

DAS KAMENZER BILDPAAR „GESETZ UND GNADE“

ZWISCHEN FEGEFUEHR, ERLÖSUNG UND PAPSTKRITIK

Sören Fischer

KEIN AUSWEG NIRGENDS ?! DIE GEWISSHEIT DER STRAFE

Als der italienische Maler, Architekt, Dichter und Kunsttheoretiker Michelangelo Buonarroti (1475-1564) im Jahr 1541 sein römisches Fresko „Jüngstes Gericht“ vollendete, hatte er damit nicht nur ein monumentales Hauptwerk geschaffen, zugleich war es ihm unter dem Pontifikat von Papst Paul III. auch eindrucksvoll gelungen, einen römisch-katholischen Gegenentwurf zu den nicht weniger umstürzlerischen wie ketzerischen Lehren des deutschen Augustinermönches namens Martin Luther (1483-1546) ins Bild zu setzen (Abb. I).¹

Für die Sixtinische Kapelle neben dem Petersdom und damit für einen der politisch wie theologisch wichtigsten Repräsentationsräume der römischen Kirche entwickelt, illustrierte Michelangelo in seinem wandfüllenden Fresko auf hoch dramatische, erschreckende Weise die Qualen des Jüngsten Gerichts, das Leid der verlorenen Seelen und ihr hoffnungsloses Ausgeliefertsein an einen strafenden Gott. Auf dem Gipfel des reformatorischen Streits in Auftrag gegeben, muss das Bild auch als eine in die Welt gerichtete Warnung gegen alle Abtrünnigen und Luther-Treuen gedeutet werden und von den Zeitgenossen auch in diesem ideologischen Sinne verstanden worden sein.²



Abb. 1: Giulio Bonasone: Das Jüngste Gericht der Sixtinischen Kapelle, nach Michelangelo, Kupferstich, 1546-1550, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. H,4.78 / 1820,1111.78.



Abb. 2: Hieronymus Cock: Das Jüngste Gericht, nach Hieronymus Bosch, Kupferstich, ca. 1560-1565, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. 1861,1109.403, Ausschnitt mit den höllischen Folterqualen.

Wie den Menschen auf der rechten Seite des Freskos droht den Reformatoren die Strafe der Gottes, ihnen sind Fegefeuer- und Höllenqualen vorbestimmt. Michelangelos Darstellung des Weltgerichts motivierte sich aber nicht allein aus den aktuellen europäischen Geschehnissen und konfessionellen Konflikten, vielmehr speiste sich seine Vision des Jüngsten Tages aus einer tief im damaligen Denken verankerten Jenseitsvorstellung. In dieser waren, wie auch Dinzelbacher feststellte, Tod, Teufel und Angst sehr viel stärker vertreten, als die freudige Erwartung auf das Paradies.³ Dass nämlich mit dem Tode die Vergebung und damit der Eingang der Seele in das Haus Gottes folgt, schien sehr viel weniger gewiss, als eine mehr oder weniger lange Zeit der Qualen im Fegefeuer und in der Hölle.

Gerade das Fegefeuer, das erst im 13. Jahrhundert von der römischen Kirche dogmatisiert wurde und in seiner Gestalt nicht durch die Bibel belegt ist, ließ dem Tod eine postume Sühnezeit folgen.⁴ Das Feuer sollte den armen Seelen in diesem nachtodlichen Reinigungsort die Sündenmakel abbrennen – eine abschreckende, weit verbreitete Vorstellung, welche die Vorfreude auf das Paradies zugunsten der Angst ausblendete und die positiven, dem Leben zugewandten Vorzüge des Diesseits mit seiner vielfältigen Kunstproduktion, reichen Hofkultur und den erblühenden Humanismus relativierte. So hat auch eine Untersuchung ergeben, dass in spätmittelalterlichen Predigttexten aus Frankreich die angsteinflößende Jenseitsvorstellung mit ihren Todeswesen und Feuerqualen etwa dreißigmal häufiger be-

handelt wurde als die freudige Erwartung des Paradieses.⁵ Der Stellenwert, ja die paradoxe Faszination, von Strafe und Hölle hat sich neben der Literatur – zu verweisen ist hier auf das ca. 1307-1321 verfasste Schlüsselwerk „Die Göttliche Komödie“ von Dante – stark in der bildenden Kunst niedergeschlagen.

Insbesondere die sakralen Räume verwandelten sich ab dem Mittelalter zu Orten, die die Gräueltaten der Seelenvariantenreich und mit einem ausgeprägten Interesse für die detaillierte Darstellung des Jenseits in Szene setzten (Abb. 2). Neben herausragenden Altarwerken vom Vorabend der Reformation wie beispielsweise Hans Memlings „Das Jüngste Gericht“ (ursprünglich geplant für die Michaelskapelle der Badia Fiesolana im Florentiner Fiesole, heute Nationalmuseum Danzig, ca. 1467-1471) sowie das Weltgerichtstriptychon von Hieronymus Bosch (Akademie der bildenden Künste in Wien, ca. 1485-1505) sind die zahlreichen Weltgerichtsportale der romanischen und gotischen Kirchen zu nennen.

Ähnlich einem Damoklesschwert lag die Gewissheit der Strafe in Form dieser steinernen Tympana (Giebelfelder der Portale) über den Gläubigen, die zwar bußfertig in die Kirchen strömten, deren Buße aber etwa durch Pilgerreisen, Beichten oder den Erwerb von Ablassbriefen für die Vergebung kaum ausreichen würde. Für den Betrachter dieser Strafbilder, der durch die Predigten zugleich Einsicht gehabt haben wird in das eigene sündhafte Verhalten, muss deutlich gewesen sein: Da auch er nicht ohne Fehl ist und die Gebote Gottes allein aufgrund seiner menschlichen Schwachheit brechen muss bzw. (bewusst oder unbewusst) bereits gebrochen hat – von der Last der Erbsünde einmal gar nicht zu sprechen –, drohten das in den Bildern prophezeite Schicksal der Qualen und die Folterexzesse der Höllenwesen auch ihm.

„ALLEIN AUS GNADE“: MARTIN LUTHER ENTDECKT DEN GNÄDIGEN CHRISTUS

Die ausgeprägte, von den zahlreichen zeitgenössischen Höllenbildern der Zeit noch verstärkte Angst vor dem Jenseits konnte dabei weder durch ein gottgefälliges Leben noch durch die zu Lebzeiten durchgeführten Bußbetaten der Menschen überwunden werden. Letztlich konnte sich kein Büßender trotz Beichte, Stiftungen und Ablassbriefen der völligen Vergebung seiner Sünden gewiss sein. Die Frage, ob man sich vor Gott als guter Christ bewiesen habe und ob dieser einen annehmen oder aber in die Hände des Teufels schicken würde, blieb daher bis zur letzten Stunde des Lebens vage und angsteinflößend unbeantwortet.

Dass diese Angst viele Menschen des Mittelalters bis zum Tode begleitete, führt eine kleinformatige, zwischen 1450 und 1470 entstandene Radierung eindrücklich vor Augen (Abb. 3).⁶ Das vom sogenannten Meister mit den Blumenrahmen (tätig 1450-1470) nach einer ursprünglichen Komposition des Meisters ES ausgeführte Blatt, welches einer elfteiligen, in vielen Varianten verbreiteten Serie der *Ars moriendi* (Die Kunst des guten Sterbens) entstammt, zeigt einen jungen Mann im Sterbebett.

Den Tod bereits vor Augen wird seine Seele umworben von Heiligen, Engeln und Christus am Kreuz. Ein Mönch reicht ihm eine Kerze, die er betend umfasst. Zugleich streben die fratzenartigen Abgesandten der Hölle zu Füßen des Bettes danach, ihn in Versuchung zu führen. Gut und Böse kämpfen um das postume Schicksal des Mannes, der in diesem Augenblick die Wahrhaftigkeit seines Glaubens bekennen muss, will er nicht in die Unterwelt fahren. Ob es dem Sterbenden allerdings gelingen kann, die Gnade Gottes zu gewinnen,

nen, wird von der Druckgrafik nicht erzählt. Diese präsentiert sich als moralisierendes, mahnendes Bild, das die latente Unsicherheit über das Schicksal der eigenen Seele – die des Mannes genauso wie die des Betrachters – prägnant und sehr narrativ zuspitzt. Am Ende bleibt allein die menschliche Hoffnung, dass der Glaube stark genug sei.

In diese geistige Welt der Jenseitsungewissheit wurde am 10. November 1483 Martin Luther hineingeboren (Abb. 4).⁷ Sein Werdegang ist landläufig bekannt und



Abb. 3: Meister mit den Blumenrahmen: *Ars moriendi* (Titel der Serie), seitenverkehrte Wiedergaben nach dem Meister ES, Kupferstich, ca. 1450-1470, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. 1892,1201.1.12.

lässt sich hier, bezogen auf seine frühen Jahre, kurz skizzieren: Der geborene Eislebener besuchte zwischen ca. 1490 und 1501 Schulen in Mansfeld und Eisenach. Im direkten Anschluss begann er in Erfurt ein humanistisches Studium und erhielt 1505 den akademischen Grad des Magister Artium. Im selben Jahr – nach dem legendären Gewittererlebnis – fasste er den Entschluss ‚Mönch zu werden, und trat dem Kloster der Augustiner-Eremiten in Erfurt bei. 1509 erlangte der junge Luther in Wittenberg den Grad des Baccalaureus sententiarius. 1512 dann schließlich wurde er zum Doktor der Theologie ernannt und bekleidete fortan den Lehrstuhl für Bibelauslegungen an der Wittenberger Universität.

Dieses Amt erlaubte ihm in den folgenden Jahren – noch weit vor den Auseinandersetzungen um den Ablasshandel – ein intensives Studium der Bibel und der gültigen Lehrmeinungen der römischen Kirche. Von Anfang an nahmen dabei die Aspekte von Sünde und Gnade einen zentralen Stellenwert in seinem wissenschaftlich-theologischen Denken ein.

Wie kaum ein anderer Theologe seiner Zeit trieb ihn dabei die Frage nach dem Schicksal des Menschen und seiner Seele nach dem Tode um. Dies führte ihn zu folgender Einsicht: Alle Menschen sind vor Gott Sünder, da sie, auch wenn sie es wollten und noch so sehr versuchten, die biblischen Gesetze nicht vollständig befolgen können. Entsprechend des mittelalterlichen Weltbildes, das den Christen sowohl in Predigten und in der Literatur, vor allem aber in Gestalt der Kunst mit ihren Bildern des Höllen- bzw. Fegefeuers, der Fratzenwesen und Folterqualen als omnipräsente Angst vor Augen stand, war also allen Menschen das Strafgericht Gottes gewiss. Einen Ausweg aus diesem Schicksal der Verurteilung sah Luther nicht, auch nicht in der scholastischen Sündenlehre, die in verschiedenen Schriften

und Vorlesungen seine drastische Ablehnung erfuhr⁸; denn unabhängig davon, was er als gläubiger Mönch in seinem Leben an gottgefälligen Dingen auch tun würde, niemals würde er vor Gott gerecht gemacht werden, d.h. die vergebende Gnade von ihm empfangen können. Für Luther war dies, wie er in seiner 1545 verfassten Vorrede zum ersten Band der Wittenberger Ausgabe seiner lateinischen Schriften formulierte, eine erschütternde, existentielle Erkenntnis, die ihm von Gott entfremdete: „Ich konnte den gerechten, die Sünder strafenden Gott nicht lieben, im Gegenteil, ich hasste ihn sogar. Wenn ich auch als Mönch untadelig lebte, fühlte ich mich vor Gott doch als Sünder, und mein Gewissen quälte mich sehr. Ich wagte nicht zu hoffen, dass ich Gott durch meine Bußfertigkeit versöhnen könne. Und wenn ich mich auch nicht in Lästerung gegen Gott empörte, so murrte ich doch heimlich gewaltig gegen ihn: Als ob es noch nicht genug wäre, dass die elenden und durch die Erbsünde [Vertreibung aus dem Paradies von Adam und Eva, Anm. S.F.] ewig verlorenen Sünder durch das Gesetz der Zehn Gebote mit jeder Art von Unglück beladen sind – musste denn Gott auch noch durch das Evangelium Jammer auf Jammer häufen und uns auch durch das Evangelium seine Gerechtigkeit und seinen Zorn androhen?“⁹

Kern dieser moralischen und ethischen Verzweiflung war die Einsicht, dass der Mensch sich aus eigenen Kräften nicht an die Gesetze Gottes halten und aus eigenen Kräften auch keine Vergebung für seine Sünden erlangen kann: eine hoffnungslose, demoralisierende Situation. 1519 fasste Luther diesen Gedanken in seiner Schrift „Sententiae de lege et fide“ (Thesen über Gesetz und Glauben) knapp zusammen: „Das göttliche Gesetz schließt alle Menschen unter der Sünde zusammen.“¹⁰

Dabei führte Luthers Verständnis von der Ausweglosig-

keit der Strafe auch zu einer kritischen Relativierung, ja Ablehnung der traditionellen, institutionell zementierten Bußpraktik innerhalb der römischen Kirche. Diese sah die Reue als Schlüsselmoment der Sündenvergebung an – oft verbunden mit praktischen (monetären) Bußbetaten wie Pilgerfahrten, Stiftungen, Ablassbriefen, Spenden etc. Die Buße war in diesem Sinne nochmals 1439 auf dem Konzil von Florenz als Weg zur Gnade bestätigt worden. Dort hieß es:

„Das vierte Sakrament [neben Taufe, Firmung und Eucharistie, Anm. S.F.] ist die Buße, deren Materie gleichsam die Akte des Büßenden sind, bei denen drei Teile unterschieden werden. Von diesen ist der erste die Reue des Herzens; dazu gehört, dass man über die begangene Sünde Schmerz empfindet, mit dem Vorsatz, fortan nicht zu sündigen. Der zweite ist das Bekenntnis des Mundes; dazu gehört, dass der Sünder alle Sünden, deren er sich erinnert, seinem Priester vollständig bekennt. Der dritte ist die Genugtuung für die Sünden nach dem Ermessen des Priesters; sie geschieht freilich vor allem durch Beten, Fasten und Almosen. [...] Die Wirkung dieses Sakraments ist die Lossprechung von den Sünden.“¹¹

Entsprechend dieser kirchlichen Versicherung, dass auf Basis der Reue seine Sünden durch den Priester vergeben werden, hätte auch Luther ein reines Gewissen haben und seine gequälte Seele beruhigen können. Dem allerdings war nicht so. 1518 legte er daher seine kurze Schrift „De remissione peccatorum“ (Von der Vergebung der Sünden) vor. In ihr kritisierte er stark den Aspekt der Reue als Voraussetzung für die Sündenvergebung. Nicht nur unterstellte er der menschlichen Reue in Form von Bußbetaten fehlende Wahrhaftigkeit, sie führe auch zur Selbstüberschätzung über die eigene Sündenfreiheit, was für Luther wiederum einer Sünde gleichkam: „Jene, die die Vergebung auf Reue bauen,

bauen auf Sand, das heißt, sie bauen das Gottvertrauen auf Menschenwerk. Es ist ein Unrecht am Sakrament und ein Kunstgriff der Verzweiflung, der Lossprechung solange nicht zu glauben, bis die Reue gewiss ist. Solche Leute setzen in verwerflichster Weise nicht auf die Barmherzigkeit und das Wort Christi, sondern auf ihre eigenen Werke und Kräfte.“

In den zahlreichen Veröffentlichungen zu diesem Thema führte Luther immer wieder vor, dass der Mensch, selbst wenn er bereut und vom Priester losgesprochen wird, doch keine Gnade vor Gott erlangen könne, dass ihm also letztlich der strafende Gott gewiss sei. Dabei bezog er sich implizit auf die Formulierung des Florentiner Konzils, das als Voraussetzung für die Lossprechung das Aufzählen der Sünden verlangte, „deren er [der Büßende] sich erinnert“¹².

Da der Büßende aber niemals alle seine Sünden kennt, kennen will oder aber bekennen kann, so Luther, bleibe auch die Vergebung durch den Priester ein leerer Schein, ein Versprechen ohne Garantie. Luther unterstrich diese These 1518 theologisch durch einen Verweis auf den biblischen Psalm 18: „Wer kann merken, wie oft er fehlt? Verzeih mir die verborgenen Sünden, reinige mich von meinen verborgenen Sünden, Herr.“¹³ Zudem führe die Lossprechung durch die Kirche zu einem falschen Gefühl der Sicherheit, zu einem Leben in Heuchelei, denn Sünder sind auch die, die nur aus Angst vor der Bestrafung bereuen und gute Taten vollbringen, ohne aber wahren Glaubens zu sein.¹⁴

Luther warnte in diesem Zusammenhang besonders vor der Gefahr einer Selbstgerechtigkeit, die sich anmaße zu wissen, was in Gottes Augen gefällig sei.¹⁵ Der scheinbar von Sünde Freigesprochene könne sich aufgrund seiner Reue daher dem Trug hingeben, nun vollkommen gottgefällig und sündenfrei zu sein.¹⁶ In „De remissione peccatorum“ heißt es zur Reue daher

ablehnend: „Die Reue – denn so hat man angefangen, die wahre innerliche Buße zu nennen – wird auf zweifache Weise erlangt. Erstens durch Erforschen, Zusammentragen und Verabscheuen der Sünden, indem einer (wie sie sagen) seine Jahre in der Bitterkeit seiner Seele überdenkt, indem die Schwere, den Schaden, die Abscheulichkeit, die große Menge der Sünden, sodann den Verlust der ewigen Seligkeit und den Erwerb der ewigen Verdammnis erwägen und auch anderes, was Traurigkeit und Schmerz erwecken kann. Eine solche Reue aber bringt einen Heuchler hervor, ja sogar noch einen größeren Sünder, weil er es nur aus Furcht vor dem Gebot und aus Schmerz über den Schaden tut.“¹⁷ Welcher Weg aber bietet sich dem verzweifelten Menschen jenseits der hier geschilderten, von Luther abgelehnten Praktiken zur Sündenvergebung, wenn der Mensch durch eigenes Handeln doch keine Errettung erlangen kann? Es war diese Frage, die Luther ab der Mitte der 1510er Jahre die neue, innovative Lehre von der Rechtfertigung des Menschen entwerfen ließ.¹⁸ Seine Überlegungen waren damit auch eine direkte Reaktion auf die besondere Aktualität des weit verbreiteten und vom Reformator heftig angegriffenen Ablasshandels, der wiederum stark auf den Konzepten der Reue und der Sündenvergebung durch Taten fußte.

Die Gewährung von Ablässen, die oft an Bußetaten wie Spenden, Stiftungen oder regelmäßige Gebete vor einem bestimmten Altar geknüpft waren, ist im Mittelalter eine gängige Praxis (siehe KAT. 2, 4). Der Ablass beruhte dabei auf der dogmatischen Lehre, dass die Kirche durch Christus im Besitz des Schatzes der Sündenvergebung war. An diesem konnte sie die reuigen Sündern teilhaben lassen. Die Schlüsselgewalt über die Gnadengewährung lag dabei in der Hand des jeweils regierenden Papstes, der diese durch sein Amt von Petrus verliehen bekommen hatte.



Abb. 4: Unbekannter Holzschneider: Porträt von Martin Luther als Augustinermönch, nach Lucas Cranach d. Ä., Holzschnitt, ca. 1520-1524, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. 1903,0408.21.

Seinen Höhepunkt erlebte der Handel mit Ablassbriefen mit der Erfindung und Einführung der Druckerpresse mit beweglichen Lettern durch Johannes Gutenberg in Mainz. Waren die Ablassdokumente zuvor noch aufwendig mit der Hand geschrieben worden, konnten sie ab der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts

seriell in hohen Auflagen hergestellt werden. In seiner Untersuchung zur Druck- und Buchindustrie im Wittenberg der Lutherzeit konnte Pettegree jüngst anhand der Auflagenzahlen die Nachfrage nach Ablassbriefen rekonstruieren.¹⁹ So ließ das Kloster in Monsterrat im spanischen Katalonien beispielsweise 200.000 Exemplare eines Ablassbriefes zum Verkauf drucken; und der französische Ablasskommissar Raimund Peraudi (1435-1505) nahm 25.000 Stück mit auf eine Kampagne nach Skandinavien. Gewaltige Summen, die für die beteiligten Institutionen und Personen hohe Einnahmen und Gewinne garantierten. Insgesamt geht Pettegree davon aus, dass zwischen ca. 1460 und 1500 „mindestens zwei Millionen dieser wertvollen Zertifikate“²⁰ in Europa produziert wurden.

Im Deutschen Reich erreichte das Interesse am Ablasshandel während der Regierungszeit von Kardinal Albrecht von Brandenburg (1490-1545), Erzbischof von Mainz und Magdeburg sowie Kurfürst und Erzkanzler des Reichs, seine stärkste Ausprägung (KAT. 9).²¹ Albrecht hatte es durch viel Geschick verstanden, sich 1513 den einflussreichen Posten des Erzbischofs von Magdeburg zu sichern. Bereits 1514 – im Alter von nur 24 Jahren – wurde er darüber hinaus zum Erzbischof und Kurfürst von Mainz gewählt. Um die für diese beispiellose Karriere gezahlten Gelder – sie waren kreditfinanziert – zurückzahlen zu können, beauftragte der Erzbischof den Ablassprediger Johannes Tetzel (um 1460-1519) mit dem Verkauf von Ablassbriefen (siehe KAT. 4). Tetzel verstand es als erfahrener Dominikanermönch meisterhaft, die Angst der Menschen vor dem Fegefeuer mit den Erlösungsversprechungen zu verbinden, die sich in Gestalt der Ablassbriefe manifestierten. Es war dieser Handel, der zum Stein des Anstoßes für Luther wurde und der die Reformation ins Rollen brachte.

Am 31. Oktober 1517 schickte der Wittenberger Professor zusammen mit den berühmten 95 Thesen gegen den Ablasshandel einen Brief an Erzbischof Albrecht von Mainz.²² Mit hohem diplomatischem Geschick, welches den verlangten, unterwürfigen Ton gegenüber seinem Herrn mit der dezidierten und bis dahin unerhörten Kritik am Missbrauch des Ablasshandels verband, prangerte er den Umstand an, dass den (getäuschten) Gläubigen mit dem Erwerb eines Briefes das Seelenheil versprochen werde:

„Es werden Päpstliche Ablässe im Namen Euer Kurfürstlichen Gnaden zum Bau von St. Peter herumgetragen. Dabei klage ich nicht so sehr das Ausschreien der Ablassprediger an, das ich nicht gehört habe, sondern ich bin schmerzlich besorgt über die überaus falschen Anschauungen des Volkes, die aus dem entstehen, was man überall und allerorts im Munde führt: etwa, dass die unglücklichen Seelen glauben, dass sie, wenn sie die Ablassbriefe gekauft hätten, ihres Heiles sicher sind; desgleichen, dass die Seelen sofort aus dem Fegefeuer herausfliegen, sobald sie ihren Betrag in den Kasten gelegt haben; ferner, dass diese Gnaden so stark sind, dass keine Sünde so groß sei, als dass sie nicht erlassen werden könnte, [...]. Warum machen sie also durch jene falschen Fabeln und Versprechungen von Vergebung das Volk sicher und furchtlos, wo doch die Ablässe den Seelen geradezu nichts Gutes zum Heil und zur Heiligkeit beitragen, sondern lediglich die äußere Strafe wegnehmen, die man einst nach dem geistlichen Recht aufzulegen pflegte.“²³

Hier wie auch in den 95 Thesen kritisierte Luther das in seinen Augen falsche Verständnis von Gewissheit, das der Ablasshandel in den Gläubigen erzeuge.²⁴ Luther fasste nochmals zusammen, dass sich der Mensch, der stets das eigene Interesse im Blick habe, nicht aus eigenen Kräften – und also auch nicht mit dem Kauf

eines Ablassbriefes – die Gnade Gottes verdienen bzw. erkaufen könne.²⁵ In der 30. These der „Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum“ (Disputation zur Klärung der Kraft der Ablässe) heißt es: „Keiner hat Gewissheit über die Wahrhaftigkeit seiner Reue, noch viel weniger über das Gewinnen vollkommenen Straferlasses.“²⁶ Was aber lieferte die Gewissheit?

