

Ruth Slenczka

Cranach als Reformator neben Luther

Cranach, seine Kunst und seine Bedeutung für die Reformation sind im Laufe der Geschichte kontrovers beurteilt worden. Die Zeitgenossen verehrten ihn als weltbekannten Künstler, der seine Kunst in den Dienst der Reformation stellte. Unmittelbar nach seinem Tod nannte man seinen Namen in einem Atemzug mit Luther und reihte sein Porträt in die Reihe der Reformatorenporträts ein. In Weimar, wo er 1553 starb, sind Luther und Cranach auf dem Mittelbild des Stadt-kirchenaltars, den Lukas Cranach d. J. vollendete und der 1555 aufgestellt wurde, nahezu lebensgroß nebeneinander unter dem Kreuz zu sehen: Als Nachfolger von Johannes dem Täufer im Dienst der Verkündigung der evangelischen Lehre¹.

Dekonstruiert wurde dieses Bild im 20. Jahrhundert sowohl durch die Historiker als auch durch die Kunsthistoriker. Letztere relativierten vor allem Cranachs Bedeutung als Künstler. Max Friedländer sprach ihm für die Wittenberger Zeit jede künstlerische Genialität ab. Nach den überragenden Werken der Wiener Frühzeit sei in Wittenberg – so das vernichtende Urteil, das bis heute wirkungsvoll blieb, – nur noch „phlegmatisch verständige und saubere Darlegung“ gefolgt². Aus der Perspektive einer italienfokussierten Kunstgeschichte wurde zusammen

¹ Die gängige Deutung sieht in Cranach ein Bild des Sünders zwischen den Propheten Johannes und Luther (so beispielsweise *Bonnie Noble*, *Lucas Cranach the Elder. Art and Devotion of the German Reformation* (Lanham, Md. 2009) 149–154, im Folgenden zitiert: *Noble*, Cranach; meines Erachtens ist Cranach hier jedoch ganz parallel zu Luther in die Nachfolge Johannes des Täufers gestellt. Luthers geöffnetes Buch ist ein Bild der Schrift als Medium der Verkündigung, die Cranach im Medium des Bildes auslegt, wobei der Blutstrahl zugleich ein Bild der Erlösung und der Farbe des Malers ist.

² *Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg*, *Die Gemälde von Lucas Cranach* (1932, ND Stuttgart 1989) 17. Seiner Einschätzung folgte die Forschung in weiten Teilen, wenn der Verlust der künstlerischen Qualität auch unterschiedlich datiert wurde: Friedländer machte bereits den Amtsantritt in Wittenberg 1505 dafür verantwortlich (ebd.), Lüdecke sah im Bauernkrieg den Wendepunkt (*Heinz Lüdecke, Lucas Cranach d. Ä. im Spiegel seiner Zeit* [Berlin 1953]), Hinz und auch Koerner gingen von einem längeren Prozess aus, den letzterer später, erst in den 1520er Jahren beginnen ließ (*Berthold Hinz, Lucas Cranach d. Ä.* [Hamburg 1993]; *Joseph Leo Koerner, The Reformation of the Image* [London 2004]; im Folgenden zitiert: *Koerner, Reformation*). In der neueren, weniger italienfokussierten Forschung wurde der Wittenberger Künstler in Ansätzen wiederentdeckt und rehabilitiert vgl. beispielsweise folgende Ausstellungskataloge: *Guido Messling* (Hrsg), *Die Welt des Lucas Cranach. Ein Künstler im Zeitalter von Dürer, Tizian und Metsys*, Ausstellung in Brüssel und Paris (Brüssel 2010); *Matthias Müller* u. a. (Hrsg), *Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich*, Ausstellung in Coburg (Berlin 2010).



Abb. 1: Lukas Cranach, *Cranach und Luther unter dem Kreuz*, Mitteltafel eines Altarretabels, St. Peter und Paul in Weimar 1555.

mit Cranach die gesamte protestantische Kunst abschätzig beurteilt³. Erst in jüngerer Zeit wurde dieses anachronistische Bild revidiert und die Eigenständigkeit und Qualität protestantischer Kunst hervorgehoben⁴.

Von Historikern wurde Cranach nicht als Reformator wahrgenommen. Bis in neueste Zeit blieb die Vorstellung lebendig, die vorreformatorische visuelle Frömmigkeit habe mit der Reformation ausgedient⁵. Mit der Wortzentrierung hätten die Bilder jede religiöse Funktion verloren. An die Stelle der Sehe- sei die refor-

³ Auch Joseph Leo Koerner teilt diese Einschätzung (Koerner, Reformation, hier z. B. 27, 32). Noch Ozment, der als Historiker nicht an modernen kunstästhetischen Kriterien, sondern am Urteil der Zeitgenossen Cranachs interessiert ist, meint, Lukas Cranach habe sich an der italienischen Renaissance abgearbeitet (Steven Ozment, *The Serpent and the Lamb. Cranach, Luther, and the Making of the Reformation* [New Haven, Ct., London 2011]; im Folgenden zitiert: Ozment, Cranach).

⁴ Einen Meilenstein bildet dabei die Habilitationsschrift von Susanne Wegmann, *Der sichtbare Glaube. Das Bild in der lutherischen Kirche des 16. Jahrhunderts* (Tübingen), deren Erscheinen unmittelbar bevorsteht.

⁵ So interpretierte Hans Belting noch 2005 die predellenartige Schrifttafel auf dem Altar der Dinkelsbühler Spitalkirche von 1537 als „Antibild“, das die Funktion habe, der Gemeinde die Ablösung des Bildes durch das Wort beizubringen (Hans Belting, *Das echte Bild. Bildfragen als Glaubensfragen* [München 2005] 164f.) und Marcus Sandl konstatierte 2011 – bezogen auf die Druckgrafik –, eine Ablösung des mittelalterlichen Bildgedächtnisses durch das im Druck reproduzierte Wort in der Reformation (Marcus Sandl, *Medialität und Ereignis. Eine Zeitgeschichte der Reformation* [Zürich 2011], hier bes. Kap. II und III).

matorische Hörreligion oder – um es mit Nipperdey noch weiter zu fassen – die protestantische Hörkultur getreten: „Protestantische Kultur ist nicht mehr Kultur des Auges, sondern Kultur des Ohres. Sinn ist durch Wort, nicht durch Anschauung vermittelt.“⁶ Rudolf Schlägl behauptete, die reformatorische Zentralstellung der Schrift habe „Bilder und andere nichtsprachliche Formen der Koordination religiöser Erlebniswelten“ marginalisiert⁷. Dass Cranach mit seinen Bildern einen nennenswerten Beitrag zur Reformation und zur protestantischen Religiosität und Kultur insgesamt leistete, schloss sich unter dieser Prämisse aus. Seine Bilder galten als bloße Textillustrationen ohne eigenständigen Verkündigungswert⁸. Cranachs Rolle in der Reformation wurde auf die des Gehilfen Luthers reduziert.

Dass diese Perspektive nicht unanfechtbar ist, zeigte Steven Ozment mit seiner 2011 erschienenen Cranachbiografie, in der er das Gegenteil behauptete: Cranach sei der eigentliche Reformator gewesen, Luther sein Gehilfe. Die Voraussetzung für diese überraschende Neueinschätzung bildet einerseits ein kulturalistisches Reformationsverständnis, das die Reformation als Wandel von Weltdeutung versteht und andererseits der sogenannte Iconic Turn, der im 16. Jahrhundert die Hochphase eines visuellen Zeitalters sieht, in dem sich Weltdeutung primär über Bilder vollzog⁹. Bilder erlangen in dieser Wissenschaftstradition den Status von Generatoren der Reformation, erst durch sie vollzog sich die reformatorische Wende. Dem für die Reformation so oft in Anspruch genommenen Primat des Wortes wurde ein Primat der Bilder entgegengesetzt¹⁰. Die protestantische Kultur

⁶ Thomas Nipperdey, Luther und die Bildung der Deutschen, in: Hartmut Löwe, Claus-Jürgen Roepke (Hrsg.), Luther und die Folgen. Beiträge zur sozialgeschichtlichen Bedeutung der lutherischen Reformation (München 1983) 13–27, hier 15.

⁷ Rudolf Schlägl, Einleitung: Von der gesellschaftlichen Dimension religiösen Erlebens, in: Paul Münch (Hrsg.), „Erfahrung“ als Kategorie der Frühneuzeitgeschichte (München 2001) 271–280, hier 275.

⁸ Wirkungsvoll blieb hier die Einschätzung von Margarete Stirm, Die Bilderfrage in der Reformation (Gütersloh 1977), hier bes. 85–88. Rainer Wohlfeil zufolge konnten theologisch zentrale Aussagen grundsätzlich nur über Texte vermittelt werden, daher hielt er die Bildunterschriften unter Cranachs Bildern für wesentlicher als die Bilder: „Die Texte waren aus theologischer Sicht die eigentliche, offenbarungsgebundene und zugleich lehrmäßig zentrale Aussage der lutherischen ‚Merkbilder‘, die verbildlichte Anschaulichkeit der Grundaussagen des neuen Glaubens dagegen ein zweckentsprechendes Mittel zur Unterrichtung in der Lehre“ (Rainer Wohlfeil, Lutherische Bildtheologie, in: Volker Press, Dieter Sievermann (Hrsg.), Martin Luther. Probleme seiner Zeit [Stuttgart 1986] 282–293, hier 287f.). Jérôme Cottin behauptet, Bilder seien für Luther „nur eine Verdopplung des Wortes ... ohne Wert an sich“ (Jérôme Cottin, Das Wort Gottes im Bild. Eine Herausforderung für die protestantische Theologie, übers. v. Marianne Mühlenberg [Göttingen 2001] 256).

