehen. Wiewohl zusammengehörig, ist doch Letzteres entscheidend, da es Gottes Heilshandeln in schlichten Zeichen erkennt. Dies wird in Cranachs Altarretabeln in Weimar, Schneeberg und Wittenberg durch charakteristische Blickkontakte angezeigt. Auf der Himmelfahrtstafel des Weimarer Altars (Taf. 111, S. 103) schaut der Schnauzbärtige fragend zum Betrachter, ob dieser in dem auffahrenden Christus seinen Herrn und Heiland zu sehen bereit ist. In der Taufszene begegnet der Blick Jesu selbst, dessen Gestus der vor der Brust verschränkten Arme für Cranach typisch ist. Jesus scheint den Betrachter zu fragen, ob dieser in der Taufe Jesu die Prolepsis seines leidenden Kreuzesgehorsams zu sehen vermag und selbst bereit ist, das Kreuz Christi auf sich zu nehmen. Schon das geschlossene Retabel führt den Betrachter in den heilbringenden Christus-Glauben ein. Dabei referiert die Bildkomposition nicht nur auf die Lieddichtung Luthers, sondern auch auf den biblischen Philipperhymnus, der zum Gehorsam Christi anleitet²⁴ und – bezogen auf das Martyrium²⁵ Johann Friedrichs I. – Bekenntnistreue zu den ernestinischen Herrschern als christomorphe Selbstentäußerung fundiert:

Ejn jglicher sey gesinnet, wie Jhesus Christus auch war, welcher, ob er wol in goettlicher gestalt war, hielt ers nicht fur einen raub, Gotte gleich sein,

²³ Martin Luther: Ein Geistlich Lied Von unser heiligen Tauffe. In: LW, I. Abt., Bd. 35, S. 468-470. Mit Blick auf die liturgische Kohärenz wäre zu vermuten, dass das Retabel vor allem bei Taufgottesdiensten geschlossen war.

²⁴ Vgl. Max Josef Suda: Die Ethik Martin Luthers. Göttingen 2006, S. 49 f.

²⁵ Vgl. Georg Schmidt: Der Kampf um Kursachsen, Luthertum und Reichsverfassung (1546-1553). Ein deutscher Freiheitskrieg? In: Volker Leppin, Georg Schmidt, Sabine Wefers (Hrsg.): Johann Friedrich I. – der lutherische Kurfürst. Gütersloh 2006, S. 55-84. Heimo Reinitzer: Tapetum Concordiae (Anm. 1), S. 23: »Die Gesichtsverletzung, ein Schnitt vom Auge bis an die Oberlippe, wurde zu einem identitätsstiftenden Merkmal für einen Regenten, der für seinen und seiner Untertanen Glauben, den rechten Glauben, alles Leiden auf sich nahm. [...] Die wie zur Seitenwunde Christi stilisierte Gesichtsverletzung wurde in mehreren Drucken zur Schau gestellt, in Holzschnitten oder Kupferstichen, deren Zweck wohl eher im Gotteslob und im Trost für die Evangelischen als in politischer Propaganda lag«.

Sondern eussert sich selbs, vnd nam Knechts gestalt an, ward gleich wie ein ander Mensch, vnd an geberden als ein Mensch erfunden, Ernidriget sich selbs, vnd ward gehorsam bis zum tode, ja zum tode am Creutz. Darumb hat jn auch Gott erhoehet, vnd hat jm einen Namen gegeben, der vber alle namen ist, Das in dem namen Jhesu sich beugen sollen, alle der knie, die im Himel vnd auff erden vnd vnter der erden sind, vnd alle Zungen bekennen sollen, das Jhesus Christus der HErr sey, zur ehre Gottes des Vaters (Phil 2, 5-11).

Das geöffnete Retabel zeigt ein komplexes, von zwei Flügeln gerahmtes Kreuzigungsbild (Taf. 2, S. 98). Auf dem heraldisch rechten Flügel sind – in Adorantenhaltung knieend – die verstorbenen, auf der linken die aktuellen Regenten zu sehen. Im Hintergrund zeigt sich auf beiden Seiten ein schwerer Brokatvorhang, vor dessen Goldgrund sich die Herzöge wie Heilige ausnehmen. Über dem Haupt des ehemaligen Kurfürsten finden sich im Brokat die eingestickten Buchstaben ›V[erbum] D[omini] M[anet] I[n] Æ[ternum]‹. Dieser Vers aus 1 Petr 1, 25 war das Motto der Ernestiner, auf Flugblättern und Rüstungen gleichermaßen eingepägt.²⁶ Der Brokatvorhang fungiert als Medium, das Differenz und Zusammengehörigkeit der Flügelseiten inszeniert. Wie die Flügeltafel aus einem Holz besteht, so werden Christus und sein Bekenner ›ein Leib‹, ›quasi una persona‹, nur durch einen Vorhang von der eschatologischen ›unio‹ getrennt.²⁷ Hinter dem als Märtyrer verehrten Johann Friedrich I.

26 So steht der Vers beispielsweise gleich oben links auf einem Holzschnitt Lucas Cranachs d. J. von 1552, der das Brustbild des gerade aus der Haft zurückgekehrten Johann Friedrich I. zeigt. Der vom Krieg gezeichnete Regent liest aus einem Buch, das die Inschrift »AVS NOT« trägt. Rechts neben ihm ist der Gekreuzigte abgebildet. Zwischen dem leidenden Christus und dem leidenden Regenten steht: »Tu spes unica Christe. In te DOMINE speravi, non confundar in æternum. Quia redemisti me DEVS ueritatis« (mit Zitat aus Ps 31, 2a beziehungsweise 70, 1). Vgl. Ingrid Schulze: Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen (Anm. 2), S. 100-111.

27 Vgl. Luthers Beschreibung der Rechtfertigung als personontologischer Vereinigung: »Nit allein gibt der glaub sovil, das die seel dem gottlichen wort gleych wirt aller gnaden voll, frey und selig, sondernn voreynigt auch die seele mit Christo, als eyne brawt mit yhrem breudgam. Auß wilcher ehe folget, wie S. Paulus sagt [Eph 5, 30], das Christus und die seel eyn leyb werden«. Martin Luther: Von der Freyheyt eynisz Christen menschen. In: LW, I. Abt., Bd. 7, S. 19-38, hier S. 25, V. 26-30. Siehe auch ders.: Eyn Sermon am grunen Donnerstag. In: LW, I. Abt., Bd. 12, S. 475-493, hier S. 488, V. 7-10: »So fasset er widerumb mein sunde auff sich, meyn todt, meyn hell, und backen also ynn einander, und werden eyn brot und eyn kuchen mit einander«. Ders.: Commentarius in Epistolam ad Galates. Caput II. In: LW, I. Abt., Bd. 40.1, S. 150-308, hier S. 285, V. 5f.: »Fides facit ex te et Christo quasi unam personam, ut non segregeris a Christo, imo inherescas«. Vgl. Berndt Hamm: Der frühe Luther. Tübingen 2010, S. 200-278.

scheint Christus auf dem Weg zur Erniedrigung hindurch, hinter den dynastischen Nachfolgern hingegen der siegreich Erhöhte – damit verbindet sich die Hoffnung, dass der Gleichgestalt des Leidens Christi die Gleichgestalt der siegreichen Auferstehung folgt,²⁸ sich Bekenntnistreue also auszahlt. Wird das Retabel geschlossen, werden die Regenten vorn und rückseits vom Christus-Geschehen überdeckt, sind also darin eingebunden. In ihrer Frömmigkeit und Bekenntnistreue werden sie so für die Gemeinde der Residenzstadt zu Exempeln und Vorbildern des gerechtmachenden Glaubens und der allein um Christi willen empfangenen Gnade. War es, so lässt sich das Bildprogramm der Flügelbilder deuten, den Verstorbenen gelungen, im entbehrungsreichen Einsatz die evangelische Verkündigung zu erhalten, so verbindet sich mit den Söhnen die Hoffnung auf eine Ausbreitung des Wortes, wie es der Missionsbefehl (Mt 28, 18-20) und die Geistverheißung (Apg 1, 8) zusagen. Dafür spricht auch, dass die herzoglichen Brüder bei zugeklapptem Flügel genau über den drei Zeugen Johannes der Täufer, Cranach und Luther positioniert sind.

