

»Gesetz und Gnade« in Gotha.

Ein Relief Peter Dells des Älteren, seine Bezüge zur Allegorie
Lucas Cranachs des Älteren und zur zeitgenössischen Druckgraphik

Von Jutta Reinisch

Bereits 1923 stellte der Kunsthistoriker Leo Bruhns in seiner Habilitationsschrift eine Relation zwischen hölzernen Reliefs eines Würzburger Bildhauers, Peter Dells des Älteren (um 1490–1552), und den allegorischen Lehrgemälden der Cranach-Werkstatt her, ohne diesem Bezug jedoch weiter nachzugehen:

... wobei der Inhalt dieser und anderer verwandter Arbeiten nicht nur ausgesprochen protestantisch, sondern auch so ausgeklügelt theologisch und dogmatisch lehrhaft ist, daß man sich an gewisse Erzeugnisse der Werkstatt Cranachs erinnert fühlt.¹

Fast hundert Jahre später geht der vorliegende Aufsatz diesem bei Leo Bruhns angedeuteten Ansatz nach und setzt – erneut aus kunsthistorischer Perspektive – ein Relief Peter Dells, die »Allegorie auf den Alten und Neuen Bund« (Abb. 1)², und das Gemälde »Verdammnis und Erlösung« bzw. »Gesetz und Gnade« (Abb. 2)³ Lucas Cranachs des Älteren (1472–1553), beide im Besitz der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, zueinander in Bezug. Die Forschung zur Entwicklung und Verbreitung der »Gesetz und Gnade«-Allegorie in der bildenden Kunst ist umfangreich und die Auseinandersetzung damit hat sich im Hinblick auf die Jubiläen – die Geburt Lucas Cranachs des Jüngeren (1515–1586) vor 500 Jahren und das Reformationsjubiläum

1 L. BRUHNS, Würzburger Bildhauer der Renaissance und des werdenden Barock, 1923, 38.

2 PETER DELL DER ÄLTERE, »Allegorie auf den Alten und Neuen Bund«, um 1530, Birnbaumholz, auf Nadelholztafel aufgeleimt, 43 × 75,8 × 2 cm, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. P 20 D, seit 1721 in der Kunstkammer belegt.

3 LUCAS CRANACH DER ÄLTERE, »Verdammnis und Erlösung«, 1529, Mischtechnik auf Lindenholz, 82,2 × 118 cm, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. 722/676.



Abb. 1: Peter Dell der Ältere, »Allegorie auf den Alten und Neuen Bund«, um 1530, Birnbaumholz, auf Nadelholztafel aufgeleimt, 43 × 75,8 × 2 cm, © Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv.-Nr. P 20 D, Foto: Lutz Ehardt

2017 – weiter intensiviert. Die Bildfindungen des Würzburger Bildhauers Peter Dell werden jedoch in diesem Zusammenhang selten erwähnt.⁴

Hier geht es um die Frage, inwiefern das Relief Peter Dells in Abhängigkeit zu Cranachs Gothaer Gemälde und anderen Werken der Cranach-Werkstatt steht, aus welchen weiteren Objekten anderer Künstler diverse Bildlösungen des Reliefs übernommen worden sein könnten und worin letztlich die Innovation des Würzburger Bildhauers bei diesem Relief besteht. Des Weiteren liefert der künstlerische Umgang Peter Dells mit

⁴ Im Kontext der »Gesetz und Gnade«-Diskussion werden die Reliefs Peter Dells zu diesem Thema einzig in den Überblickspublikationen Miriam Verena Flecks und Heimo Reinitzers behandelt: M.V. FLECK, Ein tröstlich gemelde. Die Glaubensallegorie »Gesetz und Gnade« in Europa zwischen Spätmittelalter und Früher Neuzeit (Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 5), 2010; H. REINITZER, Gesetz und Evangelium. Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte, 2 Bde., 2006.

bereits etablierten Bildfindungen womöglich eine Anregung im Hinblick auf die Debatte um die Priorität der Erfindung des »Gesetz und Gnade«-Themas.

I Die Allegorie und ihr Bezug zu ›Gesetz‹ und ›Gnade‹ bei Luther

Die Entwicklung dieser Bildschöpfung erscheint vorgebildet in Martin Luthers Schriften, vergegenwärtigt man sich die Haltung des Reformators zur unterschiedlichen Qualität, Zielsetzung und Verbindung des Alten und des Neuen Testaments, wie sie sich beispielsweise im Jahr 1522 in der *Kirchenpostille* oder in der *Vorrede zum Alten Testament* zeigt: Altes und Neues Testament, Gesetz und Evangelium, gehören untrennbar zusammen, denn das Alte ist die Verheißung des Neuen, das Neue die Erfüllung des Alten Testaments.⁵

Wenn die Gläubigen den Unterschied zwischen dem Alten Testament als dem »gesetz buch« und dem Evangelium als dem »gnade buch«⁶, als der frohen Botschaft und Gnadenzusage Gottes, nicht begreifen, müssen sie in der Folge das Neue Testament als Gesetz missverstehen.⁷ Aber das im Al-

5 Zur Verteidigung des Alten Testaments führt Luther diverse Belegstellen aus dem Neuen Testament an, darunter Röm 1: »Vnd Paulus [...] rhumet Ro. 1. wie das Euangelion sey von Gott ynn der schrift verheyssen« (WADB 8; 10,7–9, Vorrede zum Alten Testament [1522]), »Vnd was ist das neue Testament anders denn eyn öffentliche predige vnd verkuendigung der spruche ym alten testament gesetzt vnd durch Christum erfüllet?« (aaO., 10,18–20).

6 »So wisse nu, das dis buch eyn gesetz buch ist, das do leret was man thun vnd lassen sol, vnd daneben anzeyget exempelp vnd geschichte wie solch gesetzte gehalten oder vbertreten sind, gleich wie das neue testament eyn Euangeli odder gnade buch ist vnd leret, wo mans nemen sol, das das gesetz erfüllet werde [...].« (WADB 8; 12,9–13, Vorrede zum Alten Testament).

7 In *Eyn kleyn unterricht, was man ynn den Evangelijis suchen und gewartten soll* (Kirchenpostille 1522) bemängelt Luther: »Also faren wyr tzu und machen auß dem Euangeli eyn gesetz buch, eyn gepott lare, auß Christo eyne Mosen, auß dem helffer nur eyne lere.« (WA 10,1,1; 17,13f). Er warnt vor der Geringschätzung des Alten Testaments und vor der daraus resultierenden Fehleinschätzung des Neuen Testaments als Gesetz: davor, »das du nit auß Christo einen Mosen machist, alß thu er nit mehr denn lere unnd gebe exempelp wie die andern heyligen thun, alß sey das Euangelium eyn lere oder gesetz buch.«

ten Testament im Gebot und in Beispielen gezeigte Gesetz führt gerade-
wegs zum Neuen Testament hin: Es sorgt im *usus theologicus* bzw. *elench-*
ticus dafür, dass der Mensch, der es gar nicht erfüllen kann und sich
dagegen wehrt⁸, sich seines Verstoßes gegen das Gesetz und damit seiner
Sünde bewusst wird.⁹ In seiner Verzweiflung wendet sich der Glaubende
dem gnädigen Christus zu und kann aus der unverdienten Gnade Gottes he-
raus das Gesetz fortan freudig erfüllen. Dieser kausale Zusammenhang zwi-
schen der durch das Gesetz hervorgerufenen Verzweiflung und Wut über

(aaO., 10,20f–11,1). Das mangelnde Verständnis des Neuen Testaments führt er darauf zu-
rück, dass der Unterschied zwischen beiden Testamenten nicht begriffen werde: »Und ich
sage noch eyn mal und abermal, das du Euangeli ia nichts anders vorstehist, denn: gott-
liche zusagung seyner gnade und vorgebung der sunde. Denn daher ist geschehen, das
bißher S. Paulus Epistel nicht vorstanden, auch unmöglich zuvorstehen sind, weyl sie nit
wissen, was eygentlich gesez und Euangelion heysset. Denn sie halten Christum fur
eynen gesezmacher, unnd das Euangelion fur eyttel lere newer gesez, das ist nicht an-
ders, denn das Euangelion zuschliessenn, unnd aller dinge vorbergen. Denn Euangelion ist
kriechisch und heysst auff deutsch: eyn frolich botschafft, darumb das darynnen vorkun-
digt wirt die heylsame lere des lebens von gotlicher zusagungen, und angepotten wirt
gnade und vorgebung der sunde; drum horet zum Euangelio nit werck, denn es ist nicht
gesetze, sondern alleyn glawbe [...].« (WA 10,1,2; 158,13–24, Adventspostille 1522).

- 8 Zur menschlichen »unlust zum gutten« und »lust zum bosen« sowie zur Tatsache, »das
du von hertzen grund dem gesetz feynd bist«, vgl. u.a. WADB 7; 4,4f. 4,21.
- 9 Mit Paulus in 2Kor 3 und Röm 3,7 erklärt Luther, »durchs gesetzte kome nicht mehr denn
erkenntnis der sund« (WADB 8; 20,18, Vorrede zum Alten Testament): »Denn Mose kan
durchs gesetz nicht mehr thun, denn anzeygen was man thun vnd lassen sol, Aber krafft
vnd vermugen solchs zu thun vnd zu lassen, gibt er nicht, vnd lest vns also ynn der sund
sticken. Wenn wyr denn ynn der sund sticken, so dringet der todt also bald auff vns, als
eyn rach vnd straff vber die sund [...]. Aber wo das gesetzte nicht were, so were auch
keyne sund, darumb ist alles Moses ampt schuld [...].« (aaO., 19–26). Das Gesetz bringt
die Sünde und durch sie den Tod, aber es ist nötig, da die menschliche Vernunft ohne das
Gesetz die Sünde des Unglaubens nicht erkennt. »Aber doch ist solch sund ampt vnd
todt ampt gutt vnd fast von notten, denn wo Gottis gesetz nicht ist, do ist alle mensch-
liche vernunft so blind, das sie die sund nicht mag erkennen, denn keyn menschlich ver-
nunft weys, das vnglaube vnd an Gott verzweifeln sund sey« (aaO., 30–33). Dadurch,
dass das Gesetz die Sünde – »des tods stachel« (1Kor 15) – offenbar werden lässt und den
Menschen in die Verzweiflung stürzt, muss »alle natur« (WADB 8; 24,17) »nach der hulff
Gottlicher gnaden suffzen vnd trachten ynn Christo. Darumb wo nu Christus kompt, da
horet das gesetz auff, sonderlich das Leuitische, wilchs sund macht [...].« (WADB 8;
24,18–21).

die Sünde und der daraus erwachsenden Hoffnung auf Gnade bei Gott, die gerade nicht durch gute Werke erlangt werden kann, lässt die »Gesetz und Gnade«-Komposition in der bildenden Kunst im Zuge der Reformation geradezu unausweichlich erscheinen: In dieser Allegorie sind Gesetz und Gnade zwar klar voneinander geschieden, aber in einem Bild vereinigt und aufeinander bezogen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit wurde die »Gesetz und Gnade«-Allegorie in Wittenberg im Umkreis Martin Luthers entwickelt; sie trat im 16. Jahrhundert verstärkt im heutigen Sachsen, Sachsen-Anhalt und Thüringen auf.

