20. Die Bedeutung des Marienbildes im Schaffen Cranachs

Jan Wittmann

Die Gruppe der Madonnenbilder bzw. der Bilder, deren Hauptthema mariologischen Inhalts ist, nimmt mit ca. 150 Werken einen quantitativ sehr bedeutenden Teil des Œuvres Cranachs ein. Darunter befinden sich auch Hauptwerke wie die Ruhe auf der Flucht von 1504, die Marienaltäre in Frankfurt (Sippenaltar) und Dessau (Fürstenaltar), die Madonna unter den Tannen (Breslau), die sog. »reichen Madonnen« in Karlsruhe, Glogau und Köln, die der Ermitage in St. Petersburg und das berühmte Innsbrucker Maria-Hilf-Bild. Neben den halbfigurigen Darstellungen Marias mit dem Kind, die durch Hinzunahme des Johannesknaben und weiterer Attribute das Hauptthema der Mutter mit Kind variieren, gibt es Marienbilder, die durch die Hinzunahme anderer Personen ein anderes bzw. erweitertes Thema illustrieren. Neben dem der hl. Anna Selbdritt ist hierbei vor allem die Verlobung der hl. Katharina zu nennen. Darstellungen der Madonna auf der Mondsichel, der Maria im Ährenkleid, der Schmerzensmutter, oder der Schutzmantelmadonna liegen hingegen nur in wenigen Werken, einmalig oder nur im Kontext anderer Themen vor.

Um der Bedeutung der Marienbilder Lucas Cranachs gerecht zu werden, gilt es, sich von tradierten, zum Teil konfessionsbedingten Vorurteilen zum 20.3 Thema »Marienandachtsbild« zu befreien. Für Cranachs Schaffensjahre, die erste Hälfte des 16. Jahrhunderts, sind die Begriffspaare Spätmittelalter -Mariologie, Reformation - Martin Luther und Renaissance - Dürerzeit mit ihren jeweiligen Intonationen besonders bedeutend. Je nach Ausrichtung oder dem Forschungsgegenstand wurde für Cranach der Titel eines Künstlers dieser »Zeiten« verwendet. In bezug auf seine Marienbilder galt Cranach bislang fast zwangsläufig und unabhängig von der Entstehungszeit und der Art und Weise des Dargestellten als Maler des Spätmittelalters bzw. als Maler, der auch für Altgläubige arbeitete. Als Maler der Reformation wurde er immer dann behandelt, wenn es um sein Engagement als Parteinehmer Luthers ging - mit seinem Beitrag zum Pas-



20.1. Madonna unter den Tannen, Lucas Cranach d.Ä., um 1510, h: 71 cm, b: 51 cm, ehem. Breslau (Wrodaw), Dom

sional, als Porträtist der Reformatoren und seinen Erfindungen zu den reformatorischen Programmbildern. Bei der Betrachtung als Künstler der Dürerzeit schließlich stand vornehmlich die künstlerische und stilgeschichtliche Bedeutung Cranachs und seine Stellung in der altdeutschen Kunst und deren Entwicklung in der Nachfolge Dürers im Vordergrund.

Die folgenden Überlegungen¹ basieren auf der Betrachtung der Marienbilder Cranachs als Ganzes in ihrer Entwicklung und ihren vielschichtigen Entstehungsbedingungen, zumal gerade bei dieser Gruppe eine bemerkenswerte Kontinuität vorliegt, die vom ersten datierten Gemälde Cranachs, der Ruhe auf der Flucht von 1504, bis zum 1552 in Augsburg abgerechneten Marienbild² reicht. Dabei wurden Forderungen von Berthold Hinz und Dieter Koepplin aufgegriffen³.

- 1 Wittmann, Jan: Überlegungen zu den Marienbildern Cranachs. Magisterarbeit – München 1995
- 2 Schade, Werner: Die Malerfamilie Cranach. Dresden 1974. S. 66 f.
- 3 Hinz, Berthold: »Sinnwidrig zusammengestellte Fabrikate«? Zur Varianten-Praxis der Cranach-Werkstatt. In: *Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken*. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach 17. Mai 21. August 1994/



20.2. Die Madonna mit dem Kinde vor reicher Landschaft, Lucas Cranach d.Ä., 1518, h: 42 cm, b: 30 cm, ehem. Glogau



20.3. Die Madonna mit dem Kinde und vier weiblichen Heiligen, Lucas Cranach d.Ä., um 1512, h: 95 cm, b: 76 cm, ehem. Berlin

Cranachs Marienbilder zeichnen sich weniger durch eine graphische und eine vordringlich auf die Herausarbeitung von Volumen angelegte Stilisierung aus, sondern durch eine freiere, mehr weiche Modellierung, die in ihrer Art dem Emotionsgehalt seiner Gesichter zugute kommt. Bei der Schönheit und der Ausdrucksstärke seiner Marien orientiert er sich nicht primär am Natürlichen, sondern an einem selbstgewählten Ideal, das er malerisch umsetzt. Es spricht dabei für die gute Werkstattorganisation Cranachs, daß die überwiegende Zahl der Bilder – wenn auch in unterschiedlicher Weise – die sinnliche Ausstrahlung und Emotionalität seiner Marientypen überliefern.

Von der oberdeutschen Tradition ausgehend – dabei ist vor allem Schongauer zu nennen – sind die Vorbilder, die Cranach für sein Ideal heranzieht, zuerst Maler wie Gerard David, Quentin Massys und Giovanni Bellini, ab 1513 Perugino und später vermutlich auch Raffael. An den Mariendarstellungen Dürers orientiert sich Cranach weniger, sondern zieht ihm ab dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts die genannten italienischen Meister vor. Den eindeutigen Einfluß Peruginos, der in der Forschung bis auf eine Ausnahme bislang

noch nicht formuliert wurde⁴, gelang es durch eine Aufnahme einer Cranach zugeschriebenen Madonna der Photothek des Zentralinstitutes für Kunstgeschichte in München sichtbar zu machen. Ein Foto dieser Maria mit Kind und dem Johannesknaben befindet sich gleichfalls im Fotoarchiv des Germanischen National-

Hrsg.: Claus Grimm, Johannes Erichsen, Evamaria Brockhoff. – (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur Nr. 26/94). – Augsburg 1994. – S. 175: »Bislang wurde offenbar noch kein Versuch unternommen, alle Varianten eines Sujets zusammenzustellen und eingehend zu untersuchen.«

Koepplin, Dieter: Einleitung. – In: Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Bd. 1. Ausstellung im Kunstmuseum Basel/Hrsg.: Dieter Koepplin, Tilmann Falk. – Basel, Stuttgart 1974. – S. 15: »Im Gegensatz zu den Werken Dürers sind Cranachs Bilder nur ganz vereinzelt ikonographisch oder nach den geistesgeschichtlichen Hintergründen hin untersucht worden ... Es scheint uns, daß Cranachs historische Leistung durch ikonographische Betrachtung an vielen Stellen genauer beschrieben werden kann als durch Stilkritik.«

4 Koller, Michael: – In: *Ausst.-Kat.* Würzburg 1994. Maria-Hilf/Hrsg.: Jürgen Lensen. – Würzburg 1994. – S. 24.

museums in Nürnberg. Dort liegen auch handschriftliche Expertisen von Friedländer und Buchner im Original vor⁵, die es als bedeutende und eigenhändige Arbeit Lucas Cranachs d. Ä. bewerten und es nach der niederländischen Reise und noch vor seiner Madonna in Certosa di Galluzzo⁶ datieren. Betrachtet man Peruginos Marienbilder⁷, ist es mehr als eine Vermutung, daß sich Cranach stark an diesem Maler orientierte. Die motivischen Übereinstimmungen – beispielsweise auch bei der Frisur Marias – verweisen sogar auf eine direkte Übernahme durch Cranach.