Die Porträts dienen also durchaus der sakralen Legitimierung der dynastischen Herrschaft der Ernestiner und unterscheiden sich darin nicht von den vorreformatorischen Retabeln ihrer Vorgänger.²⁹ Zugleich kommt ihnen aber die reformatorische Funktion zu, Rechtfertigung als ›Eingewickeltsein‹ in die fremde Gerechtigkeit Christi und als personale Gemeinschaft mit Christus visuell zu kommunizieren und zu plausibilisieren – und darin waren sie ein Novum.

Das Bild der Rechtfertigung und die Rechtfertigung der Bilder – die Mitteltafel

Auch die Ansicht der Mitteltafel muss die Weimarer Stadtgemeinde verblüfft haben, greift sie doch bekannte Bildthemen Cranach'scher Kreuzigungs- und Rechtfertigungstafeln auf, um sie dann auf markante Weise abzuwandeln. Sie wird von der Frontalansicht des Kreuzes Christi beherrscht und in zwei Hälften geteilt. Links ist der Auferstandene als Sieger über Tod und Teufel zu sehen, in einer Größe und Präsenz, die alle vorherigen Darstellungen weit übertrifft. Rechts steht unter dem Kreuz Johannes der Täufer, der auf Christus und das Lamm zeigt. Das Merkwürdigste ist zweifellos die Präsenz von Luther und Cranach d. Ä. unmittelbar neben dem Täufer Johannes, ebenfalls in annähernd lebensgroßer Ausführung. Cranach, in Adorantenhaltung zwischen Luther und dem Täufer, fixiert aus dem Bildraum heraus den Betrachter. Auf das silbergraue Haupt des Malers geht der Blutstrom der Gnade nieder, der aus der Seitenwunde Jesu austritt.

²⁸ Vgl. Röm 6, 3-5, bezeichnenderweise findet sich auch hier der Bezug zur Taufe.

²⁹ Vgl. Ruth Slenczka: Lutherische Landesherrn am Altar (Anm. 5), S. 127.

Die Mitteltafel bildet eine in sich geschlossene Komposition, steht aber gleichwohl in vielfachen Bezügen zu den Flügelinnenseiten. So herrschen auf Mittelbild und Flügeln gleichermaßen die warmen Gelb-, Gold- und Orange-töne vor, die im Kontrast zum feierlichen Schwarz bei Luther, Cranach und den Regenten stehen. Motivische Entsprechungen lenken den Blick des Betrachters von den Seitenflügeln immer wieder zurück zur Mitteltafel: die gefalteten Hände der Herzöge, die sich bei Cranach d. Ä. wiederfinden; die aufgeschlagene Schrift, über der Sibylle von Cleve betet und die auf die Schrift in Luthers Händen verweist. Vor allem aber sind es die Blicke der Dargestellten, die den Blick des Betrachters lenken.

Zusammen mit den Seitenflügeln zeigt der Bildvordergrund vier etwa gleich groß dargestellte Personengruppen, die so weit nach vorn gerückt sind, dass sie beinahe aus dem Bildraum herauszutreten scheinen, überragt vom Gekreuzigten mit dem Lamm in der Mittelachse.³⁰ Die Größe der vier Personengruppen ist fein abgestuft, angefangen vom Christus Victor, der Tod und Teufel niedertritt und dessen Lanze diesen Bildausschnitt exakt diagonal schneidet, über die Gruppe der Zeugen ihm gegenüber bis hin zu den Ernestinern links und rechts. Auffällig ist, dass die Augenpaare aller Personen im Vordergrund auf derselben horizontalen Achse liegen – mit Ausnahme derjenigen des Täuflers und des jüngeren Johann Friedrich III. (Taf. 15, S. 106 f.). Im Gegensatz zu den herkömmlichen Gesetz- und Evangelium-Bildern ist die Komposition der Personengruppen im Vordergrund nicht narrativ angelegt. Sie schildert weder die biblische Heilsgeschichte noch illustriert sie eine dogmatische Argumentation. Im Hinblick auf eine Deutung ist stattdessen das Blickgeschehen aufschlussreich, das sich beim Betrachten der Figurenkomposition einstellt.³¹ Fünfeinhalb Augenpaare sind aus dem Bildraum heraus auf den Betrachter gerichtet: drei aus den Seitenflügeln, dazu der siegreiche Christus und Cranach samt dem Lamm auf der Mitteltafel. Sibylle und ihr Sohn schauen auf den Leib des Gekreuzigten, Johannes der Täufer sieht mit wachem Blick in die Richtung Cranachs, Luthers und Johann Friedrichs II., während der Gekreuzigte unter halbgeschlossenen Lidern auf Cranach d. Ä. schaut. So erfährt sich der Betrach-

30 Zur folgenden Bildanalyse mittels Feldlinien und Segmentierung vgl. Roswitha Breckner: Sozialtheorie des Bildes. Zur interpretativen Analyse von Bildern und Fotografien. Bielefeld 2010; Ralf Bohnsack: Qualitative Bild- und Videointerpretation. Opladen, Farmington Hills 2011.

31 Die Thematisierung des Sehens durch gezielte Blickführung auf Werken der Cranach-Werkstatt hat Elke Anna Werner an den Venus- und Amor-Darstellungen zu zeigen vermocht. Vgl. dies.: Die Schleier der Venus. Zu einer Metapher des Sehens bei Lucas Cranach d. Ä. In: Bodo Brinkmann (Hrsg.): Cranach der Ältere. Ausstellungskatalog, Städel Museum Frankfurt a. M., Royal Academy of Arts London. Ostfildern 2007, S. 99–110, hier S. 107. Hinführend zur Rolle des Blickwechsels siehe Hans Belting: Blickwechsel mit Bildern. Die Bilderfrage als Körperfrage. In: Ders. (Hrsg.): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch. München 2007, S. 49–76.

ter als Teil eines Kommunikationsnetzes, das mühelos die Zeiten überspannt, in dem Lebende und Tote, Figuren der biblischen Historie und der Glaubensimagination gleichzeitig präsent sind. Einzig Martin Luthers Blick scheint aus dem Bildraum heraus in die Ferne zu schweifen. Dazu später mehr.