⁹ Zusammenfassend hierzu: Birgit Emich, Bildlichkeit und Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Eine interdisziplinäre Spurenreise, in: ZHF 35 (2008) 31–56. Auch wenn dabei nicht allein gemalte, sondern auch in anderen, etwa literarischen Medien vermittelte Bilder in den Blick genommen wurden, kam den gemalten oder gezeichneten Bildern doch ein besonderes Gewicht zu, das nahelegte, in ihnen die eigentlichen Medien der Reformation zu sehen.

¹⁰ Ein solcher Primat wurde bereits in der humanistischen Literatur behauptet und entspricht somit einem in der Reformationszeit selbst verbreiteten Verständnis: So berief sich Thomas Müntzer 1493 auf seinen Gewährsmann Cicero und auf die antiken Triumphbögen und konstatierte eine Überlegenheit des Sehsinns gegenüber dem Hörsinn: „So wie wir aber den Gesichtssinn, durch den wir die einzelnen Unterschiede der Dinge erschauen, für edler halten als das Gehör, so

wurde gerade umgekehrt als bei Nipperdey als visuelle Kultur und die reformatorische Wende als Wende dieser visuellen Kultur beschrieben. Robert Scribner war ein Pionier dieses Forschungsansatzes und die visuelle Kultur der Reformationszeit konnte sich seitdem als Forschungsfeld weiter etablieren¹¹. Der Mythos vom „protestantischen Ohr“ und dem „katholischen Auge“ wurde infrage gestellt¹².

Ozment war der erste, der auf der Grundlage des Iconic Turn die Rolle Cranachs für die Reformation neu in den Blick nahm¹³. Dass dabei Luther zum Gehilfen des Malers umgedeutet wird, erscheint unter der Voraussetzung, dass Bilder in der Frühen Neuzeit Generatoren des kulturellen Wandels sind, durchaus folgerichtig. Auch wenn weder Ozments Reduktion des reformatorischen Wandels auf eine Umwertung von Sexualität und Ehe, noch seine Deutung von Cranachs Frauenbild als reformatorische Waffe gegen Rom und die Papstkirche zu überzeugen vermag¹⁴, sollte man seinen Ansatz und den Iconic Turn insgesamt als Anfrage an die Forschungstradition wahrnehmen und das überkommene Bild von Cranach als Gehilfe Luthers einer Revision unterziehen. Das Reformationsjubiläum bietet dazu einen willkommenen Anlass.

Im vorliegenden Beitrag soll daher gefragt werden, worin aus zeitgenössischer Perspektive Cranachs Beitrag zur Reformation bestand. Den Ausgangspunkt bildet dabei die oben bereits erwähnte Darstellung des Künstlers auf dem Weimarer Retabel, die ihn als Reformator an der Seite Luthers zeigt (s. Abb. 1).

Cranachs reformatorisches Wirken war vielfältig. Seine Zeitgenossen sahen in ihm nicht nur den Maler der Reformation, sondern auch den Förderer und Freund Luthers, den Vertreter einer protestantischen Stadt und den Unternehmer, der den wachsenden Reformationsmarkt mit Druckerzeugnissen und Gemälden bediente.

erweisen wir den Gemälden und Bildwerken größere Verehrung als den Büchern. Der Gesichtssinn nämlich wird durch die Malerei und das Abbild erregt, das Gehör aber durch das Buch und die Lektüre“ (zitiert nach: Michael Baxandall, *Die Kunst der Bildschnitzer. Tilmann Riemenschneider, Veit Stoß und ihre Zeitgenossen* [München 2004] 93).

¹¹ Robert W. Scribner, *For the sake of simple folk. Popular propaganda for the German Reformation* (Cambridge 1981); ders., *Religion und Kultur in Deutschland 1400-1800*, hrsg. v. Lyndal Roper (Göttingen 2002); an neueren Studien seien exemplarisch genannt: Carola Jäggi, Jörn Staeker (Hrsg.): *Archäologie der Reformation. Studien zu den Auswirkungen des Konfessionswechsels auf die materielle Kultur* (= Arbeiten zur Kirchengeschichte, Bd. 104. Berlin 2007); Tara Hamling, Richard L. Williams (Hrsg.), *Art Re-formed Re-assessing the Impact of the Reformation on the Visual Arts* (Newcastle 2007).

¹² Markus Friedrich, *Das Hör-Reich und das Sehe-Reich. Zur Bewertung des Sehens bei Luther und im frühneuzeitlichen Protestantismus*, in: Gabriele Wimböck, Karin Leonard, Markus Friedrich (Hrsg.), *Evidentia. Reichweiten visueller Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit* (Münster 2007) 451-479; Bridget Heal, *The Catholic Eye and the Protestant Ear: the Reformation as a Non-Visual Event?*, in: Peter J. Opitz, *The Myth of the Reformation* (Refo500 9. Göttingen 2013) 321-355.

¹³ Ozment, Cranach.

¹⁴ Ozment konstatiert eine Abwendung Cranachs von der italienischen Renaissance und eine Ausbildung eines regional bürgerlichen Stils, den er besonders an Cranachs Frauenakten festmacht und konfessionell als Abwendung gegen Rom und Schriftsteller einer neuen protestantischen Sexualethik deutet (Befreiung und Legalisierung der Sexualität in der bürgerlichen Ehe, Ozment, Cranach 173-250).

Erst in der Zusammensicht all dieser Aspekte lässt sich fassen, was den Reformator an der Seite Luthers ausmachte.

Im reformatorischen Wirkens Cranachs lassen sich zwei Phasen unterscheiden: Eine frühere bis ungefähr 1525, in der sich Cranachs Beitrag zur Reformation jenseits seiner Tätigkeit als Hofmaler und außerhalb des Hofes abspielte, und eine spätere Phase, in der er auch in seiner Funktion als Hofmaler für die Reformation tätig wurde. Cranachs reformatorische Bildentwürfe stammen aus dieser späteren Phase. Diese Unterscheidung ist im Hinblick auf Cranachs Bedeutung für die Reformation wesentlich, denn die Stadt und der Hof boten ganz unterschiedliche Rahmenbedingungen für Cranachs Tätigkeit und für die Wirkung und Rezeption seines Werkes. So war die frühe Phase von den Aktivitäten des städtischen Unternehmers geprägt, der auf eigenes Risiko in den reformatorischen Buchmarkt investierte, Geschäftsmodelle erprobte und sich neue Märkte erschloss. Demgegenüber war die spätere Phase die des Künstlers, der für protestantische Obrigkeit monumentale Auftragswerke schuf. Erst seit die Reformation zum Gegenstand der Herrschaftsrepräsentation geworden war, entwickelte Cranach für diese Großaufträge neue reformatorische Ikonografien. Diese sollen als Generatoren des kulturellen Wandels der Reformation verstanden werden. Da die Bildprogramme nicht unabhängig von ihrer Materialisierung in konkreten Kunstwerken überliefert sind, bleibt die Frage nach ihrer Bedeutung im Prozess des kulturellen Wandels der Reformation dabei im Folgenden eng mit der Frage nach der Funktion der Kunstwerke als Objekte sozialen Handelns in spezifischen historischen Kontexten verbunden. Denn nur vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Verwendung und Rezeption der Kunstwerke kann die Rolle Cranachs und seiner Bildschöpfungen für die Reformation beurteilt werden.

1. Cranach als städtischer Unternehmer im Dienst der Reformation

Die Reformation war auch in Wittenberg zunächst und vor allem eine städtische Bewegung. Der Kurfürst unterstützte sie, indem er Luther Schutz bot und das Wormser Edikt in seinem Territorium nicht durchsetzte, aber die Mutterkirche der Reformation war nicht die Schloss-, sondern die Stadtkirche und der reformatorische Wirkungsraum war entsprechend vor allem die Stadt. Cranach gehörte zu denjenigen, die im städtischen Raum Einfluss hatten und politische Verantwortung trugen. Nicht als Hofmaler, sondern als Ratsherr, Kämmerer und Bürgermeister und damit im städtischen Interesse unterstützte er Luther.

Die Rollenverteilung zwischen Luther und Cranach war in dieser ersten Phase durch Cranachs Alters- und Kompetenzvorsprung in den Belangen des Lebens außerhalb der Klostermauern vorgegeben. Wie schon Ozment in seiner Cranachbiografie aufzeigte, war der Maler gut zehn Jahre älter als Luther und damit eine Generation älter als die ganze Wittenberger Reformatorengruppe¹⁵. Er war für die

¹⁵ Melanchthon, Justus Jonas, Bugenhagen und auch Spalatin waren alle etwas jünger als Luther und damit über 10 Jahre jünger als Cranach.

Reformatoren eine väterliche Autorität, von deren Einfluss und Wohlwollen sie sehr profitierten. Der Name des prominenten Unterstützers kam der reformatorischen Bewegung zugute. Cranach stand in der besonderen Gunst des Kurfürsten, der ihm einen vorteilhaften Vertrag gemacht, ihn nobilitiert und auf diplomatische Reisen nach Antwerpen geschickt hatte. Im Gegensatz zu Luther kannte er das Hofleben in all seinen Facetten; lange vor Luther war er an den Höfen Europas bekannt. Das Zeremoniell, der Umgang mit hohen Herrschaften und das Geschäft der Politik waren ihm bestens vertraut. Einen besseren Mentor und Fürsprecher konnte Luther in seiner ungewohnten Rolle als Jungprominenter nicht finden. Als Luther 1521 auf der Wartburg zum Teil der Hofgesellschaft wurde, hielt Cranach engen Kontakt zu ihm und verbreitete den neuen, adelsähnlichen Status des Reformators im Porträtholzschnitt¹⁶. Im Gegensatz zu Luther konnte Cranach mit Geld umgehen, verdiente gut und war bald sehr wohlhabend. Er konnte Luther finanziell unterstützen und war in der Lage, in einen Verlag zu investieren, um Lutherschriften zu publizieren. Da er lange vor Luther geheiratet und dem Freund die Erfahrung des gestandenen Haus- und Familienvaters voraus hatte, konnte er auch auf diesem Gebiet als Vorbild und Ratgeber fungieren.