Die Untersuchung der Marienbilder Cranachs ergibt, daß nur der geringere Teil in den beiden Jahrzehnten vor der Reformation geschaffen wurde. Festzustellen ist, daß vor 1520 weniger Madonnen als andere mariologisch betonte Bilder geschaffen wurden, in der Zeit nach 1520 hingegen nur noch Bilder mit der Darstellung der Madonna unter möglicher Hinzunahme von Putten und/oder des Johannesknaben. Als letzte (Datierungen um 1520-22) von der Cranach-Werkstatt ausgeführte Marienbilder mit weiteren Heiligen sind die Tafel im Erfurter Dom und der in vier Fragmenten erhaltene Prager Altar zu nennen8. Die Reformation hat somit sowohl für Marienaltäre als auch für mariologische Themen außerhalb der Darstellung der Madonna mit Kind die Bedeutung einer Zäsur, da auch für die später geschaffenen Tafeln bislang kein Altarzusammenhang nachgewiesen werden konnte. Diese Zäsur findet in dem Jahr, in welchem Luther die drei großen Reformationsschriften verfaßte, eine Entsprechung. Der Zeitpunkt, ab dem Lucas Cranach mit

- 5. Expertisen im Anhang der Fotografie: M. J. Friedländer v. 2.5.1938 u. v. 26.11.1953, E. Buchner v. 4.1.1953.
- 6 Friedländer, Max J.; Rosenberg, Jakob: *Die Gemälde von Lucas Cranach.* Basel, Boston, Stuttgart 1979. Nr. 50.
- 7 beispielsweise die Madonna mit dem hl. Johannes in Frankfurt, die des Musée Condé oder auch die aus der Vision des heiligen Bernhard in München.
- 8 Maria mit dem Kind mit der hl. Barbara und der hl. Katharina (Friedländer/Rosenberg 1979 wie Anm. 6 Nr. 134); Thümmel, Hans Georg: Lucas Cranachs Prager Altar. In: *Kat. Kronach* 1994 (wie Anm. 3). S. 166-173.
- 9 »1520, in dem Jahre, in dem Cranach die ersten beiden Lutherbildnisse stach, stand der Reformator Pate bei der Taufe von Cranachs Tochter Anna, 1525 war der Maler Luthers Brautwerber und Trauzeuge bei der Vermählung mit Katharina von Bora, im Jahr darauf Taufpate bei Luthers erstem Sohne, Hans.« (Ullmann, Ernst: »... wie wol Bilder aus der Schrift und von guten Historien ich fast nützlich, doch frei und willkörig halte«. – In: Von der Macht der Bilder/Hrsg.: Ernst Ullmann. – Leipzig 1983. – S. 13).



20.4. Maria mit Kind und anbetendem Johannesknaben, Lucas Cranach d.Ä., um 1513/14, h: 76 cm, b: 59 cm, ehem. Standort unbekannt

Luther in Kontakt kam, ist unbekannt. Aber aus der engen Freundschaft der beiden um 1520 kann geschlossen werden, daß diese schon eine längere Zeit miteinander bekannt waren. Das Engagement Cranachs bei den antipäpstlichen Flugschriften oder auch dem *Passional Christi und Antichristi* läßt darüber hinaus auf seine frühe mit Luther konforme Haltung in Glaubenssachen schließen.

Cranach war aber ab den zwanziger Jahren nicht nur der »Maler der Reformation«. Als Unternehmer mit einer großen überregional tätigen Malerwerkstatt scheinen ihm die konfessionellen Auseinandersetzungen seiner Zeit keine Widersprüche bereitet zu haben, zumal ja auch sein Dienstherr Friedrich der Weise bis zuletzt beim alten Glauben blieb, auch wenn er dies nicht mehr durch die alljährliche Zurschaustellung seiner Reliquiensammlung nach außen hin demonstrierte.

Die diplomatischen Erwägungen seiner Landesherren, Friedrich der Weise († 1525), Johann der Beständige († 1532) und Johann Friedrich der Großmütige († 1554), mögen in einigen Fällen eine Rolle gespielt

haben, aber auch ohne dies war es Cranach als einem Künstler dieser »Übergangszeit«10 durchaus möglich – und auch vorteilhaft für ihn -, Auftraggeber mit unterschiedlichen religiösen Vorstellungen zu beliefern. Neben den Aufträgen für den streng altgläubigen Herzog Georg von Sachsen war der kämpferische Luthergegner Kardinal Albrecht von Brandenburg mit seinem Großauftrag für die Stiftskirche in Halle Cranachs bedeutendster katholischer Auftraggeber. Dennoch scheint es den bekannten Werken zufolge, daß Cranach auch für altgläubige Auftraggeber keinen Marienaltar oder eines der anderen mariologischen Themen mehr ausgeführt hat. Mit diesen augenscheinlichen Folgen der Reformation, die zur Einstellung von Marienaltären und allen mariologischen Themen außerhalb des der »Maria mit Kind« geführt haben, ist gleichsam auch die Frage nach deren Einfluß auf die Gestaltung verbunden.

Um einen von der Reformation abhängigen Wandel in der Darstellungsweise der Gottesmutter sichtbar zu machen, bedarf es neben der reinen Feststellung der Veränderungen, die die Marienbilder erfahren, auch der Rückführung derselben auf reformatorisch-lutherisches Gedankengut und natürlich der positiven Beantwortung der Frage, ob im protestantischen Lager ein Bedürfnis bzw. ein funktionsbedingter Bedarf an neuen »reformierten« Marienbildern überhaupt vorhanden war.

Cranachs Marienbilder bis zur Reformation erweisen sich als typische, auf die Marienverehrung ausgerichtete Andachtsbilder, die in ihrem Realitätsgehalt die mystische Schau der Gottesmutter im Sinn der *imitatio* und der *compassio* ermöglichen, womit im spätmittelalterlichen Glauben die Vorstellung eines Verdienstes vor Gott verbunden war. In der Nachahmung der gnadenreichsten und Gott am nächsten stehenden menschlichen Seele sah man den vorgezeichneten Weg zur Erlangung der Gnade. Die damit verbundene Marienverehrung diente nicht zuletzt in der spätmittelalterlichen Vorstellung der Werkgerechtigkeit dazu, sich der einflußreichsten Helferin zu empfehlen und sich durch ihren Beistand und Gnadenreichtum seines Heils zu vergewissern.

Marias Freuden über ihre bei Gott gefundene Gnade und die Schmerzen über die bevorstehende Passion ihres Kindes sind die beiden thematischen Pole der halbfigurigen Darstellungen in Landschaft oder seltener vor monochromem Grund. Die um weibliche Heilige, vor allem durch die heilige Katharina erweiterten Bilder können als Zurschaustellung idealer Andacht verstanden werden, bei denen die Heiligen als Identifikationsfiguren und als Protagonisten der mystischen

Gottesschau gezeigt werden. Der Betrachter kann also über ihre Nachahmung in Dialog mit den göttlichen Personen treten. Im Vordergrund seines Interesses stehen dabei die Nachfolge von und das Mitleiden mit Maria. Das Kind - meistens ohne Kontakt zum Betrachter dargestellt - ist dabei mehr das begehrenswertes Objekt, um das Maria beneidet wird, als bestimmendes Subjekt. Die qualitätvollsten Bilder, beispielsweise Breslau und Glogau, zeigen eine tiefergehende Psychologisierung dieses Themas, stellen also einen bestimmten, besonders spannungsreichen Andachtsmoment dar. Für diesen auf den Punkt gebrachten Ausdruck, der nur im Zusammenwirken von Komposition, Anlage von Haltung und Physiognomien sowie malerisch höchster Ausführung erreicht wird, kann Cranach nicht nur als Entwerfer, sondern auch als selbst ausführende Hand mit großer Sicherheit vermutet werden.