Auf dem Altarretabel geht es, so meine These, weder ums Hören noch ums Schmecken des Heils, sondern um das Sehen. Selbst auf die Bibel wird höchstens gezeigt oder sie liegt aufgeschlagen vor der verstorbenen Regentin, deren Blick aber darüber hinweg auf den sichtbaren Gekreuzigten zielt. Der Maler wird zur Schlüsselfigur der Komposition. Durch Jesu Blick und den ungewöhnlichen Blutstrahl der Gnade herausgehoben, zieht er den Betrachterblick auf sich, lenkt ihn mittels der gefalteten Hände weiter zum Gekreuzigten, von dem der Blick, den Augen Jesu und dem Blutstrahl folgend, zurück zu Cranach wandert, der schließlich wiederum mit seinem Blick das, was ihm widerfährt, an den Betrachter weitervermittelt. Ein weiteres Detail stützt diese These: Im Retabelzentrum, knapp unterhalb der Bildmitte, zeichnet sich der dunkle Kreuznagel markant gegen die Helligkeit der Füße und des Holzes ab. Hier sickert ein Blutrinnsal bis zur Jahreszahl 1555 und zur Cranach-Schlange (Taf. 5 und 6, S. 101). So wird der Gnadenstrahl nicht nur auf das Bild, sondern auch auf das Signet des Künstlers gelenkt. Dieser Kreuznagel bildet das Zentrum eines Kreises, auf dem die aus der Mitteltafel herausschauenden Augenpaare Cranachs und des Auferstandenen ebenso liegen wie das reine Weiß des Lendentuchs Jesu oben und des wolligen Schäfchens unten am Fuße des Kreuzesstammes (Taf. 16, S. 108). So entsteht ein Bildraum, der die dreifache Christus-Repräsentation des Gekreuzigten, Auferstandenen und des als Opferlamm sühnenden Gottessohnes in einen unmittelbaren Bezug zum Maler setzt. Über das Kreuz hinweg wandert der Betrachterblick vom Auferstandenen zu Cranach und zurück, wandert nach oben und nach unten zum Bild der Sühne. Das Sühneopfer Christi bildet die Zentralachse des Bildraums, in den sich der Maler einfügt. Indem er sich glaubend und sehend in diesen Heilsraum hineinstellt, wird er zum Spiegelbild und zum Zeugen des Auferstandenen als seinem Alter Ego. Wie auf den Altarflügeln treten also auch auf der Mitteltafel der Glaubende und Christus in einen innigen kommunikativen Prozess ein, der sie miteinander verschmelzen lässt. So wird ins Bild gesetzt, was sprachlich so schwer zu beschreiben ist: Luthers ›simul iustus ac peccator‹ als Kennzeichen der Rechtfertigung, die auf Gottes Gnade und Christi Werk allein beruht. Schaut der Betrachter zwischen Cranach und dem Auferstandenen hin und her, so entspricht dieser Sehakt demjenigen Gottes auf die Glaubenden und eröffnet Einsicht in das Wesen des Menschen: Gott sieht im Sünder zugleich seinen Sohn. Sofern Cranach ›alter Mensch‹ ist, ist er Tod und Teufel ausgeliefert. Sofern er aber ›neuer Mensch‹ ist, ist er mit und durch Christus Sieger über die Unheilmächte. Und das gilt natürlich auch für den Betrachter. Christus und der Glaubende werden – jedenfalls vor Gottes Augen – ›quasi una persona‹. In den spätreformatorischen Streitigkeiten unter den Schülern Luthers um Glaube

und Rechtfertigung nahm Cranach d. J. mit dieser Bildkonzeption eine Mittelposition ein, die stärker als die Melanchthons und Osianders der Anschauung Luthers entspricht, für den die Rechtfertigung nur als Christus-Relation be- greifbar ist.³² Auch darauf wird zurückzukommen sein.

Charakteristisch für die geöffnete Ansicht des Weimarer Retabels ist, so ist deutlich geworden, dass der Betrachter selbst als Angesehener in den Blick gerät und sichtbar wird. Nun steht das Retabel aber nicht in einem privaten Andachtsraum, sondern im Zentrum der im Namen Jesu versammelten Gemeinde. Jedes individualistische Verständnis des kommunikativen Sehakts wäre daher verfehlt. Es ist die Gemeinde, die sich in diesem Blickgeschehen selbst begegnet, die sich als Gemeinschaft der ›simul iusti ac peccatores‹ ansichtig wird. So wird die Begegnung mit dem Altarbild für die Gemeinde zum Exemplum wechselseitiger Wahrnehmung in Christus. Im anderen Christus zu sehen und einander zum Christus zu werden, wird zur eigentümlichen Praxis Iustificationis in der Gemeinschaft der Heiligen: Bildwerdung des Menschen im Bilde Gottes. Zuge- spitzt formuliert: In der Mitteltafel geht es somit um die Sichtbarmachung des Acheiropoieton, des nicht von Händen gemachten Bildes Gottes. Doch das Acheiropoieton befindet sich nicht auf der Oberfläche eines Bildträgers, son- dern ereignet sich im Rechtfertigungsgeschehen, indem die betrachtende Ge- meinde in der unsichtbaren Gegenwart Jesu Christi selbst in den Blick gerät.

Cranach d. Ä. und Luther treten daher höchstens sekundär als Repräsentan- ten des ernestinischen Herrschaftsanspruchs auf. Primär sind sie die Schlüssell- figuren der reformatorisch erneuerten theologischen und medienhermeneuti- schen Semantik dieses Rechtfertigungsbildes.³³ Dass Cranach d. Ä. zusammen mit Luther direkt unter dem Kreuz zu stehen kommt, ist höchst erstaunlich und vielleicht nur zu erklären, wenn man das Retabel als Bildfindung versteht, die zunächst für einen Epitaph Cranachs d. Ä. gedacht war. Zwar gibt es auch schon vor Cranach, etwa bei Albrecht Dürer,³⁴ Platzierungen von Künstlern in ihren Altarwerken, doch nie ist die Positionierung so herausgehoben wie hier.

- 32 Im sogenannten Osiandrischen Streit, der 1550 in Königsberg ausgebrochen war, betonte Melanchthon gegen Osianders Lehre von der realen Einwohnung der Gnade die rein forensische Rechtfertigung. Vgl. Reinhard Flogaus: Luther versus Melanch- thon? Zur Frage der Einheit der Wittenberger Reformation in der Rechtfertigungs- lehre. In: Archiv für Reformationsgeschichte 91 (2000), S. 6-46.
- 33 Bonnie Noble hat das gesehen, auch wenn sie die spezifischen Blickwechsel nicht berücksichtigt. Siehe dies.: From Vision to Testimony (Anm. 2), S. 141: »[T]he in- clusion of Luther and Cranach in the central panel is the key to the way the Weimar Altarpiece re-negotiates the relationships between humanity and divinity«. Anders urteilt Michael Böhlitz: Der Weimarer Cranachaltar im Kontext von Religion und Geschichte (Anm. 3), S. 296 f.
- 34 Vgl. das Altarwerk *Das Rosenkranzfest* von 1506 (Prag) oder den Landauer Drei- faltigkeitsaltar von 1511 (Wien). Vgl. Bonnie Noble: From Vision to Testimony (Anm. 2), S. 158.



Abb. 1

Albrecht Dürer, Christus am Kreuz mit drei Engeln, Holzschnitt, um 1513

Der Blutstrahl der Gnade ist ein Bildmotiv, das den Zeitgenossen aus Cranachs zahlreichen Gesetz-und-Evangelium-Darstellungen³⁵ vertraut war. Es handelt sich um ein in der mittelalterlichen Ikonographie verbreitetes Motiv (Abb. 1). Gewöhnlich wird das Blut von einem Engel, einem Gnadenbrunnen oder der

³⁵ Das Gesetz-und-Evangelium-Motiv war durch druckgraphische Popularisierung weit- hin bekannt. Vgl. Ruth Slenczka: Lutherische Landesherren am Altar (Anm. 5), S. 124. Siehe die zahlreichen Titelblattdrucke bei Heimo Reinitzer: Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte. 2 Bde. Hamburg 2006, hier Bd. 2: Abbildungen, S. 218, S. 222-241, S. 303-305, S. 311-313, S. 316-319, S. 322-331, S. 335.

personifizierten Ecclesia aufgefangen, die das Heil für die Glaubenden sakramental verwaltet.³⁶ In Cranachs Bildern ist es hingegen der exemplarische Glaubende selbst, der genau über dem Herzen vom Strahl der Gnade getroffen wird und das reformatorische ›sola fide‹ ins Bild setzt – der Glaube allein genügt, um die Gnade zu empfangen.