In ihr werden bestimmte Szenen und Figuren des Alten und des Neuen Testaments gegenübergestellt; sie können typologisch aufeinander bezogen und »gelesen« werden. In der Regel sind die Elemente des Alten Testaments – Pantokrator, Sündenfall, Tod und Teufel, die Errichtung der Ehren-Schlange und Moses beim Empfang der Gesetzestafeln von Gott – links angeordnet, während sich die des Neuen Testaments rechts finden: die Verkündigung von Christi Geburt an die Hirten, Christus am Kreuz, der Sieg des Auferstandenen über Tod und Teufel, oft auch die Verkündigung an Maria in Form des Christuskindes, das mit geschultertem Kreuz auf sie zu schwebt. Der Baum, der die Darstellung in zwei Hälften teilt, ist auf der Seite des Alten Testaments abgestorben und treibt auf der des Neuen frische Blätter aus.

Zwei Gemälde Lucas Cranachs d. Ä. verliehen unterschiedlichen Ausprägungen dieser Komposition ihren Namen. Das Gemälde Lucas Cranachs im Herzoglichen Museum Gotha (Abb. 2) von 1529 steht für den »Gothaer Typ«. Es zeigt den Sünder gleich zweimal: Auf der linken Seite treiben ihn Tod und Teufel ins Höllenfeuer, rechts wird er von Johannes dem Täufer auf Christus am Kreuz hingewiesen und durch einen Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi erlöst. Links des Baumes steht Moses mit den Gesetzestafeln, umgeben von Propheten.

Der weiter verbreitete »Prager Typ« dagegen, der nach einem heute in Prag aufbewahrten Gemälde Lucas Cranachs (Abb. 3)¹⁰ benannt wurde,

¹⁰ LUCAS CRANACH DER ÄLTERE, »Gesetz und Gnade«, 1529, Tempera auf Lindenholz, 72 × 88,5 cm, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. o-1072.

Abb. 2: Lucas Cranach der Ältere,
»Verdammnis und
Erlösung«, 1529,
Mischtechnik
auf Lindenholz,
82,2 × 118 cm,
© Stiftung Schloss
Friedenstein Gotha,
Inv.-Nr. 722/676,
Foto: Lutz Ebhardt



Abb. 3: Lucas Cranach der Ältere,
»Gesetz und Gnade«, 1529,
Tempera auf
Lindenholz,
72 × 88,5 cm, Prag,
Národní Galerie,
Inv.-Nr. o-1072



zeigt den Sünder nur einmal, in der Mitte der Komposition zwischen Jesaja und Johannes, meist vor dem Baum sitzend und in einer angedeuteten Entscheidungssituation wie Herkules am Scheideweg. Der erlösende Blutstrahl fehlt.

Peter Dell d. Ä. setzte sich künstlerisch mit der von Cranach geprägten Allegorie auseinander und verband Bestandteile beider Fassungen.

II Peter Dell der Ältere: ein Künstler der Reformationszeit

Der um 1490 geborene Würzburger war der vorletzte Lehrling Tilman Riemenschneiders. Nach seiner Lehrzeit¹¹ absolvierte er höchstwahrschein-

11 Darüber, wann diese Lehrzeit bei Riemenschneider anzusetzen ist, herrscht Uneinigkeit in der Forschung. Während Frank Matthias Kammel 2004 von den Jahren zwischen 1505 und 1510 ausging, distanzierte sich Jeffrey Chipps Smith im gleichen Jahr von dieser Annahme, die er noch 1994 selbst vertreten hatte. Smith folgt dabei Iris Kalden, die 1990 in ihrer Dissertation – wie bereits Leo Bruhns 1923 – eine erstaunlich späte Lehrzeit Peter Dells bei Tilman Riemenschneider um 1520 postulierte. Sie führte zur Begründung das in zwei Versionen überlieferte chronologische Mitgliedsregister der Würzburger Lukasgilde an. Die im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg aufbewahrte ältere, 1501 begonnene Fassung des Registers nennt insgesamt zwölf Lehrlinge Riemenschneiders (nicht eingerechnet dessen Söhne). Die Lehrlinge sind höchstwahrscheinlich in chronologischer Reihenfolge aufgelistet; in der Regel hatten Meister nur jeweils einen Lehrling nach dem anderen, nicht mehrere gleichzeitig. Bei einzelnen Lehrlingen kann man sich Beginn und Dauer der Lehrzeit erschließen. Der dritte Schüler Riemenschneiders, Hans Gottwalt aus Lohr, war wahrscheinlich vor 1501 in der Werkstatt und ist von 1504/05 bis 1542 in Saalfeld belegt. Davon ausgehend, lässt sich bei zwölf Lehrlingen nacheinander ein wesentlich späteres Einstiegsdatum Peter Dells – um 1520 – errechnen. Zusätzlich ist sein Name offenbar in Tinte geschrieben, die auf ein Eintragsdatum nach 1511 verweist. Damit hätte Dell zwar ungewöhnlich spät – mit ca. 30 Jahren! – seine Lehrzeit absolviert, aber so wäre zumindest seine – ebenfalls recht lange – Gesellenzeit erklärlich, über die man fast nichts weiß und innerhalb derer man sich seine Entwicklung einzig anhand stilistischer Vergleiche erschließt: Erst 1534 wurde er als Meister in die Würzburger Lukasgilde aufgenommen. Smith führt als weiteren Grund für eine späte Lehrzeit Dells um 1520 an, dass dessen erstes signiertes Werk von 1528 stammt (eine Kreuzigung in den Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden). Hätte der Künstler bereits zu Beginn des Jahrhunderts seine Lehrjahre bei Riemenschneider absolviert, wäre es verwunderlich, dass er kein Werk vor 1528 signiert haben soll, insbesondere, da er ab 1528 seine Schöpfungen oft mit Signatur und Datum versah. Falls man dagegen von der frühen Lehrzeit des Zwölf- bis Fünfzehnjährigen zwischen 1505 und 1510 ausgeht, wäre im Ge-

lich weitere Lehrjahre bei dem Bildhauer Hans Leinberger in Landshut.¹² Für seine Wanderjahre werden Aufenthalte dort, in Wien und Regensburg vorgeschlagen.¹³ Es könnte sein, dass sich der junge Künstler schon in den 1520er Jahren wieder in Würzburg befand, sich aber aufgrund der großen Konkurrenz von fünf bereits etablierten Bildhauerstätten, der reformatorischen Wirren und fehlender Aufträge nach Norden begab.¹⁴

genzug die Wander- und Gesellenzeit sehr lang anzusetzen. Vgl. zur Annahme dieser frühen Lehrzeit: F.M. KAMMEL, Auf Abwegen. Peter Dell der Ältere, ein Schüler Tilman Riemenschneiders (in: Tilman Riemenschneider. Werke seiner Blütezeit, Ausst.-Kat., hg. v. C. LICHT, 2004, 209–223), 210 sowie J.C. SMITH, German Sculpture of the Later Renaissance c. 1520–1580. Art in an Age of Uncertainty, 1994, 61. Eine Lehrzeit um 1520 postulieren dagegen BRUHNS (s. Anm. 1), 489, Anm. 42, Kalden und Smith: vgl. I. KALDEN, Tilman Riemenschneider – Werkstattleiter in Würzburg. Beiträge zur Organisation einer Bildschnitzer- und Steinbildhauerwerkstatt im ausgehenden Mittelalter (WBEHS Reihe 9, Kulturgeschichte, Bd. 2), 1990, 35; J.C. SMITH, A Fragile Legacy: Würzburg's Sculpture after Riemenschneider (in: Tilman Riemenschneider c. 1460–1531, Symposium Papers XLII [Studies in the History of Art 65], ed. by J. CHAPUIS, 2004, 178–201), 185f (zum Register) und 190 (zur Lehrzeit um 1520).

- 12 Smith ging noch 1994 aufgrund »stilistischer Ähnlichkeiten« (»stylistic affinities«) von einer weiteren Lehrzeit bei Leinberger um 1515 (»in the mid-1510s«) aus (SMITH, German Sculpture [s. Anm. 11], 190). In einigen von Dells Holzreliefs lassen sich enge stilistische Bezüge zu den Objekten des älteren Künstlers erkennen, beispielsweise in Dells Darstellung der Kreuzigung Jesu, die zwischen 1520 und 1530 datiert wird (Staatliche Museen zu Berlin, Skulpturensammlung, Abb. bei SMITH, German Sculpture [s. Anm. 11], 195; Datierung dort: 1525–1530, bei KAMMEL [s. Anm. 11]: 1520–1525), die sowohl die Komposition als auch einige der Figuren aus Leinbergers Kreuzigung von 1516 (Bayerisches Nationalmuseum, München) übernimmt (hierzu siehe SMITH, German Sculpture [s. Anm. 11], 192f). Auch im Relief zu »Gesetz und Gnade« auf Schloss Neuenstein, auf das weiter unten eingegangen wird, erscheint der vom Betrachter aus rechte, verkrümmte Schächer wie eine exakte Kopie des Schächers in Leinbergers Kreuzigung von 1516. Dies zeigt allerdings auch, dass Dell sich noch Jahre später, nachdem er Objekte anderer Künstler studiert hatte, künstlerisch mit einzelnen Bildschöpfungen auseinandersetzte und sie in abgewandelter Form »wiederverwendete«. Diese Übernahmen sind damit als Indizien zur Datierung der Reliefs nur bedingt tauglich.

- 13 Georg Lill schlug 1951 als Stationen Peter Dells vor: 1513 bis 1516 Landshut, 1517 bis 1520 Wien, ca. 1520/21 Regensburg, 1520er Jahre Niederrhein (Alzenau oder Hörstein?); vgl. G. LILL, Aus der Frühzeit des Würzburger Bildhauers Peter Dell d. Ä. (MFJG 3, 1951, 139–159), 150–156, zit. n. SMITH, A Fragile Legacy (s. Anm. 11), 190.

- 14 Vgl. KAMMEL (s. Anm. 11), 213.