Bis zur Reformation entstammen Darstellungsweise und Funktion der Marienbilder der mariologisch-ausgerichteten Welt des Spätmittelalters. Die Definition der »unbefleckten Empfängnis« Marias wirkte für den Glauben an Maria hinsichtlich Mittlerin und Mitterlöserin in der Volksfrömmigkeit wie ein erneuter positiver Impuls. Maria war dadurch auch in einem entscheidenden Punkt, der Befreiung von der Erbsünde, Christus gleich und vollkommen. Die Nachahmung Marias in bezug auf ihre Demut, stellte für die Menschen den sichersten Weg zur Erlangung der Gnade Gottes dar¹¹. In ihrer Person war Maria durch die Christusähnlichkeit und durch ihre enge Verbindung mit ihm erhöht, in ihrer Bedeutung als Mittlerin wurde jedoch wieder ihre Verschiedenheit zu Christus, ihr menschliches Wesen, betont. Von ihrer ursprünglichen Stellung unter der Trinität wurde bei Gabriel Biel, einem Theologen der Zeit um 1500, dessen Ansichten in gewisser Weise die aus einer langen, mittelalterlichen Tradition hervorgehende und die Grenzen der einzelnen Schulen überschreitende Frömmigkeit repräsentiert, ein gleichberechtigtes Herrschen mit Christus. In bezug auf seine Rolle als Richter, in welcher er »Gott dem Vater beinahe gleichgestellt wird«12, wurde sie sogar ein Gegensatz zu ihm: »Sie repräsentiert die Liebe und das Mitleid im Gegen-

¹⁰ Tacke, Andreas: Der katholische Cranach. - Mainz 1992. - S. 11.

^{11 »...} sie dient als ein ermutigendes Beispiel dafür, daß ein jeder, der so demütig wird wie sie, sich auf die Gottes Gnade verlassen kann«. Auslegung bzw. Übersetzungen von Schriften Gabriel Biels: Oberman, Heiko A.: Spätscholastik und Reformation 1. Der Herbst der mittelalterlichen Theologie. – Zürich 1965. – S. 280.

¹² Oberman 1965 (wie Anm. 11) S. 290.

satz zu Christus, der die Strenge des Richters darstellt.«¹³ Die Ähnlichkeit und Abhängigkeit von Christus verschaffte ihr also die Stellung an seiner Seite; ihre Unähnlichkeit (nur Mensch zu sein) verlieh ihr eine ihn übertreffende Stellung, was das »Erhören« des Sünders anging. Der dieses spätmittelalterliche Verständnis der Gottesmutter am deutlichsten charakterisierende Titel Marias ist *Maria Spes Omnium*¹⁴. Maria ist die Hoffnung, da sie die einzige ist, die den Sünder hören kann und sich in ihrer Barmherzigkeit für ihn einsetzt. Sie ist den Menschen Vorbild, da sie durch ihre Verdienste die Gnade Gottes erlangte. Zugleich verkörpert Maria die Gewißheit der Menschen, daß es auch für sie möglich ist, Aufnahme bei Gott zu finden.

Ein Christus verdrängender Marienkult und die damit verbundene veräußerlichte Frömmigkeitspraxis des Spätmittelalters mit »Werkgerechtigkeit« und »Ablaßwesen« sowie der in der Volksfrömmigkeit angesiedelte »Wunderglaube« waren schon vor Luther mahnenden Stimmen und ständiger Kritik ausgesetzt. Luthers Turmerlebnis, in dem seine reformatorische Entdeckung gesehen wird, muß als Ausgangspunkt für seine veränderte Einstellung zur Heiligen- und Marienverehrung betrachtet werden. Dieses Erlebnis, das um 1513/14 angenommen wird, stellt das Erkennen alter, aber aus dem Blick geratener Glaubenswahrheiten dar. Von dem Prinzip der sola scriptura ausgehend, läßt Luther die mariologisch bestimmte Tradition außeracht und deutet die Beziehung Mensch-Gott und die Stellung Christi allein aus der Heiligen Schrift. Er verwirft jeden Gedanken an eine eigene Gerechtigkeit und einen eigenen Verdienst des Menschen vor Gott. Nur durch die sola gratia dei, die allein von Gott geschenkte Gnade, wird der Gläubige gerechtfertigt. Durch die Auslegung des Evangeliums kam Luther zu dem menschlich nahen Erlöser, der den alleinigen Mittler zwischen Gott und den Menschen verkörpert. Gleichzeitig zeichnete sich so das Bild eines barmherzigen Gottes, der den Menschen die Gnade schenkt. Luthers Hauptanliegen war, »die Autorität Christi, die nach seiner Überzeugung in der Kirche durch Menschensatzungen überlagert war, neu zur Geltung zu bringen.«15

Sein reformatorischer Ansatz zielt somit auf eine Christologie, die dem Evangelium entspricht und von allen mariologischen und klerikalen Verfremdungen befreit ist. Die auf den Grundlagen der sola gratia dei und sola fide entwickelte Heilslehre enthält somit entscheidende Absagen an die überkommene Religionspraxis und an die Institution Kirche. Da die Rechtfertigung des Menschen allein durch seinen Glauben an Christus und

durch die von Gott geschenkte Gnade geschieht, sind alle guten Werke nutzlos und jede Vermittlung durch Maria, Heilige oder die Kirche bedeutungslos. Die Werkgerechtigkeit, die heilsgeschichtliche Funktion der Heiligen und die Mittlerstellung des Klerus wird darüber hinaus geradezu verteufelt, da sie die Menschen von der wahren Lehre ablenkt. Die Heiligen stehen bei Luther nicht höher als alle anderen Christen. Maria steht somit in bezug auf die Heilsgeschichte nicht über den Menschen, sondern neben ihnen. All ihrer Fähigkeiten und Funktionen beschnitten, dient sie Luther, der sie Zeit seines Lebens verehrt hat, als »Urbild des rechtfertigenden Handelns Gottes, das allein aus Gnade ohne menschliches Verdienst geschieht.«

Marias Demut, die in der alten Kirche als ihr Verdienst gewertet wurde und u.a. zu ihrer Mittlerstellung geführt hat, ist für Luther nur Zeichen der geringen Bedeutung ihrer Person, die Gott nicht belohnt hat, sondern die er deshalb wählte, weil »er sich gerade in solcher Niedrigkeit« offenbaren wollte, damit die Menschen »nicht vor seiner Majestät erschrecken müssen«. »Damit hat Luther aller bisherigen römischen Mariologie die Grundlagen entzogen.« Vorbildlichkeit für alle Christen sieht Luther in Marias tiefem Glauben, der nach dem Prinzip der sola fide der einzige Weg zu Gott ist. »So wird Maria zum Bild des gläubigen Menschen schlechthin.«16 Durch die Erwählung Gottes steht Maria die größte Verehrung aufgrund ihrer Gottesmutterschaft zu: »Drumb in einem wort hat man alle yhre ehre begriffen, szo man sie gottis mutter nennet, kan niemand grossers von yhr noch zu yhr sagen.«17

Luthers Stellung zu Maria entwickelte sich parallel

- 13 »Man kann viel eher zu Maria gelangen, sie kann auf das Gebet eines Sünders antworten, was ihr Sohn nicht kann. Sie ist die Hoffnung der Sünder. In diesem Sinne ist ihre Stellung höher als die ihres Sohnes. Es gibt da nur fiducia an Christus, soweit man im Glauben an Maria und ihren barmherzigen Einfluß auf ihren Sohn hat.« (Auslegung bzw. Übersetzungen von Schriften Gabriel Biels: Oberman 1965 wie Anm. 11 S. 297 f.).
- 14 Oberman 1965 (wie Anm. 11) S. 300.
- 15 Lohse, Bernhard: Der alte Luther. In: Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Vorträge/Hrsg.: Kurt Löcher. Schweinfurt 1983. S. 147.
- 16 Düfel, Hans: *Luthers Stellung zur Marienverehrung.* Göttingen 1968. Zitate: S. 73, 103, 133, 260.
- 17 Magnificat Vorteutschet und außgelegt 1521. In: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Werke. Bd. 7. – Weimar 1898. – S. 572; zitiert nach: Schimmelpfennig, Reintraud: Die Geschichte der Marienverehrung im deutschen Protestantismus. – Paderborn 1952. – S. 12.

und in Abhängigkeit von seinem Christus- und Rechtfertigungsverständnis und ist aus seinen Predigten und den reformatorischen Hauptschriften bereits 1520 ersichtlich. Die Magnifikatsauslegung von 1522 stellt den Höhepunkt seiner Beschäftigung mit der Gottesmutter dar. Erwähnungen Marias in nachfolgenden Schriften wiederholen hauptsächlich seine bis Anfang der zwanziger Jahre gefundenen Positionen.

