

14 Christus als Schmerzensmann

um 1537

Lucas Cranach d. Ä. (1472, Kronach – 1553, Weimar), Werkstatt

Ölhaltige Tempera auf Buchenholz, 51,2 x 34,5 cm

Unbezeichnet

Inv. Nr. B 56

Provenienz

Von Ludwig Roselius im September 1928 durch Vermittlung von Johannes Hinrichsen, Berlin, erworben bei Arthur Hauth, Düsseldorf; 1988 durch die Stadtgemeinde Bremen erworben

Literatur

Robert Kain: *Die Kunstschatze des Roselius-Hauses in der Böttcherstraße*. Teil II, *Bremer Nachrichten*, 25.12.1928 | Friedrich Winkler / Otto Plambeck: *Das Roseliushaus in Bremen. Führer und Plan*, Bremen 1930 (= *Schriften der Böttcherstraße in Bremen*, 3), S. 23 | Victor C. Habicht: *Die Hauptwerke im Roselius-Haus in Bremen*, in: *Pantheon. Der Cicerone*, 4. Jg., H. 3 v. März 1931, S. 106–111, hier: S. 111 | Max Friedländer / Jacob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Berlin 1932, S. 86, Nr. 307e | Werner Kloos: *Die Museen der Böttcherstraße in Bremen*, Hamburg 1969 (= *Kulturgeschichtliche Museen in Deutschland*, 10), S. 20 | Ernst Wolfgang Mick: *Das Roseliushaus in der Böttcherstraße. Begleitheft für den Besuch*, Bremen 4 1979, S. 20 | Max J. Friedländer / Jakob Rosenberg: *Die Gemälde von Lucas Cranach*, hg. von Gary Schwartz, Stuttgart 1989, S. 147, Nr. 381F

Restaurierungen

vor 1934, von unbekannter Hand
1934, durch Herbert Wernicke, Bremen
1982, durch Renate Kant, Hamburg

Inschrift:

»Jesus

(...)

*doch und trincke nur (...) sonst
fort fort und gib dein Herze mir
mein Blut solls laben für und für
und bringen hin Zur himmells Zier*

Der Mensch

*Jesus Seite thut sich weit
zu mir auff. Sein Blut das schreijt
wem da dürstet der komm hehr.
Jesu! auch mich dürstet sehr,
trancke aus der Seiten hohl
deiner wunden meine Seel
die ich deinem Blut befehl.«*

Der Rahmen der Gemäldetafel ist nicht mehr original, sondern dem ursprünglichen nachempfunden.¹ Er besteht aus drei Profileisten mit Hohlkehle und Rundstäben, die sich in den beiden oberen Gärungen kreuzen und golden gefaßt sind. Die untere Rahmenleiste ist abgechrägt. Sie entspricht der bei Einzelgemälden, wie Epitaphen oder religiösen Privatbildern, bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts verbreiteten Form.

Da die Gemäldetafel kaum beschnitten ist,² kann man davon ausgehen, daß es sich um das vollständige und originale Bildmotiv mit dem halbfürigen Christus handelt. Diese Darstellungsform entspricht einem mittelalterlichen Typus, der auch in der Malerei des 16. Jahrhunderts zu finden ist. Tafelgemälde kleineren Formats mit Christusfiguren dieser Art waren für den Privatbereich gedacht und

trugen den individuellen religiösen Bedürfnissen ihrer Besitzer Rechnung.³ Sie kommen sowohl in Verbindung mit einem zweiten Tafelgemälde, vorzugsweise mit einer Marienfigur, in Diptychen,⁴ als auch als autonome Gemälde vor.

Trotz der seitlichen Neigung und unnatürlichen Wendung des Kopfs gibt es keinen Hinweis darauf, daß Christus einer Pendantfigur auf einem zugehörigen Gemälde zugewandt war. Obwohl eine strenge Frontalität nicht nur von der seitlichen Neigung und unnatürlichen Wendung des Kopfes, sondern auch durch die leichte Drehung des Unterkörpers und die Armhaltung durchbrochen ist, konfrontiert die Christusfigur durch Pose und Blick wie ein unmittelbares Gegenüber. Die magische Wirkung des Bildes beruht auf der Herstellung des direkten Blickkontakts, der die Zwiesprache zwischen Christus und dem Betrachter ermöglicht.