Von 1528 bis Ende 1533 oder Anfang 1534 arbeitete er am Hof Herzog Heinrichs des Frommen von Sachsen in Freiberg. In dieser Zeit schuf er mehrere Holzreliefs für den Hof. Das nächste bekannte Datum ist sein Eintritt als Meister in die Würzburger Lukasgilde am 1. März 1534. Bei seiner Rückkehr nach Würzburg fand er eine veränderte Situation vor: Tilman Riemenschneider war 1531 gestorben. Dieser starke Akteur auf dem Kunstmarkt schied damit aus. Auf der anderen Seite war seit dem Ende der 1520er Jahre die Nachfrage nach religiösen Bildschnitzereien wie Altarretabeln oder Heiligenfiguren in Würzburg stark zurückgegangen; kirchliche Großaufträge blieben im Gefolge der Reformation und der Bauernaufstände aus. Viele Künstler mussten ihre Werkstätten schließen, die verbleibenden finanzierten sich vor allem über Aufträge für Grabmäler.¹⁵ Zusätzlich dazu eröffnete Dell sich offenbar mit seinen kleinformatischen hölzernen Reliefs, die der privaten Andacht dienten, und mit Porträtreliefs einen weiteren Markt. Er nahm Aufträge von altgläubiger und protestantischer Seite entgegen und arbeitete im Gegensatz zu den meisten seiner Kollegen in unterschiedlichen Formaten – vom kleinen privaten Andachtsobjekt bis zum Grabmal – und sowohl in Holz als auch in Stein wie sein erster Lehrer, Tilman Riemenschneider. Dank dieser Vielseitigkeit und Flexibilität konnte er seine Werkstatt erfolgreich weiterführen und an seinen Sohn, Peter Dell den Jüngeren, übergeben.

III Die Gothaer Allegorie Peter Dells

Zu den Reliefs, die in Dells Zeit am Freiburger Hof oder kurz danach entstanden, zählen eine farbig gefasste »Auferstehung« bzw. »Christus in der Vorhölle«¹⁶ aus dem Jahr 1529 mit einer Widmung an Herzog Heinrich von Sachsen, die »Allegorie der Heilslehre« (Abb. 4)¹⁷ und die »Allegorie vom

15 Zur Situation in Würzburg vgl. SMITH, *A Fragile Legacy* (s. Anm. 11), 179–187.

16 Abb. 173 bei KAMMEL (s. Anm. 11), 216f.

17 PETER DELL DER ÄLTERE, »Allegorie der Heilslehre«, um 1530 (?), Birnbaumholz, 53,9 × 55,4 × 4 cm (mit Rahmen), 42,5 × 43,5 cm (ohne Rahmen), Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. I 50 (Datierung bei SMITH, *German Sculpture* [s. Anm. 11], 66: ca. 1529/30).

christlichen Heilsweg«¹⁸, die den gebräuchlichen Topos der Schifffahrt für den christlichen Lebensweg aufgreift und ins Bild setzt.

In diese Objektgruppe und zu diesem Entstehungszeitraum gehört sehr wahrscheinlich auch ein dem Künstler zugeschriebenes Relief, heute im Deutschen Historischen Museum Berlin, das ebenfalls die Allegorie »Gesetz und Gnade« zeigt (Abb. 5)¹⁹. Es ist kompositorisch ähnlich wie die Dresdener »Allegorie der Heilslehre« aufgebaut; Miriam Verena Fleck schlägt deshalb eine Datierung auf den gleichen Zeitraum von 1530 bis 1533 vor.²⁰

Den Reliefs zu »Gesetz und Evangelium« in Dresden und Berlin schließen sich die beiden szenenreichsten Reliefs zu diesem Komplex an, eines auf Schloss Neuenstein in der Sammlung Hohenlohe-Öhringen (Abb. 6)²¹, das andere, die »Allegorie auf den Alten und Neuen Bund«, auf Schloss Friedenstein (Abb. 1). Diese beiden letzten gehören aufgrund der Komposition und der Auswahl an Szenen eng zusammen; die meisten Elemente enthält das Gothaer Relief.

Hier soll es im Folgenden im Kontext dieser Gruppe aus vier Reliefs zu »Gesetz und Gnade« besprochen werden.

Wie die drei übrigen folgt auch das Gothaer Relief dem Prager Typ der Allegorie mit einem zentral wiedergegebenen Sünder, aber es zeigt als einziges in der Gruppe den erlösenden Blutstrahl, der aus dem Gothaer Typ übernommen sein muss.

18 PETER DELL DER ÄLTERE, »Allegorie vom christlichen Heilsweg«, signiert »PD« und datiert »1534« (?), Ahornholz, gebeizt, 51 × 72 cm, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Pl. O. 2069.

19 PETER DELL DER ÄLTERE (zugeschrieben), Allegorie auf »Gesetz und Gnade«, ca. 1530, Hartholz (Eberesche?, Eiche, Linde), Tempera, Öl, farbig gefasst, 37,6 × 47 × 3 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. Pl 2006/17, Bemalung und Vergoldung zum Teil oder insgesamt erst im späten 17. Jh. aufgetragen. REINITZER (s. Anm. 4), Bd. I, Nr. 436, 314f verortet das Relief noch in Londoner Privatbesitz, aus dem es im gleichen Jahr in den Besitz des Deutschen Historischen Museums übergegangen sein muss. Er datiert es später, »wohl um 1540/41«, und nennt leicht abweichende Maße: 35 × 43,5 × 0,9–1,2 cm.

20 Vgl. FLECK (s. Anm. 4), 124.

21 PETER DELL DER ÄLTERE, Relief zu »Gesetz und Gnade«, 1530–1533, Lindenholz, geschnitzt, teilweise farbig gefasst, 35 × 53,5 cm (ohne Rahmen), Sammlung Hohenlohe-Öhringen, Schloss Neuenstein, Kunst- und Raritätenkammer, Inv.-Nr. NL 64.



Abb. 4: Peter Dell der Ältere, »Allegorie der Heilslehre«, um 1530 (?), Birnbaumholz, 53,9 × 55,4 × 4 cm (mit Rahmen), 42,5 × 43,5 cm (ohne Rahmen), Grünes Gewölbe, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv.-Nr. I 50, Foto: Jürgen Karpinski

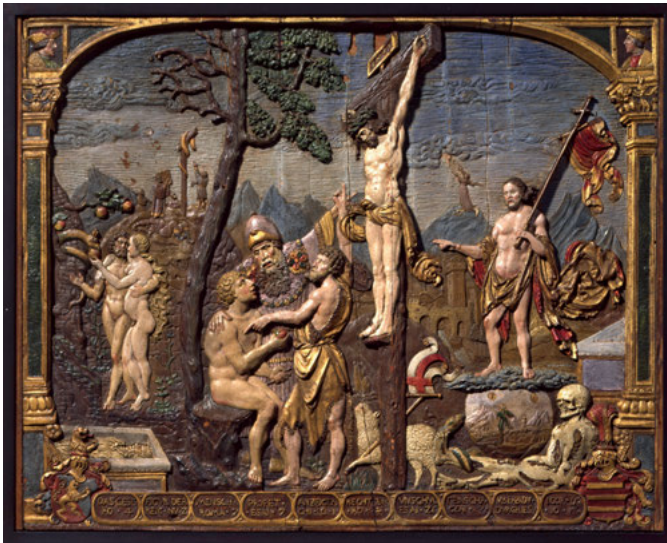


Abb. 5: Peter Dell der Ältere (zugeschrieben), Allegorie auf »Gesetz und Gnade«, ca. 1530, Hartholz (Eberesche?, Eiche, Linde), Tempera, Öl, farbig gefasst, 37,6 × 47 × 3 cm, Berlin, Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. Pl 2006/17



Abb. 6: Peter Dell der Ältere, Relief zu »Gesetz und Gnade«, 1530–1533, Lindenholz, geschnitten, teilweise farbig gefasst, 35 × 53,5 cm (ohne Rahmen), Sammlung Hohenlohe-Öhringen, Schloss Neuenstein, Kunst- und Raritätenkammer, Inv.-Nr. NL 64, Foto: Kraft Hohenlohe sen.

Etwas links des Zentrums wird der gekreuzigte Christus von den beiden Schächern am Kreuz flankiert. Die Bildfläche links des Kruzifixes, bekrönt von einer Sonne als Zeichen des Neuen Bundes, ist weitgehend Szenen des Neuen Testaments vorbehalten. Die rechte (vom Betrachtenden aus linke) Seite unter dem Zeichen des Mondes zeigt Szenen des Alten Testaments. Sie nimmt mehr Raum ein, ca. drei Fünftel der Bildfläche. Dem Neuen Testament wird damit eine kleinere Fläche zugestanden, es befindet sich jedoch zur Rechten Christi, also auf der höher gewerteten Seite.

Mit dieser größeren Zahl und stärkeren Gewichtung der Szenen aus dem Alten Testament in seinen Reliefs in Dresden, Berlin und Gotha – ein-

zig das in Neuenstein ist annähernd in zwei Hälften geteilt – fügt sich Peter Dell in seine Zeit; auch bei den Nürnberger Kleinmeistern sind eine Verschiebung der Themen und eine Betonung des Erzählerischen erkennbar. Nach der Einführung der Reformation in Nürnberg 1525 stand nicht mehr die Passion Christi im Mittelpunkt des Interesses wie noch um 1500. In der Druckgraphik wurden die Geschichten des Alten Testaments, die zuvor vor allem in ihrer typologischen Bedeutung wahrgenommen worden waren, gerade wegen ihres erzählerischen Charakters aufgewertet und als bildwürdig empfunden – was auch von Luthers Haltung gegenüber dem Alten Testament beeinflusst gewesen sein könnte: Er spricht von ihm als »dem aller hohisten edlisten heyltum«, einer unerschöpflichen »aller reichsten fund gruben«, als dem niederen Beginn, der Wiege und den Windeln Christi.²²

In der »Gesetz und Gnade«-Entwicklung ist dieser Prozess gut zu erkennen. Die typologische Darstellung ist immer noch vertreten und wird didaktisch genutzt, aber die zusätzlich eingefügten Szenen könnten für die zunehmende Beliebtheit der Geschichten aus dem Alten Testament sprechen. Und offenbar bot sich die erzählerische Vielfalt gerade dieser Allegorie mit mehreren einzelnen Szenen, die zueinander kompositorisch und inhaltlich in Bezug gesetzt werden konnten, für eine Ausarbeitung *en détail* und damit für kleinere Kunstobjekte geradezu an, die dann zur privaten Andacht genutzt oder in der eigenen Kunstsammlung verwahrt werden konnten.