Auch für ein solches, nicht ekklesial-sakramental vermitteltes Gnadenwirken des Blutes Christi gibt es eine ikonographische Tradition, die sich jedoch meist auf Adam oder herausragende Heilige bezieht.³⁷ Das Neue in Cranachs Bildfindung ist die direkte Verbindung zwischen dem Gekreuzigten und dem glaubenden Sünder, die als körperlich präsenzte Wirklichkeit des Heils ins Bild gesetzt wird. Auf der Weimarer Tafel tritt zudem erstmals eine konkrete zeitgenössische Person an die Stelle des Sünders und statt der Brust wird dessen Kopf vom Blut getroffen. Letzteres liegt wohl darin begründet, dass man den Maler nicht mit entblößtem Oberkörper darstellen wollte.

Über diese unmittelbar-körperliche Christus-Verbindung hinaus ist keine weitere Steigerung der Heilsgegenwart, etwa im Sakrament, vorstellbar und im Bild auch nicht intendiert. Entsprechend ist das Lamm am Kreuzesstamm nicht im eucharistischen Kontext zu verstehen, sondern bezieht sich allein auf den Opfertod Jesu Christi,³⁸ selbst wenn eine Weinranke hinter ihm Abendmahlsassoziationen wachruft. Wort und Sakrament werden damit nicht abgewertet; Cranach hatte denkbar wenig Interesse daran, einen Konflikt zwischen Bild, Wort und Sakrament zu fingieren.³⁹ Im Zentrum steht vielmehr die personale Christus-Gemeinschaft der *Communicatio Mirabile* im Glauben,⁴⁰ die nach der

36 Vgl. Friedrich Ohly: *Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst.* Münster 1985, S. 48-59.

37 Vgl. ebenda, S. 60-81. Ein in seiner Verbindung von Gnadenquelle- und Jungbrunnenmotiv ungewöhnliches Gegenbeispiel könnte *Das mystische Bad der Seelen im Blute Christi* von Jean Bellegambe, wahrscheinlich um das Jahr 1510 in Lille entstanden, sein. Hier heilt das Gnadenblut in einer mystischen Weise, zugänglich durch Hoffnung und Glaube. Abgebildet bei Joseph Leo Koerner: *The Reformation of the Image.* London 2004, S. 179.

38 Durchgängig ohne direkten sakramentalen Bezug versinnbildlicht das Lamm den Opfertod Jesu auf den Gesetz- und Evangelium-Tafeln. Vgl. Heimo Reinitzer: *Gesetz und Evangelium* (Anm. 35). Bd. 2, S. 215-267.

39 Vgl. Heinrich Assel: *Tamquam visibile verbum. Bild versus Sakrament?* In: Philipp Stoellger, Thomas Klie (Hrsg.): *Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes.* Tübingen 2011, S. 347-371.

40 Vgl. Johann Anselm Steiger: *Die communicatio idiomatum als Achse und Motor der Theologie Luthers. Der ›fröhliche Wechsel‹ als hermeneutischer Schlüssel zur Abendmahlslehre, Anthropologie, Seelsorge, Naturtheologie, Rhetorik und Humor.* In: *Neue Zeitschrift für systematische Theologie und Religionsphilosophie* 38 (1996), S. 1-28.

*Confessio Augustana*⁴¹ nie ohne Wort und Sakrament ist, die aber auch nicht von einem kirchlich-institutionellen Vollzug überlagert werden darf.

So tritt – das ist die eigentliche Pointe dieses Retabels – das konkrete äußere Schauen als Weise der Heilsannahme gleichberechtigt neben das Hören und Schmecken. Die kritische Frage nach der Heilsdignität der visuellen Medien wird hier meines Erachtens nicht entschieden: Bereitet das Weimarer Retabel die Gemeinde lediglich zum Empfang des Heils im Altarsakrament vor? Oder ist der Anblick des Heils selbst schon heilsam und gnadenmitteilend? Scheint das Altarretabel ›häresieverdächtig‹ das Zweite nahezulegen,⁴² relativiert es sich zugleich selbst: Das Bild vermittelt das Heil nicht an sich aufgrund seiner medialen Beschaffenheit. Es vermag dies nur kraft des erschließenden Glaubens des Betrachters, vermittelt durch das gepredigte Wort. Nur der Glaubende vermag im Gekreuzigten den Christus Gottes zu sehen. Nur einem solchen Betrachter kann der Künstler mit Bildern – wie Johannes und Luther mit Worten und Zeichen – die Präsenz der Gnade Christi bezeugen.

Die Weimarer Mitteltafel steht ohne Zweifel in der Tradition der zahlreichen Gesetz-und-Gnade-Tafeln der Cranach-Werkstatt, die dort seit Mitte der 1520er Jahre entstehen.⁴³ Zugleich erfolgt mit ihr eine erhebliche Transformation der Komposition. Im Gegensatz zum herkömmlichen Gothaer und Prager Bildtyp ist das Kreuz in die Frontalansicht gerückt – und zwar in die Mitte, wo sonst der dürr-grüne Baum des Lebens stand, der im rindenbelassenen Holzstamm des Kreuzes noch angedeutet ist.⁴⁴ Zudem sind einige Motive deutlich vergrößert in den Vordergrund, die meisten anderen hingegen weit in den Hintergrund gerückt, auf etliche Motive hat Lucas Cranach d. J. ganz verzichtet. Nicht mehr aufgenommen ist zum Beispiel – im Vergleich zu einer zeitgenössischen Ausführung des Themas durch Lucas Cranach d. J. von 1550 – das Motiv des Weltenrichters, des Sündenfalls und der den Jesusknaben empfangenden Maria (Taf. 25, S. 182). Cranach hatte beim Bildprogramm aus dem Jahr 1555 offensichtlich wenig Interesse an der existenziellen Entscheidungssituation, die das ursprüngliche Gesetz-und-Evangelium-Motiv prägt. Mit dem

41 Vgl. Die Augsbургische Confession. Confessio oder Bekantnus des Glaubens etlicher Fürsten und Städte uberantwort Kaiserlicher Majestat zu Augsburg. Anno 1530. In: Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. Hrsg. im Gedenkjahr der Augsburgischen Confession 1930. Göttingen 111992, S. 31-137, hier S. 61.

42 Heimo Reinitzer meint, Cranach habe mit dem Weimarer Altar dem Bild eine Bedeutung als Heilsmedium verliehen, »die Luther ihm nicht zugestanden und wohl auch kaum zugetraut haben kann«. Heimo Reinitzer: Gesetz und Evangelium (Anm. 35). Bd. 1, S. 66.

43 Zu Herkunft und Auftreten des Bildmotivs vgl. ebenda, S. 17-40.

44 Vgl. Heike Schlie: Das Holz des Lebensbaumes, des Kreuzes und des Altarretabels (Anm. 15), S. 110-112.

Eintritt Cranachs d. Ä. in den Bildraum ging es nicht mehr um die Wahl zwischen Gesetz und Evangelium, sondern nur noch um die Gewissheit des Heils in Christus. Zwar klingt die Gesetz-Evangelium-Typologie noch nach, wenn etwa dem Gekreuzigten die erhöhte Schlange (Hebr 4, 16) oder dem auf die Schrift weisenden Luther Mose mit den geöffneten Schrifttafeln⁴⁵ gegenübergestellt wird,⁴⁶ wie auch das Evangelium des Engels (Lk 2, 14) und das Gesetz Mose antithetisch zu verstehen sind. Aber da Evangelium wie Gesetz gemeinsam auf der rechten Seite zu stehen kommen, organisiert offensichtlich ein anderes Kompositionsprinzip die Aufteilung der Bildseiten.