Zu den Bildern im allgemeinen haben eigentlich alle Reformatoren, so auch Luther, eine grundlegend negative Einstellung¹⁸. Sie hat ihre Ursache im neuen Verständnis vom Gottesdienst. Dessen Grundlage ist auf den Wortlaut der Heiligen Schrift begrenzt, da das Evangelium dem Willen Gottes entspricht und der Mensch nur darauf seinen Glauben aufbauen kann. »Denn auf den Worten steht all unser Grund, Schutz und Wehr gegen alle Irrtümer und Verführung ... Das Reich Gottes ist ein Hör-Reich, nicht ein Seh-Reich«¹⁹. Negativ werden die Bilder in jedem Fall dann von ihm beurteilt, wenn sie in Konkurrenz zum Wort treten. Das ist zumindest die Ansicht des Theologen Luther.

- 3 »Die Reformatoren aller Richtungen gingen vom Wort aus und wollten überall dessen theologisch-ontologischen Vorrang durchsetzen. Seit dem Hochmittelalter war die Bilderkritik fester Bestandteil aller oppositionellen Bewegungen«. (Steinmetz, Max: Reformation und Kunst. In: Ullmann 1983 wie Anm. 9 S. 251).
- 19 Belting, Hans: Bild und Kult. München 1990. S. 518 (Zitat aus Luthers Großem Katechismus; siehe: *D. Martin Luthers Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Werke. 51. Bd. – Weimar 1914. – S. 11, Zeile 29–33).
- 20 Ullmann, Ernst: Kunst der Reformationszeit. In: Kunst der Reformationszeit/Gesamtltg.: Günther Schade. [Katalog der Ausstellung im Alten Museum zu Berlin vom 26. August bis 13. November 1983]. Berlin 1983. S. 21.
- 21 Einer nahezu vollkommenen Ablehnung der zur materiellen Scheinwelt der spätmittelalterlichen Liturgie und Frömmigkeit gehörenden Bilder zu Anfang der Reformation, folgte 1522 als Reaktion auf die Bilderstürmer ein Rückzug und die Tolerierung der Bilder – als Adiaphora – als religiös neutrale Sache. Dies auch aufgrund der Gefährdung der reformatorischen Bestrebungen als Ganzes, denn restriktive Maßnahmen waren sowohl von Seiten des Kurfürsten, als auch vom Reichsregiment zu befürchten. Luthers Streitschrift »Wider die himmlischen Propheten, von den Bildern und Sakrament« (1525) beinhaltet ein neues Element für die Rechtfertigung der Bilder und bewertet sie unter bestimmten Umständen erstmals positiv: »So werden mir auch meine bildstürmer ein crucifix odder Marien bilde lassen müssen, ia auch ein abgotts bilde, auch nach dem aller gestrengsten gsetz Mosi, das ichs trage odder ansehe, so ferne ichs nicht anbete sondern ein gedechtnis habe.«.»Denn die gedenk bilder odder zeugen bilder, wie die crucifix und heyligen bilder sind ... wohl zu dulden ... Und

Die Stellung des Reformators ist jedoch eine andere. Hierbei steht weniger die theologisch richtige Bibelexegese im Vordergrund, sondern eine Reformation der überkommenen liturgischen Praxis und Frömmigkeit. Seine Stellungnahmen zu den Bildern sind dabei diesem Ziel untergeordnet und entsprechen den Erfordernissen, um dieses zu erreichen. Sie können in drei Phasen unterteilt werden, die jedoch zeitlich nicht streng voneinander zu trennen sind, obgleich mit den reformatorischen Hauptschriften 1520, dem Wittenberger Bildersturm 1522 und mit der einsetzenden »Konsolidierung des Luthertums«20 in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts zumindest Ausgangspunkte vorhanden sind. Es muß vielmehr bei seinen Äußerungen darauf geachtet werden, gegen wen sie sich richten und welche Absicht er damit verfolgt²¹.

Gegen Ende des Jahrzehnts hatte die kirchliche Ordnung einen *status quo* erreicht, der durch die allgemeingültige, evangelische Predigt und einen reglementierten Bildgebrauch Gewähr dafür war, daß eine gefahrlose Verwendung der Bilder in der Kirche wie im Privaten

nicht alleyne zu dulden, sondern weyl das gedechtnis und zeugen dran weret, auch löblich«. (D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Werke. 18. Bd. - Weimar 1908. - S. 70 u. 74). Als nach dem Tod Friedrichs des Weisen 1525 die Vorschläge in Sachen der kirchlichen Neuordnung seinem Bruder Johann mit mehr Aussicht auf Erfolg unterbreitet wurden und diese im großen Stil angegangen wurde, hätten sich die Bilder ganz aus dem religiösen Leben verbannen lassen. Zwei mögliche Gründe ließen Luther und die anderen Reformatoren aber an der positiven Deutung der Bilder festhalten. Zum einen war mit der Aktion der Bildentfernung die Position der immer noch aktiven Schwärmer verbunden, von denen es sich deutlich zu unterscheiden galt. Zum anderen konnten die Bilder zur Reformationsverkündigung - entsprechend den von Beginn an verwendeten propagandistischen Flugschriften - verwendet werden. Ausführlich siehe: Wittmann 1995 (wie Anm. 1) Kap. 4.2., S. 63-70; siehe auch: Stirm 1977 (wie Anm. 25); Seebaß, Gottfried: Der »linke Flügel der Reformation«. - In: Löcher 1983 (wie Anm. 15) S. 269-271.; Steinmetz 1983 (wie Anm. 18); sowie: Starke, Elfriede: Luthers Beziehung zu Kunst und Künstlern. - In: Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546. Festgabe zu seinem 500. Geburtstag. Bd. I/Hrsg.: Helmar Junghans. - Berlin 1983. - S. 531-548.

22 »Der Subjektivismus im Umgang des einzelnen mit Gott wurde eingegrenzt, zwischen Bild und Betrachter entwickelte sich ein neues Verhältnis. Der gemalten Tafel kam nun eine ähnliche Funktion zu, wie sie früher das Flugblatt besessen hatte, jene aber bot den Vorteil, daß die Bildagitation vor versammelter Gemeinde erfolgte und damit besser unter Kontrolle zu halten war. « Reformationszeit 1983 (wie Anm. 20) S. 22.

sichergestellt war²². Durch die schriftlichen Quellen und die ab 1529 auftretenden Lehrbilder ist ein *de facto* positiver Bildgebrauch der protestantischen Kirchenführer belegt²³.