Im Gothaer Relief (Abb. 1) bilden, diesem Kompositionsschema gemäß, die Elemente des Alten und des Neuen Testaments Gegensatzpaare: Dem Sündenfall korrespondieren die Engel am leeren Sarg Christi als Zeichen der Erlösung; dem Empfang der Gesetzestafeln steht Maria mit dem Christuskind als Figur der Gnade gegenüber; die von Mose, dem Vertreter des Ge-

22 So schrieb Luther 1522 in seiner Vorrede zum Alten Testament: »Darumb lass deyn dunkel vnd fulen faren, vnd halte von diser schrifft, als von dem aller hohisten edlisten heyltum, als von der aller reichsten fund gruben, die nymer mehr gnug aus gegrund werden mag, auff das du die gottliche weyssheyt finden mugest, wilche Gott hie so alber vnd schlecht furlegt, das er allen hohmut dempffe, Hie wirstu die windeln vnd die krippen finden, da Christus ynnen ligt, dahyn auch der engel die hirtten weysset, Schlechte vnd geringe windel sind es, aber theur ist der schatz Christus, der drynnen ligt.« (WADB 8; 12,1–8). Zur Themenentwicklung in der Druckgraphik vgl. M. KNAUER, Dürers unfolgsame Erben. Bildstrategien in den Kupferstichen der deutschen Kleinmeister, 2012, 30f.

setzes und »ampt man der sund«²³, errichtete Eherne Schlange erhält ihren Widerpart in der Geschichte Jonas und im Gleichnis vom barmherzigen Samariter, die beide für die Gnade Gottes stehen können.

IV Die Integration des Wortes

Die meisten der figürlichen Elemente in der Gothaer »Allegorie auf den Alten und Neuen Bund« sind durch eine Inschrift gekennzeichnet, die entweder direkt in den Grund oder in kleine, leicht erhabene Tafeln geritzt ist. Diese Inschriften benennen knapp das Abgebildete oder geben das entsprechende Kapitel der Bibel an. Nur die drei Hauptszenen – die Gruppe vor dem Kreuz, der Sündenfall und die Engel mit dem leeren Leichentuch Christi – haben keine Inschrift erhalten.

Mit der deutschsprachigen Erläuterung des Abgebildeten im Bild selbst und mit der Angabe von Bibelstellen fügte sich Peter Dell in die zeitgenössische Entwicklung ein, in der das Wort zunehmend Gewicht gegenüber der bildlichen Darstellung erhielt.

Bereits im Spätmittelalter wurde Text – meist auf Spruchbändern – in figürliche Szenen integriert. Typologische Gegensatzpaare wurden in religiösen Schaubildern mit Ziffern versehen und in Legenden erläutert, auf Lehrtafeln mit volkssprachigen Bildunterschriften konnten die Szenen einer Erzählung in fortlaufenden Bildzeilen »gelesen« werden. Didaktischer Bildgebrauch fand kontinuierlich statt.²⁴ Mit der Reformation verstärkte sich diese Entwicklung: Die Schriftlastigkeit solcher Lehrtafeln gipfelte seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in protestantischen Schriftaltären, die weitgehend oder gänzlich auf Bilder verzichteten.²⁵ Vermehrt brachte man Bibelworte auf Innen- und Außenwänden von Gebäuden an.²⁶ Während vorher nur vereinzelt Bibelstellen angegeben wurden, wurde dies in der Reformation übliche Praxis. Für die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts ist eine Ein-

²³ WADB 8; 20, 16.

²⁴ Vgl. R. SLENCZKA, *Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen (pictura et poesis 10)*, 1998.

²⁵ Siehe KNAUER (s. Anm. 22), bes. 91, und entsprechende Beispiele bei SLENCZKA (s. Anm. 24).

²⁶ Vgl. KNAUER (s. Anm. 22), ebd.

fügung von Bibelzitat auf zeitgenössischen Epitaphien nachgewiesen, in denen Inschriften »nach Luther« die zentrale Aussage übernahmen, während Bildern nur eine ergänzende Funktion zugestanden wurde.²⁷ Luther empfahl 1542 die Ergänzung biblischer Szenen auf Epitaphien durch erläuternde und erbauliche Inschriften:

Wenn man auch sonst die Greber wolt ehren, were es fein, an die Wende, wo sie da sind, gute Epitaphia oder Sprüche aus der Schrifft drüber zu malen oder zu schreiben, das sie für augen weren denen, so zur Leiche oder auff den Kirchoff giengen, nemlich also, oder dergleichen.²⁸

- 27 Christine Steininger setzte sich mit der Einfügung von Schrift in lutherischen Epitaphien des 16. Jahrhunderts auseinander und führt auf, was diese von den vorreformatorischen Epitaphien unterschied. Sie konstatiert die katechetische Bedeutung der lutherischen Epitaphien, die Belehrung, Trost und Anleitung zum Gebet bieten sollten. Die Kombination eines Andachtsbildes und gegebenenfalls eines Porträts des Verstorbenen mit einem Sterbevermerk war bereits vor der Reformation etabliert. Bei den gewählten Szenen herrschten noch keine wahrnehmbaren Präferenzen. In den selteneren Fällen, in denen Gebetsanrufungen auftraten, waren sie meist noch nicht der Bibel entnommen. Bei den lutherischen Epitaphien fielen Szenen aus dem Heiligen- und dem Marienleben weg, dagegen gewannen Darstellungen von Kreuzigung und Auferstehung zusehends an Bedeutung. Die einfachste Form der Text-Bild-Kombination auf Epitaphien besteht in der Präsentation einer biblischen Szene mit einem Zitat aus der Bibel, das schlicht der Benennung der abgebildeten Szene diene. Eine weitere Möglichkeit bildete die Angabe der Bibelstelle und einer kurzen Erläuterung, die nicht dem Bibelkapitel entnommen war und dieses paraphrasierte. Eine Szene konnte auch mit einem Bibelwort aus einem anderen Kontext verbunden werden, das eine zusätzliche Deutung lieferte. Sofern der Vers nicht zur abgebildeten Szene zu passen scheint, kann man oft von einem Bezug zum Leben des Verstorbenen ausgehen. Auch in dieser letzten Variante der Text-Bild-Relation ging also der Text in seiner Bedeutung und seinen Bezügen über die bildliche Darstellung hinaus. An dieser Stelle vielen Dank an Frau Dr. Steininger, Ludwig-Maximilians-Universität München, die mir freundlicherweise ihren Aufsatz zukommen ließ (CH. STEININGER, »Ich weiß, daß mein Erlöser lebet.« Überlegungen zur Verwendung von biblischem Text und biblischem Bild auf Epitaphien des 16. und frühen 17. Jahrhunderts und ihrer konfessionellen Relevanz [in: Epigraphik 2000. Neunte Fachtagung für mittelalterliche und neuzeitliche Epigraphik, Klosterneuburg, 9.–12. Oktober 2000 (Österreichische Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse, Denkschriften 335; Forschungen zur Geschichte des Mittelalters 10), hg. v. G. MRAS / R. KOHN, 2006, 241–255], bes. 242–245).
- 28 WA 35; 480,17–20, Die Gesangbuchvorreden, 4. Die Vorrede zu der Sammlung der Begräbnislieder 1542.

Er bot eine ganze Reihe an Beispielen²⁹, die sich für solche Inschriften eigneten, und ermunterte dazu, die Bibelworte in leicht fassbare eigene Reime zu fassen, ermutigte also geradezu zum freien sprachlichen Umgang mit der Schrift,³⁰ wie ihn die Künstler – die Nürnberger Kleinmeister, aber auch Peter Dell in seinen Reliefs – seit mehreren Jahrzehnten praktizierten.

Die Druckgraphik, eine der Hauptquellen für den Umgang des Bildhauers mit Schrift im Bild, scheint in der Aufnahme und Verbreitung dieser Tendenz den anderen Künsten und Gebrauchszusammenhängen vorausgegangen zu sein: Ab 1510/20 verwendeten besonders die Nürnberger Kleinmeister, die Brüder Sebald und Barthel Beham sowie Georg Pencz, vermehrt Inschriften zur knappen Erläuterung oder Bezeichnung des Abgebildeten in ihren Blättern. Wenn diese nicht auf Latein, sondern – seltener – auf Deutsch gehalten waren, gaben sie zwar das jeweilige Kapitel an, wählten aber erstaunlicherweise nicht die Übersetzung Luthers, sondern erzählten frei nach.³¹ Häufiger allerdings sind die lateinischen Inschriften. Sie nennen in der Regel das entsprechende Kapitel und fassen es zusammen; man zitierte meist wörtlich aus der Vulgata.³² Das Vorbild für diese sorgfältige Zitierweise bot Luther selbst, der in seinen Predigten und Erläuterungen regelmäßig auf die jeweilige Bibelstelle verwies. Die Künstler passten »das Bildmedium den gewandelten Sehgewohnheiten eines Sammlerpublikums an, das unter anderem durch die Etablierung neuer Buchtypen an das Zusammenspiel von Bildern und Text gewöhnt worden war.«³³ Die Inschriften stiegen zu »gleichwertigen Rezeptionsvorgaben« auf. Die Berufung auf das Gotteswort als eine über allem stehende Instanz entlastete einerseits die bildende Kunst, in der zunehmend neue, offenbar erläuterungsbedürftige Ikonographien verwendet wurden, indem es die bildlichen

29 Unter den Beispielen finden sich: Ps 3 f. 17.46. 116; Jes 25 f. 56; Ez 37; Dan 12; Hos 13; Ex 3; Mt 22; Joh 6; 1 Kor 15; Phil 1; 1 Thess 4 (aaO., 480, 21–481, 32).

30 »Sölche Sprüche und Grabeschrift zierten die Kirchoff besser, denn sonst andere Weltliche zeichen, Schild, Helm etc. Wo aber jemand tüchtig und lustig were solche Sprüche in gute feine Reyme zu stellen, Das were da zu gut, das sie dest leichter behalten und dest lieber gelesen würden. Denn Reyme oder Vers machen gute Sentenz oder Sprichwort, die man lieber braucht, denn sonst schlechte rede.« (aaO., 481, 33–38).