Cranachs Engagement für Luther und die Reformation war in dieser Phase der frühen 1520er Jahre v. a. das eines städtischen Amts- und Verantwortungsträgers. Dass auch Luther ihn in dieser Rolle wahrnahm, geht aus dem kurz nach der Abreise vom Reichstag in Worms verfassten Brief hervor, in dem er Cranach Bericht erstattete und ihn bat, dem Stadtrat für die Bereitstellung und Finanzierung des Reisewagens zu danken¹⁷. Cranach trug in dieser Zeit vor allem durch seine künstlerische und unternehmerische Betätigung im Buchdruck sowie durch die massenhafte Produktion von Luthersporträts zur Reformation bei.

Cranach war ein Parteigänger Luthers. Seine Entscheidung für Luther war die politische Entscheidung eines städtischen Verantwortungsträger. Vermutlich war sie auch von religiösen Motiven geleitet. Daneben und darüber beruhte sie auf Cranachs Interesse am Buchdruck und am Geschäft, sowie auf seinem Wunsch nach größtmöglicher Verbreitung seiner Holzschnitte.

a. Der Buchdruck

Das gemeinsame Interesse am Buchdruck führte 1518 zur ersten professionellen Zusammenarbeit zwischen Cranach und Luther. Diese Zusammenarbeit bestand zunächst in der Produktion von Titelholzschnitten und Texten für gemeinsame Druckerzeugnisse¹⁸.

¹⁶ Datiert auf 1522, *Dieter Koeplin, Tilman Falk, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen Druckgraphik 1* (Basel²1974) Nr. 42, 98f., im Folgenden zitiert: *Koeplin, Falk, Cranach*.

¹⁷ Am 28. April 1521 in Frankfurt a. M. geschrieben (WA Briefe II, Nr. 400, 305f.).

¹⁸ Grundlegend hierzu: *Koeplin, Falk, Cranach* 307–412 sowie *Jutta Strehle*, Cranach im Detail. Buchschmuck Lucas Cranachs des Älteren und seiner Werkstatt (Wittenberg 1994).

Cranach war wie alle großen Künstler seiner Zeit von den sich neu eröffnenden künstlerischen und finanziellen Möglichkeiten der Druckmedien fasziniert. Bereits in Wien hatte er sich mit Buchillustrationen befasst¹⁹. Im kaiserlichen Auftrag hatte er zusammen mit Dürer und anderen führenden Künstlern der Zeit Randzeichnungen für das Gebetbuch Kaiser Maximilians geschaffen²⁰. Auch für Friedrich den Weisen schuf er Holzschnitte und Bücher, etwa 1509 das Wittenberger Heiltumsbuch²¹. Seine Arbeiten in diesem Bereich waren qualitativ herausragend und künstlerisch innovativ.

Die Titelholzschnitte

Der Beginn der Zusammenarbeit mit Luther ging nicht auf kurfürstliche Initiative zurück, sondern gehört zu den Interessen und Geschäften, die außerhalb von Cranachs Hofmalertätigkeit lagen. Seit 1518 schuf er in großem Stil Titelholzschnitte für den Leipziger Drucker Melchior Lotter d. Ä., auch für Lutherschriften²². Er entwickelte dabei eine eigene Titelform, die Andrew Pettegree als wichtigen Beitrag zur Renaissance der Buchgeschichte wertete: Der Textblock wurde an allen vier Seiten durch ornamentale, oft auch figürliche und szenische Bildleisten umgeben, die ihn rahmend hervorhoben. Wie erfolgreich Cranach mit dieser innovativen Titelgestaltung war, zeigt sich daran, dass sämtliche Titelholzschnitte der Cranachwerkstatt von anderen Buchkünstlern nachgedruckt wurden²³. Als der Sohn des Leipziger Druckers, Melchior Lotter d. J., 1519 eine Offizin in Cranachs Haus in Wittenberg eröffnete, wurde die Buchausstattung als eigener Arbeitsbereich der Cranachwerkstatt intensiviert. Die Titelgestaltung der Cranachwerkstatt wurde zum Kennzeichen des reformatorischen Schrifttums Wittenbergs und der Reformation, insbesondere Flugschriftenliteratur kann man bis heute auf den ersten Blick daran erkennen.

Neben den Titelholzschnitten schuf Cranach auch Bilderbücher und Illustrationen. In die Zeit bis 1525 fallen dabei vor allem die reformatorische Bildpolemik sowie die Apokalypse-Illustrationen für das Septembertestament von 1522 und die Bebildung der Teildrucke des Alten Testaments aus den Jahren 1523 und 1524.

¹⁹ Koeplin, Falk, Cranach 132, 170f.

²⁰ Das Gebetbuch Kaiser Maximilians: der Münchner Teil mit den Randzeichnungen von Albrecht Dürer und Lucas Cranach d. Ä., mit einer Einführung von Hinrich Sieveking (München 1987).

²¹ Livia Cárdenas, Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch: mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit (Berlin 2002).

²² Zu den Leipziger Drucken 1517–1519: Koeplin, Falk, Cranach 311–319.

²³ Andrew Pettegree, *The Book in the Renaissance* (New Haven, Ct., London 2010) 99f.; im Folgenden zitiert: Pettegree, *The Book*.

Die reformatorische Bildpolemik

Genau anders als bei den von Cranach herausgegebenen Lutherschriften war das Verhältnis von Text und Bild in den papstkritischen Propagandaprojekten, die Cranach in Zusammenarbeit mit den Wittenberger Theologen verfolgte: Karlstadts Himmel- und Höllenwagen von 1519 war noch ziemlich textlastig, aber das *Passional Christi und Antichristi* von 1521 war ein Bilderbuch, in dem die Texte nachgeordnete Funktion hatten²⁴. Auch bei den Flugschriften mit dem Papstesel und dem Mönchskalb von 1523 waren die Bilder die Hauptsache. Bei Cranachs zweitem papstkritischen Bilderbuch, „*Das Papsttum und seine Glieder*“ von 1526, kam dem Text größeres Gewicht zu, aber auch dieses Buch entfaltete seine Wirkung vorrangig über die Bilder, auf die der Text angewiesen war²⁵. Cranach tritt uns mit seinen Kampfbildern – vor allem mit dem *Passional Christi* und *Antichristi* und den Einblattdrucken – als hochtalentierter Polemiker entgegen, eine Gabe, die ihn mit Luther verband: Er beherrschte die Bild-, wie Luther die Textpolemik. Cranachs polemische Bildentwürfe wurden vielfach nachgedruckt und blieben auf diese Weise lange präsent. Anders als die im landesherrlichen Auftrag entstandenen Holzschnitte aus Cranachs Wittenberger Frühzeit erschienen die polemischen Blätter ohne Namensnennung und Signatur des Künstlers. Während es sich bei den früheren Drucken um Kunststücke handelte, mit denen der Hofkünstler seine Fähigkeiten präsentierte und für sich warb, trat er bei den polemischen Blättern – ebenso wie bei den Katechismus- und Bibelillustrationen – als Künstler ganz in den Hintergrund. Sicherlich hing das mit der hohen politischen Brisanz der Bilder zusammen, die bis zur Aufhebung des Wormser Edikts rechtsrechtlich verboten waren. Allerdings blieben auch die späteren Nachdrucke unsigniert, als die Parteinahme für die Reformation längst keinen Rechtsbruch mehr darstellte. Offenbar legte Cranach keinen Wert darauf, mit diesen Blättern als Künstler verbunden zu werden.

Die Bebilderung der Bibel

Luthers Bibelübersetzungen erschienen von Anfang an mit Holzschnittillustrationen²⁶. Die Zusammenarbeit mit Cranach blieb nicht auf eine Zusammenarbeit mit dem Verleger begrenzt, sondern bezog auch den Bildkünstler mit ein. Für das Septembertestament von 1522 schuf Cranach 21 Holzschnitte zur Apokalypse

²⁴ Armin Kunz, Papstspott und Gotteswort. Cranachs Buchgraphik im ersten Jahrzehnt der Reformation, in: Jutta Strehle, Armin Kunz, Druckgraphiken Lucas Cranachs d. Ä. im Dienst von Macht und Glauben (Wittenberg 1998) 157–259, hier 166–183; im Folgenden zitiert: Kunz, Buchgraphik; Karin Groll, Das „*Passional Christi und Antichristi*“ von Lucas Cranach d. Ä. (Frankfurt a. M. 1990).

²⁵ Kunz, Buchgraphik 232–245.

²⁶ Kunz, Buchgraphik 184–231.

und nahm auf diese Weise das von Dürer mit seiner Apokalypse 1498 eingeführte künstlerische Thema auf. Allerdings signierte er auch diese Holzschnitte im Gegensatz zu Dürer nicht, sondern trat – ähnlich wie Luther als Übersetzer – ganz hinter seinem Werk zurück. Cranachs Holzschnitte werteten das Septembertestament künstlerisch auf; um neuartige, von Luthers Predigt und der reformatorischen Lehre inspirierte Bildschöpfungen handelt es sich jedoch nicht. So kann es nicht verwundern, dass sie auch nicht als lutherische Lehrstücke rezipiert wurden, sondern auch im altgläubigen Lager Verwendung fanden: Hieronymus Emser erwarb die Druckstücke für das deutsche Neue Testament, das er im Auftrag Herzog Georgs von Sachsen 1527 für die Altgläubigen drucken ließ²⁷.