Es fällt auf, dass links nur zwei Szenen gezeigt werden: der von Tod und Teufel gehetzte Mensch im Mittelgrund und der über jene Mächte triumphierende Christus im Vordergrund. Diese Adam-Christus-Typologie zeigt Imaginationen, die den natürlichen Sinnen verborgen sind. Der verlorene Adam und der siegreiche Christus sind Glaubensüberzeugungen, Dogmen, übersetzt in eine bildliche Struktur.⁴⁷ Ihnen liegt keine biblische *Historia* zugrunde. Auf die visuelle Ambivalenz des Dargestellten verweisen nicht nur der wogende Mantel des Auferstandenen und der bewegte Schurz des Gekreuzigten, während im restlichen Bildraum Windstille herrscht, sondern auch die transparenten, schleierartigen Fahnen Christi und des Lammes.⁴⁸

Das rechts neben dem Kreuz Dargestellte gehört demgegenüber zur sichtbaren Welt mit ihren Evidenzen des sinnlich Wahrnehmbaren: Neben den Zeitgenossen haben hier auch die biblischen Geschichten ihren Ort. Alle Darstellungen im rechten Bildhintergrund schildern einen Akt des heilsamen Sehens: Israels rettender Blick zur erhöhten Schlange, die Präsentation des Gesetzes durch Mose und der Zeige gestus Johannes des Täuflers. Selbst die Verkündigung des Engels an die Hirten ist ganz als visuelle Erfahrung gefasst, während das werthafte Spruchband, das der Engel mit sich führt, leer ist.

Diese komplexe Gleichzeitigkeit eines empirischen Sehens der biblischen *Historia* (und der zeitgenössischen Zeugen) und einer imaginativen Glaubenschau von Heil und Unheil macht die spezifische Seherfahrung der Altartafel

45 In hebräischer Schrift findet sich auf den Tafeln eine verkürzte Version des Dekalogs nach Ex 20, 1-21. Vgl. Heimo Reinitzer: *Tapetum Concordiae* (Anm. 1), S. 64.

46 Zur ungewöhnlichen Collage eines biblischen und zeitgenössischen Typos-Antitypos vgl. Friedrich Ohly: *Gesetz und Evangelium* (Anm. 36), S. 42-44.

47 Vgl. Philipp Stoellger: *Das Imaginäre der Philosophie der symbolischen Formen. Zum Imaginären als Figur des Dritten zwischen Symbolischem und Realem*. In: Birgit Recki (Hrsg.): *Philosophie der Kultur – Kultur des Philosophierens*. Ernst Cassirer im 20. und 21. Jahrhundert. Hamburg 2012, S. 393-420.

48 Zur ikonischen Funktion des Schleiers bei Cranach vgl. Elke Anna Werner: *Die Schleier der Venus* (Anm. 31).

aus.⁴⁹ Das Bildmedium eröffnet damit einen Reflexionsraum über die Differenz des wahrnehmenden und des im Glauben deutenden Sehens, die von Cranach ins Bild gebracht wird. Zwischen rechter und linker Bildseite konstituiert sich eine produktive Spannung zwischen dem, was sich zeigt, und dem, was der Glaube darin sieht.

Schon in Philipp Melanchthons *Apologia* aus dem Jahr 1531 wird diese Spannung in einem doppelten Glaubensbegriff reflektiert: »Denn dem Evangelio gläuben heißt nicht allein die Historien des Evangelii gläuben, welchen Glauben auch die Teufel haben, sondern heißet eigentlich gläuben, daß uns durch Christum Sunde vergeben sein, denn denselbigen Glauben prediget uns das Evangelium«. ⁵⁰ Gegenüber der *Fides Historica* oder *Notitia*, die dem Sichtbaren und Historischen verhaftet bleibt, ist die *Fiducia Promissionis* ein Hinausgreifen auf Gottes Verheißungen, ist Gemeinschaft mit Gott als personales Vertrauensverhältnis. Glaube ist dann »eine lebendige, erwegne Zuvorsicht auf Gottes Gnade«, wie es in der *Konkordienformel* einige Jahre später formuliert wurde.⁵¹ Dementsprechend setzt die linke Seite mit dem zur Hölle verdamnten Adam und dem über Sünde und Tod triumphierenden Christus die Existenz des Glaubenden ins Bild als Existenz in der Gleichzeitigkeit. Cranach hat hier also eine genuine Bildidee entwickelt, um die Unanschaulichkeit der Person im Glauben, wie sie für das Luthertum so charakteristisch ist (»peccatores in re, Iusti autem in spe«),⁵² zur imaginativen Anschauung zu bringen. Auch Luther war davon überzeugt, dass das Hören der Schrift unvermeidlich mit der Produktion innerer Bilder einhergeht:

So weys ich auch gewiss, das Gott wil haben, man solle seyne werck hören und lesen, sonderlich das leyden Christi. Soll ichs aber hören odder gedencken, so ist myrs unmüglich, das ich nicht ynn meym hertzen solt bilde davon machen, [...] wenn ich Christum hore, so entwirfft sich ynn meym hertzen eyn mans bilde, das am creutze henge, gleich als sich meyn andlitz naturlich entwirfft yns wasser, wenn ich dreyn sehe, Ists nu nicht sunde

49 Vgl. Reinhard Wegner: *Der geteilte Blick. Empirisches und imaginäres Sehen bei Caspar David Friedrich und August Wilhelm Schlegel*. In: Ders. (Hrsg.): *Kunst – die andere Natur*. Göttingen 2004, S. 13–33.

50 Philippus Melanchthon: *Apologia der Confession*. Übers. von Justus Jonas. In: *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche* (Anm. 41), S. 138–404, hier S. 260, § 45. Vgl. *Die Augsburgische Konfession* (Anm. 41), S. 79, § 23; *Konkordienformel*. In: *Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche* (Anm. 41), S. 735–1100, hier S. 783, § 6.

51 *Konkordienformel* (Anm. 50), S. 941, § 11.

52 Martin Luther: *Diui Pauli apostoli ad Romanos Epistola. Cap 4*. In: *LW*, I. Abt., Bd. 56, S. 267–296, hier S. 269, V. 30.

sondern gut, das ich Christus bilde ym hertzen habe, Warumb soltts unde seyn, wenn ichs ynn augen habe?⁵³

In Luthers Argumentation gegen den Bildersturm erscheinen die Bilder als positives und unproblematisches Begleitmedium des Wortes. Darüber hinausgehend legen Luthers Ausführungen jedoch auch nahe, dass die Christus-Relation im Glauben unvermeidlich auf die Produktion bestimmter Bilder angewiesen ist. Dabei sind nicht nur die imaginierten Bilder »ym hertzen« von Bedeutung, auch die Bilder »ynn augen« versteht Luther als äußeren Ausdruck der Glaubensimaginationen und billigt ihnen deshalb eine wichtige Rolle zu. Die Erschließung solcher Glaubensbilder wäre demzufolge ein wichtiger Gegenstand systematischer Theologie, um besser zu verstehen, was Fides Iustificans eigentlich meint.⁵⁴