Die Folgen für Marienbilder lassen sich im speziellen darlegen: Einerseits wurden bestimmte Marienbilder von Luther strikt abgelehnt, waren dem mosaischen Gesetz zufolge verboten und sollten in jedem Fall »abgethann«, »zu breche und zu störete«24 werden. Dazu zählten die Gnaden- und Wunderbilder Marias, zu denen man eine Wallfahrt unternahm und von denen man sich Hilfe in allen Lebenslagen erhoffte. Darunter fielen auch die »Schutzmantelmadonna«, die Ausdruck von Marias Mächtigkeit war und zugleich auch Ausdruck der Schutzbedürftigkeit der Menschen vor Gott, und alle traditionellen Darstellungen des »Jüngsten Gerichtes« und zum Teil auch der »Kreuzigung«, bei denen Maria als Mittlerin zwischen Gott und den Menschen auftrat. »Andererseits wußte und bemerkte er z. B. sehr wohl, daß ein Marienbild, je nachdem, wie es vom Künstler gestaltet wurde, zur Anbetung reizen konnte oder nicht. Dies bringt er in seinem Magnifikat deutlich zum Ausdruck, lehnt diese Art Madonnenbilder ab und fordert die Maler auf, die Bilder so zu malen, daß sie nicht zur Abgötterei ver-

»Aber die meyster, die vns die selige iunpfraw also abemalen vnd furbilde, das nichts vorachts, sondern eytel groß hohe ding in yhr antzusehen sind, was thun sie anders, den das sie vns gege die mutter gottis halten allein, vnd nit sie gegen got, damit sie vns blod vn vortzagt machen, vn das trostlich gnaden bild vorblende.« Man sollte in Wort und Bild zeigen, »wie in yhr die vberschwecklich reychtumb gottis, mit yhrer tieffen armut, gotliche ehre mityhrer nichtickeit, die gotlich wirdickeit mit yhrer vorachtug, die gotlich große mit yhrer kleynheit, die gotlich gutte, mit yhre vnuordiest, die gotlich gnade mit yhrer vnwirdickeit zu samme kumen sind.«²⁶

Es sollte also nicht die anmutige und mächtige Himmelskönigin gezeigt, sondern die an ihr – dem Menschen – gewirkte Gnade Gottes sichtbar gemacht werden.

Ein allgemeiner Einfluß, der von Luthers christologischer Lehre auf die Bildgestaltung ausging, ist in der Betonung der Person Christi zu sehen, der speziell beim Thema der »Maria mit Kind« zu beachten ist: »Das Kriterium für die Verwendbarkeit eines Andachtsbildes scheint demnach sein Verhältnis zu Christus zu sein. Ein Bild, das auf Gott und Christus hinweist, ist

gut. Ein Bild, das von ihm wegführt, ist abzulehnen. Das Bild soll also, sei es durch das Beispiel der Gnade, die anderen widerfahren ist, sei es direkt durch den Hinweis auf den Erlöser Christus, die Gnade Gottes in Christus vor Augen führen«²⁷. Neben der Lehr- und Merkfunktion kennt Luther auch die Trost spendende Wirkung von Bildern. Das von ihm am meisten geschätzte Trostbild ist das Kruzifix, aber auch das seinen Vorstellungen entsprechende Marienbild zählt hierzu. Ihrer Funktion nach sind sie »wohl als eine Art Andachtsbild zu bezeichnen. Wesentlich ist dabei, daß die durch sie hervorgerufene Andacht das *Lob Gottes* ist.«²⁸

Ausgehend von Luthers Haltung zu den Bildern in ihrer temporären Entwicklung dürfte für die Anhänger der Reformation bis 1525 kein Bedürfnis nach Marienbildern zu vermuten sein. Das Verbot des Bildstiftens und die Ablehnung von Marienbildern in den Kirchen hatte zur Folge, daß für reformierte Kirchen keine Marienbilder mehr in Auftrag gegeben wurden. Erst ab 1525 und verstärkt im Zuge der Konsolidierung könnte durch die positive Einschätzung der Bilder als Lehr-, Merk- und Trostbilder auch mit einer privaten Nachfrage von protestantischer Seite nach »neuen« Marienbildern zu rechnen sein.

Als Auftraggeber kommen in den ersten Jahren der Reformation somit neben den Altgläubigen die »im Glauben Schwachen« in Frage. Ab der zweiten Hälfte

- 23 Michalski äußert sich dazu folgendermaßen: »Man tut Luther sicher unrecht, wenn man seine Stellung zur Bilderfrage nur als ein taktisches Nebenprodukt eines Entscheidungszwanges während der Wittenberger Bewegung ansieht. Trotzdem ist seine positive Entscheidung in der Bilderfrage, eine Entscheidung für die Bilder, etwas Neues, das sich nicht direkt aus seinen fundamentaltheologischen Positionen vor 1522 ableiten läßt.« Michalski, Sergiusz: Aspekte der protestantischen Bilderfrage. In: Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. 3(1984). S. 65. Die Cranach-Werkstatt war bei der Umsetzung dieser protestantischen Lehr- und Merkbilder mit Bildern wie »Gesetz und Gnade«, »Christus und die Ehebrecherin«, der »Kindersegen« und »Christus und das Weib aus Samaria« entscheidend beteiligt.
- 24 D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Werke. 10. Bd. 3. Abt. – Weimar 1905. – S. 26 und 31; zitiert nach: Stirm 1977 (wie Anm. 25) S. 40 f.
- 25 Stirm, Margarethe: *Die Bilderfrage in der Reformation.* Gütersloh 1977. S. 42.
- Stirm 1977 (wie Anm. 25) S. 32; zitiert aus: WA 7 (wie Anm. 17)S. 569 f. (Magnifikat, 1520/21).
- 27 Stirm 1977 (wie Anm. 25) S. 79.
- 28 Stirm 1977 (wie Anm. 25) S. 80.

der zwanziger Jahre – und verstärkt ab den dreißiger Jahren – müßte bei reformatorisch-veränderten Marienbildern auch mit »im Glauben Starken« protestantischen Auftraggebern gerechnet werden.

Die Marienbilder Cranachs wurden bislang noch nicht unter dem Vorzeichen der Reformation untersucht. Da die Forschung durch das Abstempeln der Marienbilder als katholische Andachtsbilder dieser Problemstellung aus dem Weg ging, ist es notwendig, vorab einige Ausgangspunkte festzulegen. Zu dem hier relevanten Zeitabschnitt bemerkt Tacke: »Zu Recht hat man die Reformationsjahrzehnte auch als \Ubergangszeit bezeichnet, das heißt in der einfachsten Deutung des Wortes, daß von einem geschichtlichen Zustand zum nächsten eine Spanne entstanden war, in der herkömmliche und neue Vorstellungen nebeneinander bestanden.«29 Als ein entscheidendes Kriterium einer Übergangszeit muß aber gerade die parallele Existenz der alten und neuen Vorstellungen angesehen werden, die es niemandem möglich macht, unbekümmert eine Entscheidung zu treffen. Die bestehende Wahlmöglichkeit fordert geradezu die Auseinandersetzung mit dem Wandel heraus, und die Entscheidung, die getroffen wird, geschieht in bewußter Kenntnis der Alternativen. Für den Maler - im Fall von Cranach als ein Freund Luthers - gilt das ganz besonders. Die Bilderkritik war ein Thema, daß ihn persönlich anging und seinen ganzen Berufsstand von Grund auf in Frage stellte. Ob er wollte oder nicht, Cranach mußte sich im Brennpunkt Wittenberg damit auseinandersetzen. Es ist kaum vorstellbar, daß die reformatorische Kritik an Maria und den Bildern ohne Auswirkungen auf seine Marienbilder geblieben wäre.