Das Buchgewerbe

Cranach stieg nicht nur als Künstler, sondern auch als selbständiger Unternehmer in das Verlagsgeschäft ein²⁸. Er schloss sich dazu mit dem Wittenberger Goldschmied Christian Döring zusammen, der ebenfalls finanzstark war und im Stadtrat saß, und erwarb eine eigene Druckerresse. Das Geschäft war äußerst interessant geworden, seit Herzog Georg im benachbarten Leipzig, dem Druckzentrum der Großregion, das Wormser Edikt durchgesetzt und die Produktion sowie den Verkauf von Lutherschriften verboten hatte. Wittenberg wurde daraufhin konkurrenzlos zum überregional führenden Druckort der Reformation²⁹. Mit der Universität wuchs sowohl der innerstädtische als auch der überregionale Absatzmarkt für reformatorische Schriften, denn die Studenten aus ganz Europa wirkten als Multiplikatoren in ihren Herkunftsregionen. Das Haus des Malers wurde in dieser Situation zur Verlags- und Druckzentrale der Reformation. Es gab zwar auch weitere Drucker in Wittenberg, aber für einige Jahre beherrschten Cranach und Döring das Geschäft³⁰.

²⁷ Er bezahlte Cranach dafür 40 Taler (Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers [Nürnberg 1983] 277).

²⁸ Thomas Fuchs, Buchdruck in Kursachsen zur Zeit Friedrichs des Weisen, in: *Dirk Syndram, Yvonne Fritz, Doreen Zerbe* (Hrsg.), Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen (1463–1525) (Dresden 2014) 172–180, hier bes. 177. Pettegree, The Book, hier 91–106; Ursula Timann, Cranachs Druckerei und Buchhandel, in: *Claus Grimm* u. a. (Hrsg.), Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken (Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 26/94. Regensburg 1994) 221f.; im Folgenden zitiert: Timann, Cranachs Druckerei; Henning Wendland, Martin Luther – seine Buchdrucker und Verleger, in: *Heribert G. Göpfert* u. a., Beiträge zur Geschichte des Buchwesens im konfessionellen Zeitalter (Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens 11. Wiesbaden 1985) 11–35, hier 18–20, 23f.; Heinrich Kübne, Lucas Cranach d. Ä. als Verleger, Drucker und Buchhändler, in: *Marginalien* 47 (1972) 59–73.

²⁹ Auf das Verbot von 1522 reagierten die Leipziger Drucker 1524 mit einer Petition an Georg, Luther wieder drucken zu dürfen, da die Schriften seiner Gegner unverkäuflich seien (Pettegree, The Book 105).

³⁰ Da sie ihre Drucke nicht kennzeichneten, können diese nur anhand der Typen zugeordnet werden; identifiziert wurden 36 Drucke und zwar ausschließlich Lutherschriften (Timann, Cranachs Druckerei 221).

Im Unterschied zu den druckgrafischen Werken der ersten Wittenberger Jahre kennzeichneten Cranach und Döring die Bücher ihres Verlags nicht mit dem kurfürstlichen Wappen, sondern mit dem Namen und Wappen der Stadt Wittenberg³¹. Ihr Verlag trug wesentlich zur Luther- und Wittenbergzentrierung der Reformation bei.

Cranach nutzte seine politischen, finanziellen und künstlerischen Möglichkeiten, um den Bibelübersetzer und Autor Luther groß herauszubringen. Friedrich der Weise ließ seinen Hofmaler gewähren und wird die Schriften Luthers auch an seinem Hof geduldet haben. Aber er erteilte keine Druckaufträge und die Schriften gingen nicht unter dem kurfürstlichen Namen und Wappen aus. Erst nachdem Cranach und Döring 1523 ein kurfürstliches Druckerprivileg erworben hatten, erschien das kurfürstliche Wappen auf den Titelblättern. Das unternehmerische Risiko und der Vertrieb der Schriften blieben jedoch auch danach ganz in der Hand der Verleger.

b. Die Lutherporträts

Auch die Lutherporträts waren ein Ergebnis der Zusammenarbeit zwischen Cranach und Luther; allerdings beschränkte sich Luthers Anteil darauf, dass er Gegenstand der Darstellung war und die Entstehung und Verbreitung der Bilder duldet. Denn es ist nicht davon auszugehen, dass Luther sein Porträt selbst in Auftrag gab; vielmehr scheint sich Cranach – vielleicht angeregt durch Dürer – der Bildaufgabe auf eigenes Risiko angenommen zu haben³². Er schuf sie für den freien Markt, der mit der Ausbreitung der Reformation rasant wuchs. Sowohl die Kupferstichporträts von 1520 bis 1522 als auch die späteren kleinformatigen Gemälde signierte er groß und auffällig und setzte auf diese Weise nicht nur dem berühmten Reformator, sondern auch sich selbst ein Denkmal. Die Reformation erhielt mit Cranachs Lutherporträts ein Gesicht und sie erhielt zugleich einen Maler, der sich mit seiner Signatur für die künstlerische Qualität der Porträts verbürgte. Die Signatur fungierte zugleich als Schutzmarke. Cranachs Kopisten durften sie nicht verwenden. So blieben Cranachs Porträts erkennbar.

³¹ Das Stadtwappen erscheint nur gelegentlich, z. B. im Titelrahmen, der für Luthers reformatorische Hauptschrift ‚De captivitate Babylonica ecclesiae‘ von 1520 verwendet wurde (VD16 L 4190). Die Herkunft der Schriften, etwa des Septembertestaments von 1522, blieb keineswegs „aus Gründen der Zensur und politischen Vorsicht“ ungenannt, wie Hans Volz behauptete, sondern erschien deutlich herausgehoben auf dem Titelblatt (*Hans Volz, Hundert Jahre Wittenberger Bibeldruck 1522–1626* [Göttingen 1954] 19).

³² Dürer hatte Spalatin Anfang 1520 in einem Brief von seinem Wunsch geschrieben, Luther zu porträtieren (Dürer. Schriftlicher Nachlaß, hrsg. v. *Hans Rupprich*, Bd. 1 [Berlin 1959], hier 86). Cranach durfte von Spalatin von diesem Brief in Kenntnis gesetzt worden sein, zumindest ist zwar kein Lutherporträt Dürers überliefert, aber Cranach schuf bald nach Eintreffen des Briefes sein erstes Kupferstichporträt Luthers.

Ebenso wie durch Luthers Schriften kam es durch Cranachs Lutherporträts in der Frühen Reformation zu einer Medienexplosion; der Buchdruck mit beweglichen Lettern und die Porträtkunst waren gleichermaßen verhältnismäßig neue Techniken, die durch die Reformation eine Verbreitung und Popularisierung erfuhren, die bis dahin unvorstellbar gewesen war. Mit Cranachs gedruckten und in Serie gemalten Lutherbildnissen gelangte das Medium Porträt in Haushalte, in denen es bis dahin noch keine Porträts gegeben hatte.

Ebenso wenig wie Luther kann Cranachs Dienstherr für die Entstehung der Lutherporträts verantwortlich gemacht werden. Für die von Martin Warnke angenommene kurfürstliche Zensur von Cranachs Porträts gibt es keine Quellen. Dass Spalatin als verlängerter Arm des Kurfürsten wirkte und dem zwölf Jahre älteren, weltberühmten Maler künstlerische Vorschriften machte, ist höchst unwahrscheinlich³³. Spalatin begegnete Cranach mit Hochachtung und war ihm zu Diensten – nicht umgekehrt. Cranach befand sich in der Position, Luther und Spalatin für die Verbreitung seiner Werke auf dem Wormser Reichstag einzuspannen und konnte sich ihrer Unterstützung gewiss sein³⁴.

Wie der Buchdruck gehörten auch die Lutherporträts ganz in den Tätigkeitsbereich des städtischen Unternehmers. Cranach ließ die Kupferstiche und Gemälde jedoch nicht wie die Holzschnitte im Namen oder unter dem Wappen der Stadt, sondern von Anfang an unter seinem Künstlersignet ausgehen.

Cranach war durch seinen Vorsprung an Alter und Erfahrung, durch seine Vertrauensstellung am Hof und sein Ansehen in der Stadt sowie durch seinen Wohlstand der perfekte Mentor, Patron und Agent für den jungen Bibelprofessor, der schlagartig berühmt geworden war. Diese Rolle nahm er gewissenhaft wahr. Sie bestimmte sein reformatorisches Wirken in der ersten Phase der Reformation bis ungefähr 1525: Cranach gab in seiner Hausdruckerei Luthers Schriften auch nach dem Verbot des Wormser Edikts heraus, stattete sie mit Bildschmuck aus und sorgte für den Vertrieb; er schuf und vermarktete Luthers Porträt in unzähligen Auflagen; er popularisierte die reformatorische Kritik am Papsttum durch seine Bildpolemik.

2. Cranach als Hofmaler im Dienst der Reformation

Nach dem Tod Friedrich III. änderte sich die landesherrliche Politik der Reformation gegenüber. Infolgedessen erhielt Cranach im Januar 1526 den ersten höfischen Auftrag für Reformatorisches: Kurfürst Johann bestellte 100 Messbücher

³³ Martin Warnke, Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image (Frankfurt a. M. 1984), hier 26–29; eine ausführliche Kritik von Warnkes Thesen findet sich bei Ruth Slenczka, Dürers, Holbeins und Cranachs Melanchton: Künstlerischer Austausch und innovative Medien in der Porträtkunst um 1530, in: Pirckheimer Jahrbuch für Renaissance- und Humanismusforschung 25 (2011) 119–159, hier 119–132.