Hat Lucas Cranach d. J. den verstorbenen Luther also der Intention seines Retabels gemäß als Bilderfreund interpretiert? Dem steht entgegen, dass Luther die einzige Person im Bildvordergrund ist, die mit keiner der anderen Blickkontakt aufnimmt. Sein Blick scheint aus dem Bildraum heraus in die Ferne zu schweifen beziehungsweise bei angewinkelten Seitenflügeln das mit dem Kürzel »VDMIÆ« angezeigte Schriftprinzip zu fixieren. Und nur bei ihm ist die visuelle Kommunikation durch einen Zeigegestus ersetzt, der in die Heilige Schrift, also in den Text, weist. Das Buch, das Luther in seinen Händen hält, bezeichnet nicht nur die quasi-kanonische Geltung seiner theologischen Schriften schon unmittelbar nach seinem Tod, sondern steht auch für die Schriftzentrierung seiner gesamten Theologie. Ebenso verweist Mose, der auf die Sinai-Tafeln zeigt, auf die schriftliche Offenbarung Gottes. Theologisch stehen beide Figuren für ein Verständnis des ganzen Volkes Gottes als Lesegemeinschaft der Heiligen Schrift (»VDMIÆ«). Die Antitypik zwischen Luther und Moses als Kontrast zwischen Gesetz und Evangelium steht dem nicht entgegen, sondern ist eingespannt in die grundsätzlich kontingente Lesegemeinschaft der Ecclesia Perpetuo Mansura,⁵⁵ zu der für die Christen Neues wie Altes Testament, Evangelium *und* Gesetz gehören. Das Verständnis des Volkes Gottes als Lesegemeinschaft bekommt seine intentionale Ausrichtung durch den Propheten Johannes, der zwischen Mose und Luther platziert ist und auf den gekreuzigten Christus als dem lebendigen Wort Gottes in Person hinweist. Herausgestellt wird so, dass auch die Schrift nicht das primäre Heilsmedium ist, sondern allein Jesus

53 Martin Luther: Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament. 1525. In: LW, I. Abt., Bd. 18, S. 37-214, hier S. 83, V. 6-13.

54 Darauf verweist zurecht Bonnie Noble: From Vision to Testimony (Anm. 2), S. 145: »We can best learn about how people understood their relationship to the divine by interpreting the devotional tools, particularly pictures, which created a path from believer to deity«.

55 Vgl. Die Augsburgische Konfession (Anm. 41), S. 61.

Christus, dem das geschriebene Wort nur dienen kann, indem es ihn bezeugt. Vom richtungsweisenden Finger des Täufers her wird die Christus-Bezogenheit der ganzen Schrift in den Blick genommen. Dies belegt der mit Mose diskutierende Prophet Jesaja, der traditionell für die Christus-Verheißung steht, ebenso wie die Textauswahl im aufgeschlagenen Buch Luthers. Das Mischzitat aus Joh 1, 7, Hebr 4, 16 und Joh 3, 14 fokussiert das sühnende Blut Jesu Christi, den Gnadenempfang in der Ansicht des Gekreuzigten und das typologische Argument, warum gerade in der Kreuzigung Jesu das Heil liegt. Die Aufmerksamkeit wird so von der Schrift wiederum zum Bild gelenkt: auf das sichtbare Gegenüber des Gekreuzigten:

CLI. | Das Blut Jesu Ch | [r]isti reiniget vnns | [von a]llen sunnden. | in [der er]sten Epis: Joan: | am 1. Ca: [7] | Darumb so last vns | hin zu treten mit | Freidigkeit zu dem Gna | denstul auff das wir | Barmhertzigkeit entpfah | [...] ||
CLII. | en, vnd Genade finden | auf die zeit wann vns | hülff nodt sein wirdt. Zum Ebreern am 5. Cap. [4,16] | Gleich wie Moses in der | wusten ein Schlang erho | het hat also mus auch | des menschen Son erho | het werden, auf das alle | [...] die an || [ihn glauben, nicht verloren werden, sondern das ewige Leben haben, Joh 3,14]

So lässt sich zusammenfassen: Zwar steht Luther in Cranachs Gemälde für die Geltung des Schriftprinzips. Doch eröffnet die Schrift selbst den legitimen und notwendigen Anschauungsraum, den Cranach d. J. ins Bild setzt. Die biblischen Illustrationen und Visualisierungen und auch die Glaubensimaginationen sind zwar durch das Wort begründet und begrenzt, sie sind ihrerseits aber für die Annahme des Wortes unverzichtbar, indem sie den existentiellen Sinn des Wortes vor Augen stellen und den Glauben prägnant »einbilden«. Insofern kann ebenso wenig davon die Rede sein, dass sich im Weimarer »Altarbild [...] das Bild von der Dominanz des Wortes« emanzipiere,⁵⁶ noch dass es sich »als Medium der Priorität des Wortes« unterwerfe.⁵⁷ Stattdessen offenbaren das menschengemachte Bild vor dem Wort und das menschengemachte Wort vor dem Bild ihre Unzulänglichkeit als Medium: Wort und Bild bleiben endliche Zeichen, die die Fülle der Kondeszendenz des Sohnes Gottes nicht zu bergen vermögen. Darum müssen sie einander zu Hilfe kommen wie die Zebedäus-Söhne dem Simon Petrus, als seine Netze die Menge der Fische nicht fassen (Lk 5, 4-11) – um einmal im Bild zu sprechen.

⁵⁶ Philipp Stoellger: Zwischen Kunst und Religion. Sprachprobleme »vor einem Bild«. In: Peter Schüz, Thomas Erne (Hrsg.): Der religiöse Charme der Kunst. Paderborn, 2012, S. 107-139, hier S. 130.

⁵⁷ Hans Belting: Macht und Ohnmacht der Bilder. In: Peter Blickle u. a. (Hrsg.): Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte. Oldenburg 2002, S. 11-32, hier S. 20.

Das Weimarer Altarwerk kommuniziert im Medium des Retabels Rechtfertigung visuell. Damit prägt es nicht nur eine neue Funktion des Retabels als Bildgattung, sondern eröffnet auch einen neuen Blick für die Möglichkeiten und Grenzen des Bildes zur Heilsvermittlung.⁵⁸ Ohne die zahlreichen reformatorischen Bilder auf Altären, Flugblättern und Buchdrucken sähe die evangelische Rechtfertigungslehre jedenfalls anders aus – und selbst diese Formulierung verweist noch auf die Unverzichtbarkeit des Sehens. Denn: »Man kann die geistlichen sachen nicht begreifen, nisi in bilder fasse«.⁵⁹