Den Schlüssel für die Erlösung des Menschen aus dem Zustand der Sünde ohne die Voraussetzung von Bußetaten lieferten Luther dann der Brief des Apostels Paulus an die Römer. Mit diesem hatte er sich spätestens bereits ab 1515 in seinen Wittenberger Vorlesungen beschäftigt und im Laufe der kommenden Jahre eine immer weiterführende theologische Ausdeutung dieser biblischen Quelle erarbeitet.²⁷

Der Brief beschäftigt sich intensiv mit dem Evangelium von Jesus Christus.²⁸ Der Adressat von Paulus' Ausführungen war die kleine, aber stetig wachsende christliche Gemeinde in der Hauptstadt des römischen Reiches. Den Christen, die sich im I. Jahrhundert n. Chr. noch als Minderheit gegen die Staatsreligion behaupten mussten und zeitweise verfolgt wurden, wurde mit dem Brief eine Deutung des Evangeliums in die Hand gegeben, die Hoffnung und Erlösung versprach. Sein besonderes Augenmerk richtete Paulus daher auf die Frage, wie der einzelne Mensch durch einen barmherzigen, liebenden Gott Gnade finden könne. Unter Römer 3, 22-26 schreibt er:

„Ich rede aber von der Gerechtigkeit vor Gott, die da kommt durch den Glauben an Jesus Christus zu allen, die glauben. Denn es ist hier kein Unterschied: Sie sind allesamt Sünder und ermangeln des Ruhmes, den sie vor Gott haben sollen, und werden ohne Verdienst gerecht aus seiner Gnade durch die Erlösung, die durch Christus Jesus geschehen ist. Den hat Gott für den Glauben hingestellt zur Sühne in seinem Blut zum Erweis seiner

Gerechtigkeit, indem er die Sünden vergibt, die früher begangen wurden in der Zeit der Geduld Gottes, um nun, in dieser Zeit, seine Gerechtigkeit zu erweisen, auf dass er allein gerecht sei und gerecht mache den, der da ist aus dem Glauben an Jesus.“²⁹

Paulus verdeutlicht damit, dass die Errettung des Menschen durch Jesus Christus nicht durch Taten („Verdienst“) erfolge, sondern allein durch den Glauben an diesen. Bereits kurz zuvor hatte Paulus mit einem Verweis auf das Alte Testament formuliert: „Der Gerechte wird aus Glauben leben.“³⁰

Das Annehmen des sündigen Menschen durch Christus ist bei Paulus also eine selbstlose Tat des Gottessohnes, sie ist bedingungslos, wenn der Glaube wahrhaftig ist. Bezogen auf die Gesetze und Gebote des Alten und Neuen Testaments macht Paulus klar: Diese kann kein Mensch vollständig befolgen. Indem er dies aber erkennt, wird der Gläubige sich seiner Sünde erst bewusst, was wiederum die Voraussetzung für die Hinwendung zu Christus ist, der Hilfe versprochen hat: „Wir wissen aber: Was das Gesetz sagt, das sagt es denen, die unter dem Gesetz sind, auf dass jeder Mund gestopft werde und alle Welt vor Gott schuldig sei. Denn durch des Gesetzes Werke wird kein Mensch vor ihm gerecht sein. Denn durch das Gesetz kommt Erkenntnis der Sünde.“³¹

Für Luther lieferte die Exegese dieser Bibelstelle den Schlüssel für die Annäherung an den gnädigen Gott, sie bildete die eigentliche Grundlage für die sogenannte reformatorische Wende, d.h. die Formulierung von der Erlösung des Menschen „allein aus Gnade“ („sola gratia“), ab etwa 1515, spätestens aber ab 1518.³²

Ein Jahr nach dem Verfassen der 95 Thesen veröffentlichte er die Thesenreihe „De remissione peccatorum“ (Von der Vergebung der Sünden). Erstmals fasste Luther hier seine Neudeutung der Sünden- und

Gnadenlehre zusammen, bezog und berief sich dabei wörtlich auf Paulus. So schließt der kurze lateinische Text mit den Sätzen: „Wenn er [der Mensch] an den übrigen [Sünden] verzweifelt, muss er sich selbst mit Zuversicht in den Abgrund der Barmherzigkeit Gottes werfen, der die Barmherzigkeit treulich zugesagt hat. Der Gerechte wird nicht aus Werken des Gesetzes, auch nicht aus dem Gesetz, sondern aus Glauben leben.“³³ Allein der Christusglaube („sola fide“), so Luther, mache den Menschen vor Gott gerecht, allein der am Kreuz Gestorbene eröffne den Ausweg aus dem Stand der Sünde, Jesus allein löse von der Angst vor dem brennenden Fegefeuer – fromme Taten wurden damit als Bedingung für die Vergebung abgeschafft, also auch Ablassbriefe etc.; ein radikaler Angriff auf die scholastische Sündenlehre der römisch-katholischen Kirche. In „De Fide“ von 1535-1537 klingt das so: „Wir behaupten, dass der Mensch gerechtfertigt wird aus Glauben, ohne Werk des Gesetzes.“³⁴

Für die Reformation entwickelte sich die Rechtfertigungslehre schnell zum eigentlichen theologischen Argumentationskern. 1537 schrieb Luther: „Der Artikel von der Rechtfertigung ist Meister und Fürst, Herr, Leiter und Richter über alle Arten von Lehren, der alle kirchlichen Lehren bewahrt und lenkt und unser Gewissen vor Gott aufrichtet.“³⁵

Mit der Rechtfertigungslehre konnte Luther seine These bestätigen, dass die Ablassbriefe keine Voraussetzung zur Sündenvergebung seien: „Jeder wahrhaft reumütige Christ erlangt vollkommenen Erlass von Strafe und Schuld; der ihm auch ohne Ablassbriefe zukommt.“³⁶

Bis zum Ende seines Lebens war die Lehre von der Errettung des Menschen allein aus dem Glauben der zentrale Bestandteil seiner theologischen Äußerungen. 1546 und damit unmittelbar vor seinem Tod fasste Luther den Kern der Rechtfertigungslehre nochmals

eindrücklich zusammen und unterstrich in seiner in Halle an der Saale gehaltenen Predigt ihre Bedeutung als Weg zur Vergebung. Besonders deutlich lehnt er hier nochmals die altkirchliche, römisch-katholische These ab, dass gute Taten, auch fromme Ämter und ein scheinbar gottgefälliges, entbehrungsreiches Leben die rechten Schlüssel zum Himmelreich seien:

„Willst du nun Vergebung der Sünden und das ewige Leben haben, so glaube an Christus, so bekommst du es, und nicht durch allerlei gute Werke. Es sei Pilgern, Ablassbriefe kaufen, Fasten, Messen hören, Rosenkranz beten, und was wir für gute Werke tun können. Unsere Werke tun es nicht, die sollten den Namen nicht haben, dass sie Vergebung der Sünden verdienen. Ja, sprichst du, so lange bin ich ein Kartäuser gewesen, habe einen harten, strengen Orden geführt, darum so werde ich ja Vergebung der Sünden bekommen, nein, noch nicht. Auch wenn du sprichst: Ich bin so lange ein Barfüßer Mönch gewesen, habe gefastet, gebetet, bin in wollenem Gewand und barfuß gegangen, sollte ich dadurch nicht Vergebung der Sünden verdient haben? Nein noch nicht. Auch wenn du sprichst: Ich bin ein Domherr gewesen, darum so werde ich ja selig werden und das ewige Leben bekommen... Nein, noch nicht, und so fort in allen anderen Orden und päpstlichen Ständen. Hörst du, sage ich, dein Orden, dein Fasten und andere gute Werke tun es nicht.“³⁷

Im Anschluss markiert Luther darüber hinaus eine starke soziale und für die damalige Zeit außergewöhnliche Komponente der Rechtfertigungslehre, die auch maßgeblich zum Erfolg der Reformation beigetragen hat. Die guten Taten, die von der römisch-katholischen Kirche als Voraussetzungen angepriesen wurden und die, wie im Falle der Ablassbriefe oder Stiftungen, dezidiert käuflich waren, seien auch deswegen abzulehnen, weil sie große Bevölkerungsgruppen – nämlich die ärmeren,

unteren Schichten – von vornherein von der Sündenvergebung ausschlossen. Diese Ungerechtigkeit in Bezug auf das Seelenheil und die eigene, persönliche Lebensgestaltung hebt Luther zugunsten einer radikalen Gleichstellung auf. Für ihn haben alle Christen durch Christus das Versprechen der Vergebung erhalten, seien sie arm oder reich, seien sie Priester oder Bauern:

„Du [ein Mensch des geistlichen Standes, Anm. S.F.] sollst es nicht besser haben, denn ein anderer einfältiger Mensch, Bürger oder Bauer, Frau oder Jungfrau, welche Vergebung der Sünden bekommen und selig werden aus lauter Gnade und Barmherzigkeit durch den Glauben an Christus, gekreuzigt und gestorben etc. Der Glaube nimmt alles Unglück, Sünde, Tod, Hölle und Zorn Gottes hinweg und macht uns zu Erben Gottes und des ewigen Lebens. Das ist recht, das tut es allein. Willst du nun auch der himmlischen Güter, als Vergebung der Sünden und des ewigen Lebens teilhaft werden, so musst du dein Narrenwerk, darauf zu vertraust, fahren lassen, das Wort Gottes hören, das dir den Glauben an Christus predigt, das annehmen und glauben, so wirst du selig werden. Denn selig sein und das ewige Leben haben ist nichts anderes denn von Sünden frei sein.“³⁸

Der von Luther vertretene antielitäre Impetus der Rechtfertigungslehre hat sich dementsprechend auch im Bekenntnisbild „Gesetz und Gnade“ niederschlagen. In diesem Bildthema, das in der Literatur mit „Gesetz und Gnade“, „Gesetz und Evangelium“, „Verdammnis und Erlösung“ oder „Sündenfall und Erlösung“ mehrere synonyme Titel trägt, sind es nicht in kostbare Gewänder gekleidete Personen der weltlichen oder geistlichen Oberschicht, die aufgrund ihres Glaubens die Gnade empfangen;³⁹ ausgezeichnet und mit dem Blut des Erlösers „reingewaschen“ wird vielmehr ein einfacher, nackter Mann, der von Cranach d. Ä. (1472-1553) und seinen Nachfolgern in seiner

menschlichen Verletzlichkeit als offene Projektionsfigur für Betrachter aus allen Bevölkerungsschichten angelegt war (Tafel 4).

In beeindruckender Weise wiederholt „Gesetz und Gnade“ damit den für die Antike bemerkenswert sozialen Kern der christlichen Heilsbotschaft. Auch in der Apostelgeschichte sind es bekanntlich (als erstes) Menschen der unteren gesellschaftlichen Hierarchie, einfache Hirten, denen durch die göttliche Botschaft der Geburt des Heilands eine herausragende, alle antiken Ständekonventionen überwindende Rolle zugewiesen wird. So wie sie dadurch zu Empfängern der Verkündigung werden, wird der Mensch in „Gesetz und Gnade“ zum Empfänger des erlösenden Blutstrahls.

Dass auch Cranach und seine Berater diese Typologie sahen, zeigt sich an der in verschiedenen Fassungen von „Gesetz und Gnade“ im Hintergrund sich abspielenden Hirtenszene; so beispielsweise im Gothaer Gemälde von 1529 (Abb. 6.) oder in den Holzschnitten der Cranach-Werkstatt (KAT. 12, 13).

GESETZ UND GNADE: EIN BILD ALS THEOLOGISCHES LEHRSTÜCK DER REFORMATION

Die zeitweise sehr ausgeprägte feindliche Einstellung gegenüber dem Medium des Bildes gehört zu den unleugbaren Schattenseiten der Reformation.⁴⁰ Zwar akzeptierten Martin Luther und auch Philipp Melancthon das Bild in seiner Funktion als belehrendes, die Botschaften des Evangeliums verkündendes Objekt, der ideologische Kampf zwischen Protestanten und den Vertretern der römisch-katholischen Kirche führte im 16. Jahrhundert aber dennoch zu lokal und zeitlich begrenzten Auswüchsen, an deren Ende die Zerstörung von unersetzbarem Kulturgut in Gestalt von Reliquien, Hostien, Altären, Gemälden und weiterem Kircheninventar im gesamten Europa stand. Bilderstürme fanden beispielsweise in Zwickau (1523-1524), Zürich (1524), Kopenhagen (1530), Ulm (1531), Lyon (1561) oder Amsterdam (1566) statt.⁴¹

Ein Verfechter dieser Bilderfeindlichkeit im heutigen mitteldeutschen Raum war Andreas Rudolf Bodenstein (um 1486-1541), genannt Karlstadt, ein in Wittenberg tätiger Theologe und Reformator.⁴² Im Jahre 1522 – Luther weilte zu diesem Zeitpunkt auf der Wartburg – veröffentlichte Karlstadt seine bilderfeindliche Schrift „Von abtuhung der Bylder“ und führte in Wittenberg einen Bildersturm gegen die lokalen Kirchen an (siehe KAT. 3).⁴³

Erst die Intervention Luthers und seine Invokavitpredigten konnten dem Treiben ein Ende setzen. In seiner dritten Invokavitpredigt verteidigt der Reformator die Bilder in ihrer didaktischen Funktion, verurteilt zugleich aber deren Anbetung: „Darum soll man zu den Bilderstürmern sagen: das Anbeten ist hier verboten und nicht das Machen. Bilder kann ich besitzen oder

anfertigen [lassen], aber anbeten soll ich sie nicht.“⁴⁴ Von diesem Zeitpunkt an können wir, so auch Badstübner, mit der Herausbildung eines rationalen Bildverständnisses rechnen, das sich auf die didaktischen wie katechetischen Qualitäten der bildenden Kunst stützte.⁴⁵ Allein dieser kurze Exkurs verdeutlicht, wie sehr das Medium des Bildes durch die Umbrüche der Reformationszeit in Frage gestellt wurde, wie sehr für seinen Erhalt gerungen werden musste.

Eine Lehre aber bleibt: Auch die Reformation, die innerhalb der nachantiken Geschichte nur eine von mehreren Phasen mit bilderfeindlichen Exzessen war, konnte der Macht des Bildes letztendlich nicht widerstehen; vor allem auch deshalb, weil der Erfolg der von Martin Luther 1517 losgetretenen Bewegung fundamental durch Bilder getragen und ermöglicht wurde. Gerade in der Zeit der Reformation, in der durch den Buchdruck und die verschiedenen Techniken der Druckgrafik (Holzschnitt und Kupferstich) die Möglichkeit der seriellen Reproduktion und schnellen Verbreitung von Bildern gegeben war, kam diesen eine zentrale Rolle sowohl in der ideologischen Auseinandersetzung wie auch in der Bewerbung der neuen lutherischen Lehre zu.