³⁴ „Has effigies iussit Lucas a me subscribi et ad te mitti: tu eas curabis“, schrieb Luther am 7. März 1521 an Spalatin, der bereits beim Reichstag in Worms war (WA Briefe 2, S. 283f., Nr. 385).

mit der Deutschen Messe³⁵. Am kursächsischen Hof und auch darüber hinaus wurde die Reformation nun Teil der Herrschaftsrepräsentation und entsprechend war Cranach auch als Hofmaler damit befasst. Erst in diese Zeit fallen die reformatorischen Bildschöpfungen wie „Gesetz und Evangelium“, „Lasset die Kinder zu mir kommen“ oder „Elias und die Baalspriester“. Auch die gemeinsame Darstellung von Reformatoren und Landesherren beginnt erst in dieser späten Zeit. Allerdings machte Reformatorisches auch nach 1525 nur einen Bruchteil von Cranachs Tätigkeit für den Hof aus. Die Mehrzahl der höfischen Aufträge unterschied sich nicht von solchen, die Cranach bereits vor 1525 erhalten hatte. Er arbeitete auch weiterhin nicht nur für Anhänger der Reformation, sondern genauso für romtreue, fürstliche Auftraggeber. Im Folgenden soll der Rolle von Cranachs reformatorischen Bildbeiträgen dieser Zeit nachgegangen werden. Dabei soll gezeigt werden, dass das eingangs gezeigte Weimarer Bild vom Nebeneinander Luthers und Cranachs als Prediger des Evangeliums in Wort und Bild den Rollen und dem Selbstverständnis Luthers wie Cranachs entspricht. Cranachs Bilder sind mehr als Illustrationen von Luthers Texten. Sie sind Übersetzungen der Bibel in eine eigene Sprache, die eigenen rhetorischen Regeln unterliegen und der man nicht gerecht wird, wenn man sie als unselbständige Illustration von Luthers reformatorischen Gedanken versteht³⁶.

a. Die bebilderte Bibel von 1534

Nach dem Septembertestament und zahlreichen Teildrucken einzelner biblischer Bücher erfolgte 1534 pünktlich zur Michaelismesse der Druck der ersten Vollbibel. Diese Bibelausgabe war die erste vom Kurfürsten privilegierte. Die landesherrlichen Wappen schmückten die Titelseite. Der Bibeldruck war zur Staatsangelegenheit geworden.

Luthers Bibelübersetzungen waren von Anfang an mit Holzschnitten Cranachs bebildert. Beim Septembertestament orientierte er sich eng an vorreformatorischen Vorbildern – an der Nürnberger Koberger-Bibel von 1483 und an Dürers ebenfalls bei Koberger gedrucktem Apokalypsenbuch von 1498. Bei den Illustrationen der späteren Bibelausgaben – sowohl einzelner Bücher als auch der Vollbibel – löste er sich mehr und mehr von der Tradition, indem er Bilder schuf, für die es keine traditionellen Vorlagen gab und andere nach dem Prinzip der Schriftgemäßheit umformte. Sie zeichnen sich durch eine leicht erfassbare, mit der Lebenswelt der Betrachter verwobene, einprägsame Bildsprache

³⁵ Kurfürst Johann am 30. Januar 1526 von Torgau aus StAW Reg. O. 228, Bl. 1a, vgl. Werner Schade, Die Malerfamilie Cranach (Dresden 1974) 413 (Quelle 235).

³⁶ Frank Büttner und Bonnie Noble kommt das Verdienst zu, gegen den breiten Strom der Forschung die Eigenständigkeit und Eigengesetzlichkeit der reformatorischen Bildsprache Cranachs herausgearbeitet zu haben (Frank Büttner, „Argumentatio“ in Bildern der Reformationszeit: Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bild-Kunst, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 57 [1994] 23–44; Noble, Cranach).

Abb. 2: Cranachwerkstatt, Frontispiz der ersten Gesamtbibel Luthers, Holzschnitt 1534, aus dem Exemplar im Lutherhaus Wittenberg.



che aus. Das umfassende Thema der Bibelillustrationen ist die Offenbarung Gottes in biblischen Bildern – in Träumen und Visionen, in Engeln und Zeichen, Naturerscheinungen, Wundern und Strafen, in Vätern, Richtern, Königen und Propheten Israels. Besonders viele Bilder sind den von Künstlern und Bauern gesetzten Kultgegenständen und -architekturen gewidmet; mit diesen Blättern veranschaulichte Cranach zugleich die Rolle des Künstlers und seiner Werke für den Kult. Der figürliche Schmuck der Bundeslade unterstreicht dabei ebenso wie das Bild der ehernen Schlange, dass es im Alten Testament kein prinzipielles Bilderverbot gibt³⁷. Bilder sind Gegenstand der Schrift und Cranachs Holzschnitte sind Übersetzungen dieser Bilder in ein anschauliches Medium. Den Bildern zur Offenbarung Gottes im Bild geht mit dem Titelblatt ein Bild voraus, das die Offenbarung Gottes in der Schrift zeigt – die Schrift als Ganzes wird hier zum Bild der Selbstdarstellung Gottes³⁸: Ein Plakat mit dem Schrift-

³⁷ Gegen die radikalen Bilderfeinde berief sich Luther verschiedentlich auf die figürlichen Gottesbilder der Bibel (WA 10, 2, S. 33; WA 18, 68).

³⁸ Margit Kern beschäftigte sich mit solchen Schriftbildern, bezog allerdings Cranachs Beiträge zu dem Thema nicht mit ein: Margit Kern, Performative Schriftbilder im konfessionellen Zeital-

zug des Titels, der neben dem Namen des Buchs die deutsche Sprache, den Übersetzer, den Druckort, das kurfürstliche Druckprivileg, den Drucker und das Erscheinungsjahr nennt, wird von Putten an eine Palastfassade angeschlagen: „Biblia, das ist die gantze Heilige Schrifft Deudsche. Mart. Luth. Wittemberg. Begnadet mit kürfürstlicher zu Sachsen freiheit. Gedruckt durch Hans Lufft. MD XXXIII.“ Oberhalb ist auf einer Galerie Gottvater als Schreiber der Bibel dargestellt. Zu seinen Seiten vollzieht sich eine an vorreformatorische Reliquienweisungen erinnernde Heiltumsweisung: Putten zeigen dem Betrachter das Alte und das Neue Testament. Das Alte Testament zur Rechten Gottes ist geöffnet und erinnert so an die beiden Gesetzestafeln. Als göttliche Devise erscheint auf der teppichartig über die Balustrade der Brüstung hängenden Schriftrolle Gottvaters: „Gottes Wort bleibt ewig“. Diese Devise hatte sich Kurfürst Johann Friedrich zu Eigen gemacht. In ihrer Platzierung als Bindeglied zwischen dem schreibenden Gottvater und dem Titelanschlag darunter veranschaulicht sie die Mittlerrolle des sächsischen Kurfürsten zwischen Gott und der Welt, der er die Schrift in der Übersetzung Luthers in die Volkssprache im Druck zugänglich macht. Als weiteres Bindeglied neben der Devise ist ein Siegelbrief zu sehen, den ein Putto nach unten reicht: ein Bild des Neuen Testaments als ewiges Bündnis zwischen Gott und den Menschen. Mit dem kurfürstlichen Druckprivileg wird das Bild dieses Bundesschlusses aufgenommen und auf den Bibeldruck als Bündnis zwischen dem Herrscher und seinen Untertanen übertragen. Auf den Stufen unterhalb des Titels schart sich eine Puttengruppe um eine Bibel und veranschaulicht den Vorgang der Aneignung der göttlichen Schrift durch Lektüre und Erklärung.

Das Titelblatt veranschaulicht, welche zentrale Bedeutung die Reformation in der Herrschaftsrepräsentation des Kurfürsten eingenommen hatte. Sie wird zum Fundament einer durch und durch sakral verstandenen Herrschaft.

Natürlich waren Bibeln Textbücher, in denen die Bilder nur eine nachgeordnete Rolle spielen konnten. Cranach übersetzte ja auch nicht wie Luther den gesamten Text, sondern nur einzelne Episoden in Bilder. Entsprechend wird sein Name auch nicht neben dem des Übersetzers Luther auf den Buchtiteln genannt und die meisten Bilder blieben unsigniert, andere wurden von einem nur unter seinen Initialen HB bekannten Formschneider signiert. Daraus einen reformationsbedingten Bedeutungsverlust des Bildes gegenüber dem Wort abzuleiten, wäre jedoch verfehlt. Die Bebilderung der Wittenberger Bibelausgaben deutet vielmehr auf eine besondere Wertschätzung der Bilder durch die Reformatoren hin. Luther machte sogar Vorschläge für Bildthemen. Im Manuskript des Richterbuchs vermerkte er die Platzierung und Größe der Bilder³⁹. Chris-

ter. Die Wende der Reformation vom Wort zum Bild, in: *Thomas Kaufmann, Anselm Schubert, Kaspar von Geyserz* (Hrsg), Frühneuzeitliche Konfessionskulturen (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 207. Göttersloh 2008) 263–288.

³⁹ Vor Richter 14: „Hie zu reisst er den Leonen“; zum 15. Kapitel: „Hie soll die grosse taffel stehen mit den fuchsen und schlacht.“ (zitiert nach Kunz, Druckgraphik 216 und 218).

toph Walther, der für den Wittenberger Bibeldrucker Hans Lufft arbeitete, beschrieb Luthers besonderes Interesse an den Bildern in einem viel zitierten Brief:

„Luther hat die Figuren in der Wittembergischen Biblia zum teil selber angegeben wie man sie hat sollen reissen oder malen Und hat befohlen, das man auffs einfeltigst den inhalt des Texts solt abmalen und reissen Und wollte nicht leiden, das man überley und unuetz ding, das zum Text nicht dienet, solt dazu schmieren.“⁴⁰

Genauso wie Predigten sollten auch Bilder zu einem Bibeltext einfach und schriftgemäß sein.