Diese Auffassung deutet auf ein separates Gemälde für die persönliche religiöse Andacht. Es ergibt sich daraus nicht nur ein Anhalt für den Sinn und Zweck des Gemäldes, sondern die Funktion steht im wesentlichen Zusammenhang mit der Deutung des Dargestellten. Dafür ist ebenso die genaue Untersuchung der materiellen Beschaffenheit des Gemäldes entscheidend, weil es festzustellen gilt, ob alle Details original sind und spätere, die Aussage beeinflussende Zutaten, wie die Inschrift, hinzugekommen sind.

Der originale Firnis ist seit 1934 verloren, und die zunächst darunter gelegenen Malschichten sind teilweise beschädigt. Sie weisen im kleineren Umfang verstreute Kitungen und Retuschen auf. Ergänzt wurde außerdem die oberste, durchscheinend lasierte Schicht des Inkarnats auf dem Körper und den Armen, so daß die darüber liegenden Blutspuren ebenso erneuert worden sein müssen.⁵ Da zum Motivgut vergleichbarer Schmerzensmandarstellungen von Cranach beziehungsweise aus seinem Umkreis⁶ ebensolche Blutspritzer und aus der Seitenwunde sickerndes Blut gehören, kann man davon ausgehen, daß diese dem ursprünglichen Erscheinungsbild entsprechen.

Die Schmerzensmantel wurde von Ludwig Roselius als Gemälde von Lucas Cranach erworben. Dementsprechend führte es Friedrich Winkler 1930 in die kunsthistorische Literatur ein und nahm ohne weitere Begründung die Datierung »1509« an. Ihm folgten Werner Kloos 1969 und, mit Relativierung in der Zuschreibung, Ernst Wolfgang Mick, der auch eine Werkstattarbeit für möglich hielt. Abweichend urteilte Victor Curt Habicht 1931. Er schrieb das Bild, ohne Begründung, dem spätestens seit 1522 in Lübeck tätigen Cranachschüler Hans Kemmer zu.⁷ Dafür ergeben sich indes keinerlei Anhaltspunkte.

Max Friedländer und Jacob Rosenberg nahmen die Gemäldetafel 1932 unter die Werke von Lucas Cranach d. Ä. auf und schlugen als Entstehungszeit »nach 1537« vor. Dieser Vorschlag wurde auch in der erweiterten Ausgabe 1979/1989 beibehalten, doch mit der Bemerkung versehen, es käme ebenso Lucas Cranach d. J. als Autor in Betracht.

Weil das Gemälde weder signiert ist, noch durch Inschriften oder andere zeitgenössische Quellen die Datierung oder künstlerische Herkunft belegt werden kann, ist seine Zuschreibung mit Unsicherheiten behaftet. Doch stellen formale Gegebenheiten einen Zusammenhang zu Lucas Cranach her. Dazu gehören die Gesichtsform und die mandelförmigen Augen des Schmerzensmanns ebenso wie das matt leuchtende Inkarnat, das an erweichtes Pergament erinnert und im Gegensatz zu Körperdarstellungen aus dem Cranachkreis steht, die mehr Glätte ausstrahlen. Demgemäß formulierte Werner Kloos, das Gemälde gehöre zu jenen Beispielen, welche »mit einer derben Frische gemalt« seien, »die sich von der oftmals glatten Manier der Cranachschen ›Bilderfabrik‹ erfreulich absetzt«.

Das Inkarnat ist wie bei vielen Cranachgemälden bis auf den Malgrund durchscheinend,⁸ weshalb die Unterzeichnung sichtbar ist. Sie wurde in großzügigen, überlängten Pinselstrichen, die teilweise bis zu sieben Zentimeter lang sind, ausgeführt. Sie konzentrieren sich

besonders in den zu schattierenden Bereichen und an den Unterarmen.

Nach bisheriger Kenntnis zeigt sich unter den Tafelgemälden von Lucas Cranach d. Ä. und seinem Kreis, deren eigenhändiger Anteil wegen der verzweigten Werkstattpraxis⁹ nur recht unsicher herauszukristallisieren ist, eine große Vielfalt an Unterzeichnungen.¹⁰ Vor allem für die Zeit nach 1520 fehlen verlässliche Zuordnungen, die als Vergleichsbasis dienen könnten, um Aufschluß über den ausführenden Maler zu erhalten.