Trotz bilderfeindlicher Ausbrüche entwickelte sich die Reformation damit zu einem Zeitalter des Bildes; zu einem Zeitalter, das der neuen Lehre neue Bilder gab. Jenseits der weiterhin gepflegten höfischen Repräsentationskunst fokussierte sich die Bildproduktion der anti-römischen Seite zu Lebzeiten Luthers vor allem auf drei Bereiche: Auf die Porträtmalerei, die stark auf Luther und Melanchthon ausgerichtet war und die es erlaubte diese Identifikationsfiguren über Gemälde und Druckgrafiken in Europa zu verbreiten und deren Image im öffentlichen Diskurs zu beeinflussen;⁴⁶ ferner auf die Karikatur, die erstmals in der europäischen

Geschichte in den Dienst einer breit angelegten, von Schmähtexten begleiteten Kampagne von Polemik und Verleumdung gegen den Papst und die Vertreter der Altkirche (papsttreue Mönche etc.) gestellt wurde (hier Kat. 7, 8, 16);⁴⁷ sowie auf Bilder, die unter Bezug auf die Tradition der christlichen Ikonografie die neuen theologischen Vorstellungen Luthers ins Bild setzten.

Aus dieser Gruppe heben sich die Bilder von „Gesetz und Gnade“ unzweifelhaft als die wirkungsstärksten und am meist verbreiteten der Reformationszeit heraus. Allein im Medium des Buchdrucks kann davon ausgegangen werden, dass sie in Gestalt von Titelblättern quasi inflationär in das kollektive Bewusstsein der Betrachter und Leser einfließen. So schreibt Starke in seiner Luther-Biografie: „Bedenkt man, dass bis zu Luthers Tod über 430 Ausgaben der Bibel bzw. ihrer Teile mit schätzungsweise einer halben Million Exemplaren erscheinen, dass zwischen 1534 und 1583 allein aus der Lufft'schen Druckerei [in Wittenberg, Anm. S. F.] 44 verschiedene Ausgaben der Gesamtbibel mit wahrscheinlich 100.000 Exemplaren ausgehen, so wird deutlich, dass die Illustrationen der Lutherbibel insgesamt als die am meisten verbreiteten Originalgrafiken betrachtet werden dürfen [...]“⁴⁸

Die Präsenz von „Gesetz und Gnade“ im 16. Jahrhundert beruhte dabei auf der überzeugenden, den Betrachter ansprechenden Gestaltung. „Gesetz und Gnade“ muss daher als die bedeutendste, innovativste Bildschöpfung der Reformation, wenn nicht gar des gesamten Jahrhunderts, bezeichnet werden. In keinem anderen Bildthema haben sich die aktuellen theologischen Überlegungen der Reformatoren zur Rechtfertigung des Menschen und das Sendungsbewusstsein von der Verbreitung dieser neuen Lehre derart kongenial gepaart, wie in dieser komplexen figürlichen Komposition.

Entsprechend der Bedeutung von „Gesetz und Gnade“ hat sich die Wissenschaft bereits vielfach mit diesem Thema beschäftigt; und gerade auch in der kunsthistorischen Forschung – sei es zur Reformation im Allgemeinen, sei es speziell zum Werk von Lucas Cranach d. Ä. – bilden die Untersuchungen zu „Gesetz und Gnade“ seit mehr als zwei Jahrzehnten einen markanten, aber aufgrund der Fülle von Publikationen kaum noch zu überblickenden Schwerpunkt.⁴⁹

Eingehend widmeten sich u.a. die Sonderausstellungen „Gesetz und Gnade: Cranach, Luther und die Bilder“ (Museum der Wartburg, Eisenach u. Schloss Hartenfels, Torgau, 1994), „Bild und Botschaft. Cranach im Dienst von Hof und Reformation“ (Schloss Friedenstein, Gotha, 2015) und jüngst „Law and Grace: Martin Luther, Lucas Cranach and the Promise of Salvation“ (Pitts Theology Library, Atlanta, 2016/17) dem Thema.⁵⁰

Wichtige Einzelstudien legten Ohly (1985), Weimer (1999), Weniger (2004), Badstübner (2006), Schlie (2011), Mainel (2015) und im Rahmen der Torgauer Ausstellung „Luther und die Fürsten“ Erichsen (2015) vor.⁵¹ Als die bisher umfangreichsten Untersuchungen zu „Gesetz und Gnade“ wurden zwei großen Buchprojekte von Reinitzer (2006) mit theologischem und von Fleck (2010) mit kunsthistorischem Schwerpunkt veröffentlicht.⁵² Vorerst bilden diese beiden Publikationen die Standardwerke zu „Gesetz und Gnade“.

Das Kamenzer Bildpaar von Wolfgang Krodel d. Ä. wurde in jüngerer Zeit bisher auf den zwei großen Sächsischen Landesausstellungen „Zeit und Ewigkeit“ (St. Marienstern, 1998) sowie „Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit“ (Torgau, 2004) gezeigt und in den begleitenden Katalogen kurz besprochen.⁵³ Eine eingehende Würdigung dieses wichtigen Doppelbildes aber lag bisher noch nicht vor. Diese Lücke soll

mit dem vorliegenden Katalog geschlossen werden.

Neben ikonografischen Fragestellungen und der Verortung von „Gesetz und Gnade“ innerhalb der lutherischen Lehre kreist die Forschung immer wieder um die im Dunkel der Überlieferung liegende Entstehung dieses Bildmotivs. Gerade die erste monografische Sonderausstellung zu „Gesetz und Gnade“ von 1994 hat eine intensive Suche nach den Ursprüngen dieses reformatorischen Themas eingeleitet; eine Suche, die trotz zahlreicher neu aufgefundener Bildbeispiele bisher nicht befriedigend gelöst werden konnte.

Um die Analyse des Kamenzer Bildpaares nicht aus den Augen zu verlieren, kann die komplexe, von Widersprüchen durchzogene Forschungsdiskussion im Folgenden nur summarisch dargestellt werden.⁵⁴

Die Schlüsselwerke für das Verständnis des Themas „Gesetz und Gnade“ sind zwei kleinformatige Gemälde aus der Nationalgalerie Prag und dem Schloss Friedenstein in Gotha (Abb. 5, 6).⁵⁵ Beide Holztafeln wurden mit dem geflügelten Schlangensignet des Lucas Cranach d. Ä. signiert und jeweils an den Baumstämmen auf 1529 datiert.⁵⁶ Die in Wittenberg gemalten Bilder sind damit die frühesten, sicher datierten und zugeschriebenen Gemälde, die von „Gesetz und Gnade“ bisher bekannt sind. Sie bilden zugleich die namensgebenden Fassungen für die zwei Haupttraditionen von „Gesetz und Gnade“, die da sind: der Prager Typus und der Gothaer Typus.

Bereits auf den ersten Blick fallen trotz der thematischen Gemeinsamkeit beider Tafeln deutliche kompositorische Unterschiede im Aufbau auf. In der Prager Fassung sitzt ein nackter Mensch mit gefalteten Händen vor dem zentralen Baum, der auf seiner linken Seite kahl ist, auf der rechten Seite aber blätterreich blüht (Abb. 5).

Gerahmt wird der nackte Mensch von einem alten Pro-



Abb. 5: Lucas Cranach d. Ä.: Gesetz und Gnade, Öl auf Holz, signiert u. datiert, 1529, Nationalgalerie Prag, Inv.-Nr. O-10732.



Abb. 6: Lucas Cranach d. Ä.: Gesetz und Gnade, Öl auf Holz, signiert u. datiert, 1529, Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha, Inv.-Nr. SG 676.

pheten und von Johannes dem Täufer. Mit diesem hat er Blickkontakt aufgenommen, folgt dessen Fingerzeig auf das Lamm Gottes und auf den Gekreuzigten, der sich auf der rechten Bildseite über der Landschaft erhebt.

Die Seitenbereiche des als durchgehendes, detailreich ausgeführtes Landschaftspanorama angelegten querformatigen Bildes sind links vom Sündenfall mit Adam und Eva sowie rechts vom auferstandenen und über Tod und Teufel triumphierenden Christus gefüllt.

Die Hauptfigur ist der unbekleidete, bloßgestellte und ausgelieferte Mensch: ein Jedermann und damit für den Betrachter eine perfekte Identifikationsfigur. Auf ihn richten sich alle Blicke. Ähnlich wie im humanistischen Bildthema „Herkules am Scheideweg“ muss er sich entsprechend der lutherischen Rechtfertigungslehre über das Schicksal des eigenen Seelenheils entscheiden.⁵⁷ Indem er erkennt, dass er den Gesetzen Gottes nicht gerecht werden kann, keimt in ihm die Hoffnungslosigkeit. Er fleht um Hilfe.

So wie er nackt ist vor den Augen des Betrachters, ist seine Seele der Angst vor dem durch das offene Grab präsenten Tod schutzlos ausgeliefert. Durch Johannes, der hier entsprechend der christlichen Bildtradition – man denke an das verbreitete Ecce-homo-Thema – als Anzeiger fungiert, sieht und erkennt er aber den Ausweg aus diesem Zustand der Verzweiflung: Mit gefalteten Händen bekennt er sich zu Jesus Christus, hat sich „allein aus Glauben“ für die Seite der Gnade und der Barmherzigkeit entschieden. Er ist errettet.

Die Errettung steht auch im ebenfalls 1529 geschaffenen Tafelgemälde aus Gotha im Mittelpunkt, wird jedoch durch einen deutlich antithetischen Aufbau prägnanter in Szene gesetzt (Abb. 6) und zugleich – auch dies eine Neuerung – um Textfelder in deutscher Sprache erweitert, die in sechs Schriftblöcken die jeweiligen Sze-

nen mit Bibelstellen u.a. aus dem Römerbrief erläutern.⁵⁸ Wieder fungiert ein kahler und zugleich blühender Baum als trennendes Element der linken und rechten Bild- bzw. Landschaftsseite. Der vor dem Stamm sitzende Mensch ist allerdings verschwunden, und tritt als vollkommen entblößter Protagonist nun zweifach sowohl auf der Seite des Gesetzes als auch auf der Seite der Gnade auf. Hatte Cranach in der Prager Fassung die Verzweiflung des Sünders noch in einer sehr kontemplativen, in sich beruhigten Körperhaltung auszudrücken versucht und diesem die Angst vor allem in die Gesichtszüge gelegt, herrscht jetzt auf der linken Seite die reine Panik.

Sein auswegloses Schicksal erkennend und von Tod und Teufel mit scharfem Spieß in die Flammen des Fegefeuers getrieben, hat der fliehende Mensch exaltiert seine Arme emporgehoben, den Mund zum Schrei weit aufgerissen, den Kopf über die Schultern zurückgeworfen. Sein Blick fällt auf die Gruppe um Mose, die Propheten des Alten Testaments und die dort präsentierten Gesetzestafeln. Der Fingerzeig Mose weist mahnend auf die göttlichen Gebote, die der Mensch aber nicht befolgen kann.

Im Sinne von Martin Luther wird dieses Dilemma auf der rechten Bildseite, der Seite des blühenden Baumes, aufgelöst: „Die wahre Reue kommt nicht aus uns, sondern aus der Gnade Gottes; deshalb müssen wir an uns verzweifeln und zu seiner Barmherzigkeit Zuflucht nehmen.“⁵⁹ Entsprechend dieses Postulats aus Luthers „Sermo de Poenitentia“ von 1518, folgt der Sünder dem Wort von Johannes dem Täufer und nimmt den Gekreuzigten als seinen Erlöser an.

Der Blutstrahl, der von diesem auf den nackten Menschen zielt, macht abschließend metaphorisch klar, dass das Kreuzesopfer Christi sich auf den Menschen überträgt. In „De Fide“ aus den „Thesen über fünf

Disputationen über Römer 3,28“ von 1535-1537 schreibt der Reformator: „Der wahre Glaube aber sagt: Ich glaube fest daran, dass Gottes Sohn gelitten hat und auferweckt worden ist, aber das alles für mich, für meine Sünden; dessen bin ich gewiss. Denn er ist doch für die Sünden der ganzen Welt gestorben. Da es aber völlig gewiss ist, dass ich ein Teil der Welt bin, ist es ebenso gewiss, dass er auch für meine Sünden gestorben ist.“⁶⁰



Abb. 7: Unbek. Holzschnitzer: Der Anzeiger Christi, Illustration in Urbanus Rhegius: Vom hochwirdigen Sacrament des Altars [...], Leipzig 1525, Forschungsbibliothek Gotha der Universität Erfurt, Theol 8° 518/3 (6), Bl. E3v.

Es ist weiterhin umstritten, wo und wann die Wurzeln von „Gesetz und Gnade“ liegen. Allgemein anerkannt wird heute die Vermutung, dass der Prager Typus vor dem Gothaer Typus Mitte der 1520er Jahre entwickelt wurde. Dies fußt vor allem auf zwei Holzschnitten, die vor dem Prager Gemälde von 1529 entstanden sind.

Die Rede ist zum einen von der Buchillustration des Urbanus Rhegius mit der Darstellung des Johannes als Anzeiger Christi (Abb. 7). Sie erschien erstmals im Jahr 1525 in der theologischen Schrift „Vom hochwirdigen Sacrament des Altars [...]“. Zentrale Motive von „Gesetz und Gnade“ sind hier bereits vorgebildet, beispielsweise der auf den Gekreuzigten weisende Johannes, die Marienfigur, die mit dem Emmanuel-Knaben eine Vision der Kreuzigung erkennt, sowie in Gestalt von Beischriften die Kernbegriffe „Rechtfertigung“ und „Gnade“. Das antithetische Pendant, d.h. die Seite des Gesetzes, fehlt zwar; mit der Eröffnung an die Gruppe der Gläubigen, dass Christus der Erlöser sei, sind im Bild aber bereits grundlegende Aussagen der Rechtfertigungslehre ausformuliert.