31 Hierzu s. KNAUER (s. Anm. 22), 75 f.

32 Vgl. aaO., 75.

33 AaO., 119.

Darstellungen beglaubigte. Andererseits verlor die Kunst dadurch zugleich aber einen Teil ihrer Autonomie.³⁴

Peter Dell übernahm sowohl die Einfügung von Inschriften von den deutschen Kleinmeistern als auch ihren experimentellen Umgang mit Schrift. Zur Auswahl standen Schriftbänder und damit der Rückgriff auf die Tradition des Spätmittelalters, die direkte Anbringung auf dem Grund, *cartellini* (illusionistisch eingerissene, geknickte oder vergilbte Zettel, auf denen häufig das Monogramm des Künstlers und das Entstehungsdatum des Kunstwerks untergebracht wurden) oder *tabulae* (steinerne Tafeln mit einem einfachen Griff oben oder zwei seitlichen Griffen).³⁵ Schriftbänder, *cartellini* und *tabulae* konnten in die räumliche Illusion integriert werden, während die Inschrift auf dem Bildgrund die Raumtiefe negiert und den Blick auf den Bildträger zurücklenkt. In seinen Reliefs nutzte Dell unterschiedliche Möglichkeiten der Schriftintegration, in der Gothaer Version sogar mehrere verschiedene im gleichen Objekt. Er verwendete plastisch gearbeitete *tabulae*, die der dreidimensionalen Schnitzkunst vielleicht stärker entsprachen als *cartellini* oder Spruchbänder, oder brachte die Verweise unmittelbar auf den Bildgrund auf.

In der Dresdener »Allegorie der Heilslehre« (Abb. 4) integrierte er erhabene Inschriften auf Tafeln, die entweder wie *tabulae* am Fuß der rahmenden Säulen zu lehnen scheinen oder von Figuren, Jesaja und Johannes, getragen werden und damit illusionistisch in den szenischen Raum eingebunden sind. Die »vor« dem Himmel angebrachten Schriftmedaillons dagegen sind ohne räumlich-illusionistischen Kontakt dem Bildgrund vorgelagert und erinnern an Holzschilder mit Ziertroddeln, wie sie beispielsweise in Kirchen hängen konnten.

34 Knauer nennt als möglichen Grund »mangelndes Vertrauen der Künstler in ihre eigene Bilderzählung« angesichts »neuer Bildthemen ohne eine ausgeprägte ikonographische Tradition«. Anscheinend wurde das »Ideal der Renaissance«, die autonome Bilderzählung, »nicht mehr länger angestrebt« (aaO., 118). Zu einem ähnlichen Schluss hinsichtlich der Bildhauer kam auch SMITH, *German Sculpture* (s. Anm. 11), 360.

35 Vgl. KNAUER (s. Anm. 22), 84. 86f.

Im Relief des Deutschen Historischen Museums Berlin (Abb. 5) wählte der Künstler bei einer ähnlichen Anlage des Bildes eine andere Form der Integration: Ein Fries aus plastisch gearbeiteten Inschriftentafeln ist den räumlich tieferen Szenen in einer seichten, zum Bildträger parallelen Raumebene vorgeblendet. Bild und Text sind hier klar getrennt. Dies ist der deutlichste Anschluss des Bildhauers an die erschwingliche und gut verfügbare zeitgenössische Druckgraphik der Nürnberger Kleinmeister. Diese belebten in ihren Bildunterschriften eine ältere, mittelalterliche Inschriftentradition wieder, die von Dürer und seinen Zeitgenossen nur selten verwendet worden war.³⁶ Auf die Schöpfungen der Cranach-Werkstatt, die sich im Gebrauch von Inschriften ebenfalls in den Kontext der Zeit einfügen und als Vorlage für Peter Dell gedient haben könnten, wird weiter unten eingegangen.

Die Medaillons in diesen allegorischen Reliefs tragen Inschriften unterschiedlicher Länge, Qualität und Funktion. Im Dresdener Relief (Abb. 4) hat der Künstler viel Text untergebracht, meist Bibeldverse, seltener klassifizierende »Titel« für die Szenen oder Figuren. Links oben wird die Eherne Schlange vorgestellt als »FIGUR DER REICHTFERTIVN[sic] NV ZI«, Figur der Rechtfertigung nach Num 21,8f. Über Mose, der die Gebotstafeln empfängt, steht: »DAS GESECZ WIRCKT ZOREN. RO EXO 19« (Röm 4,15 und Ex 19,1ff). Aus dem gewählten Kapitel ist ein kurzer Vers mit hohem Wiedererkennungswert ausgewählt, anschließend wird die Quelle angegeben. Diese verknappte Inschrift folgt allerdings nicht der Lutherübersetzung von 1522 (»syntemal das gesetz richt nur zorn an«³⁷). Auch darin scheint der Bildschnitzer dem freien Umgang der Nürnberger Kleinmeister mit der deutschen Bibel zu entsprechen.

Im Relief auf Schloss Neuenstein (Abb. 6) werden Bibeldverse mit dem Verweis auf das Kapitel als Schilderung der Szene gebraucht wie »DER ENGEL KAM ZV IHR HINEIN VND SPRACH GEGRVSSET LV 1« (Lk 1,28)

36 »Gegenüber älteren Flugblättern setzte sich in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts eine zunehmende Trennung von Text und Bild durch, die nicht zuletzt durch die Ablösung xylographischer durch typographische Texte bedingt war. Die Texte nahmen nun an Bedeutung zu und wurden [...] meist neben oder unter das Bild gesetzt« (aaO., 110f). Dass sich die Bildunterschrift im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts zur gebräuchlichsten Bild-Text-Verbindung entwickelte, hängt sicher auch mit den Flugblättern des frühen 16. Jahrhunderts zusammen.

37 WADB 7; 40; Röm 4,15.

über der Verkündigungsszene links oben oder als zusammenfassende Deutung genau gegenüber am rechten oberen Bildrand, über dem Opfer Isaaks: »ABRAHAM GLAVBT GOT VND ES IST IM ZVR FRVMKEIT GE 15« (Gen 15,6).³⁸

Auch kürzere, plakative Deutungen wie »GLORIA« bei der Verkündigung von Christi Geburt an die Hirten auf der linken Seite, »GENAD« über dem himmlischen Jerusalem und »GESECZ« über der Ehernen Schlange finden sich.

Die teils als *tabulae*, teils gänzlich ohne illusionistischen Bezug eingefügten Inschriften stehen also in einem unterschiedlichen Bezug zu dem Abgebildeten: Sie bieten als reine Quellenangabe einen Rückbezug auf das Gotteswort, schildern einen Vorgang oder bieten eine kurzgefasste Deutung. Die eingefügten Schriftzeugnisse können also erstens einen unterschiedlichen Bildcharakter besitzen, zweitens auf unterschiedlichen Verständnis- und Interpretationsebenen funktionieren und drittens eine Rezeption auf mehreren Ebenen von den Betrachtern und Lesern fordern: Gesetz und Gnade werden einmal im Bild in diversen Szenen, des Weiteren auch im Text – sei er wörtlich zitiert und damit gleichsam »anwesend« oder im Quellenverweis indirekt enthalten – und ein drittes Mal in den interpretierenden Inschriften einander gegenübergestellt.

In der Dresdener Allegorie (Abb. 4) deutete es sich bereits bei einem Medaillon rechts oben an: Die Inschrift »WELCHER IST UMB UNSER SUND RO 4« nimmt den Bibelvers (Röm 4,25) aus dem Kapitelzusammenhang heraus und zitiert ihn unvollständig,³⁹ was sicher auch am begrenzten Platz des Textfeldes liegt. Aber zum einen scheint dieser Anklang des bekannten Verses zum Verständnis genügt zu haben, zum anderen bildet der Verweis eine implizite Aufforderung an den Betrachter, in der Bibel nachzulesen und den Vers zu ergänzen. Auch im Relief des Deutschen Historischen Museums Berlin (Abb. 5) sind die Verweise in den Medaillons so stark verkürzt, dass man sie nur mit Vorwissen, unter Kenntnis der anderen Reliefs oder

38 Auch dieser Vers entspricht nicht dem Wortlaut der Übersetzung Luthers von 1522, »Abraham hat Gott geglaubet, vnd das ist jm zur Gerechtigkeit gerechnet« (WADB 7; 41; Röm 4,3).

39 »wilcher ist vmb vnser sund willen dahyn geben, vnd vmb vnser gerechtickeit willen aufferweckt.« (WADB 7; 42; Röm 4,25).

durch Nachlesen in der Bibel deuten kann: »DAS GESE RO · 4« oder – statt »Figur der Rechtfertigung« – nur: »FIGVR DER REIC · NV · ZI«. Diese extreme Verknappung könnte darauf zurückzuführen sein, dass der Künstler in diesen immer gleichen biblischen Verweisen mit etabliertem Material spielte und die jeweiligen Verse variierte oder sie wie einen mnemotechnischen Anker in abgekürzter Form einfügte. Das würde darauf schließen lassen, dass Dell sich unter biblisch gebildeten Auftraggebern einen Namen als Schöpfer solcher Andachtstafeln gemacht hatte und sich vor allem darauf verlassen konnte, dass seine gebildeten protestantischen Auftraggeber in ihrer eigenen deutschen Bibel nachschlagen würden.

Die knappsten Inschriften besitzt das Gothaer Relief (Abb. 1). Es bietet jedoch in dieser Kürze die wohl größte Vollständigkeit: Fast jedes Element ist mit einer direkt in den Bildgrund oder auf glatt belassene Flächen geritzten Inschrift versehen, oft – im Gegensatz zu den anderen Reliefs – unter Verzicht auf eine illusionistische Einbindung. Die Inschriften enthalten – am häufigsten – den Verweis auf die dazugehörige Bibelstelle (Aushändigung der Gesetzestafeln an Mose: »GESECZ RO 4«, Szenen aus dem Gleichnis vom Barmherzigen Samariter: »SAMARITER LV: 10«, Errichtung der Ehernen Schlange: »NVME Z1«, Isaaksopfer: »GENE ZZ« [Gen 22], Traum Jacobs von der Himmelsleiter und sein Kampf mit dem Engel: »GENE: ^^^ · Z8 [...] VNT · ^^^ 3Z«, Gen 28 und 32), eine aus einem oder zwei Wörtern bestehende Kennzeichnung (bei dem siegreichen Auferstandenen, der Tod und Teufel aus dem Himmel stößt: »VBERWINTU«, Überwindung, »DOTD«, »WELT«, »TEVFEL«, bei Jona »PROPFET JONAS«) oder die ersten Wörter der jeweiligen Bibelverse (bei Maria mit dem Kind »LV: 1 DER HELGE GEST WIRT«). Nur einmal ist der Bibelvers selbst mit der bibliographischen Angabe wiedergegeben: »DER STACHEL DES DOTS IST DIE SVND 1 COR 15«. Dadurch wird er gegenüber den übrigen Bibelstellen herausgehoben.

Auch 1Kor 15,55–57 fand sich einige Zeit später in Luthers bereits erwähnter Auflistung der für Grabmäler geeigneten Verse; wiederholt setzte er sich unter Verweis auf dieses Kapitel mit Gesetz, Sünde und Gnade auseinander. Die Inschrift in Dells Relief ist fast wörtlich nach der Übersetzung Luthers von 1522 zitiert.⁴⁰

40 »Der tod ist verschlungen ynn den sieg, Todt, wo ist deyn stachel? Hell, wo ist deyn sieg? Aber der stachel des tods ist die sund« (WADB 7; 134; 1Kor 15,55f).