Die Untersuchung der Marienbilder Cranachs, die nach der Reformation entstanden sind, geht von der Stellung Luthers zu den Bildern der Gottesmutter aus. Veränderungen in den Bildern werden deshalb kausal darauf zurückgeführt, weil von der Reformation gänzlich unbeeindruckte Besteller bewußt einen tradierten Typus gewählt hätten, wenn sie mit dem von der Reformation veränderten Marienbild nicht einverstanden gewesen wären. Als ganz offensichtliche und entscheidende Neuerung muß bei Cranach die Einführung des Vorhangmotivs - erste vereinzelte Verwendung ab 1517, dominierend in den 20er Jahren - gewertet werden. Anfang der zwanziger Jahre dürfte die Madonna mit Kind vor einem Vorhang in Den Haag³⁰ entstanden sein. Sie stellt das erste halbfigurige Madonnenbild dar, bei dem Vorhang- und Landschaftsmotiv gleichzeitig auftreten. »Der ursprüngliche Sinn des Vorhangs bis zu

Cranach hin, ist die Abschirmung des neugeborenen Kindes, die Bildung eines schützenden und heiligenden Gehäuses, in der Art eines Baldachins.«31 Ein Vorhang vor oder in der Landschaft hatte bislang immer mehr das Aussehen einer fest verankerten oder verspannten Bühnenarchitektur. Cranachs Vorhänge sind dagegen meist wie frei schwebende Tücher, die den Eindruck machen, als ob sie vom Wind bewegt werden. Formal von Bellini und Dürer beeinflußt, scheint Cranach diese spezielle Form selbst entwickelt zu haben. Dieses neue Bildelement verdrängt die in den früheren Bildern neben den Personen nahezu gleichwertig dargestellte Landschaft. Vergleichbar verhält es sich mit den neben der »Vorhangmadonna« gebildeten Typen der »Madonna vor der Weinlaube« oder »vor dem Apfelbaum«. Der sichtbare Landschaftsausschnitt ist auch hier sehr klein. Abgeschirmt wird die Figurengruppe dabei durch eine stilisierte Weinlaube oder einen stilisierten Apfelbaum, deren Früchte regelrecht präsentiert werden. Im Gegensatz zum Naturausschnitt sind sie rein symbolische Motive, Versatzstücke also, die hinter der Figurengruppe eingefügt sind, um die gewünschte Aussage zu verdeutlichen. Die Veränderungen der Beziehung von der Personengruppe zum Hintergrund sind offensichtlich. Durch die zunehmende Trennung der Gruppe von der Landschaft erscheint diese als Folie und gibt sich somit auch als isolierter Bedeutungsträger zu erkennen. Der gleiche Inhalt wird nicht mehr aus der Szene, sondern aus der Symbolhaftigkeit des Motivs Landschaft erklärt. Durch Hinzunahme und auffällige Präsentierung von einem Würdesymbol (wie der Vorhang) und von Opfertod- und Erlösungssymbolen (wie Weintrauben und Apfel) werden die Aspekte des Themas einzeln und leicht aufzählbar wiedergegeben. Durch diesen Rückgriff auf das System traditioneller Symbole wird die Gottesmutter wieder als solche ausgezeichnet, die Funktion des Kindes betont, und das gezeigte Ereignis entfernt sich durch diese Abstraktion vom Betrachter.

Die Vereinfachung der Darstellung mit dem Mittel der Reduzierung und der Hinzunahme von »modulartig« verwendeten Symbolmotiven muß als eine protestantische Intention gewertet werden: »Die Thematik des evangelischen Bildes ist durch die Heilige Schrift

²⁹ Tacke 1992 (wie Anm. 10) S. 11.

³⁰ Friedländer/Rosenberg 1979 (wie Anm. 6) Nr. 130.

³¹ Koepplin, Dieter; Falk, Tilmann: *Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik.* Bd. 2. Ausstellung im Kunstmuseum Basel, 15. Juni bis 8. September 1974. – Basel, Stuttgart 1976. – S. 532.

gegeben und begrenzt. Der Künstler hat die Aussagen der Heiligen Schrift möglichst klar und deutlich, das heißt bei Luther einfach und ohne unnötige Zutaten und dadurch eindringlich wiederzugeben.«32 Luther stand vor allem Bildern, die vieldeutige Aussagen in realistischer Manier vortrugen, skeptisch gegenüber. Die Inhalte der Bilder sollten als Zeichen auf die Schrift hinweisen und keinen Ersatz für sie darstellen. Darum forderte Luther, man müsse den »einfältigen Menschen die göttlichen Tatsachen in recht groben und anschaulichen Bildern nahe bringen; recht anschaulich, damit sie es begreifen und recht grob, damit sie auch merken, daß es nur ein Gleichnis ist.« In der Grobheit der Bilder, »die niemand direkt nehmen kann, führen sie sich selbst in ihrer Darstellung ad absurdum und wehren zugleich dadurch jeder unnützen Spekulation.«33 In diesem Zusammenhang wäre auch die Forderung Luthers zu beachten, daß man »Sprüche auf den Bildern anbringe, also Bibelzitate, die mit ihrem authentischen Wortlaut sicherstellen, daß man Gottes Werk und Wort an allen Enden immer vor Augen hätte.«34 Auf den Marienbildern Cranachs wurden zwar keine Texte angebracht, dennoch ist auch eine Analogie von Beischriften und modulartigen Symbolmotiven im Sinne Luthers vorstellbar, da beide zu einem eindeutigeren Verständnis des Bildthemas beitragen.

Besonderes Augenmerk würde ein ohne speziellen



20.5. Die Madonna im Rund, Lucas Cranach d.Ä., 1525, d: 15 cm, Wittelsbacher Ausgleichsfonds, München, Depot

Auftrag entstandenes Marienbild verdienen, würde es doch ohne Zwänge das reformatorische Marienbild zeigen, wie es sich Cranach selbst vorstellte. Ein Bild, bei dem jenes denkbar wäre, befindet sich im Depot des Wittelsbacher Ausgleichfonds in München. Das kleine Bild der Madonna im Rund zeigt Maria mit dem sie umhalsenden Kind vor monochrom schwarzgrauem Hintergrund. Das leichte, unbestimmte Lächeln auf dem Gesicht Marias in Verbindung mit dem an den Betrachter gerichteten Blick übt eine große Anziehungskraft aus. Die Komposition zeichnet sich durch eine große Klarheit aus. Die Farbigkeit und die malerische Ausgestaltung sind reduziert. Außer dem alles dominierenden Inkarnat des Kindes und dem Gesicht Marias fallen nur noch ihre langen und bewegten Haare in rötlich-blondem Ton auf. Das Rundbild zeigt eine gänzlich andere Auffassung als noch die »reichen Madonnen« mit ihren reichen und fülligen Stoffmassen und einer vielfältigen Farbpalette. Neben der einfachen Farbigkeit ist es vor allem die monochrome Fläche, vor der Maria und das Kind erscheinen, die der Madonna im Rund seine reduzierte Geschlossenheit verleiht.

Der einfarbige Grund ist nach Schade »eine Art von Erhöhung auf Kosten der Bedeutungsvielfalt«35. In diesem Fall wäre es besser, dasselbe genau anders herum zu formulieren: Der Betrachter wird durch nichts weltliches vom eigentlichen Inhalt abgelenkt. Das andere neue Element ist das Lächeln Marias, das nicht nur die Madonna im Rund, sondern die überwiegende Zahl der Marienbilder dieser und der nachfolgenden Zeit zeigen. Es ist dabei nicht ein primär auf eine Wirkung nach außen zielendes Lächeln, sondern zurückhaltender. Es vermittelt mehr den Eindruck eines inneren Zustands, der den Betrachter nicht so sehr zu dieser Sichtweise auffordert, sondern bescheiden den unbestimmten Ausdruck eines inneren Gefühls zeigt. Dessen Ursache ist die Freude über ihre Mutterschaft, die

- 32 Stirm 1977 (wie Anm. 25) S. 117.
- 33 Stirm 1977 (wie Anm. 25) S. 91; Schuttwolf/Schade vermuteten in der abtrennenden Wirkung des Vorhangs eine vergleichbare Intention ohne aber dies näher auszuführen. (Schuttwolf, Allmuth; Schade, Werner: Malerei, Plastik. In: Schuttwolf, Allmuth; u. a.: Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen. Teil 1.– Gotha 1994. S. 30).
- 34 Belting 1990 (wie Anm. 19) S. 519 u. Anhang Text 40 I, III.; nach: D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Werke. 10. Bd. 2. Abt. – Weimar 1907. – S. 458.
- 35 Schade 1974 (wie Anm. 2) S. 61.

sich in der Verbundenheit von Mutter und Kind ausdrückt, die auch durch die Haltung erreicht wird, bei welcher das Kind seine Wange an die der Mutter schmiegt und sie umhalst³⁶. Durch die geschlossene Wirkung des hellen Inkarnats im Kopf- und Schulterbereich ist dieses auch formal zur Geltung gebracht.