Eine mit wenigen, akzentsetzenden Strichen auskommende Unterzeichnung in der vorliegenden Art ist aber für Cranach und seinen Kreis nicht ungewöhnlich. Je weniger zeichnerische Vorgaben der Malgrund enthielt, um so größer war die Freiheit in der malerischen Ausführung. Dem steht entgegen, daß es eine Reihe von sehr ähnlichen Christusdarstellungen gibt, denen eine motivische und malerische Prägung durch Lucas Cranach d. Ä. überdeutlich anzusehen ist. *Christus als Schmerzensmann*, blutüberströmt, mit Seitenwunde und anderen Wundmalen, gehörte in wenigen Varianten zum Typenschatz der Cranachwerkstatt.¹¹

Wir finden ganzfigurige oder – wie hier – halbfigurige Beispiele, die, besonders wenn es sich um Predellentafeln handelt, Assistenzfiguren enthalten können. In den jeweiligen Varianten weisen diese Beispiele so hohe Übereinstimmungen auf, daß die malerische Freiheit kein vorrangiges Interesse gewesen sein kann,

vielmehr muß es Bedarf an einer Vielzahl solcher Christusdarstellungen gegeben haben. Die starke Ähnlichkeit und einander nahekommende Formate und Maße lassen den Schluß zu, daß gerade die halbfigurigen Beispiele ohne Assistenzfiguren sämtlich aus der Cranachwerkstatt kommen, obwohl nur wenige davon ein Signet tragen oder gar datiert sind.¹²

Für die halbfigurigen, isolierten Schmerzensmann Darstellungen, einschließlich des Bildes aus der Sammlung Roselius, wurde durchweg eine Entstehungszeit nach 1537 vermutet. Ein dendrochronologisches Gutachten datiert den jüngsten Jahresring der Holztafel auf das Jahr 1531.¹³ Berücksichtigt man, daß datierte Gemälde der Cranachwerkstatt ein bis sieben Jahre nach dem letzten sichtbaren Jahresring entstanden, so muß eine Entstehung des vorliegenden Gemäldes zwischen 1533 und 1538 angenommen werden.

Das Schmerzensmannthema kommt in Cranachs Werk schon bald nach seiner Übersiedlung nach Wittenberg, die seit 1505 bezeugt ist, vor.¹⁴ In Hinblick auf die Entstehungszeit der Bremer Tafel ist zu bedenken, daß der Betätigung von Lucas Cranach d. Ä. als Maler zu dieser Zeit wenig Spielraum blieb. Hatte Cranach schon von Anbeginn seines Wirkens als Hofmaler zahlreiche andere Aufgaben zu erfüllen, so erweiterte sich sein Betätigungsfeld im Laufe der Jahre enorm. Nach 1519 war er in Wittenberg Ratsherr, zeitweilig Bürgermeister

und Kämmerer, nahm dabei weiterhin diplomatische Aufgaben für die ernestinischen Fürsten wahr, vergrößerte und vermietete seinen Immobilienbesitz, besaß das Schankrecht für Wein, erhielt das Privileg, eine Apotheke und einen Buchverlag zu betreiben, unterhielt in einem seiner Häuser eine Buchdruckerei und handelte mit Druckerezeugnissen. Auch wegen der Ausmalungen und Ausstattungen der ernestischen Schloßbauten war er häufig mit einer Mitarbeitergruppe unterwegs.¹⁵ Obwohl vieles in der Hand versierter Mitarbeiter gelegen haben dürfte, erforderten allein die Organisation und das Unternehmertum einen beträchtlichen Zeitaufwand. Dementsprechend nahm der Arbeitsanteil seiner Werkstatt mit Lehrlingen und Gesellen im Bereich der Malerei zu. Die geringen Unterschiede zwischen den betreffenden Christusbildern sprechen außerdem dafür, daß die Ausführenden gehalten waren, bestimmten formalen Anforderungen nachzukommen und sich streng an einem Vorbild zu orientieren. Deswegen bleibt festzuhalten, daß das vorliegende Gemälde in der Cranachwerkstatt entstanden sein wird, wobei offen ist, wer sein Autor war. Auch Lucas Cranach d. J., seit 1535 als Mitarbeiter erwähnt, kommt dafür in Frage.