Wie die Illustration von Rhegius spricht auch ein zweiter in diesem Katalog vorgestellter Holzschnitt aus dem Umkreis von Lucas Cranach d. Ä. für die Primatstellung der Prager Komposition (Kat. 10).⁶¹ Dabei handelt es sich um das vermutlich in Zwickau gedruckte Titelblatt der Lutherschrift „Auslegung der Evangelien, von Ostern bis auffs Aduent [...]“ von 1528.⁶² Sowohl der Bildaufbau generell als auch die Einzelmotive zeigen ein in sich geschlossenes Verständnis von „Gesetz und Gnade“, transportieren die Inhalte der Rechtfertigungslehre überzeugend und klar. Unsicherheiten sind nicht zu erkennen, so dass davon auszugehen ist, die Bildidee sei zu diesem Zeitpunkt bereits voll entwickelt und dem Holzschneider bekannt gewesen.

Die Bildbeispiele zeigen: Vermutlich war das Motiv „Gesetz und Gnade“ zwischen ca. 1525 und 1528 in der Gestalt des Prager Typus bereits voll entwickelt. Weniger und ihm folgend Fleck nehmen die Existenz eines heute unbekanntes Urbildes von vor 1525 als Ausgangspunkt der Bildtradition an.⁶³

In den zurückliegenden Jahren wurden zudem weitere Bildbeispiele hinzugezogen, die mehr Licht auf die Entstehungsgeschichte von „Gesetz und Gnade“ werfen. Die Rede ist vom anonymen Pariser Kupferstich „Gesetz und Gnade“⁶⁴ (früher zugeschrieben an Geoffrey Tory) und vom ebenfalls anonymen Holzschnitt „Gesetz und Evangelium“⁶⁵ aus Erlangen. Anhand des erstgenannten erarbeitete Weniger die These, „Gesetz und Gnade“ sei um 1525 im Basler oder Pariser Raum entwickelt worden – und damit fern der Lutherstadt Wittenberg.⁶⁶ Problematisch an diesen zwei Blättern ist, dass sie weder signiert noch datiert sind. Die Argumentation mit ihnen bleibt also letztlich vage.

Daher ist m.E. die Einschätzung von Fleck weiterhin gültig. Sie widerspricht der These Wenigers insbesondere aufgrund der fehlenden Rezeption des Themas „Gesetz und Gnade“ in Basel wie in Paris. Vielmehr sei es der Wittenberger Umkreis, so die Autorin, der sich durch die reichhaltige und langanhaltende Rezeption glaubhaft als Ort der Intervention von „Gesetz und Gnade“ zu erkennen gäbe.⁶⁷

Bemerkenswert ist im besonderen Maße aber die Tatsache, dass kurz vor 1529 offenbar Bedarf nach einer zweiten Komposition – dem Gothaer Typus – bestand. Über die Gründe für das fast gleichzeitige Auftreten der zwei Typen lässt sich aufgrund fehlender Schriftquellen zur Bildgeschichte nur spekulieren. Erkennbar ist aber, dass sich der Gothaer Typus zumindest in Wittenberg und Mitteldeutschland zur dominanten Darstellungsvariante entwickelte und in zahlreichen Bü-

chern in Gestalt von Holzschnitten wiederkehrte. Dies führt zu der These, dass die Einführung des Gothaer Typus auf das Wirken Luthers zurückzuführen sei, der zusammen mit den Wittenberger Druckern bekanntlich immer wieder Einfluss auf die Ausgestaltung seiner Schriften nahm. Historisch überliefert ist dies für die Jahre 1523/24 und 1534.⁶⁸

In der Tat bildet der zweigeteilte Aufbau des Gothaer Typus präziser die lutherische Rechtfertigungslehre ab als der Prager Typus.⁶⁹ Auch wird dort die Zeit des Alten Testaments deutlicher von der der Gnade unterschieden, generell die Polarität von Verzweiflung und Erlösung im Sinne eines Lehrbildes prägnanter vor Augen geführt. Luther schrieb 1537 in seiner ersten Disputation gegen die Antinomer:

„Ihr habt schon oft gehört, dass es keine bessere Kunst gibt, die rechte Lehre weiterzugeben und zu bewahren, als dass wir dieser Methode folgen, nämlich, dass wir die christliche Lehre in zwei Teile teilen, eben in Gesetz und Evangelium. Dies sind die beiden Dinge, welche uns im Wort Gottes vorgelegt werden, nämlich entweder Gottes Zorn oder Gottes Gnade, Sünde oder Gerechtigkeit, Tod oder Leben, Himmel oder Hölle.“⁷⁰ Luther kommentierte hier auch eine aktuelle theologische Debatte, den sogenannten Antinomer-Streit, innerhalb der reformatorischen Bewegung, die die Bedeutung des Alten Testaments generell in Frage stellte.⁷¹ Für Luther war in diesem Kontext klar: Der Mensch kann zur Gnade nur gelangen, wenn er sein unlösbares Schicksal vor dem Gesetz erkennt und sich hilfessuchend an Christus wendet. Die Kenntnis des Gesetzes ist daher Voraussetzung für die Erlösung. Der Argumentation von Erichsen folgend kann dieser Diskurs abschließend als mögliche Motivation für die Entwicklung des stärker antithetisch aufgebauten Gothaer Typus angenommen werden.⁷²



Abb. 8: Lucas Cranach d. Ä. (Werkstatt): Gesetz und Gnade, Holzschnitt, um 1530 (?), The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. 1895,0122.285.

Vermutlich bereits um 1530 wurde dieses Bild von Cranach im Holzschnitt gestochen und so in ein höchst mobiles Medium übertragen (Abb. 8), die Grundlage für die weite Verbreitung von „Gesetz und Gnade“ im kollektiven Bildgedächtnis der Zeit.⁷³ Auch die in Wittenberg gedruckten Bücher griffen häufig auf den Gothaer Typus für Titelillustrationen zurück, so dass gerade dieses Bild zu einer Art Markenzeichen der lutherischen Lehre und der gesamten Reformation wurde.

Neben der im 2. Weltkrieg verloren gegangenen (Konzeptions-)Zeichnung (?) Cranachs „Sündenfall und Erlösung der Menschen“ aus dem Bestand des Dresdener Kupferstich-Kabinetts sprechen viele Indizien dafür, dass „Gesetz und Gnade“ nicht nur in Wittenberg entstand, sondern auch maßgeblich durch die Künstler um Lucas Cranach d. Ä. entwickelt und vertrieben wurde.⁷⁴

Cranach zählte bereits im ersten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu den herausragenden Künstlern des Reiches. Spätestens 1505 war er von Kurfürst Friedrich dem Weisen von Sachsen in Wittenberg zum Hofmaler mit einem festen Einkommen berufen worden. In dieses Jahr datiert die erste bekannte Gehaltszahlung an ihn.⁷⁵ Durch seine hohe künstlerische Begabung und seine wirtschaftlichen Fähigkeiten gelang Cranach innerhalb der kleinen Stadt ein beeindruckender gesellschaftlicher Aufstieg. Als wohlhabender Unternehmer – 1528 weisen ihn die Steuerunterlagen von Wittenberg als reichsten Grundbesitzer aus⁷⁶ – führte er nicht nur seine große, zahlreiche Mitarbeiter beschäftigende Werkstatt, er bekleidete auch die politischen Ämter eines Stadtrates und (in den Jahren 1537, 1540 und 1543) Bürgermeisters von Wittenberg.

Seit den frühen 1520er Jahren ist auch seine Nähe zu

den Reformatoren, namentlich zu Martin Luther, belegt. Beide pflegten ein freundschaftliches Verhältnis. So fungierte Luther 1520 als Taufpate von Cranachs Tochter Anna.⁷⁷ In diesem Jahr entstand auch das erste Porträt des Reformators aus Cranachs Hand: ein Kupferstich, der Luther als Mönch darstellte und auf eine Idee von Albrecht Dürer zurückging.⁷⁸ 1525 dann war Cranach Trauzeuger bei der Hochzeit zwischen Katharina von Bora und Luther, sowie 1526 Taufpate für Johannes, den ersten Sohn des Theologen.

Gerade in der ersten Hälfte der 1520er Jahre – in einer Zeit also, in der Luther nicht nur die Lehre von der Rechtfertigung des Menschen allein aus Glauben immer weiter ausformulierte, sondern in der auch die ersten Bildentwürfe für „Gesetz und Gnade“ entstanden sein dürften (vgl. Abb. 7) – pflegten Cranach und Luther im kleinen Städtchen Wittenberg einen intensiven, familiären sowie, dies ist zu vermuten, fachlichen Austausch.

Insbesondere aufgrund der theologischen Durchdachtetheit von „Gesetz und Gnade“ sowie der engen dialogischen Beziehung zwischen Bibelzitat und Bildmotiven, liegt die Vermutung nahe, der Maler Lucas Cranach d. Ä. habe das Bild in Absprache mit den Wittenberger Reformatoren entwickelt. Dabei steuerten diese ihr theologisches Wissen über die Exegese der Heiligen Schrift und der Rechtfertigung bei und Cranach seinen großen, in der Werkstatt kultivierten und sicherlich anhand von Skizzenbüchern und Reproduktionsgrafiken präsenten Bildfundus zur christlichen Ikonografie und der damaligen zeitgenössischen Kunst. Bereits oben wurde kurz darauf verwiesen, dass Luther dem Medium des Bildes keinesfalls feindlich gesonnen war. Vielmehr spricht der permanente Einsatz von Bildern in Gestalt von Karikaturen, unzähligen Lutherporträts und Titelblättern dafür (siehe KAT. 7, 8, 10,

12, 13, 15), dass er sich der Macht der Bilder sehr wohl bewusst war. Dies galt auch für „Gesetz und Gnade“. Noch 1541 wählte er für die Ausschmückung der letzten von ihm durchgesehenen und verbesserten Bibelausgabe das Thema der Rechtfertigung des Menschen (siehe KAT. 15).⁷⁹ Der Holzschnitt von Lucas Cranach d. Ä. bildet dort das Titelblatt.⁸⁰

Wie kein anderer Künstler seiner Zeit bestimmte Cranach damit das Bild, welches die Öffentlichkeit vom Reformator erhielt bzw. erhalten sollte.⁸¹ Wie Pettegree formulierte, wurde Cranach „zu einem der Felsen, auf denen die Wittenberger Reformation aufbaute“⁸².

Leider haben sich keine Quellen erhalten, die von Gesprächen zwischen Cranach und Luther im Kontext von „Gesetz und Gnade“ zeugen. Allein für Philipp Melanchthon ist belegt, dass er dem Künstler mit theologischem Rat zur Seite stand; eine Praxis, die ebenfalls für Luther anzunehmen ist. So berichtet Melanchthon in einem Brief an Johannes Stigel vom 4. Oktober 1543, er habe Cranach Bildvorlagen aus der Bibel zur weiteren Ausführung übergeben.⁸³

Das kongeniale Aufeinandertreffen von Cranach d. Ä. und Luther in Wittenberg, dem hochbegabten Maler und dem hochbegabten Theologen, bildete, dies ist anzunehmen, das Grundgerüst für die Genese und Verbreitung von „Gesetz und Gnade“. Ab 1529, dem Jahr der Entstehung des Prager wie des Gothaer Bildes, folgten zahlreiche weitere Gemäldefassungen. Dabei spricht es für die inhaltliche wie ästhetische Überzeugungskraft der Gothaer Fassung, dass gerade diese in der Cranach-Werkstatt ihr stärkstes Nachleben fand. An folgenden Orten sind fünf Nachfolgemalereien dieses Typus' überliefert bzw. erhalten:

In der ehem. Kunstsammlung der Stadt Königsberg (L. Cranach d. Ä., signiert u. datiert, 1532, verschollen), Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg (L.

Cranach d. Ä., ca. 1535), Klassik Stiftung Weimar, Schlossmuseum Weimar (L. Cranach d. Ä., 1539), St. Wolfgangskirche, Schneeberg (L. Cranach d. Ä., 1539) sowie in der Stiftung Luthergedenkstätten, Lutherhalle, Wittenberg (L. Cranach d. J., um 1550).⁸⁴

Dieser Reihe muss auch das Kamenzer Gemäldepaar „Gesetz und Gnade“ von Wolfgang Krodel d. Ä. hinzugefügt werden. (Tafeln I-7, KAT. I4) Krodel schuf das Werk 1542 in seinem Lebens- und Arbeitsort Schneeberg (Erzgebirge) und strebte trotz einiger Abwandlungen nach einer ausgeprägten stilistischen Nähe zur berühmten Cranach-Werkstatt.