Innerhalb dieser »Gesetz und Gnade«-Allegorie ruft der Künstler diesen für Luther zentralen Komplex im Wort auf und verleiht ihm dadurch zusätzliches Gewicht. Man könnte die allegorischen Reliefs Peter Dells, in denen das Wort auf diese Weise verwendet wird, fast als »verlängerten Arm« des Reformators ansehen, denn sie folgten dessen Praxis und verwiesen – wie Luther in seinen Auslegungen – über sich hinaus auf das Wort Gottes. Dadurch, dass die bildliche Darstellung sich ihre Beglaubigung durch das Wort gleichsam einschreibt, nimmt sie sich und ihre Mittel zurück und inszeniert sich als Instrument einer höheren Wahrheit.

*V Adam, Eva und der Baum des Todes:
Übernahmen aus der Druckgraphik*

Die Szene, die mit dem Vers aus dem Ersten Brief des Paulus an die Korinther überschrieben wird, ist sehr klein im Hintergrund wiedergegeben: Tod und Teufel treiben einen Sünder in die Hölle.

Es ist das Gesetz, das durch seine Existenz erst die Sünde bewirkt und damit den Tod auf den Menschen herabruft. Wohl deshalb überwölbt die Eherne Schlange, von Mose im Zeichen des Gesetzes errichtet und zugleich Zeichen der Rechtfertigung des Menschen allein durch die Gnade Gottes, diese Szene. Der Spieß des Todes richtet sich zum Schädel des Todes und zum Gesicht Evas beim Sündenfall. Auch die Eherne Schlange blickt den steilen, von Bäumen gesäumten Weg hinab, den Abraham und sein Sohn Isaak zur Opferstätte gehen müssen, über das weibliche Köpfchen der Paradiesesschlange und den Totenschädel, bis ihre abwärts geschwungene Blicklinie bei Eva endet. Adam sitzt auf einem Baumstumpf und hält Eva einen Apfel entgegen, den Blick auf sie geheftet. Aller Augen sind damit auf die Sünderin Eva gerichtet.

Der muskulöse, männliche Tod steht zwischen Adam und Eva. Seine ausgestreckten Arme werden zu Ästen des unheilbringenden Baumes. Während das Wasser Evas Füße leicht umspült, schwimmen bei der Figur des Todes, die offenbar an einer tieferen Stelle steht, die Konturen des Fußes unter dem feinen Wellengekräusel, das von einer unterirdischen Quelle unter dem Kreuz ausströmt. Vier Baumstümpfe oder Steinquader unterteilen den Zufluss in vier Bahnen. Diese (Paradieses-)Quelle könnte auf die Kreuzlegende nach Jacobus de Voragine (1228/29–1298) zurückge-

hen, die sich seit dem 13. und 14. Jahrhundert auch in Historienbibeln fand.⁴¹ In der Weiterentwicklung der Geschichte in der Chronik *Ly Myreur des Histors* des belgischen Klerikers Jean d'Outremeuse (1338–1400) sieht Seth, der von seinem sterbenden Vater Adam zum Paradies geschickt wurde, um Öl vom Baum des Mitleids zu erbitten, durch einen Spalt in der Himmelspforte »oberhalb der Quelle, aus der die vier Paradiesesströme rin- nen, [...] einen verzweigten Baum, aber ohne Laub und Rinde; es ist der Baum der Erkenntnis, der infolge des Sündenfalls dürr geworden ist.«⁴² Peter Dell hat den Baum der Erkenntnis also am der Legende entsprechenden Platz über der Quelle der Paradiesflüsse untergebracht.

In der ikonographischen Tradition trennt der Baum der Erkenntnis Adam von Eva; beide stehen und wenden sich leicht einander zu. Dell wählt für die Darstellung des Sündenfalls hier eine ungewöhnliche Dreiergruppe, fast schon ein *ménage à trois*. Ein auf einem Baumstumpf sitzender Adam, der mit einer fragenden Geste Eva den gerade von ihr empfangenen Apfel zu zeigen scheint, begegnet auf einem Kupferstich des Nürnberger Kleinmeis- ters Sebald Beham (1500–1550) aus dem Jahr 1519 (Abb. 7)⁴³. Der Adam Pe- ter Dells ist jedoch ein mehrfach verschachteltes Zitat, jeweils vermittelt über die Druckgraphik als Medium: Beham hatte in seinem Adam dem Torso vom Belvedere eine vollständige Gestalt und christliche Deutung verliehen und konnte sich zusätzlich an Marcantonio Raimondis Nach- stich nach Raffael orientieren, der, ebenfalls den Torso vom Belvedere ver- vollständigend, Paris beim Urteil über die schönste Göttin in der gleichen Pose mit einem Apfel in der Hand zeigt.⁴⁴

41 Zur Wiedergabe in Historienbibeln vgl. A. WÜNSCHE, Die Sagen vom Lebensbaum und Lebenswasser. Altorientalische Mythen, 1905, 28. Dort findet sich auch die Nacherzäh- lung der weiterentwickelten Geschichte in *Ly myreur des histors* von Jean des Preis dit d'Outremeuse: aaO., 28–31.

42 E. GROHNE, Die bremischen Truhen mit reformatorischen Darstellungen und der Ur- sprung ihrer Motive (Abhandlungen und Vorträge 10/2), 1936, 47.

43 SEBALD BEHAM, »Adam«, 1519, Kupferstich, 64 × 49 mm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1870,1008.2020.

44 Hierzu siehe Ausst.-Kat. Die gottlosen Maler von Nürnberg. Konvention und Subver- sion in der Druckgrafik der Beham-Brüder, hg. v. J. MÜLLER / TH. SCHAUERTE, 2011, 174f, Kat. 23A und 23B (»Adam« und »Eva« Hans Sebald Behams; Marcantonio Raimondi [nach Raffael], »Das Urteil des Paris«, 1515/16, Kupferstich, 293 × 442 mm, London, The



Abb. 7: Sebald Beham, »Adam«, 1519, Kupferstich, 64 × 49 mm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1870,1008.2020

Solche Übernahmen aus der Druckgraphik waren unter den Bildhauern gängig und konnten beispielsweise für den ersten Lehrer Peter Dells, Tilman Riemenschneider, aber auch für Dell selbst nachgewiesen werden.⁴⁵ Bei der Untersuchung von Dells Bezug zur »Gesetz und Gnade«-Ikonomie – besonders bei Cranach unten im Text – werden weitere solcher Übernahmen genannt. Druckgraphische Blätter dienten offenbar als preiswertes und transportables Medium für künstlerische Innovationen; Bildhauer mit einer eigenen Werkstatt dürften einen Fundus an solchen Blättern besessen haben.⁴⁶

Das Vorbild für Eva ist indes nicht das von Sebald Beham gewählte Pendant⁴⁷ – eine komplementär zu Adam auf einem niedrigeren Baumstumpf sitzende Eva mit einem Apfel in der Hand –, sondern stammt aus einem undatierten Kupferstich mit Adam, Eva und dem Tod, der dem jüngeren Bruder Sebald Behams, Barthel Beham (1502–1540), zugeschrieben wird und ab

British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. H,2.25 [Abbildung des entsprechenden Details daraus: 175]].

45 Fritz Koreny belegte Übernahmen besonders aus dem druckgraphischen Werk Martin Schongauers für Tilman Riemenschneider (F. KORENY, Riemenschneider and the Graphic Arts, in: Julien Chapuis [Ed.], Tilman Riemenschneider, c. 1460–1531. Proceedings of the Symposium »Tilman Riemenschneider: A Late Medieval Master Sculptor«, held 3–4 December 1999 in Washington, 2004, 99–111), Berthold Kress zeigte Übernahmen aus Zeichnungen Paul Lautensacks in Peter Dells im Zweiten Weltkrieg zerstörtem allegorischen Relief mit dem Gnadenstuhl (B. KRESS, A Relief by Peter Dell (1548) after a Drawing by Paul Lautensack, and the Origins of the Term »Gnadenstuhl« [JWCI 73, 2010, 181–194]). Jeffrey Chipps Smith führte weitere Übernahmen an: So orientierte der Bildhauer Loy Hering sich bei zwei Reliefs seines Wolfstein-Altars an einem Holzstich Dürers und einem Kupferstich Schongauers. Auch Burgkmair oder van Heemskerck lieferten druckgraphische Vorlagen. Smith führt diese weit verbreitete Orientierung an der Druckgraphik auf das mangelnde Selbstbewusstsein der Bildhauer zurück: »Even before the Reformation, sculptors had largely ceded intellectual primacy to painters and print-makers. Many sculptors became less self-reliant as they based their compositions and figural types upon the woodcuts and engravings of others« (SMITH, German Sculpture [s. Anm. 11], 360).

46 Herrn Dr. Frank Matthias Kammel sei gedankt für das Gespräch zu dieser Werkstattpraxis und zur Frage der Inschriften in Peter Dells Reliefs im Rahmen der Tagung »Bauernkrieg in Franken« (10. und 11. 10. 2014) auf der Festung Marienberg am 11. 10. 2014.

47 Vgl. z.B. SEBALD BEHAM, »Eva«, 1519, Kupferstich, 65 × 53 mm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1870,1008.2021 (erster Zustand).

1520 entstanden sein könnte (Abb. 8)⁴⁸. Auch die auffällige Neuerung, die Verschmelzung des Todes mit dem Baum der Erkenntnis, scheint von Beham zu stammen;⁴⁹ dass eine menschliche Figur den Stamm eines Baumes bildet und ihre Arme zu dessen Zweigen werden, begegnet sonst nur in Darstellungen aus der griechischen Mythologie. Es waren zunächst italienische Künstler, die den Mythos der in einen Lorbeerbaum verwandelten Daphne aufgriffen und dabei die Verwandlung vom Menschen in einen Baum durch die Gestaltung der Arme und Haare zu Ästen zeigten.⁵⁰ In Behams Kupferstich windet sich die Schlange aus dem Becken des Todes nach oben; sie könnte damit auf das männliche Geschlechtsorgan anspielen, die damit ebenfalls aktive Rolle Adams und die tödlichen Folgen der Lust aufzeigen.⁵¹ Auch greifen im Kupferstich Adam und Eva nach

48 BARTHEL BEHAM, »Adam und Eva«, zwischen 1520 und 1540, Kupferstich, 78 × 54 mm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1853,0709.41. Ein Exemplar besitzt auch das Germanische Nationalmuseum Nürnberg, Inv.-Nr. St. N. 12856. Während der Kupferstich im Katalog des Dürer-Hauses in Nürnberg zwischen 1526 und 1529 datiert wird (Ausst.-Kat. Nürnberg 2011, Kat. 25, 178f), streckt das British Museum in seiner online Datenbank (British Museum Collection Database, unter dieser Inv.-Nr.) die Entstehungszeit zurückhaltender auf 1520 bis 1540.