Das Bild zeigt also im Motiv wie im Formalen eine Konzentration auf die innige Mutter-Kind-Beziehung, wobei nur der Blick Marias und der durch Kontrast betonte Körper des Kindes nach außen wirken. Ansonsten richtet sich die Szene nicht an den Betrachter, sondern besitzt einen mehr in-sich-gekehrten Charakter. Diese Reduzierung und Konzentration des Bildinhalts entspricht dem oben bereits erwähnten lutherischen Bedürfnis nach einfacher und eindeutiger Gestaltung. Und auch der durch die fehlende Landschaft nicht vorhandene Realitätsbezug sowie die reservierte Darstellung, die den Betrachter weniger anspricht als ihm vielmehr einen unveränderlichen Zustand vor Augen führt, lassen sich mit der Reformation in Verbindung bringen: »Das Andachtsbild trat zurück hinter dem Merkbild, nicht mehr Verinnerlichung war gefordert, sondern die Bilder sollten die neue Lehre sachlich und unverfälscht vermitteln. Jede subjektive Auslegung durch den Künstler wie den Betrachter war unerwünscht.«37 Diese »Aufgabe hatte ein Marien- und jedes Heiligenbild nach Luther bereits gegen 1521. Er [Luther] hatte damit diesen Bildern sozusagen den Glorienschein genommen ... Sie zeigen nun nur noch Menschen, aber eben von Gott begnadete Menschen. Damit ist unter Beibehaltung des Bildthemas ein neuer Bildtyp geschaffen worden. Nicht mehr die Madonna, sondern ein Mensch, den Gott aus seiner Nichtigkeit herausgehoben hat, schaut den Betrachter an. Ein solches Bild führt nicht zur Verehrung Mariens, sondern zur Anbetung Gottes, der seine Güte allen Menschen, also auch dem Betrachter des Bildes, schenken will ... Aus dem personenhaften Bild wird bei Luther ein Geschichtsbild und aus dem Götzenbild ein Erinnerungs- und Mahnbild.«38

So verstanden will das Bild der Madonna im Rund an die Gnade erinnern, die Gott Maria geschenkt hat. Die Gnadentat ist die Ursache ihrer Mutterschaft. Die innige Beziehung zu ihrem Kind ist im Bewußtsein der Gnaden Gottes die Ursache für ihre Freude, die sie in ihrer Demut nur bescheiden nach außen zeigt. Eine dafür möglicherweise entscheidende Überlegung Luthers liegt dieser Darstellung zugrunde. Es handelt sich dabei um seine Auslegung des »Englischen Grußes« in seiner Übersetzung des Neuen Testaments,

die im September 1522 herausgebracht wurde. Während Luther noch »im Betbüchlein, das im Juni 1522 erschien, den Gruß des Engels an Maria mit der einfachen Übersetzung des lateinischen Ave Maria, gratia plena... als Gegrussest seystu voll der Gnaden wiedergibt, findet sich in der Ausgabe des Neuen Testaments die Übersetzung: ›Gegrusset seystu holdselige...... Man mag in dieser Übersetzung einen gewissen Abschluß der vielen Auseinandersetzungen sehen, die Luther in seinen Predigten und Schriften über die römische Mariologie geführt hat. Die Hieronymusübersetzung Ave Maria, gratia plena... bildete bis dahin eine der Grundlagen aller Marienverehrung. Dahinter steht der Gedanke, daß Maria mit ihrer Gnadenfülle Gnaden zu vermitteln und auszuteilen vermag. Jetzt wurde durch Luthers Übersetzungsarbeit solchen Spekulationen, die offensichtlich auf einer falschen Übersetzung aus dem Urtext beruhen, der Boden entzogen.«39 Diese Auslegung Luthers war nicht nur ein unscheinbares Detail, sondern Ursache für heftige Kontroversen, die Luther in den folgenden Jahren immer wieder in Predigten und Schriften veranlaßten, Stellung zu beziehen. Es handelt sich somit um ein Thema, das in der Öffentlichkeit große Beachtung auf sich zog und mit einiger Sicherheit auch Cranach zu der oben charakterisierten Darstellung veranlaßte. Im Gegensatz zu seinen früheren »Madonnen«, die immer auch Anspielungen auf Marias Rolle und Fähigkeiten als »Neue Eva« und Gnadenmittlerin enthalten hatten, wird genau das durch die zurückhaltende Darstellung der Gottesmutter vermieden. Das Marienmerkbild, wie Luther es forderte und Cranach es umsetzte, zeigt nicht mehr die Funktion und Handlungsfähigkeit Marias, sondern ihre Eigenschaften (Mutterliebe, Reinheit und Demut), deren Ursprung die geschenkte Gnade Gottes

Die Maria im Rund ist das einzig bekannte Marienbild dieser Art im Œuvre Cranachs. Es ist im Zusammenhang mit den zahlreichen Porträt-Rundbildern entstanden, die Cranach in den Jahren 1525 bis 1527 gemalt hat. Diese stehen in der Tradition der

³⁶ Zum ikonographischen Vorbild (Nôtre-Dame des Grâces, Cambrai, Kathedrale) siehe Aurenhammer, Hans: Marienikone und Marienandachtsbild. Zur Entstehung des halbfigurigen Andachtsbilds nördlich der Alpen. – In: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinischen Gesellschaft.* 4(1955). – S. 135–174.

³⁷ Reformationszeit 1983 (wie Anm. 20) S. 22.

³⁸ Stirm 1977 (wie Anm. 25) S. 78 f.

³⁹ Düfel 1968 (wie Anm. 16) S. 147.



20.6. Die Madonna mit dem Kinde, Lucas Cranach d.Ä., um 1537/34, h: 75,3 cm, b: 58,3 cm, ehemalige Sammlung Goldschmidt, Berlin

»Schaumünzen, die Friedrich der Weise mit der Unterstützung Cranachs seit 1507/13 gepflegt hat«⁴⁰. Als Zahlungsmittel, Schaumünze oder Statthaltermedaille zeigen Münzen das offizielle, also legitimierte Herrscherporträt. In diesem Sinn kann auch das zu Geschenkzwecken produzierte Bildnis des Reformators als offizieller Typus verstanden werden, wobei »die runden, von Cranach wohl eigenhändig ausgeführten ›Luther-Bilder‹ von 1525/26« den Anfang machen⁴¹. Überträgt man diese Feststellung auf das Bild der Madonna im Rund in Verbindung mit Luthers Aussage: »Nur das sind abgöttische Bilder, auf die man sein Vertrauen setzt, nicht aber die Merkbilder auf Münzen«⁴², so läge eine wörtliche Übersetzung für ein IDEALGEDACHTES, protestantisches MARIEN-MERKBILD vor.

Die Madonna im Rund blieb im Medium des kleinen runden Merkbildes eine singuläre Erscheinung. Das für die Gottesmutter der Tradition nach wenig vorteilhafte Format, in dem schließlich auch Luther und seine Frau »verbreitet« wurden, mag vielleicht der Grund dafür gewesen sein. Die Art der Darstellung

aber wurde vorbildhaft für eine ganze Reihe von Marienbildern, zu denen unter anderen auch das berühmte Maria-Hilf-Bild zählt. Die Gruppe der Bilder mit der Madonna und dem sie umhalsenden Kind bilden den ersten Haupttyp reformatorisch-geprägter Marienbilder, für die kein Name passender wäre, als der der Holdseligen Gottesmutter.