Wie das zu besprechende Gemälde weisen die zugänglichen verwandten Beispiele keine Spuren von einer Verwendung als Retabelflügel oder einer Einbindung in ein Diptychon auf. Deshalb liegt auch für sie die Funktion als separates

privates Gemälde nahe, und die sehr ähnliche Form hätte darin ihren Grund. Die Herstellung der im Spätmittelalter stark verbreiteten Altaraufsätze in Form von Flügelretabeln war im sächsischen Raum nach 1520 gravierend zurückgegangen und kam später zum Erliegen. Trotzdem, und obwohl für die betreffenden Schmerzensmann tafeln keine Hinweise darauf vorliegen, ist es jedoch nicht vollständig auszuschließen, daß zu ihnen solche zählen, die ursprünglich als Mittel tafeln kleinerer Retabel dienten. Die Mittel tafeln waren in der Regel im Unterschied zu den Flügeln auf der Rückseite unbemalt. Ein Schmerzensmannmotiv im Zentrum des Retabels¹⁶ spiegelt oft einen grundlegenden Aspekt seiner ikonographischen Bedeutung: die Versinnbildlichung des eucharistischen Opfers, an dem Ort, wo es vollzogen werden sollte, dem Altar. Dieser Symbolgehalt wohnt mehr oder weniger direkt auch den übrigen Schmerzensmann Darstellungen mit anderer ikonographischer Akzentuierung inne.

Das Schmerzensmannthema ist hauptsächlich in jenem Bereich verankert, den die Eucharistie inhaltlich voraussetzt, die Passion. Anders aber als bei den meist zyklisch angelegten szenischen Passionsdarstellungen mit meist narrativem Charakter, ist das Schmerzensmannbild überhistorisch gedacht.

Folglich erscheint der auf seinem Leidensweg gequälte und dornen-gekrönte Gottessohn vor einem neutralen Hintergrund. Ebenso ist die Verknüpfung der Christusfigur mit Bildmotiven, die zur örtlichen und zeitlichen Einordnung beitragen könnten, vermieden. Lediglich Leidenswerkzeuge, eine Rute und zwei Geißeln, wurden beigefügt. Diese *arma* und die über dem Körper versprengten Blutspritzer weisen auf das in der Passion Erlittene. Mit leidvollem Blick und halbgeöffneten Lippen, die Schmerz zum Ausdruck bringen, läßt Christus zwischen zwei Fingern die Seitenwunde klaffen, so daß sie für den Betrachter unübersehbar ist. Den Nagelwunden auf seinen Handrücken gleich bezeugt diese Wunde den vollbrachten Kreuzestod. Die Figur verkörpert somit den als Lebenden leidenden, doch schließlich toten Menschen, der durch das Heilsgeschehen zum lebenden Gott geworden ist. Im Spannungsverhältnis von Leben und Tod meinen Schmerzensmann Darstellungen dieser Art das vorbestimmte Leiden schlechthin, das zur Erlösung führt.

Biblischer Anknüpfungspunkt ist über die in den Evangelien wiedergegebene Passion hinaus das vierte Gottesknechtlied (Jes 52, 13–53, 12). Darin finden sich ebenso Hinweise auf Erlösung und Sühne. Auch der Darstellungstyp und Begriff Schmerzensmann sollen hierin verwurzelt sein.¹⁷ Jesaja verkündet: »Siehe, meinem Knecht wird's gelingen, er wird erhöht und sehr hoch erhaben sein. ... Er war

der Allerverachtetste und Unwerteste, voller Schmerzen und Krankheit. ... Fürwahr er trug unsere Krankheit und lud auf sich unsere Schmerzen. Wir aber hielten ihn für den, der geplagt und von Gott geschlagen und gemartert wäre. Aber er ist um unsrer Missetat willen verwundet und um unsrer Sünde Willen zerschlagen. Die Strafe liegt auf ihm, auf das wir Frieden hätten, und durch seine Wunden sind wir geheilt ...«.¹⁸

Die Bedeutung von Christus als Schmerzensmann ist somit sowohl in seiner Niedrigkeit als auch in seiner Herrlichkeit zu sehen. In der abendländischen Kunst kam es durch die Betonung der Leidenszüge, mit deren Hilfe im Sinne einer individuell vertieften Religiosität wie der Mystik die Empfindungen des Betrachters bis hin zur Verschmelzung mit Christus und dem Leiden gesteigert werden sollten, zu einer starken Vermenschlichung der Schmerzensmannfigur.¹⁹ Dieses Charakteristikum wurde den spätmittelalterlichen Varianten eigen, und es lebt bis in die Cranachschen Schmerzensmannbilder fort. Auch im zweiten Viertel des 16. Jahrhunderts muß die eindringliche Ausstrahlung dieses Christustyps in der Frömmigkeitspraxis des Auftraggeber- und Käuferkreises der Cranachwerkstatt willkommen gewesen sein. Leider sind die ursprünglichen Provenienzen der betreffenden Schmerzensmannbilder weitgehend unerforscht und wahrscheinlich auch künftig schwer zu rekonstruieren. Es ist aber bekannt, daß