Dass er sich als selbstständiger Maler gerade den Gothaer Typus zur Vorlage nahm und diesem sehr streng folgte, ist durchaus ungewöhnlich und unterstreicht, wie zahlreiche weitere, im Folgenden zu untersuchende Aspekte, die Bedeutung des Kamenzer Bildes. Andere Maler nämlich – zu nennen sind hier Hans Holbein d. J., Antonius Heusler, Michael Ribenstein und Franz Timmermanns – wiederholten „Gesetz und Gnade“ zumeist in der Tradition der Prager Fassung.⁸⁵

DAS KAMENZER BILDPAAR „GESETZ UND GNADE“

Wolfgang Krodel der Ältere: Maler und Cranachschüler

Eine ausführliche kunsthistorische Untersuchung zu Wolfgang Krodel d. Ä. bleibt ein Desiderat der Forschung. Zwar liegen mehrere kurze Beiträge und Katalogtexte zu seinen mehr als 20 heute bekannten Gemälden vor, eine monografische Analyse und Würdigung seines Oeuvres ist aber noch zu leisten.⁸⁶ Dies scheint auch daher umso nötiger, da sich Krodel, der gemeinsam mit seinem Bruder Martin, dessen Sohn Matthias sowie dem eigenen Sohn Wolfgang einer zwischen 1528 und ca. 1620 dokumentierten Malerfamilie angehörte,⁸⁷ durch seine Arbeiten als einer der erfolgreichsten wie produktivsten selbstständigen Cranachschüler zu erkennen gibt und das Verständnis für sein Werk wiederum weiteres Licht auf die künstlerische Strahlkraft des Wittenberger Meisters werfen könnte.⁸⁸

Das Geburtsdatum des Schneeberger Malers Wolfgang Krodel d. Ä. ist nicht überliefert. Berücksichtigt man aber, dass er am 5. Januar 1563 in Schneeberg bestattet wurde und seine drei frühesten erhaltenen Gemälde auf das Jahr 1528 datieren, lässt sich sein Geburtsjahr mit hoher Wahrscheinlichkeit auf um 1500 eingrenzen.⁸⁹

Bei den Gemälden von 1528 handelt es sich um ein heute verschollenes Gemälde mit der Darstellung des „Jüngsten Gerichts“ aus der Ratsstube von Schneeberg sowie um die zwei kleinformatigen, sehr fein ausgeführten Gemälde „David und Bathseba“ sowie „Lot und seine Töchter“, die seit 1619 in der kaiserlichen Sammlung von Wien dokumentiert sind und heute im dortigen Kunsthistorisches Museum verwahrt werden.⁹⁰ Obgleich sich die Wittenberger Werkstatt von Lucas Cranach d. Ä. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts als wichtiges Zentrum der deutschen Kunstproduktion

etabliert hatte und dementsprechend eine Vielzahl von Gehilfen und Schülern unter ihrem Dach versammelte, sind die Namen dieser Künstler nur spärlich überliefert. Einer der wenigen Maler, über den Schriftquellen zu seiner Tätigkeit in den berühmten Cranach-Höfen existieren, ist Franz Timmermanns.⁹¹ Auch über Krodel's Lehrjahre gibt die Geschichte keine Auskunft. Wie jedoch bereits Junius 1921 feststellte, deuten zahlreiche Indizien darauf hin, dass Krodel sein Handwerk durch Lucas Cranach erlernte;⁹² vermutlich zwischen ca. 1525 und 1528. Spätestens ab diesem Jahr wird er als selbstständiger Maler in seiner Geburtsstadt Schneeberg im Erzgebirge tätig gewesen sein.

Neben den späteren Werken ist es vor allem die genannte Wiener Gruppe von 1528, die formal, aber auch thematisch eine längere Prägung Krodel's in Wittenberg wahrscheinlich macht (Abb. 9). So übernimmt Krodel im signierten und datierten Gemälde „Lot und seine Töchter“ die physiognomischen Charakteristika der Cranach'schen Figuren sowie deren der höfischen Kultur entlehnte Kleidung mit leuchtenden Brokatstoffen, goldenen Borten und dem von Perlen durchzogenen Haarschmuck. Ebenso sind die als rahmender Hintergrund fungierenden Büsche und Bäume wie der Felsenbogen und die kleinen, runden Kieselsteine auf dem Boden Motive, die Cranach entlehnt sind.

Auch wenn Krodel im Vergleich zu Cranach nicht dessen Souveränität und erzählerische Leichtigkeit in der Figurenkomposition erreicht – man beachte beispielsweise die hölzerne Umarmungsgeste von Lot sowie die insgesamt schwach ausgeprägte Räumlichkeit zwischen den drei Protagonisten⁹³ – zeugt das Gemälde von einer unmittelbaren Lernerfahrung bei Cranach und seinen Mitarbeitern. Aus der Schneeberger Ferne hätte Krodel sich dieses Niveau an Adaption kaum aneignen können. Von Schneeberg aus wird sich Krodel recht schnell ei-

nen Namen als aufstrebender Maler gemacht haben. Sicherlich bildete hier der Reichtum des Erzgebirges, wie Emmendorffer formulierte, ein lohnendes, viele Aufträge versprechendes Umfeld.⁹⁴ Dies galt bekanntlich ebenso für den Cranach-Schüler Antonius Heusler, der zeitgleich im nahen Annaberg tätig war.⁹⁵

Dass darüber hinaus bereits die frühesten Werke Krodel's mit „WK“ signiert sind, gibt Einblick in sein Selbstverständnis als Künstler, der sich auf dem Markt behaupten musste, der aber auch die Marketingstrategien der professionellen Cranach-Werkstatt kennengelernt hatte und für sich nutzbar zu machen wusste. Zweifelsohne war die gut platzierte Signatur als Markenzeichen Teil dieser Strategie.

In den folgenden Jahren wie Jahrzehnten blieb Wolfgang Krodel sowohl seinem Stil als auch einem festgelegten Themenkanon treu. Eine Entwicklung weg von Cranach hin zu einer eigenen, individuellen Handschrift ist kaum auszumachen. Dies sollte aber weniger als künstlerisches Unvermögen gewertet werden, sondern vielmehr als Ausdruck dafür, dass Krodel den Gesetzen des Marktes folgte und diese wie auch die Wünsche der einzelnen (zumeist kirchlichen) Auftraggeber durch seine Bilder „à la Cranach“ zu befriedigen wusste.

Bis zu seinem letztdokumentierten Bild – es handelt sich hierbei um eine auf 1561 datierte „Taufe Christi“ aus der Schneeberger St. Wolfgangskirche⁹⁶ – widmete er sich neben Porträts und Epitaphien den in der Renaissance beliebten christlichen Themen „Adam und Eva“, „Enthauptung der hl. Katharina“ sowie „Judith und Holofernes“.⁹⁷ Sie alle sind dem Stil von Lucas Cranach verpflichtet.

Mit keiner Arbeit aber nahm Wolfgang Krodel dezidiert Bezug auf eines der Schlüsselwerke des Wittenberger Meisters sowie auf die Bilderwelt der Reforma-



Abb. 9: Wolfgang Krodell d. Ä.: Lot und seine Töchter, Öl auf Holz, 1528, signiert und datiert, Kunsthistorisches Museum Wien, Inv.-Nr. Gemäldegalerie, 899.

tion wie mit seinem Gemäldepaar „Gesetz und Gnade“, das er 1542 – vermutlich in Schneeberg – signierte und datierte (Tafel 6).

Überlieferung, Auftraggeber, Funktion

Zur Provenienz des Bildpaares gibt es leider bisher nur Schweigen. So ist nicht überliefert, seit wann sich die beiden Tafeln in Kamenz befinden. Auch die jüngst durchgeführten, eingehenden Recherchen in den Archiven der Stadt Kamenz und der Evangelisch-Lutherischen Kirchgemeinde brachten keine neuen Erkenntnisse ans Licht, die den Weg von „Gesetz und Gnade“ über das frühe 20. Jahrhundert hinaus rekonstruieren ließen.

Damit bleibt die Erwähnung und knappe Darstellung der zwei Werke in Cornelius Gurlitts „Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen“ von 1912 ihre bisher früheste Dokumentation in der Lessingstadt.⁹⁸

Möglicherweise, so Binder im vorliegenden Katalog, kamen die Bilder im Kontext der sich durchsetzenden Reformation Mitte des 16. Jahrhunderts in die Stadt (hier S. 91-97). Ob sie aber als direkter Auftrag durch den stark evangelisch geprägten Stadtrat von Krodol in Schneeberg gefertigt wurden und damit als öffentliches Bekenntnisbild der Stadt gedeutet werden könnten, muss vorerst offenbleiben.

Generell trifft für das Kamenzer Bildpaar zu, was auch für die übrigen Fassungen von „Gesetz und Gnade“ festzustellen ist: Trotz ihrer Popularität und Vermittlerrolle innerhalb der neuen konfessionellen Bewegung ist die Funktion der Gemälde erstaunlich wenig dokumentiert. Die generell kleinen Abmessungen der Bildtafeln sprechen aus rezeptionsästhetischen Gründen gegen eine Präsentation in großen Kirchenräumen. Daher wird ihre Verwendung in privaten bzw. weltlichen

(Haus-)Kontexten eher der Realität entsprochen haben.⁹⁹ Dort konnten sie ihre erzählerische Qualität als Belehrungsbilder entfalten und zugleich über das Bekenntnis ihrer Besitzer Auskunft geben. Gebetet haben wird man vor „Gesetz und Gnade“ jedenfalls kaum; zu intellektuell ist dessen Bildprogramm. Fleck hat auf zwei dokumentierte Präsentationsorte aufmerksam gemacht, die diese Vermutung stützen.¹⁰⁰

So hing ein heute unbekanntes Gemälde mit „Gesetz und Gnade“ spätestens 1538 in der Ratsstube des Magdeburger Rathauses und ließe sich somit als Bekenntnisdokument der Kommune deuten. Dass dieses Bild auch der didaktischen Unterweisung der Gläubigen diene, überliefert die zeitgenössische Beschreibung des Dichters Valentin Voith: „Daraus jeder clerlich sehen und lehren mag, was doch der Arme Blosser gnadlosse Mensch ist wer seine Veinde seint die ym tag und nacht [...] auff der Anderen Seite, getrostet und underricht würde wie ym zuhelffen.“¹⁰¹

Rund 100 Jahre später, 1644, belegt dann das Inventar des sächsischen Herzogs, dass die heute im Museum präsentierte Gothaer Fassung von „Gesetz und Gnade“ nicht in einem sakralen Raum, sondern in den Privatgemächern der Herzogin aufbewahrt wurde: „In Ihrer Fürstl. Gnaden Hertzogin Kleinen Stubichenn [...] Taffel, wie Tod undt Täufel nach dem Sünden fall uf daß Menschliche geschlecht gestürmet.“¹⁰² Zwar lässt das Inventar nicht zweifelsfreie Rückschlüsse auf die originale Verwendung des Bildes zu, ein profaner Kontext wird aber auch dort, wie im Falle der Kamenzer Bilder, wahrscheinlich.

Bemerkenswert bleibt die Tatsache, dass die Kamenzer Version von „Gesetz und Gnade“ neben dem großen Schneeberger St. Wolfgangsaltar von 1539 eine der ganz wenigen Fassungen der Cranach-Zeit ist, die sich im Besitz einer Kirchgemeinde befindet und darüber

hinaus mit der spätgotischen Klosterkirche St. Annen als Präsentationsort weiterhin in einem sakralen, authentischen Umfeld aufgehoben wie erlebbar ist, und nicht in einem säkularen Museumsraum.

Wie im Folgenden ausgeführt wird, dienten die „Gesetz und Gnade“- Fassungen des Gothaer Typus Krodel als Vorlage. Der sündige Mensch sitzt also nicht im Bildzentrum vor dem Baum, sondern tritt auf beiden Seiten des Stammes auf; auf der linken Seite verzweigt vor Angst, dann, auf der rechten Seite, im Sinne der lutherischen Rechtfertigungslehre erlöst „allein durch den Glauben“ an Jesus Christus.

Singulär innerhalb der Gruppe des Gothaer Typus ist die Tatsache, dass Krodel das Thema „Gesetz und Gnade“ auf zwei hochformatigen, ca. 415mm x 555mm messenden Holztafeln ausführte. Dies war ein deutlicher Bruch mit der Bildtradition. So wurden die übrigen ebenfalls kleinformatigen Fassungen aus Gotha, Königsberg, Nürnberg, Weimar und Wittenberg auf durchgehenden Holztafeln ausgeführt,¹⁰³ und unterstrichen damit das für den Bild- und Handlungsraum wesentliche, ununterbrochene Landschaftspanorama, welches Cranach d. Ä. als metaphorischen Spiegel für die Welt inszeniert hatte, in die die Erlösung durch den Kreuzestod eingetreten war.

Dass die Kamenzer Tafeln anders etwa als die in Nürnberg verwahrte Fassung nicht nachträglich zersägt wurden, erkennt man zum einen an der Malschicht. Diese endet auf beiden Bildträgern jeweils wenige Millimeter vor der Holzkante, ist also selber nicht zerschnitten. Auch lässt sich durch Verfärbungen an den Rändern die Präsenz einer alten, heute verlorenen Rahmung nachweisen, die Gurlitt noch gesehen bzw. beschrieben hat.¹⁰⁴ Es ist aber insbesondere die Komposition des Bildes, die verdeutlicht, dass Krodel „Gesetz und Gnade“ in seiner Interpretation von Anfang an in zwei Tei-

len angelegt hat. So verschwindet der kahle wie blühende Baum auf der linken Tafel hinter der Figurengruppe mit Mose und Propheten, steht aber auf der rechten Seite vor der Gruppe.