Cranachs Leistung bei der Bebilderung der Bibel ähnelte der des sprachgewaltigen Bibelübersetzers Luther, der dem Volk aufs Maul schaute: Er übersetzte die Bibel in eine Bildsprache, die ebenfalls Volkssprache war – seine Bilder hatten mit der Lebenswelt ihrer Betrachter zu tun, sie waren unmittelbar verständlich, dabei einprägsam und phantasievoll.

b. Cranachs reformatorische Bildentwürfe

Die Malerei war kein Feld der unmittelbaren Zusammenarbeit zwischen dem Maler und den Theologen. Vermutlich haben Cranach und Luther über Bildentwürfe wie „Gesetz und Evangelium“ gesprochen, vielleicht hat Cranach die Bibelverse auch nicht allein, sondern mit Hilfe Luthers oder Melanchthons ausgewählt, aber nachweisen lässt sich das nicht. Es ist davon auszugehen, dass Luther die Bilder Cranachs nicht für auslegungsbedürftig hielt, denn er hinterließ keinerlei Texte zu konkreten Gemälden und Bildentwürfen. Die Sorge, die Betrachter könnten Cranachs Gemälde ohne Erklärungen missverstehen, bestand in seinen Augen offenbar nicht. Luther hielt die Bilder vielmehr – ähnlich wie die Musik – für Verkündigungsmedien eigenen Rechts. Natürlich kam ihnen nicht dieselbe Bedeutung wie der Predigt zu, denn diese war unverzichtbar, während die Bilder zu den Adiaphora gehörten⁴¹. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass Luther ihnen die Tauglichkeit als Verkündigungsmedium absprach. Im Gegenteil: Bilder vermögen Luther zufolge wie Predigten, zum Gläubigen zu sprechen, ihn zu trösten, zu ermahnen, sie können das Wort verständlicher machen, es veranschaulichen und bezeugen, sie dienen als Erinnerung und Zeichen⁴². Luther reduziert die Funktion von Bildern nicht auf ihre Lehrhaftigkeit. Und auch Cranachs Bildern wird man nicht gerecht, wenn man ihnen zugunsten

⁴⁰ Christoph Walther, Von vnterscheid der Deudschen Biblien vnd anderer Büchern des Ehrwürdigen vnd seligen Herrn Doct. Martini [...], Wittenberg, 1563 (VD16 ZV 18738, B 2^v und ^r; vgl. auch WA 6, 87).

⁴¹ Luther führt den Adiaphora-Status der Bilder in den Invokavitpredigten aus: WA 10, 3, S. 35.

⁴² WA 48, 169 (Ansprache ohne Worte); WA 49, 772 (Trost); TR 1755 (Ermahnung); WA 36, 159 (Erklärung durch Bilder); WA 18, 80 (Bilder sollen bleiben „zum Ansehen, zum Zeugnis, zum Gedächtnis, zum Zeichen“).

der Lehrfunktion jede künstlerische Qualität abspricht⁴³. Bilder zu Lehrzwecken hatte man im kirchlichen Bereich nicht erst seit der Reformation. Cranach war in diesem Bereich wenig innovativ – volkssprachige Bildinschriften, antithetische Bildordnungen, Bilder für die Katechese, etwa zu den Geboten, Bilderreihen zur Passion waren beispielsweise bereits im Spätmittelalter sehr verbreitet⁴⁴. Der Beitrag Cranachs zu einer reformatorisch geprägten, neuen religiösen Bildsprache lag in anderen Bereichen: In der Erfindung und im zeichenhaften Gebrauch von einprägsamen Bildformeln für die Heilstaten Christi, etwa den Sieg über Tod und Teufel; in der Darstellung von Transzendentem, etwa der Trinität, in leicht verständlichen Bildern – etwa Gottvater in Menschengestalt; in einer neuartigen Weise, Heilsgeschichte und Evangelium in die Gegenwart einzuschreiben, besonders in der neuartigen Weise, zeitgenössische Porträts einzubeziehen⁴⁵. Wenn Luthers Bibelübersetzung davon lebte, dass er „dem Volk aufs Maul schaute“, dann lebten Cranachs Bildentwürfe davon, „dem Volk aufs Auge zu schauen“, d.h. davon, dass er die sichtbare Welt, die die Menschen vor Augen hatten, in seine Bilder einbrachte. Er schuf Bilder, die mit der sichtbaren Welt ihrer Betrachter eng verbunden waren und in denen sie ihre Welt wiedererkannen.

c. Cranachs Selbstdeutung als Reformator

Cranach blieb auf seinen Bildern als Maler nicht unsichtbar. Vielmehr kennzeichnete er seine Gemälde in zeittypischer Weise durch Signaturen und andere selbstreferenzielle Bildelemente und schrieb sich auf diese Weise in die dargestellte Heilsgeschichte ein. Ebenso wie die Porträts der Wittenberger Theologen und anderer Zeitgenossen integrierte er auch sein eigenes in seine Bildprogramme. Dabei griff er häufig auf eine Bildtechnik zurück, die bereits im späten Mittelalter weit verbreitet war: In sogenannten sakralen Identifikationsporträts verband er biblische Gestalten und deren Tun mit den Porträts von Zeitgenossen⁴⁶. Auf heutige Betrachter wirken solche Identifikationen befremdlich und man begegnet ihnen mit Skepsis: Da eindeutige Vergleichsporträts, ergänzendes Quellenmaterial

⁴³ Besonders „Gesetz und Evangelium“ wurde immer wieder zum reinen Lehrstück ohne künstlerische Bedeutung degradiert, zuerst *Wilhelm Worringer*, Lukas Cranach (München, Leipzig 1908) 118; Joseph Koerner verglich es mit einem Kreuzworträtsel, das jeden Reiz verliere, sobald der theologische Code geknackt und es gelöst sei (*Joseph Leo Koerner, The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* [Chicago u. a. 1993] 379).

⁴⁴ Ruth Slenczka, Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen (Pictura et Poesis 10. Köln u. a. 1998).

⁴⁵ Die Zeitgenossen werden nicht wie in der Tradition der altniederländischen Malerei als Stifterfiguren, sondern als Heilszeugen in das Bildgeschehen eingebunden (vgl. hierzu *Noble*, Cranach, hier bes. 103f.).

⁴⁶ Friedrich Polleross, Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfischer Bildtypus vom 13. bis zum 20. Jahrhundert (Manuskripte zur Kunsthistorischen Wissenschaft 18. Worms 1988).



Abb. 3: Lukas Cranach d. Ä., *Das letzte Abendmahl*, Mitteltafel des sog. Reformationsaltars, St. Marien in Wittenberg 1547.

zum Auftrag und Konzept des Malers und Rezeptionszeugnisse i. d. R. fehlen, bleibt in den meisten Fällen hypothetisch, ob es sich bei einer dargestellten Person tatsächlich um ein Porträt handelt. Dies gilt auch für das Abendmahlbild auf dem Wittenberger Reformationsaltars von 1547, das hier abschließend unter der Frage der Selbstdeutung Cranachs als Reformator in den Blick genommen werden soll.

Der Jünger, der sich am rechten Bildrand aus der Tischrunde herauswendet, wird in der Forschung zwar zumeist mit Luther und der Mundschenk, dem er sich zuwendet, gelegentlich mit Cranach identifiziert, wirklich nachweisen lässt



Abb. 4: Cranachwerkstatt, *Luther als Evangelist Matthäus, Holzschnitt, Luthers Neues Testament von 1530, aus dem Exemplar im Lutherhaus Wittenberg, VD16 B 4400.*

sich diese Deutung jedoch nicht⁴⁷. Um sie auf dem Hintergrund der Sehgewohnheiten der Zeitgenossen Cranachs dennoch plausibel zu machen, soll hier daher etwas ausgeholt werden: Bereits in der Neuausgabe des Neuen Testaments von 1530 identifizierte Cranach Luther mit dem Evangelisten Matthäus. Wie der Bibelübersetzer Hieronymus erscheint der Evangelist bzw. der Bibelübersetzer Luther in seinem Gehäuse.

In der Vollbibel von 1534 ist die Bildidee abgewandelt: Auch hier erinnert der Evangelist Matthäus sowohl an den Bibelübersetzer Hieronymus – diesmal im Typus des Einsiedlers in der Landschaft – als auch an Luther – diesmal als Junker Jörg vor dem Gebäude der Wartburg.

In der Vollbibel steht diesem Matthäus-Luther am Beginn des Lukasevangeliums das Bild gegenüber, das den Evangelisten nicht nur als Schreiber, sondern zugleich als Maler des Evangeliums zeigt. Dem reformatorischen Prinzip der

⁴⁷ Aus dem 16. Jahrhundert sind keine entsprechenden Rezeptionszeugnisse bekannt; der Jünger weist zwar Ähnlichkeiten mit Cranachs Holzschnittporträt Luthers als Junker Jörg auf, wirkt jedoch zugleich stilisiert, so dass die Identifikation über den Bildvergleich eine Ermessensfrage bleibt (mit Luther identifiziert wurde der Jünger in neuerer Zeit beispielsweise von Koerner, Reformation 373f.; Noble, Cranach 110). Auf die Möglichkeit der Identifikation des Mundschenken mit Cranach, auf die noch näher einzugehen sein wird, wies schon Thulin hin: Oskar Thulin, Cranach-Altäre der Reformation (Berlin 1955) 15.



Abb. 5: Cranachwerkstatt, *Luther als Evangelist Matthäus*, Holzschnitt, erste Gesamtbibel Luthers 1534, aus dem Exemplar im Lutherhaus in Wittenberg.