49 Herzlichen Dank an Frau Dr. Caroline Zöhl, Freie Universität Berlin, für den hilfreichen Hinweis auf den Katalog des Albrecht-Dürer-Hauses (Ausst.-Kat. Nürnberg 2011) mit dieser Abbildung.

50 Kurz zuvor, 1524, hatte Dosso Dossi (1489/90–1542) die Sage von Apoll und Daphne wiedergegeben, ca. 100 Jahre später schuf Gian Lorenzo Bernini (1598–1680) mit seiner Marmorskulptur »Apoll und Daphne« von 1622 bis 1625 die wohl berühmteste Darstellung der mythischen Szene: Dosso Dossi (Giovanni de Luterio), »Apoll«, Öl auf Leinwand, 191 × 116 cm, und GIAN LORENZO BERNINI, »Apoll und Daphne«, Marmor, Höhe: 243 cm, beide in der Galleria Borghese in Rom.

51 Hierzu siehe S.H. GODDARD (ed.), *The World in Miniature. Engravings by the German Little Masters 1500–1550*, 1988, 115f, zu SEBALD BEHAM, »Adam und Eva«, 1543, Kopie nach Barthel Beham, Kupferstich, 82 × 56 cm, P. 7 iii/iv; B. 6, Harvard University Art museums (Fogg Art Museum), sowie A.K. HEATT, *Eva as reason in a tradition of allegorical interpretation of the fall* (JWCI 43, 1980, 221–226). Goddard führt im Gefolge Heatts diese Darstellung auf einen Text von Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535) aus dem Jahr 1518 zurück, in dem dieser die Schlange mit dem männlichen Geschlecht gleichsetzte (*Declamatio de nobilitate et praecellentia foeminei sexus* bzw. *Von Adel und Vorrang des weiblichen Geschlechts*, Antwerpen 1529). Agrippas Schrift wurde zwar erst 1529 veröffentlicht, aber der Schwager der Gebrüder Barthel, Sebastian

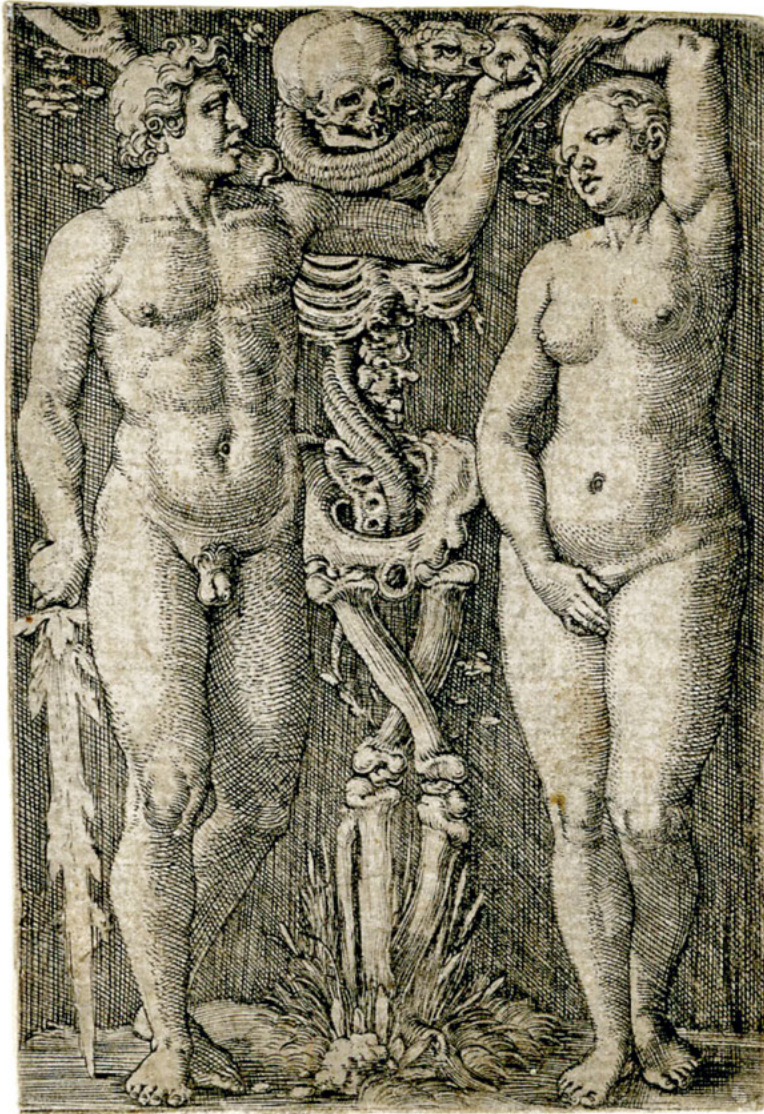


Abb. 8: Barthel Beham, »Adam und Eva«, zwischen 1520 und 1540, Kupferstich, 78 × 54 mm, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1853,0709.41

dem Apfel, den die Schlange in ihrem Maul trägt, so dass beide zu gleichen Teilen Schuld am Sündenfall tragen. In Dells Relief dagegen windet sich die Schlange nur um den Hals des Todes und Adam nimmt die Rolle des passiv Verführten ein; allein Eva greift aktiv nach den Äpfeln. Stärker als mit Adam ist sie mit dem Tod selbst erotisch verbunden. Sie stehen nah beieinander, sind einander zugeneigt, beider Geschlechtsorgan wird durch belaubte Äste verdeckt. Adam dagegen sitzt abseits, sein Geschlecht sieht man (noch) nicht.

Die Bildfindung Behams wird auf Totentänze zurückgeführt.⁵² Die enge Verbindung des Todes mit dem Baum der Erkenntnis aber findet sich bereits in der mittelalterlichen Buchmalerei.⁵³

Franck, zitierte dessen Arbeiten in seiner Abhandlung über die verbotene Frucht (*De arbore Scientiae boni et mali* ...). Vielleicht kannten die Gebrüder Beham über Franck diese erotische Verbindung des männlichen Geschlechts mit der Schlange. Sie könnten diese Bildlösung aber auch eigenständig entwickelt haben.

- 52 »Das Innovative an Behams kleinem Kupferstich ist die Synthese von Sündenfall-, Totentanz- und Zweizeige-Ikonografie« (Ausst.-Kat. Nürnberg 2011, Kat. 25, Adam und Eva mit Tod, 178). Die Entscheidungssituation, in der sich Adam als der Empfangende befindet, wird dadurch angedeutet, dass er in seiner Rechten das Flammenschwert hält, mit dem der Erzengel Michael ihn und Eva aus dem Paradies vertreiben wird, und in der Linken den Apfel.
- 53 Schon im Burgundischen Missale für Kaiser Maximilian I. von 1513/15 im Besitz der Thüringer Landes- und Universitätsbibliothek Jena sind auf fol. 29v Maria und Eva vor zwei Bäumen abgebildet; während der Baum des Lebens hinter Maria zwischen seinen Blättern Hostien trägt und sich die Taube des Heiligen Geistes über ihr auf einem Ast niedergelassen hat, trägt der Baum der Erkenntnis auf Evas Seite statt Äpfeln Totenköpfe. Es kann sich in Anbetracht der sichelförmigen Blätter jedoch nicht um eine Pinie handeln, wie Heimo Reinitzer aufgrund der Zapfenform der übrigen Früchte schreibt (REINITZER [s. Anm. 4], Bd. I, Nr. 349, 276f), auch wenn die Verbindung des Pinienzapfens, dieses Symbols für irdische Fruchtbarkeit, mit den Totenkopffrüchten als Zeichen der Todesverfallenheit gut passen würde. Der Regensburger Miniaturmaler Berthold Furtmeyr (nachweisbar 1470–1501) schuf 1481 eine noch engere Verbindung beider Paradiesbäume. In seiner Miniatur auf Pergament auf fol. 60v im Messbuch des Salzburger Erzbischofs Bernhard von Rohr im Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek München stehen Maria und Eva nebeneinander vor einem einzigen Baum, der neben rotgrünen Äpfeln sowohl Hostien als auch Totenköpfe als Früchte trägt. Direkt über Eva grinst ein weiterer weißer Totenkopf aus den Blättern des Baumes auf sie herab, über Maria hängt dagegen ein kleines Kreuz. Der todbringende Baum der Erkenntnis und der Baum des ewigen

In Peter Dells Gothaer »Gesetz und Gnade«-Allegorie zeigt der Baum der Erkenntnis metamorphotisch die Folge der Sünde: den Tod.

Der schmale Baum hinter dem Kreuz Christi ist dagegen in anderer Form zweigeteilt und Zeichen des Lebens und des Todes zugleich. Zur Linken des Kreuzes, zur Seite des Neuen Testaments hin, hat er kleine Blätter ausgetrieben; die Zweige der rechten Seite hingegen bleiben winterlich kahl. Hierin folgt der Bildhauer einer älteren Bildtradition, die ebenfalls auf die Legende vom Heiligen Kreuz zurückgehen könnte. Der Erzengel Michael gibt Seth für seinen Vater einen Zweig vom Baum des Lebens, aber bei dessen Rückkehr ist Adam bereits verstorben. Deshalb pflanzt Seth den Zweig auf Adams Grab, in einer anderen Tradition sogar in den Mund Adams. Er wird zu einem großen Baum, aus dessen Holz nach einigen Zwischenschritten schließlich das Kreuz Christi gefertigt wird, und kann als Symbol für das ewige Leben dienen, das durch den Kreuzestod des Erlösers begründet wird.⁵⁴ Im *Pèlerinage de la vie humaine*, einer religiösen Versdichtung des belgischen Zisterziensermönches Guillaume de Deguileville (1295–1358) von 1330/31, erhält Seth dagegen einen Zweig vom Baum der Erkenntnis aus dem Paradies. Dieser war aufgrund des Sündenfalls verdorrt, schlägt aber auf Adams Grab wieder aus; in der Version Guillaumes ist er es, der das Holz für Christi Kreuz liefert. In dieser symbolischen Weiterverwendung wird durch Jesu Tod am Kreuz die Ursünde wörtlich getilgt, denn

Lebens sind hier zu einem einzigen Gewächs geworden. Diese Verschmelzung beider Bäume ist vielleicht die Konsequenz aus der Kreuzlegende und ihren unterschiedlichen Versionen (Miniatur zum Officium de Immaculata Conceptione Beatae Mariae Virginis, Bl. 29v, 260 × 225 mm, Baum des Lebens, Baum des Todes, Maria und Eva, Burgundisches Missale für Kaiser Maximilian, 1513/15, Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek Jena, Signatur: Chorbuch 4, abgebildet u.a. bei REINITZER [s. Anm. 4], ebd., und BERTHOLD FURTMEYR, Vollminiatur auf Pergament, Blattgröße 37,5 × 27 cm, im dritten Band des Messbuches des Salzburger Erzbischofs Bernhard von Rohr, 1481, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 15710, fol. 60v, abgebildet u.a. bei CH. WAGNER u.a. [Hg.], Ausst.-Kat. Berthold Furtmeyr. Meisterwerke der Buchmalerei. Aufbruch zur Renaissance in Regensburg, 2010, 88).