Es stellt sich die Frage, warum Krodel sich dafür entschieden haben mag, das Thema durch zwei Tafeln und dementsprechend zwei Rahmungen ästhetisch zu trennen? M. E. hat hier der Schneeberger Altar von Lucas Cranach d. Ä. in der St. Wolfgangskirche die entscheidende Rolle gespielt (Abb. 10). Beauftragt vom sächsischen Kurfürst Johann dem Beständigen war er nicht nur der erste rein evangelische Altar der Werkstatt; erstmals wurde durch ihn auch das Thema „Gesetz und Gnade“ monumental in einem Kirchenraum präsentiert.¹⁰⁵ 1539 fand er in der Kirche seine Aufstellung.¹⁰⁶ Weil es sich der mittelalterlichen Tradition gemäß um einen Wandelaltar handelt, teilte Cranach „Gesetz und Gnade“ in vier hochformatige Bildfelder auf, wobei diese durch die beweglichen Rahmen der Flügel voneinander getrennt waren. Da Krodel seine Lehrzeit in Wittenberg bereits kurz vor 1528 beendet hatte, ist es wahrscheinlich, dass er die Entstehung der kleinen Gothaer Fassung von „Gesetz und Gnade“ (Abb. 6) nicht mehr miterlebt hat.

Jenseits der druckgrafischen Darstellungen, die ihm bekannt gewesen sein dürften, wird er mit „Gesetz und Gnade“ im Medium der Malerei also erstmals in Gestalt des Schneeberger Altars in Berührung gekommen sein: Die Aufstellung des Werkes muss in der Stadt ein Ereignis ersten Ranges gewesen sein und wird Krodel – möglicherweise auf Wunsch der Auftraggeber – veranlasst haben, seine Fassung des Themas als zweifach gerahmtes Diptychon zu gestalten.



Abb. 10: Lucas Cranach d. Ä. u. Werkstatt: Altar der St.-Wolfgangs-Kirche, Schneeberg, Ansicht der Wandlung mit „Gesetz und Gnade“, fertiggestellt 1539.

Neuschöpfung aus der Tradition

In der lutherischen Rechtfertigungslehre fußt die völlige Hingabe des Menschen an Jesus Christus auf der Einsicht, dass die Gesetze des Alten Testaments letztendlich nicht gänzlich befolgt werden können. Daraus resultiert eine Verzweiflung, ein Ausgeliefertsein vor dem Gesetz und vor Gott, die „allein aus Glauben“ zu überwinden sind. Die Kenntnis des Alten Testaments ist für Luther damit die Basis für das Empfangen der Gnade des Neuen Testaments, die durch Christus in die Welt kam. Beide Teile der Bibel zeigen sich somit unmittelbar aufeinander bezogen.

Bei der Entwicklung des Bildprogramms „Gesetz und Gnade“ nahm Cranach d. Ä. diese dialogische Struktur zwischen dem Alten Testament und dem Evangelium auf und übertrug diese ins Bild. Sicherlich wurde er dabei von den Theologen in Wittenberg beraten. So ist ein Tischgespräch Luthers überliefert, in dem Cranach d. Ä. den Reformator im Kontext einer Bildtypologie um Rat fragte. Der Maler wollte wissen, welches Thema des Alten Testaments sich auf die Szene mit Christus am Ölberg beziehe.¹⁰⁷

Entsprechend der Zielsetzung, ein (Lehr-)Bild zu schaffen, das dem Betrachter den Weg aus dem Stand

der Sünde hin zum Zustand der Rechtfertigung aufzeigt, präsentiert sich „Gesetz und Gnade“ in einer typologischen Struktur, d.h. der Gegenüberstellung von Motiven aus dem Alten (linke Seite) mit Motiven aus dem Neuen Testament (rechte Seite). Derartige, stets didaktisch ausgerichtete typologische Bildprogramme wurden bereits im Mittelalter entwickelt und beruhen maßgeblich auf den Lehren des heiligen Augustinus. Dieser hatte formuliert, dass im Alten Testament die Verkündigung des Neuen verborgen sei und dass das Neue Testament die Offenbarung des Alten sei.¹⁰⁸

Eines der prominentesten Vorbilder für diese typologische Konzeption sind die Wandfresken der Sixtinischen Kapelle in Rom. Diese ab 1482 von Perugino, Botticelli u.a. geschaffenen Werke zeigen in einem umlaufenden Register unterhalb der Fensterzone auf der einen Seite Szenen aus dem Alten Testamentes (Leben Moses) und auf der anderen Seite Szenen des Neuen Testamentes (Leben Jesu).

Als trennendes und zugleich verbindendes Motiv zwischen den beiden Bildseiten fungiert in „Gesetz und Gnade“ der kahle und zugleich blühende Baum.¹⁰⁹ Er organisiert, wie Reinitzer formulierte, das Bild und verstärkt den Gegensatz von Gesetz und Gnade, von Tod und Leben.¹¹⁰

Auch bei Krodel ist der Baum, der mit seinem dünnen Stamm auf die Gestalt des Holzkreuzes mit der INRI-Tafel Bezug nimmt, ein allegorischer Verweis auf den Opfertod von Jesus Christus (KAT. 14). Dieser hatte die Zeugen seines Kreuzweges in der folgenden Begebenheit getröstet: „Es folgte ihm aber eine große Volksmenge und viele Frauen, die klagten und beweinten ihn. Jesus aber wandte sich um zu ihnen und sprach: Ihr Töchter von Jerusalem, weint nicht über mich, sondern weint über euch selbst und über eure Kinder. Denn siehe, es wird die Zeit kommen, in der man sagen

wird: Selig sind die Unfruchtbaren und die Leiber, die nicht geboren haben, und die Brüste, die nicht genährt haben! Dann werden sie anfangen zu sagen zu den Bergen: Fallt über uns!, und zu den Hügeln: Bedeckt uns! Denn wenn man das tut am grünen Holz, was wird am dürrer werden?“¹¹¹



Abb. 11: Albrecht Altdorfer: „Landschaft mit zwei Fichten“, Radierung, 1521/22, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. 1895,0617.5.

In diesem Sinne wurde für Luther und die Reformatoren der Baum in seiner allegorischen Funktion als Lebensbaum zu einem der zentralen Motive der neuen evangelischen Bildwelt. Luther selbst äußert sich zur Ausdruckskraft des Baummotivs wie folgt: „Der Baum des Todes ist das Gesetz, der Baum des Lebens ist das Evangelium oder Christus.“¹¹²

Zwar hatten bereits frühere Künstler Bäume in allegorischer Funktion genutzt – zu nennen ist der Maler Giotto, der in seinen 1305 vollendeten Fresken der Paduaner Cappella degli Scrovegni die Beweinung Jesu mit einem kahlen Baum und dessen Auferstehung mit einem blühenden Baum in die Landschaft und also in die Welt übertrug; in Form einer solitär stehenden Allegorie tritt der kahle wie blühende Baum im Vorder-

grund aber erstmals in „Gesetz und Gnade“ auf. Als Ideengeber für diese Innovation werden zeitgenössische Landschaftsdarstellungen aus dem süddeutschen Raum, insbesondere von den Vertretern der sogenannten Donau-Schule, gedient haben. Dort tauchen Bäume erstmals als Protagonisten von Landschaftsbildern auf. Die gegen 1521/22 von Albrecht Altdorfer ausgeführte Radierung „Landschaft mit zwei Fichten“ (Abb. 11) steht exemplarisch für diese Emanzipation der Natur im Bild, die bei „Gesetz und Gnade“ ins Allegorische überhöht wurde.

Dem Betrachter dient der Baum als vegetabile Chiffre für den Aufbau der typologischen Komposition, bei dem die Seite der Hoffnungslosigkeit der des Lebens gegenüberliegt. Während links der angsterfüllte Mensch von Tod und Teufel ins Feuer gejagt wird, im Hintergrund Adam und Eva auf den Sündenfall verweisen, Gottvater richtend über ihnen thronen und die Tafeln des Moses das Gesetz des Alten Bundes repräsentieren, steht der in dreifacher Gestalt vorhandene Christus – als Gekreuzigter, als Auferstandener wie Sieger über Tod und Teufel und als Himmelfahrender – für die Erlösung der Menschen aus dem Stand der Sünde: Von Johannes dem Täufer vor das Kreuz geführt, faltet der Mensch die Hände und empfängt „allein aus Glauben“ die Gnade des Gottessohnes.

M. E. wurde in diesem Zusammenhang noch nicht beschrieben, dass dieser polare Aufbau von „Gesetz und Gnade“ trotz der Innovation dieses Bildtypus auf Vorläufer aus dem italienischen Kulturbereich rekurriert.¹¹³

Die Rede ist von Raffaels Gemälde „Die Heilige Familie unter dem Eichenbaum“ von 1518/20 aus dem Museo del Prado (Abb. 12).

In den Vordergrund dieses Bildes platzierte der Maler die klassische, untereinander kommunizierende Gruppe aus Maria, dem Christusknaben, dem jungen

Johannes und dem Vater Joseph. Bemerkenswert ist der allegorische Einsatz der Landschaft. Ein dicker Eichenstamm teilt den weiten Landschaftsausblick in zwei Bildhälften. Während auf den tief verschatteten Hügeln der linken Seite die Ruinen des alten, durch Christus überwundenen Heidentums liegen, erstreckt sich rechts eine ins Licht getauchte, grüne (Paradies-) Landschaft. In diesem Bereich der Landschaft herrscht das Leben, während sich auf die gegenüberliegende Seite die Dunkelheit gesenkt hat.

Auch für Jürg Meyer zur Capellen richtete Raffael die Komposition auf die allegorische Gegenüberstellung der Welt vor dem Gesetz (*ante legem*) mit der durch die Gnade Christi (*sub gratia*) erfüllten Welt aus: „This narrative context probably also includes the ancient fragments in the foreground and the ruins in the background, in that they symbolize the turning of the infidel world *ante legem* into the world *sub gratia*, which begins with the Coming of Christ.”¹¹⁴

Der typologische Aufbau des Bildes „Gesetz und Gnade“, der die Landschaft als allegorisches Mittel einsetzt, verbindet die Cranach-Schöpfung mit vorangegangenen Werken; denn wie bei „Gesetz und Gnade“ wird der Baum auch bei Raffael als Symbol verstanden, der alles verbindet, der alles kausal bedingt: Erst durch den Kreuzestod ist der Welt die Verheißung von Christus gewiss: „Ich bin das Licht der Welt. Wer mir nachfolgt, der wird nicht wandeln in der Finsternis, sondern wird das Licht des Lebens haben.“¹¹⁵

Sehen als Akt des Glaubens

„Gesetz und Gnade“ rückt dabei den Akt des Sehens in eine zentrale Position. Ja es lässt sich sagen, dass gerade diese Bilderfindung wie kaum eine andere in der europäischen Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit den Akt des begreifenden und erkennenden Sehens thema-



Abb. 12: Pablo Guglielmi: La Sacra Familia, seitenrichtige Lithografie nach Raffael: „Die Heilige Familie unter dem Eichenbaum“, Öl auf Holz, 1518/20, Museo del Prado, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. 1858,0417.831.

tisiert. Sicherlich, es ließen sich verschiedene Motive im christlichen Kontext nennen, in denen Zeigen und Sehen mit einer besonderen inhaltlichen Bedeutung aufgeladen sind. Man denke beispielweise an die Verkündigung, an Bilder der Transfiguration oder die visionsartige Stigmatisation des Franz von Assisi. Franz von Assisi empfängt gar die Wundmale des Gekreuzigten, so dass sich das Sehen des Göttlichen gleichsam in seinen Körper einschreibt (Abb. 13).

In keinem anderen Bild aber war dem Akt des Sehens eine derartige Aufmerksamkeit und eine derartig gehäufte Präsenz zugekommen, wie im Falle von „Gesetz und Gnade“. Vor allem die typologische Gegenüberstellung von der Szene mit der Anbetung der Ehernen Schlange und der Kreuzigung Christi ist hier von immanenter Bedeutung.