Schriftnähe zum Trotz griff Cranach eine alte Ikonografie auf, die nicht auf der Bibel, sondern auf einer antiken Legende beruhte und nach der der Evangelist Lukas, Namenspatron Cranachs und der Malerbruderschaften ganz Europas, ein Maler war⁴⁸. Neben dem Schreibpult sieht man seine Staffelei. Malutensilien sind auf der Fenster- und der Sitzbank abgelegt. Lukas hat seine Arbeit unterbrochen, er schaut auf und erblickt im geöffneten Fenster den Gekreuzigten. Der Legende zufolge hatte der Evangelist eine Marienvision und schuf nach dieser Vision ein vollendetes Porträt der Gottesmutter. Cranach verwandelte die Marienvision aus der Legende in eine Christusvision und damit in den Gegenstand und Inhalt des Evangeliums – ein pointierter reformatorischer Eingriff. Cranachs Lukas verfasst das Evangelium nicht nur als Text, sondern zugleich als Bild. Auch wenn der Holzschnitt kaum als Selbstporträt Cranachs gedeutet werden kann – dazu ist er

⁴⁸ Ich verweise beispielhaft auf die Lukasbruderschaft von Ulm, die einen Altar in der Wengenkirche unterhielt, an dem alljährlich am Lukastag eine feierliche Messe abgehalten wurde (*Daniela Gräfin von Pfeil, Gerhard Weilandt, Die Künstlerbruderschaft in der Kirche zu den Wengen in Ulm und ihre Altarretabel*, in: *Meisterwerke massenhaft, Ausstellung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart* [Stuttgart 1993] 389–397) und Würzburg (*Stephanie Kleidt, Die Lukasbruderschaft in Würzburg am Ende des Mittelalters*, in: *Claus Grimm u. a. [Hrsg.], Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken* [Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur 26/94. Regensburg 1994] 124–130).

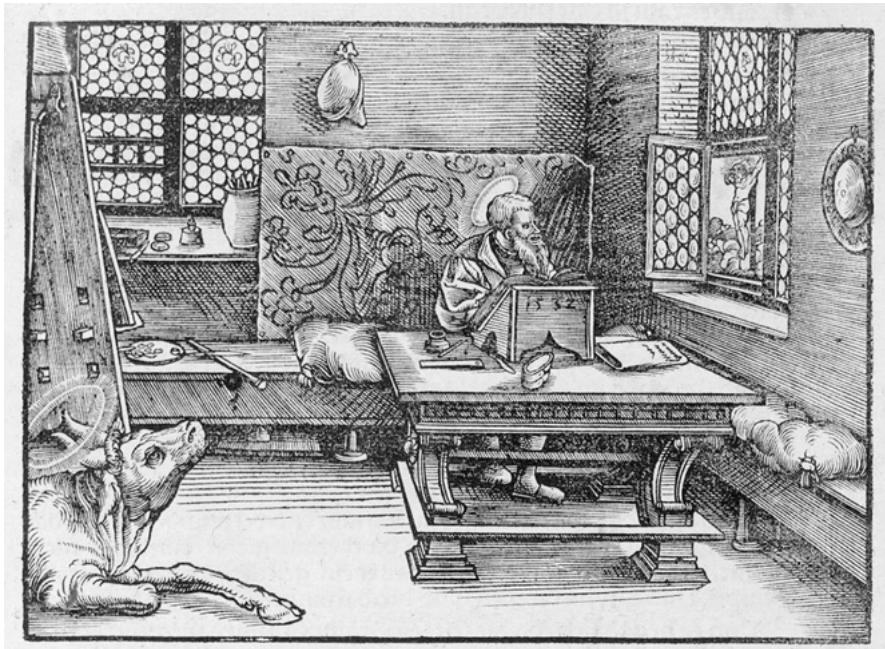


Abb. 6: Cranachwerkstatt, Evangelist Lukas als Schreiber und Maler, erste Gesamtbibel Luthers 1534, aus dem Exemplar im Lutherhaus in Wittenberg.

viel zu stilisiert, lediglich die Bartform erinnert an den Maler – wird der Evangelist über die Namensgleichheit, durch seine Profession und nicht zuletzt durch die Autorität der Tradition (der Bildtradition) als Identifikationsfigur des Malers charakterisiert.

Die Figur des Evangelisten taugte als Bild sowohl für Luther als Übersetzer des Evangeliums in die Volkssprache als auch für Cranach als Übersetzung des Evangeliums in eine volksnahe Bildsprache. Nicht erst mit dem nach Cranachs Tod fertiggestellten Weimarer Retabel, sondern bereits mit den Evangelistenbildern der Vollbibel von 1534 entstand ein Bild Cranachs, in dem er sich als Reformatore neben Luther deutete. Die Bibelausgabe von 1534 war dabei kein entlegener Bildort, an dem dieses Selbstzeugnis kaum wahrgenommen werden konnte. Es handelte sich vielmehr um den prominentesten Bildort, den man sich für ein reformatorisches Selbstzeugnis vorstellen kann, denn die Übersetzung und Verbreitung der Bibel stand im Selbstverständnis der Reformatoren im Zentrum ihrer Tätigkeit. Bibeln galten als Schlüsselmedien der Reformation und der Druck der ersten Wittenberger Vollbibel war ein Ziel, auf das Luther und seine Übersetzungshelfer jahrelang hingearbeitet hatten. Das kurfürstliche Privileg und die prächtige Ausstattung verliehen dem Druck und mit ihm auch dem Bild des Malers als Evange-

Abb. 7: Lukas Cranach d. Ä., Cranach als Wasserträger, Detail des Gemäldes „Elias und die Baalspriester“ 1545, Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlung Dresden.



list zusätzliches Gewicht. Durch die hohe Auflage des Bibeldrucks fand es größtmögliche Verbreitung.

Die Zeitgenossen Cranachs dürften mit diesem Selbstzeugnis, mit dem sich Cranach als Reformator an die Seite Luthers stellte, vertraut gewesen sein. Die Bereitschaft, sakrale Identifikationsporträts des Reformatorenpaars auch an anderer Stelle zu entdecken bzw. wiederzuerkennen, war daher sicherlich groß. Diese Bereitschaft bestand vermutlich auch gegenüber dem erwähnten Figurenpaar auf dem zentralen Abendmahlssbild des Wittenberger Reformationsaltars, dem Jünger und dem Mundschenk. Durch ihre Gegenüberstellung zur Christus-Johannesgruppe wird das Paar kompositionell hervorgehoben. Der Jünger erin-

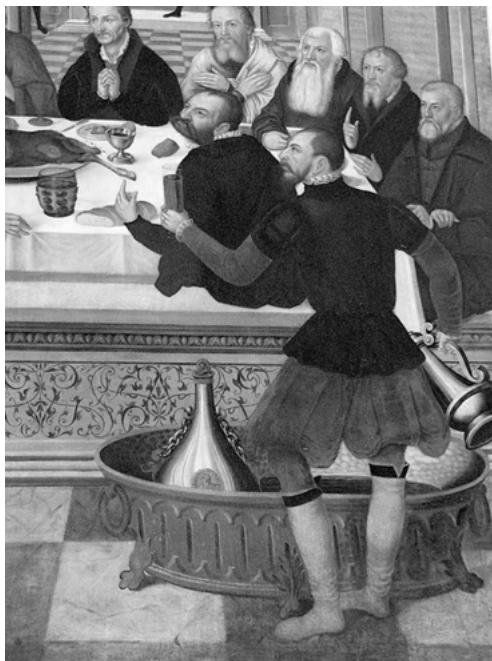


Abb. 8: Lukas Cranach d. J., Cranach als Mundschenk, Detail des Gemäldes „Abendmahl mit Reformatoren“ 1565, Version aus St. Agnus in Köthen.

nert an den Evangelisten Matthäus in der Bibel von 1534 und damit zugleich an Luther in der Gestalt des Junkers Jörg. Der Mundschenk ist hingegen jünger dargestellt als der Evangelist Lukas in derselben Bibel. Er weist porträthafte Züge auf, das Bildnis lässt sich aber über Vergleichsporträts nicht sicher bestimmen. Dass die Deutung des Mundschenken als Malerfigur dennoch mitschwingt, lässt sich eher an der Rolle dessen festmachen, der den Wein hereinbringt, der bildhaft für die Farbe des Malers steht. Cranach hatte sich bereits auf dem vermutlich für die Schlosskapelle in Torgau entstandenen Gemälde „Elias und die Baalspriester“ in einer ähnlichen Rolle, nämlich als Wasserträger dargestellt.

In derselben Rolle wie auf dem Wittenberger Altar, als Mundschenk beim Abendmahl, erscheint der Maler auch auf dem Dessauer Abendmahlsbild von 1565 von Lukas Cranach d. J., hier durch den Siegelring mit dem Künstlerwappen eindeutig identifizierbar⁴⁹.

In der Präsentation des Bechers ist die Präsentation des Kelchs während des Abendmahls mit abgebildet, das in der Wittenberger Stadtkirche vor diesem Bild

⁴⁹ Die Einführung des Mundschenken als zwischen Abendmahl und Betrachter agierende zusätzliche Person geht meines Erachtens auf Dürers Holzschnitt aus der großen Passion von 1510 zurück, den Cranach gekannt haben könnte (Peter Strieder, Dürer [Augsburg 1996] 166, Abb. 312). Dort erscheint zusätzlich zu den Jüngern links ganz im Vordergrund wie ein 13. Jünger eine bärtige Gestalt, die aus einem Krug Wein in einen Becher gießt. Möglicherweise ist diese Figur schon bei Dürer eine Personifikation des Malers.

gefeiert wurde⁵⁰. Die Einsetzungsworte, die zur Präsentation des Kelchs gehören, überliefern die Evangelisten Matthäus und Lukas – auch diese uns bereits bekannte Identifikationsebene Luthers und Cranachs als Evangelisten mag mitschwingen.