Cranach trotz seiner Nähe zur reformatorischen Glaubenslehre auch die Wünsche altgläubiger Auftraggeber erfüllte.²⁰ Dazu gehören zwei Retabel mit Schmerzensmann Darstellungen für Kardinal Albrecht von Brandenburg (signiert und 1524 datiert, ursprünglich in der Stiftskirche zu Halle)²¹ und den erbitterten Reformationsgegner Herzog Georg aus dem albertinischen Fürstenhaus (signiert und 1534 datiert, im Dom zu Meißen).²² Diese wie die übrigen setzen die spätmittelalterliche Tradition fort. Aus keiner dieser Darstellungen ließe sich ohne weitere Informationen ein katholischer oder evangelischer Auftraggeber ableiten. Allerdings fällt es schwer zu vermuten, es hätte für Schmerzensmannbilder in Wittenberg noch um die Jahrhundertmitte nur katholische Interessenten gegeben. Gerade die isolierten Schmerzensmann Darstellungen sind wegen ihrer Unabhängigkeit von inhaltlich gewichtigem Zubehör in ihrer religiösen Botschaft so komplex, daß sie beim protestantischen Betrachter keinerlei Befremden auslösen.²³ An ihr Hauptanliegen, Passion, Opfertod und Erlösung zu versinnbildlichen, ließ sich leicht der Gedanke an den Auferstandenen anschließen, der in der Folgezeit bevorzugtes Thema evangelischer Altaraufsätze wurde.

Obwohl Cranach und seine Werkstatt ausnahmslos den vermenschlichten Schmerzensmannstyp des Spätmittelalters pflegten, sind von ihnen nur wenige Gemälde und graphische Blätter mit dem in

dieser Zeit verbreiteten ganzfigurigen Typus bekannt. Dagegen fällt unter den Gemälden die Dominanz des älteren halbfigurigen Bildtyps auf.

Zu den spätmittelalterlichen Variationen zählt zudem der Typ des wundweisenden Schmerzensmanns, den auch das Bild aus der Sammlung Roselius vertritt. Dieses Motiv läßt sich mit Hilfe von Darstellungen des Jüngsten Gerichts mit integrierter Interzession erklären, in denen Christus Gottvater seine Wunden weist, die er auf göttlichen Befehl für die Menschheit empfangen mußte, um damit für die Sündigen um Gnade zu flehen.²⁴ Indem Christus dem Betrachter seine Wunden weist, nimmt er den Dialog auf und erinnert an sein freiwilliges Opfer. Deshalb können die Wunden als Beweis für seine Barmherzigkeit gelten. Den vielfältigen Symbolgehalt, der dem zeitgenössischen Betrachter vertraut war, formulierte Erwin Panofsky besonders treffend: »Die Wunden Christi können Mitleiden heischen und die Sicherheit ewigen Lebens versprechen, zur Buße mahnen und Gnade verkünden, das gläubige Gewissen beruhigen und mit dem Schrecken des Jüngsten Gerichts bedrohen.«²⁵

Die hier vorzufindende Form des Verweisens auf die Seitenwunde als Verstärkung der Symbolik ist für Cranachsche Darstellungen ungewöhnlich.

Der Seitenwunde entrinnt Blut, das Assoziationen zum Abendmahl erweckte. Man darf voraussetzen,

daß der Betrachter an ältere Darstellungen gewöhnt war, in denen sich dieses Blut in einen Kelch ergoß, eine direkte Symbolisierung der Eucharistie. Auch wenn diesem Gemälde eine dementsprechende stark Akzentuierung nicht zu entnehmen ist und der liturgische Bezug fehlt, bleibt dennoch die unterschwellige Botschaft, daß das Opfer von Christi Leib und Blut Erlösung und Vergebung von der Sünde verspricht.