Hinter der den Mittelgrund abtrennenden Hecke – ein Motiv, das Krodol aus der Cranach-Werkstatt übernommen hat und das in ähnlicher Weise schon in der Gothaer Fassung von 1529 anzutreffen ist – erstreckt sich auf der linken Bildseite ein Zeltlager der Israeliten (Tafel 2). Geschildert wird hier nach 4. Mose 21, 4-9 die alttestamentliche Episode um die Eherne Schlange. In ihr schildert die Bibel, wie Gott zuerst die aus Ägypten ausgezogenen, unzufriedenen und undankbaren Israeliten durch Schlangenbisse straft, um ihnen dann mit einer Schlange aus Erz ein Zeichen der Erlösung zu schicken:

„Da brachen sie auf von dem Berge Hor in Richtung auf das Schilfmeer, um das Land der Edomiter zu umgehen. Und das Volk wurde verdrossen auf dem Wege und redete wider Gott und wider Mose: Warum habt ihr uns aus Ägypten geführt, dass wir sterben in der Wüste? Denn es ist kein Brot noch Wasser hier, und uns ekelt vor dieser mageren Speise. Da sandte der Herr feurige Schlangen unter das Volk; die bissen das

Volk, dass viele aus Israel starben. Da kamen sie zu Mose und sprachen: Wir haben gesündigt, dass wir wider den Herrn und wider dich geredet haben. Bitte den Herrn, dass er die Schlangen von uns nehme. Und Mose bat für das Volk. Da sprach der Herr zu Mose: Mache dir eine eherne Schlange und richte sie an einer Stange hoch auf. Wer gebissen ist und sieht sie an, der soll leben. Da machte Mose eine eherne Schlange und richtete sie hoch auf. Und wenn jemanden eine Schlange biss, so sah er die eherne Schlange an und blieb leben.“¹¹⁶



Abb. 13: Benedetto Montagna: Der Heilige Franz von Assisi in felsiger Landschaft, Radierung, 1500/20, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. 1933,1209.1



Abb. 14: Albrecht Dürer: Die Eherne Schlange, Zeichnung, 1512, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. 1949.0411.110.

Sehen, Glauben und Erlösung sind in dieser Geschichte unmittelbar miteinander verbunden. Dabei ist die Einsicht der Israeliten, gesündigt zu haben, die eigentliche Voraussetzung für die gnädige Hinwendung Gottes zu seinem Volk. Erst nach ihr eröffnet Gott Mose den Ausweg zur Erlösung aus den Qualen: Er soll eine metallene Schlange hoch aufrichten, damit sie angesehen werde.

Bezugnehmend auf das Evangelium des Johannes, in dem es zur Kreuzigung heißt: „Und wie Mose in der Wüste die Schlange erhöht hat, so muss der Menschensohn erhöht werden, auf dass alle, die an ihn glauben, das ewige Leben haben,“¹¹⁷ war die Schlangenepisode auch für Luther eine der wichtigsten Präfigurationen

der Passion Christi – ganze 33 Mal erwähnte er diese Episode in seinen deutschen Schriften.¹¹⁸ In seiner Osterpredigt von 1521 sagte er: „Das bedeut und zceigt an was der glaub thuett, und wie er geschickt sein soll. Die eherne Schlange, die auff dem pfal hengt, ist Christus ans Creuz geschlagen.“¹¹⁹

Die Eherne Schlange ist damit in den Augen des Reformators ein Beleg für die Erlösung durch den Akt des Sehens. Es verwundert daher nicht, dass nicht nur Künstler wie Albrecht Dürer die typologische Nähe zwischen Eherner Schlange und Kreuzigung in Bildern darstellten (Abb. 14), sondern dass diese auch zeitnah in „Gesetz und Gnade“ eine herausragende Rolle spielt. In Krodel's Gemälde wiederholt sich die alttestamentarische Erlösungstat „allein aus Glauben“ in Gestalt des nackten Menschen vor dem Kreuz (Tafel 4). Das zu ihm gehörige Textfeld am Fuß des Bildes fasst in deutscher Sprache den Kern der Rechtfertigung aus dem Römerbrief zusammen: „Der Gerechte lebt seines Glaubens. Wir halten das der Mensch gerecht werde durch den Glauben: On des Gesetz Werck.“¹²⁰

Krodel diente für die Figurengruppe von Sünder, Johannes und Christus am Kreuz neben dem Schneeberger Altar (Abb. 10) der Cranach-Holzschnitt aus der 1541 veröffentlichten Luther-Bibel von Hans Lufft, der sogenannten Medianbibel, als Vorlage (KAT. 15). Einfühlsam gelingt Krodel hierbei besonders die Gestaltung der Gesichtszüge des nackten Menschen, die sich an der Physiognomie der Cranachschen Adamsgeichter orientieren. Sie reflektieren eine innere Ruhe, die die Panik der linken Bildseite durch Gottvertrauen auflöst.

Bemerkenswert ist, dass der Schneeberger Künstler gegenüber Cranach die dialogische Intensität innerhalb der Gruppe erhöhte. So verringerte er den Abstand zwischen dem Betenden, dem auf Christus zeigenden

Johannes und dem Gekreuzigten. Dieser rückt näher an die Gruppe heran. Hier spannt sich ein Dialog auf, an dessen Ende die Erlösung steht; und in der Tat markiert das Bild den Sünder als gerechtfertigt: Aus der Seitenwunde schießt das Blut und trifft den Menschen spritzend und zugleich reinwaschend auf die Brust.

Das Blut ist hier entsprechend Römer 2,23 direktes Zeugnis der inneren wie äußeren Wirkung von Jesus Christus als neuer Adam, der die Erbsünde für alle Menschen überwunden hat: „Denn es ist hier kein Unterschied: Sie sind allesamt Sünder und ermangeln des Ruhmes, den sie vor Gott haben sollen, und werden ohne Verdienst gerecht aus seiner Gnade durch die Erlösung, die durch Christus Jesus geschehen ist. Den hat Gott für den Glauben hingestellt zur Sühne in seinem Blut zum Erweis seiner Gerechtigkeit, indem er die Sünden vergibt, die früher begangen wurden in der Zeit der Geduld Gottes, um nun, in dieser Zeit, seine Gerechtigkeit zu erweisen, auf dass er allein gerecht sei und gerecht mache den, der da ist aus dem Glauben an Jesus.“¹²¹

Ohly hat darauf hingewiesen, dass es in der Gestaltung des Blutstrahls Vorläufer u.a. bei Dürer gibt.¹²² Dieser legte in seinem 1509 fertiggestellten Zyklus „Kleine Passion“ ein Blatt vor, in dem zwei Figuren, eventuell Maria und Johannes, das Blut Christi empfangen (Abb. 15). Neuartig ist dabei, dass der eucharistische Akt ohne die Vermittlung durch den Kelch bzw. einen kirchlichen Akt vollzogen wird. Das Blut trifft die Figuren scheinbar „allein aus Glauben“. Zwar lassen sich ikonografisch durchaus Parallelen ziehen, dennoch aber weist die Gestaltung des Blutstrahls bei Krodel eine stärkere Intensität auf.

So spritzt das Blut in einer durchgehenden Linie auf den passiv empfangenden Menschen, geht also zielgerichtet vom Gottessohn aus. Jeder Eindruck von

Beliebigkeit ist damit vermieden. Dass Christus nun auch noch seine müden Augen geöffnet hat und den Blickkontakt zum betenden Menschen sucht, verdichtet nicht nur das fast intime Verhältnis zwischen dem Gläubigen und Christus, gegenüber den Cranachbildern aus Gotha und Schneeberg stellt es sich auch als Innovationsleistung Krodel heraus. Krodel macht unter Bezug auf die Bibel deutlich: Nicht nur der Mensch sieht Gott, auch dieser erkennt den Menschen als Gegenüber, nimmt ihn wahr, ihn an!¹²³



Abb. 15: Albrecht Dürer: Christus als Schmerzensmann, Radierung aus dem Zyklus „Kleine Passion“, 1509, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. E.4.28.



Abb. 16: Gaspare Ruina: Die Erschaffung Adams, Holzschnitt, ab ca. 1530, nach Michelangelos Fresko in der Sixtinischen Kapelle, The British Museum, London, Department: Prints & Drawings, Inv.-Nr. E,4.28.

Die Figurengruppe weist in ihrer dialogischen, über die Blicke angelegten Gestaltung erstaunliche Ähnlichkeit mit dem von Michelangelo in der Sixtinischen Kapelle zwischen 1508 und 1512 ausgeführten Fresko „Die Erschaffung Adams“ auf. Zwar lässt es sich nicht belegen, zu vermuten ist aber an dieser Stelle, dass der Gothaer Typus und damit auch das Kamenzer Bildpaar von diesem ikonischen Bild beeinflusst wurden.

Insbesondere die passive, sich völlig Gott hingebende Körperhaltung Adams (die gesenkte Hand) und der schöpferische wie zielgerichtete Fingerzeig Gottvaters sind Motive, die man ins Protestantische übertragen auch bei Cranach und Krodel findet.

Für Cranach jedenfalls ist belegt, dass er zeitgenössische Kunst aus Italien wahrnahm, auch wenn er niemals über die Alpen gereist war.¹²⁴ So folgte er in Wittenberg dem italienischen Maler Jacopo de' Barbari im Amt des Hofkünstlers und hatte zu verschiedenen intellektuellen Kontakten, die in Italien studiert oder dieses Land bereist hatten.¹²⁵

Zwar wird die von Gaspare Ruina gestochene freie Kopie von Michelangelos „Die Erschaffung Adams“ (Abb. 16) auf nach 1530 datiert, sie bietet als zeitnahe druckgrafische Reproduktion dieses Motivs aber einen Anhaltspunkt für dessen rasche Verbreitung bzw. Popularität in den damaligen Künstlerkreisen.¹²⁶

Die Untersuchung hat gezeigt, dass dem Akt des Sehens auch in der Krodel-Fassung von „Gesetz und Gnade“ eine zentrale Rolle zukommt. In Bezug auf das Wechselspiel zwischen Betrachter und Bild – auch hier liegt ja ein visueller wie geistiger Dialog vor – kann daher die von Wegmann auf den Schneeberger Altar bezogene resümierende Äußerung auf das Kamenzer Bildpaar übertragen werden: „Der Betrachter des Schneeberger Retabels, der vor dem Retabel einen Wandel vom verlorenen Sünder zum die Gnade Christi Sehenden und dem Wort Glaubenden vollzogen hat, erfährt am Ende ein unmittelbares Heilsversprechen. Sein glaubendes Sehen findet in der letzten Szene, der Auferstehung Christi, seine Erwidern. Der Betrachter, der zunächst ohne Trost und ohne Rettung ausgeliefert war, dem Tod und Verdammung droht, der nach der Erkenntnis von Gesetz und Gnade mit letzter Wandlung vor Christus getreten ist und diese ihm gewährende Gnade den Exempeln folgend gläubig empfängt, sieht am Ende dieses Weges den über Tod und Teufel siegreichen Christus von Angesicht zu Angesicht.“¹²⁷

Ein einzigartiges Detail: Der Teufel als Papst

Abschließend sei der Blick auf ein Detail der linken Bildseite geworfen. Dieses verdeutlicht, dass Krodel trotz seiner Einbettung in die von Cranach normierte Bildtradition von „Gesetz und Gnade“ dennoch eigenständige Lösungen entwickeln konnte. Die Rede ist von der Teufelsgestalt, die mit scharfen Pranken, Hahnschnabel, Eselsohren und Greifenfüßen eine direkte Aus-

geburt der Hölle zu sein scheint und auf Wittenberger Vorlagen wie Lucas Cranachs Holzschnitt „Der Papstesel“ von 1523 zurückgeht (siehe KAT. 8).

Bereits die frühen Fassungen von „Gesetz und Gnade“ hatten der Teufelsgestalt eine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Es war aber erstmals Krodel, der die damalige Polemik gegen den Papst in eine Gemäldefassung von „Gesetz und Gnade“ übertragen hatte.¹²⁸

Karikaturen des kirchlichen Oberhauptes waren in der Reformation ein integraler Bestandteil des ideologischen Kampfes, ergänzten und kommentierten die lutherischen Angriffe gegen die römische Kirche. Die unter Kat. 7, 8 und 16 aufgeführten Druckgrafiken zeugen exemplarisch von der Fantasie, aber auch von der Härte dieser (politischen) Streitbilder. Krodel setzte hier an und krönte seine Teufelsgestalt mit einer der Tiara ähnlichen Kopfbedeckung. Dass der Teufel darüber hinaus noch ein Pallium – das Amtsabzeichen des Papstes – trägt, kennzeichnet ihn abschließend als Vertreter der römischen Kirche.

Cranach d. Ä. hatte es offenbar noch vermieden, seinen Fassungen von „Gesetz und Gnade“ diese Schärfe zu geben – er war ja auch für Auftraggeber beider Konfessionen tätig, so dass man bei ihm Motivationen der Rücksichtnahme vermuten kann. Krodel hingegen verband das theologische Lehrbild mit einer deutlichen Kennzeichnung des Papstes als Gegner und Antichrist; möglicherweise eine direkte Reaktion auf die Schmalkaldischen Artikel von 1536/37.

Diese hatten die Rechtfertigung nochmals als Basis des Glaubens kanonisiert und aufgerufen, die neue Lehre gegen den Papst zu verteidigen: „Und auf diesem Artickel [Grundsatz der Rechtfertigungslehre] stehet alles, das wir wider Bapst, Teuffel und Weltt, leren und leben. Darümb müssen wir des gar gewiss sein, und nicht zweiveln. Sonst ists alles verloren und behelt Bapst und

Teuffel und alles, wider uns, den sieg und recht.“¹²⁹

Damit präsentiert sich Krodel's Interpretation von „Gesetz und Gnade“ als Werk, das von der Erlösung des Menschen im Bild der Reformation erzählt und zugleich mahnt, der Errungenschaft „allein durch den Glauben“ treu zu bleiben.

KAT. 14

Wolfgang Krodel d. Ä.:
Bildpaar „Gesetz und Gnade“, 1542

Öl auf Holz

Klosterkirche und Sakralmuseum St. Annen, Kamenz