Der Jünger und der Mundschenk bilden ein ungleiches Paar – Luther gehört als Jünger in den engen Kreis am Tisch, Cranach steht als Mundschenk in seinem Dienst. Allerdings bedient er ihn nicht als Gehilfe, sondern als Herr – denn er trägt dabei Waffen, was auf seinen adeligen Stand und seine Zugehörigkeit zum kurfürstlichen Hof hindeuten mag. Indem sie den Kelch präsentieren, stehen beide wie die Evangelisten Matthäus und Lukas im Dienst des Evangeliums. Die Kelchpräsentation steht zugleich für die liturgische Handlung, die am Altar vor dem Retabel ihren zeremoniellen Ort hatte und für die mit ihr verbundenen Einsetzungsworte: „Dies ist das Neue Testament in meinem Blut“ (Mt 26,28; Lk 22,20). Mit dem Kelch präsentieren Luther und Cranach das Neue Testament, das der Theologe als Junker Jörg übersetzte und der Maler verlegte und zudem – nicht zuletzt auf dem Wittenberger Reformationsaltar – in Bilder fasste.

3. Schluss – Cranach als Reformator neben Luther

Cranach war – mit Gunther Wenz zu sprechen – „kein autonomer Künstler im modernen Sinn, sondern soziokultureller Repräsentant eines frühmodernen Territorialfürstentums“⁵¹. Monumentale Gemälde schuf er grundsätzlich nicht für den freien Markt, sondern als Auftragskunst. Erst als die Fürsten das protestantische Bekenntnis zum Gegenstand ihrer Herrschaftsrepräsentation gemacht hatten und Aufträge zur Repräsentation ihres Bekenntnisstands in Kirchen und Schlossausstattungen erteilten, eröffnete sich für Cranach die Möglichkeit, sich in Form von monumentalen Gemälden mit der Reformation auseinanderzusetzen. Die Suche nach einer neuen Bildsprache für die veränderte Weltsicht setzte erst in dieser Phase ein. Seine Bilder waren insofern verspätete Generatoren der Reformation; der Deutungswandel, der mit ihnen fassbar wird, setzte durch andere Medien, etwa durch die Predigt, schon bedeutend früher ein.

Ein Markt für reformatorische Einblattdrucke und Flugschriften sowie für preisgünstige Lutherporträts war bereits in den frühen 1520er Jahren entstanden und hatte Dimensionen angenommen, die noch wenige Jahre zuvor völlig unvorstellbar gewesen wären. Cranachs Beitrag zur Entstehung dieses Marktes und damit auch zur Entstehung der neuen Form von Öffentlichkeit, die Rainer Wohlfeil

⁵⁰ Die Erklärung fehlt in kaum einer Deutung des Bildprogramms. Auch Bonnie Noble hebt sie besonders hervor (Noble, Cranach 109–114).

⁵¹ Gunter Wenz, Gesetz und Evangelium: Lucas Cranach d. Ä. als Maler der Wittenberger Reformation, in: *ders.*, Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche 1 (Berlin 1996) 45–66, hier 49.

als „reformatorische Öffentlichkeit“ beschrieben hat, ist kaum zu überschätzen⁵². Er trug maßgeblich zur Medienrevolution bei, durch die sich die Reformation innerhalb kürzester Zeit im gesamten Reichsgebiet und darüber hinaus ausbreitete. Die antipäpstliche Bildpolemik, die Cranach in dieser Zeit schuf, verstärkte dabei die Tradition der antirömischen Kritik. Ein grundlegener Deutungswandel war mit ihnen jedoch noch nicht verbunden.

Der Markt für großformatige Gemälde für protestantische Kirchen sowie für die Schlösser, Rathäuser, Schulen und Amtssitze protestantischer Obrigkeit entstand zeitversetzt erst im Zuge der Formierung einer protestantischen Reichspartei. Im Jahr der Speyerer Protestation 1529 schuf Cranach mit „Gesetz und Evangelium“ ein Bild, das zu einem der erfolgreichsten Bildentwürfe der Frühen Neuzeit werden sollte⁵³. Die ersten Gemälde für einen Kirchenraum entstanden für die Wittenberger Stadtkirche: Ein Rechnungseintrag von 1531 bezeugt, dass Cranach für „etliche Tafeln und viel Gemählde“ 20 Gulden erhielt⁵⁴. Der monumentale Stadtkirchenaltar wurde jedoch erst 1547 und damit nach Luthers Tod aufgestellt. Schon sechs Jahre vorher wurde in Schneeberg das erste überlieferte Altarretabel Cranachs für eine protestantische Kirche errichtet⁵⁵. Für die Schlosskapelle von Schloss Hartenfels in Torgau schuf Cranach weitere konfessionsspezifische Bilder⁵⁶.

Die Verbreitung von Cranachs reformatorischen Bildentwürfen in großformatigen Gemälden setzte nicht nur später ein als die der Bildpolemik der frühen Reformation, sondern vollzog sich auch viel langsamer. Gleichwohl ist ihre Bedeutung für die Verbreitung und Wirkung der Reformation kaum zu überschätzen, denn Cranachs Bilder verbanden sich fest mit den Kirchen und öffentlichen Gebäuden der lutherischen Herrschaftsgebiete. Über Jahrhunderte blieben sie dort im öffentlichen Raum präsent. Sie wurden zum Bilderreservoir des Protestantismus und prägten die protestantische Bildsprache nachhaltig.

Anders als das Bild des Reformatorenpaars Luther und Melanchthon gehört das von Luther und Cranach, wie es auf dem Weimarer Altar zu sehen ist, nicht zum Kernbestand der bis heute immer wieder kopierten Wittenberger Reformatorenporträts. Die Cranachwerkstatt produzierte dieses Bildnispaar nicht in Serie.

⁵² Rainer Wohlfeil, Reformatorische Öffentlichkeit, Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformationszeit, in: *Ludger Grenzmann, Karl Stackmann* (Hrsg.), Literatur und Laienbildung im Spätmittelalter und in der Reformation (Stuttgart 1984) 41–54.

⁵³ Zur Wirkungsgeschichte liegt mit *Heimo Reinitzer*, Gesetz und Evangelium, 2 Bde (Hamburg 2006) eine umfangreiche Materialsammlung vor.

⁵⁴ Wittenberg, StA Rep. 1a 16 (Urbarium Bc 4): Nachrichten des Gotteskastens zu Wittenberg, fol. 210^r, zitiert nach *Doreen Zerbe*, Reformation der Memoria. Denkmale in der Stadtkirche Wittenberg als Zeugnisse lutherischer Memorialkultur im 16. Jahrhundert (Schriften der Stiftung Lutherdenkstätten in Sachsen-Anhalt 14. Leipzig 2013) 163.

⁵⁵ Thomas Pöpper, Susanne Wegmann (Hrsg.), Das Bild des neuen Glaubens. Das Cranach-Retabel in der Schneeberger St. Wolfgangskirche (Regensburg 2011).

⁵⁶ Hans-Joachim Krause, Die Schlosskapelle in Torgau, in: *Harald Marx, Cecilie Hollberg* (Hrsg), Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit. Aufsätze (Dresden 2004) 175–188, zur Bildausstattung durch die Cranachwerkstatt 176, 179.

Aber an einigen herausragenden Bildorten der Wittenberger Reformation – in der Vollbibel von 1534 und auf dem monumentalen Fürstenaltar in der Weimarer Stadtkirche – stellte Cranach nicht Melanchthon, sondern sich selbst als Evangelist und Reformator an die Seite Luthers. Und auch auf dem Altar der Mutterkirche der Reformation in Wittenberg taucht die Malerfigur auf dem zentralen Mittelbild auf – nicht wie Melanchthon, Bugenhagen und der Prediger Luther in direkten Porträts, sondern in der neuen Bildsprache eines reformatorischen Rollenspiels, in dem sich die Rollen des Figurenpaars Mundschenk und Jünger, die gemeinsam den Weinbecher präsentieren, sowohl mit denen der Evangelisten Lukas und Matthäus als auch mit denen der Reformatoren Cranach und Luther verbinden. Der Weinbecher wird dabei zu einem Bild für den Laienkelch der lutherischen Abendmahlsfeier, die vor diesem Bild gefeiert wurde; er wird zugleich zum Bild für die Deutung als „Kelch des Neuen Testaments“, die Jesus ihm den Evangelisten Matthäus und Lukas zufolge gab und die in der Abendmahlsliturgie bei jeder Abendmahlsfeier vor dem Bild wiederholt wurde. Und so präsentieren der Jünger und der Mundschenk auf dem Wittenberger Altarretabel in der Rolle der Evangelisten und der Reformatoren mit dem Weinbecher zugleich das neue Testament, das der Junker Jörg auf der Wartburg in Texte und der Wittenberger Maler in Bilder der Volkssprache übersetzte.

Summary

The artist Cranach with his importance to the protestant reformation was more than just an artistically negligible assistant to Luther. The present paper therefore tries to adjust this misconception about him. As a political representative and a local businessman Cranach was significantly involved in the process by which Luther and his hometown Wittenberg became major centers of the protestant reformation. As an artist, he contributed and enriched the reformation primarily through commissioned art works for protestant churches, castles, town halls and schools, especially since the elector Johann Friedrich had come into power in 1532.

The visual language of Cranach's artworks was not only based on the bible as the only source of his iconographies and Christ as its essential subject. It was also distinguished by a specific connection between the history of salvation and the painter's present age. Similarly to Luther who listened to the voice of the folks („schaute dem Volk auf's Maul“), Cranach's paintings were inspired by the folks' visual impressions of the world around him. He did not just illustrate Luther's writings but created his own painted homilies. His reformatory masterpieces like „Gesetz und Evangelium“ were of immense value over centuries.