Im Gegensatz zu den Bildern der Holdseligen Gottesmutter finden bei den Bildern mit dem auf dem 20.6 Schoß der Mutter präsentierten Kind, die ab 1530 quantitativ überwiegen, verschiedene Attribute Verwendung; neben dem Brotstück und dem Apfel ist dies vor allem die Weintraube als Passionssymbol. Ohne Ausnahme ist der Apfel nach 1520 immer das Attribut des Kindes. Auf keinem dieser Bilder zeigt das Kind der Mutter den Apfel oder bietet ihr ihn an, wie das noch bei der Glogauer Madonna der Fall war und dort Maria als »Neue Eva« ausgezeichnet hatte. Die Weintrauben, von denen das Kind zumeist eine einzelne demonstrativ zwischen Daumen und Zeigefinger hält, werden teilweise auch von Maria gehalten. Ohne den Ausdruck der »Schmerzen Marias« lassen sich die Weintrauben nicht auf ihre Miterlöserschaft beziehen, sondern verweisen, wie diejenigen Bilder, auf denen das Kind der Mutter die Beere anbietet, auf ihre eigene Erlösungsbedürftigkeit. Die Beurteilung der Attribute ergibt also eindeutig deren auszeichnende Bedeutung für das Christuskind. Zusammen mit dem auch formal - durch Haltung und Kontrast - dominierend wiedergegeben Kind, bei welchem Maria nur die Eigenschaft des »Logos-Throns« zukommt, entspricht dieser Typus des Marienbildes den christologisch-dominierten Vorstellungen Luthers. Das Kind, ab 1530 ein auch merklich reiferer Knabe, steht mit seiner heilsgeschichtlichen Funktion im Vordergrund und tritt durch seinen zumeist auf den Betrachter gerichteten Blick mit diesem stärker in Kontakt. Die den Betrachter ansprechende christologische Erlösungsthematik dieser Bilder läßt den Schluß zu, sie in die Reihe der im lutherischen Sinn »tröstlichen Bilder« mit aufzunehmen, unter

⁴⁰ Koepplin/Falk 1974 (wie Anm. 3) S. 276, dort abgebildet Nr. 139-150.

⁴¹ Koepplin/Falk 1974 (wie Anm. 3) S. 278.

⁴² D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Werke. 28. Bd. – Weimar 1903. – S. 677 f.; Belting 1990 (wie Anm. 19) S. 611 (Anhang Text 40). Einschränkend sei dazu bemerkt, daß dieses Zitat aus dem Jahr 1529 stammt. Doch kommen damit verwandte Äußerungen über Münzbilder bereits 1525 vor. (WA 18 – wie Anm. 21 – S. 80).

denen bislang hauptsächlich Auferstehungs- und Kreuzigungsbilder verstanden wurden. Diese Bilder trösten durch ihren »evangelischen, auf Christus weisenden, die frohe Botschaft erzählenden Inhalt«⁴³. Als ein passender Name für diese Bilder müßte demzufolge statt »Maria mit Kind« vielmehr Das Christuskind auf Dem Schoss Mariens gewählt werden.

Mit der hier gekürzt wiedergegebenen Beurteilung der formalen und inhaltlichen Veränderungen muß es als gesichert gelten, daß sich die Reformation bereits ab 1520 auf die Gestaltung der Marienbilder ausgewirkt hat: Die Reduzierung des in den Bildern zuvor gezeigten Realismus mit Hilfe von symbolischen Versatzstücken - dabei ist an erster Stelle der von Engeln gehaltene Vorhang zu nennen - konnte auf die reformatorische Haltung zu religiösen Bildern zurückgeführt werden. Vielschichtige, zu frommen Spekulationen verführende Bilder entsprachen nicht der reformatorischen Maxime der sola scriptura - also der Vorstellung, allein im Evangelium läge die göttliche Verkündigung und Hoffnung für die Menschen. Die als »modulartig« bezeichnete Kompositionsweise, die durch Abstraktion den Inhalt eindeutig und leicht nachvollziehbar aufzählt und das Bild vordergründig als ein solches zu erkennen gibt, kann als Folge der reformatorischen Kritik an religiösen Bildern bewertet werden.

Neben diesen Veränderungen des äußeren Erscheinungsbildes konnten auch inhaltliche Veränderungen festgestellt werden, die auf lutherische Vorstellungen der Gottesmutter zurückzuführen sind. Dabei ist als entscheidende Neuerung die Zurücknahme der in den Bildern zuvor gezeigten heilsgeschichtlichen Funktionen Marias als »Neue Eva« und Heilsvermittlerin zu erkennen. Anstelle ihrer Funktionen treten die auch von Luther hoch geschätzten Eigenschaften Marias, ihre Demut, ihr Glaube und vor allem ihre Liebe zu Gott, bei ihrer Darstellung in den Vordergrund. Demzufolge verschwindet auch ab den zwanziger Jahren der schmerzvolle Blick Marias, der mit der Vorstellung einer Miterlöserschaft verbunden war.

Hieraus läßt sich jedoch nicht zwangsläufig die konfessionelle Einstellung ihrer Auftraggeber herleiten. Als gesichert kann der positive Bildgebrauch »reformierter« Marienbilder im protestantischen Lager ab der zweiten Hälfte der 20er Jahre angenommen werden. Ob und in welchem Maß die aufgezeigten Veränderungen bei den Marienbildern Cranachs für altgläubige Besteller von Bedeutung waren, ist beim derzeitigen Forschungsstand noch nicht zu beurteilen. Bei den Gegnern der

Reformation muß bei der Bestellung eines neuen Bildes und seines Themas zumindest davon ausgegangen werden, daß dies nicht mehr nur gänzlich aus den traditionellen Beweggründen heraus geschah, da sie von der Bedeutung der jetzt in Frage gestellten Bilder Kenntnis hatten. Unabhängig vom Glauben, haben sich die Auftraggeber bewußt für oder gegen Marienbilder entschieden und traditionelle oder neue Motive gefordert bzw. diese akzeptiert. Möglicherweise lösten Luthers Kritik am übertriebenen Bilderkult und seine Anschuldigung, man habe aus Maria eine Abgöttin gemacht, auch bei seinen Gegnern zumindest ein Überdenken bei der Themenwahl eines Marienbildes aus.

Die Infragestellung überkommener Traditionen und Praktiken in Religion und Frömmigkeit, die bereits vor und verstärkt mit der Reformation auf breiter Basis über Konfessionsgrenzen hinweg diskutiert wurde, macht eine Akzeptanz der neuen Cranachschen Marienbilder auch für Altgläubige möglich, zumal diese in ihrer Themenwahl und Formulierungsweise sich nicht wie andere protestantische Programmbilder in direkten Bezug zum Glaubenskampf setzen lassen, sondern der individuellen Anschauung des jeweiligen Betrachters einen großen Interpretations- bzw. Identifikationspielraum lassen.

Stilgeschichtlich gesehen zeigt sich in der Gestaltung der protestantischen Marienbilder eine Verneinung der dem Realismus zugrunde liegenden Einheit von Raum und Zeit im Sinn der Bildauffassung der Renaissance. Entgegen der in der oberdeutschen Kunst des 15. Jahrhunderts vorhandenen Sphärentrennung, die der Erhöhung bzw. Realisierung des Göttlichen diente, wurde die realitätsverneinende Abstraktion bei Cranach dahingehend verwendet, deutlich zu machen, daß es sich nur um ein funktionsloses Bild – ohne kultische und heilsgeschichtliche Bedeutung oder verdienstvollen Effekt – handelt. Die religiöse Malerei hat damit ihre Realität – abbildende Funktion verloren. Das Dargestellte wird nur als daran erinnernd und tröstlich vorgestellt.