Leider sind die ersten Zeilen der Inschrift des Bildes nicht mehr lesbar. Trotzdem kommt in dem Text zum Ausdruck, welches symbolische Gewicht gerade dem Blut in der Vorstellung des einzelnen Gläubigen von der Erlösung und Auferstehung zukam. Die genaueren Umstände der nachträglichen Hinzufügung der Inschrift sind unbekannt. Daß sie aus der Entstehungszeit des Gemäldes stammt, ist unwahrscheinlich. Zu dieser Zeit wählte man Schrifttypen, denen die klassische römische Kapitale zugrunde lag. Die hier verwendete Schrift ähnelt dem Schriftgebrauch nach 1600. Auffällig ist ferner die Wendung »Jesu«. Sie ist gehäuft in den Kirchenliedern aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges bis gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu finden, vornehmlich in den evangelischen. Aus diesen Feststellungen spricht die fortlebende Aktualität älterer Schmerzensmannbilder in der Barockzeit,²⁶ wofür weiterer Forschungsbedarf besteht.

IR

1 Auf der Rückseite ist ein Papieraufkleber zu finden, der die Erneuerung des Rahmens durch die Rahmen- und Leistenfabrik F.G. Conzen in Düsseldorf vor 1934 belegt.

2 Die umlaufende, 4–7 mm breite Malkante ist erhalten. Eine sehr geringfügige Beschneidung auf der rechten Seite, die sich auf die Beurteilung des Dargestellten nicht auswirkt, ist nicht auszuschließen.

3 Vgl. Frank Matthias Kammel: *Imago pro domo. Private religiöse Bilder und ihre Benutzung im Spätmittelalter*, in: *Spiegel der Seligkeit*. Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2000, S. 11–14, S. 18–22.

4 Vgl. Andrea Zimmermann: *Jesus Christus als »Schmerzensmann« in hoch- und spätmittelalterlichen Darstellungen der bildenden Kunst. Eine Analyse ihres Sinngeltes*, Phil. Diss., Halle 1997, Nr. 197, 198, 200, 203, 226, und Kammel 2000, S. 10–33, S. 14 und S. 19.

5 Ein Foto vor der Restaurierung 1934 zeigt das Gemälde mit einem jüngeren, an vielen Stellen verbräunten Schlußfirnis. Die Blutspuren entsprechen jenen von heute. Offensichtlich wurde bei allen Erhaltungsmaßnahmen streng darauf geachtet, motivische Verluste zu vermeiden. Dieses Foto zeigt auch eine ältere, noch heute vorhandene, doch nach der Entstehungszeit hinzugekommene Beschriftung in der rechten unteren Ecke: »No: 258« und darunter »69 ...«.

6 Vgl. Friedländer/Rosenberg 1989, S. 147f., Nr. 380–384, S. 102, Nr. 156 und S. 113f., Nr. 219, darunter das Gemälde des Museums im Roselius-Haus, Nr. 381F. Nicht überprüft werden konnten: Nr. 381G, 381K und wegen der Beschneidung 381E.

7 Vgl. Christoph Emmendorffer: *Hans Kemmer. Ein Lübecker Maler der Reformationszeit*, Leipzig 1997; ders.: *Die selbständigen Cranachs Schüler*, in: *Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund. Cranach und seine Zeitgenossen*, hg. v. Ingo Sandner, Regensburg 1998, S. 203–228, hier: S. 211–215.

8 Die Transparenz der Malschichten ist vor allem langjährigen Verseifungsprozessen zuzuschreiben. Sie muß nicht mit der originalen Wirkung, die wahrscheinlich von mehr Deckkraft getragen wurde, übereinstimmen.