- 58 In den Bekenntnisschriften, in denen sich ein Grundkonsens lutherischen Glaubens artikulierte, findet sich keine Reflexion über die Bedeutung der Bilder für die Heilsvermittlung. Angesichts der innerprotestantischen Bildkontroversen und des tridentinischen Lehrdekrets *De sacris imaginibus* hätte eine Positionsbestimmung in dieser Frage durchaus nahegelegen. Die Rolle der Bilder im Gottesdienst wird in Melanchthons *Apologia Confessionis Augustanae* explizit den »äußerlichen Satzungen oder Ceremonien« zugerechnet, deren Gebrauch frei stehe, solange sie nicht als heilsrelevant deklariert werden. Philippus Melanchthon: *Apologia der Confession* (Anm. 50). S. 242, Z. 5 bis S. 243, Z. 27. Der Bildergebrauch fiel damit unter die *Adiaphora*, die für die Einheit der Kirche ohne Bedeutung seien. Damit war freilich nichts darüber gesagt, ob und inwiefern Bilder an der Vermittlung des Heils beteiligt sein können oder sollten, ob es so etwas wie ein visuelles Kerygma geben könne und wie die imaginative Kraft des Glaubens zu bewerten sei. Dementsprechend waren die Bestimmungen zum Bildgebrauch in den lutherischen Kirchenordnungen zunächst recht uneinheitlich. In etlichen Kirchenordnungen wurde, wie Luther zunächst empfohlen hatte, die Entfernung der Altarretabeln angeordnet, so dass der Pfarrer mit dem Gesicht zur Gemeinde zelebrieren konnte. Vgl. Thomas Kaufmann: *Die Bilderfrage im frühneuzeitlichen Luthertum*. In: Peter Blickle u. a. (Hrsg.): *Macht und Ohnmacht der Bilder* (Anm. 57), S. 407-454, hier S. 411, Anm. 11. Wenn Martin Chemnitz in seinem wirkmächtigen *Examen Decretorum Concilii Tridentini* einen Usus der Bilder lediglich zur gottesdienstlichen Ausschmückung, Erinnerung und bibelkundlichen Unterweisung vorsah und damit die Bildfunktionen für die lutherische Orthodoxie festlegte, dann war die Funktion der neuen großen Wandelretabeln in ihrer gottesdienstlich zentralen Position damit kaum hinreichend erfasst. Vgl. Martin Chemnitz: *Examen Decretorum Concilii Tridentini* (1565). Hrsg. von Eduard Preuss. Berlin 1861, S. 762 und S. 771.
- 59 Martin Luther: *Predigt am Sonnabend vor Ostern, nachmittags*. In: LW, I. Abt., Bd. 46, S. 305-313, hier S. 308, V. 8 f.

Tafelteil I



Tafel I (zu S. 37, 75 und 80 f.)
Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
geschlossen, mit Gesprenge und rekonstruierter Predella



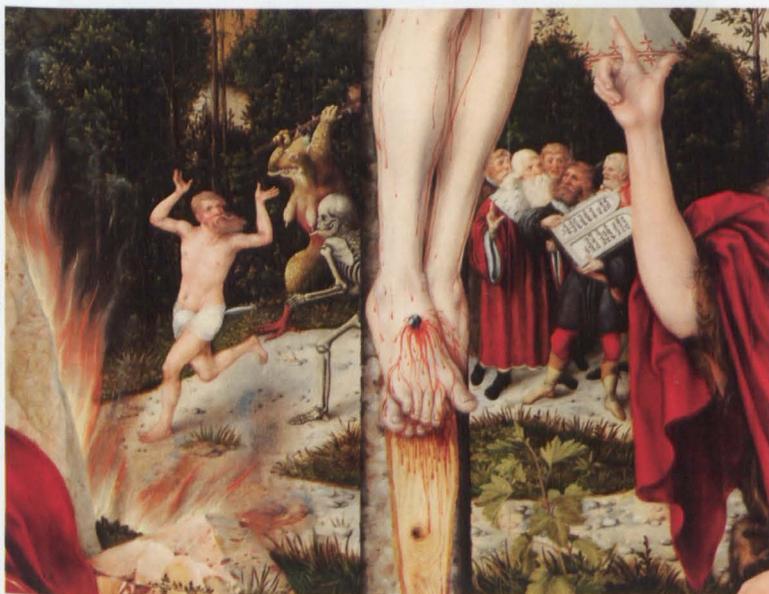
Tafel 2 (zu S. 37 und 84)
 Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
 offen, mit Gesprenge und rekonstruierter Predella



Tafel 4 (zu S. 41)
Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
Mitteltafel, Detail: Lamm Gottes



Tafel 5 (zu S. 42 und 87)
 Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
 Mitteltafel, Detail: Signatur



Tafel 6 (zu S. 42 und 87)
 Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
 Mitteltafel, Detail: Mittelgrund



Tafel 7 (zu S. 42)
 Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
 Mitteltafel, Detail: Eberne Schlange



Tafel 8 (zu S. 42)
 Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
 Mitteltafel, Detail: Verkündigung an die Hirten



Tafel 9 und 10 (zu S. 43)

Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
geschlossen, linker Flügel, Details: Hirsche und Vegetation



Tafel 11 (zu S. 44 und 83)

Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
geschlossen, rechter Flügel, Detail: Zeugen der Himmelfahrt



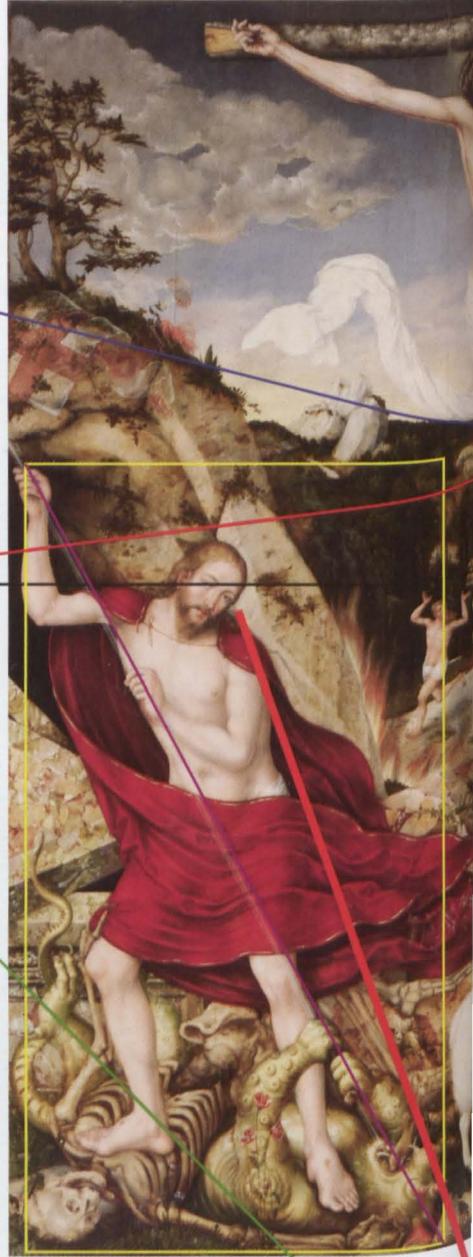
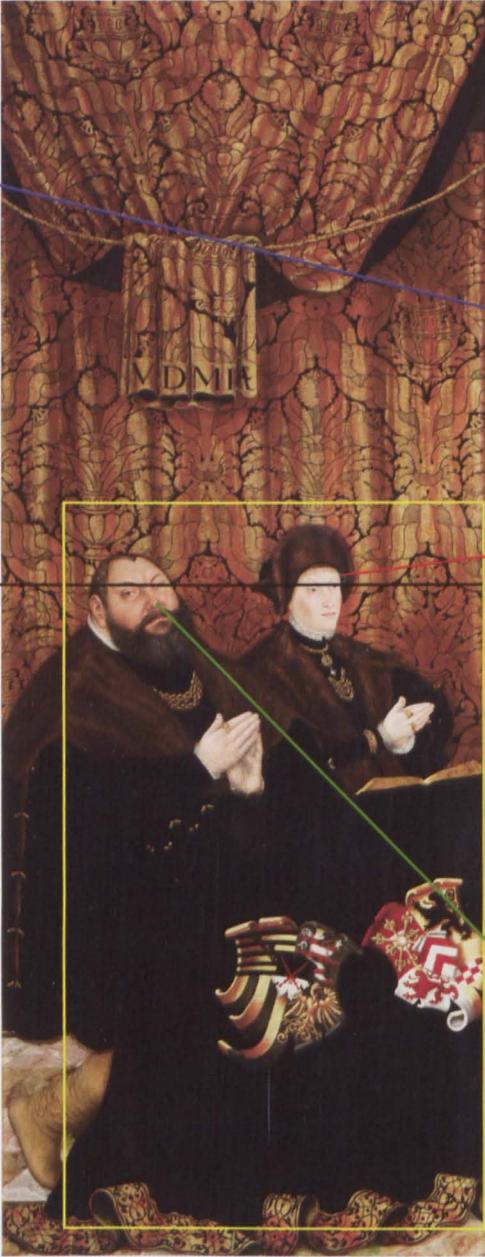
Tafel 12 (zu S. 46 und 240)
 Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar, Mitteltafel,
 Detail: Johannes der Täufer, Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther



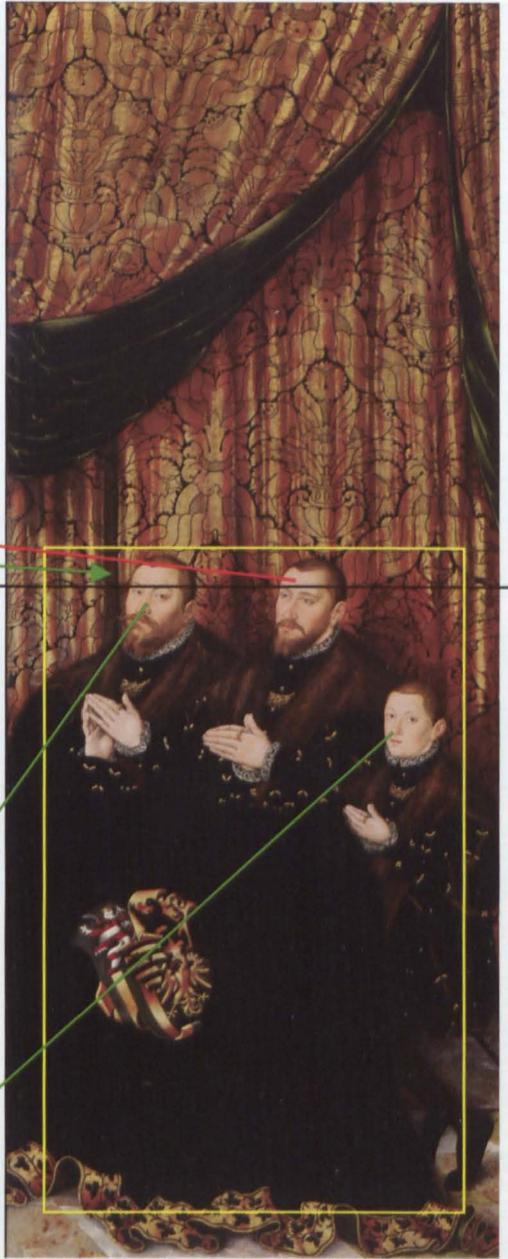
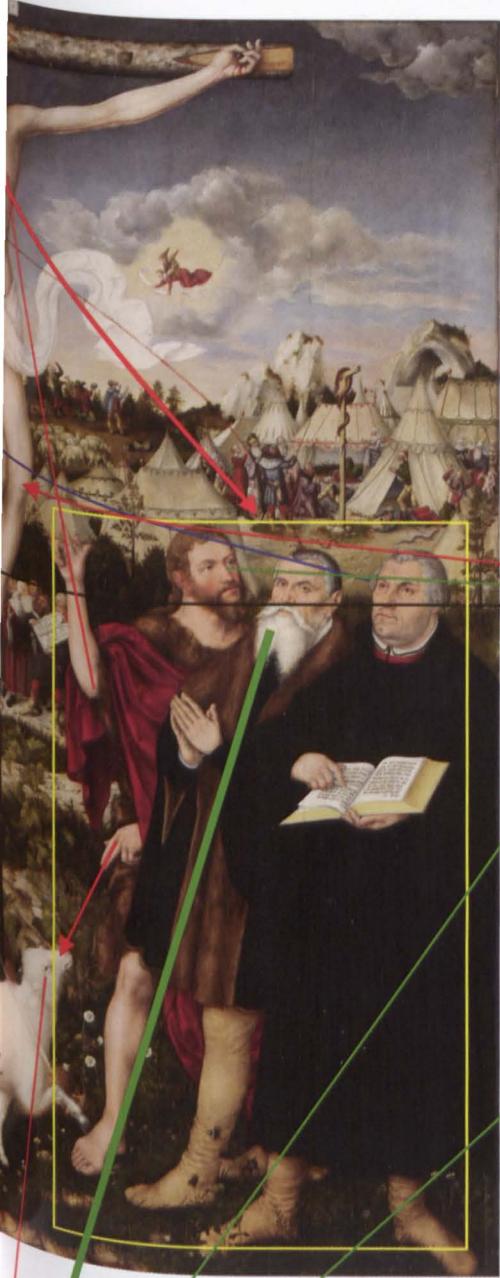
Tafel 13 (zu S. 52 und 75)
Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar, Gesprenge



Tafel 14 (zu S. 50)
Grabmal von Johann Friedrich I. und Sibylle von Cleve,
Einfassung mit restauriertem Gitter in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar



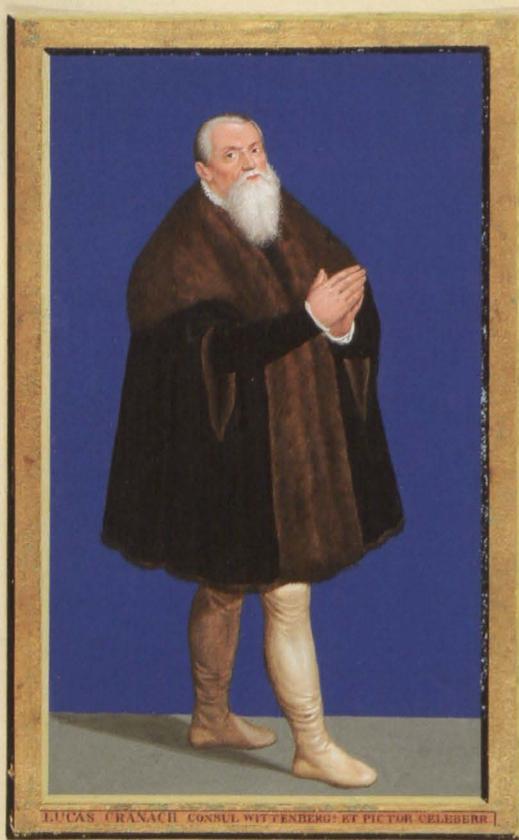
*Tafel 15 (zu S. 86)
Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
Mitteltafel und Seitenflügel mit Markierung der
Personengruppen und Blickrichtungen*





Tafel 16 (zu S. 87)

Cranach-Altar in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
Mitteltafel und Seitenflügel mit Markierung der geometrischen Bildstrukturen



Tafel 17 (zu S. 271)
Bildnis Lucas Cranachs d. Ä.
nach dem Altargemälde in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar,
kolorierter Stich, aus: Christian von Mechel,
Lucas Cranach's Stammbuch,
Berlin, Basel 1814



Tafel 18 und 19 (zu S. 294)
Lucas Cranach d. Ä., Bildnisse des Kurprinzen Johann Friedrich
und der Prinzessin Sibylle von Cleve als Brautleute, Rotbuchenholz, 1526





Tafel 20 (zu S. 239)
Cranach-Altar in der Kirche St. Marien in Wittenberg, Predella,
Detail: Personengruppe im Kreis der Wittenberger Gemeinde
während der Predigt Luthers