- 9 Zur Cranachwerkstatt und ihren überlieferten Mitarbeitern vgl. Werner Schade: *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, S. 45–51, zur Arbeitsteilung, Organisation und Rationalisierung Johannes Erichsen: *Vorlagen und Werkstattmodelle bei Cranach*, in: *Lucas Cranach. Ein Malerunternehmer aus Franken*, Kat. zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach, Augsburg 1994, S. 180–185.
- 10 Vgl. Ingo Sandner/Iris Ritschel: *Arbeitsweise und Maltechnik Lucas Cranachs und seiner Werkstatt*, in: *Lucas Cranach. Ein Malerunternehmer aus Franken* 1994, S. 186–193, hier: S. 190f.; Ingo Sandner: *Cranach als Zeichner auf dem Malgrund*, in: ders. (Hg.) 1998, S. 83–95, hier besonders S. 83.
- 11 Vgl. Erichsen 1994, S. 180, S. 182 und S. 184.
- 12 Ein Signet weisen auf: Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 380 (Slg. Schäfer, Schweinfurt), 381 (Slg. Ponce, Puerto Rico), 381B (Veste Coburg), 381D (Martin von Wagner Museum Würzburg). Die inschriftlichen Datierungen bei Nr. 381B und 381G bedürften der genaueren Untersuchung.
- 13 Gutachten, von Prof. Dr. Peter Klein, Ordinariat für Holzbiologie der Universität Hamburg, v. 8.9.2003, Archiv Kunstsammlungen Böttcherstraße.
- 14 Rückseitiges Predellengemälde in der Marienkirche zu Torgau, vgl. Iris Ritschel: *Das Gemälde »Die Vierzehn Nothelfer« und »Christus als Schmerzensmann« in der Marienkirche zu Torgau*, in: *Denkmalpflege in Sachsen. Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege Sachsen* 1995, S. 38–62.
- 15 Zu Cranachs Tätigkeitsfeldern vgl. Schade 1974, S. 41–45.
- 16 Beispiele bei Zimmermann 1997, Nr. 281–296, 298, 425.
- 17 Vgl. Engelbert Kirschbaum (Hg.): *Lexikon der christlichen Ikonographie (LCI)*, Bd. 4, Rom u. a. 1972, Sp. 88 und besonders Zimmermann 1997, S. 456, S. 476–490 und S. 578f.
- 18 Zit. nach: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des alten und neuen Testaments nach der Übersetzung Martin Luthers*, Berlin 1981.
- 19 Der Zusammenhang der Entwicklung des abendländischen Schmerzensmannbildes mit der Mystik und der individuellen, auf die Kontemplation konzentrierten Religiosität durchzieht die Forschungen und Beiträge zum Thema; vgl. Wilfried Mersmann, in: *LCI*, Bd. 4 (1972) und Ludger Alscher (Hg.): *Lexikon der Kunst*, Bd. 6, Leipzig 1994 mit der entsprechenden Literatur sowie Zimmermann 1997, besonders S. 496f.
- 20 Vgl. Andreas Tacke: *Der katholische Cranach*, Mainz 1992.
- 21 Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 156. Heute im Augustinermuseum Freiburg. Ausführlicher: Detlef Zinke: *Augustinermuseum. Gemälde*, Freiburg 1990, S. 90–92.
- 22 Friedländer/Rosenberg 1989, Nr. 219.
- 23 Zu entsprechenden Haltungen vgl. Dieter Koepplin/Tilman Falk (Hg.): *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik*, Basel/Stuttgart 1974–76, Bd. 2 (1976), S. 444–448 mit Schmerzensmannbeispielen, Nr. 288–293.
- 24 Die Übertragung des Wundweisens von Interzessionsdarstellungen auf den Schmerzensmann untersuchte vor allem Erwin Panofsky: *Imago Pietatis*, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig 1927, S. 261–308, hier: S. 283–292.
- 25 Ebd., S. 289.
- 26 Die Wertschätzung eines verwandten Schmerzensmannbildes im Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg noch in der Barockzeit, das mit dem Schlangensignet bezeichnet ist (Friedländer/Rosenberg 1989, S. 147, Nr. 381D), ist seiner rückseitig aufgeklebten Inschrift zu entnehmen. Es wurde vermerkt: »Dieses wunderthätig schmerzhaftes Bild zu immer werndter Andacht und Verehrung, auch beständigen Angedenckhen, des Johann Baptist Cauzler, des Rhats- und Handelsmann in München, Maria Barbara dessen Ehe-Consortin, Herrschaft worden, den 2. ...ber AO. 17(50?)«. Zudem wurde das Würzburger Bild unter Weglassung der Wundmale 1636 vom Weimarer Hofmaler Christian Richter nachgemalt (monogrammiert und datiert, heute Kunstsammlungen der Veste Coburg). Das Motiv erfuhr hier eine Umdeutung zu einem *Ecce Homo*-Bild, dessen Kernbedeutung im Hinweis auf den Leidensweg und den bevorstehenden Opfertod zu sehen ist. Vgl. auch: *Die Waschung des Naamann im Jordan. Christian Richter (1587–1667). Dokumente zum Leben und Werk des Weimarer Hofmalers*, Coburg 1999, S. 41–43. – Für umfangreiche Auskünfte und freundliche Unterstützung ist Dr. Tilman Kossatz, Würzburg, und Dr. Ewald Jeutter, Coburg, zu danken.