⁵⁴ Die detaillierte Nacherzählung findet sich bei WÜNSCHE (s. Anm. 41), 23–46. Vgl. des Weiteren M. LURKER, Der Baum in Glauben und Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Werke des Hieronymus Bosch (SDKG 328), 1960, bes. 114f sowie H.W. VAN OS / G. JÁSZAI, Art. Kreuzlegende (LCI 2, 1994, 642–648).

das Blut Christi läuft am Kreuz, also am Holz vom Baum der Erkenntnis, herab und wäscht die Ursünde ab.⁵⁵

Wie vieles in diesem Relief hat Peter Dell hier und in den bereits vorgestellten anderen Reliefs des gleichen Themas auch diese Darstellung des zweigeteilten Baumes aus der Bildtradition von »Gesetz und Gnade« übernommen.

VI Die Entwicklung der Allegorie »Gesetz und Gnade«

In einer Art »Indizienprozess« – im direkten Abgleich im Hinblick auf Komposition und Motive – soll nun herausgearbeitet werden, in welchem Bezug die allegorischen Reliefs Peter Dells zu »Gesetz und Gnade«, insbesondere das Gothaer Relief, zu den Hauptwerken der gleichnamigen Allegorie in Graphik und Malerei stehen.

Mit der Frage nach den kunsthistorischen Vorbildern der »Gesetz und Gnade«-Kompositionen ist man mitten in der Forschungsdiskussion zur Priorität bestimmter Holzschnitte, Kupferstiche oder Gemälde und der Frage der Beeinflussung angelangt. Deshalb folgt im Anschluss ein kurzer Abriss der Forschungsdebatte unter Beschränkung auf die Objekte, die Licht auf die Beziehung zwischen den Objekten Peter Dells und der Cranach-Werkstatt werfen können. Dabei wird nach der Auffassung Luthers zu einzelnen Motiven gefragt und danach, ob diese sich in den Bildlösungen Cranachs oder seiner Nachfolger niederschlug.

Die Inschriftenleiste unter den tiefenräumlichen Szenen im Gemälde »Verdammnis und Erlösung« Lucas Cranachs d. Ä. (Abb. 2) erläutert und benennt die abgebildeten Figuren mittels kurzer Zitate (von links nach rechts) aus Röm 1⁵⁶, 1Kor 15 und Röm 4⁵⁷, Röm 3 und Mt 11⁵⁸, Röm 1 und

55 Zu den unterschiedlichen Versionen siehe ebd.; J. FLEMMING, Art. Baum (LCI 1, 1990, 258–268); G. JÁSZAI, Art. Kreuzallegorie (LCI 2, 1994, 595–600); GROHNE (s. Anm. 42), 47f.

56 »Vom Regenbogen und gericht. | Ess wird Gottes zorn offenbart vom himmel vber aller | menschen Gotloss leben vnd vnnrech · Roman · 1 · | wier seind allzumal sündler vnndt | mangelln des preises | das sie sich Gottes nicht rühmen mügen Roman · 1 · «.

57 »Vom Teuffel vnd Todt | Die Sünnde ist des Todes spiess aber das gesetz ist der sünden | krafft · I · corinth · 15 · | das gesetz Richtet zornn ahn · Roman · 4 · «.

Röm 3⁵⁹, Joh 2 [sic, eigentlich: Joh 1, 29] und 1Petr 1⁶⁰ sowie 1Kor 15⁶¹. Dass die Zitate leicht vom Wortlaut des *Septembertestaments* und späterer Übersetzungen Luthers abweichen, bewog Matthias Weniger zu der Einschätzung, dass die »Gesetz und Gnade«-Allegorie gerade nicht im Umkreis Luthers in Wittenberg entstanden, sondern nur dort aufgenommen und angepasst worden sei.⁶² Aber angesichts des mehrjährigen Übersetzungs- und Publikationsprozesses hat Lucas Cranach wahrscheinlich unterschiedliche Übersetzungsstadien mitbekommen.⁶³ Auch könnte er sich – unter Angabe des Bibelkapitels und damit gleichsam abgesichert – einen ähnlich freien Umgang mit den deutschen Bibelversen erlaubt haben, wie er bereits für die Nürnberger Kleinmeister etwas früher nachgewiesen ist und hier auch an den allegorischen Reliefs Peter Dells gezeigt werden konnte.⁶⁴

Im Prager Gemälde Lucas Cranachs (Abb. 3) wird das Motiv des Pantokrators durch Mose ersetzt, der auf dem Berg Sinai die Gesetzestafeln aus der Hand Gottes empfängt. Ihm gegenüber ist die Verkündigung an Maria auf dem Berg Zion mit dem auf sie zuschwebenden Christuskind gezeigt, das sein Kreuz geschultert hat: ein Motiv, das in der Gothaer Version fehlt.

58 »Vom mose und den Propheten | Durch das gesetz kömet erkenntnis der sünden Roman · 3 · | Matthei · II · | Das gesetz undt propheten gehen bis auff Johanes zeitt.«.

59 »Vom menschen | Der gerechte lebett seines glaübens Roman · I · | wiew halten das ein mensch gerecht werde den glaüwen | on werch des gesetzs Roman · 3 ·.«.

60 »Vom Teuffer | Sihe das ist gottes Lamb das der welt sünde tregt | sant Johannes Baptist Johannis · z · | In der heiligung des geistes zum gehorssam vnd bespreg | ung des blütes Jesu Christi amen · I · petri · I ·.«.

61 »Von Tode vnd Lamb | Der Tod ist verschlungen ym sieg Tod wo ist dein spiß | helle wo ist dein sieg: danck hab Gott der vns den siegk gegeben | hat durch Jesum Christum unsern herren · I · coerinth · 15 ·.«.

62 Vgl. M. WENIGER, »Durch und durch lutherisch«? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade (MJBK 55, 2004, 115–134), 120f.

63 Luther überarbeitete seine Übersetzung mehrfach, so dass beispielsweise das *Septembertestament* und das *Dezembertestament* aus dem Jahr 1522 und die 1530 bei Hans Lufft in Wittenberg erschienene revidierte Fassung des Neuen Testaments voneinander abweichen. Zum Entstehungsprozess der deutschen Bibel vgl. CH. SPEHR, Luther als Dolmetscher. Notizen zur Wittenberger Bibelübersetzung (in: Anmut und Sprachgewalt. Zur Zukunft der Lutherbibel. Beiträge der Jenaer Tagung 2012, hg. v. C. DAHLGRÜN / J. HAUSTEIN, 39–52), bes. 44–47, sowie H. VOLZ, Martin Luthers deutsche Bibel. Entstehung und Geschichte der Lutherbibel, 1978, bes. 111–113 und 154–156.

64 Vgl. KNAUER (s. Anm. 22), 75.

Korrespondiert in der Gothaer Fassung der Weltenrichter mit dem Auferstandenen, so sind hier Gesetz und Gnade im Dekalog und in der Vorausdeutung auf Christi Menschwerdung und Kreuzestod parallel gesetzt. Ebenso beziehen sich im Leichnam und im siegreichen Auferstandenen Gnadenbild und Zeichen des Todes aufeinander. Christus am Kreuz ist im Vergleich zur Gothaer Fassung aus größerer Entfernung im Mittelgrund wiedergegeben, im Vordergrund steht in einem nicht ganz passenden Größenmaßstab der Auferstandene vor Grabeshöhle und Sarkophag und triumphiert über Tod und Teufel. Der Sünder ist im Prager Typ nur einmal zentral gezeigt, der Blutstrahl aus der Seitenwunde Christi fehlt.

Ursprünglich fanden sich Inschriften im Gemälde selbst, die aber bei Restaurierungen 1975 und 1983 entfernt wurden. Dass die Farbe dieser Inschriften teils »in ältere Risse eingesickert« ist, spricht dafür, dass sie nicht zur Entstehungszeit des Gemäldes, sondern später auf eine bereits existierende und getrocknete Farbschicht aufgetragen wurde. Ob eine möglicherweise vorhandene Schriftleiste unter dem Gemälde abgesägt wurde, ist aus der Dokumentation der Restaurierungen nicht zu erschließen.⁶⁵ Eine Kopie nach diesem Cranach-Gemälde, die sich ebenfalls im Besitz der Národní Galerie befindet⁶⁶, zeigt sowohl die in heller Farbe im Bild aufgetragenen Inschriften als auch eine Textleiste darunter. Das Prager Gemälde könnte also, nach dem gleichen Muster wie das Gothaer, eine Textleiste aufgewiesen haben.

Welche der beiden Versionen Cranachs früher entstand, ist schwierig zu entscheiden. Aber vielleicht bieten zwei überlieferte Entwurfszeichnungen Cranachs Hinweise auf den Entwurfsprozess.

Die beiden Zeichnungen scheinen die Gothaer Fassung vorzubereiten und könnten 1529 entstanden sein. Die Vorbereitungszeichnung, die im Kupferstichkabinett Dresden aufbewahrt wurde und zu den Kriegsverlusten zählt (Abb. 9)⁶⁷, zeigt bereits in Grundzügen die Gothaer Komposition,

65 Vgl. FLECK (s. Anm. 4), 487.

66 Nach LUCAS CRANACH DEM ÄLTEREN, Kopie der »Prager Tafel«, 1529, auf Lindenholz, 88 × 86,5 cm, Prag, Národní Galerie, Inv.-Nr. 0-9619. Vgl. FLECK (s. Anm. 4), Kat. 98 A (Abb.) und 488f. Zu den Inschriften der Prager Kopie nach Lucas Cranach s. REINITZER (s. Anm. 4), 380, Nr. 577.

67 LUCAS CRANACH DER ÄLTERE, Zeichnung zu »Gesetz und Gnade«, um 1529, Feder in Braun, 19,8 × 28,5 cm, ehemals Dresden, Kupferstichkabinett, seit 1945 verschollen.



Abb. 9: Lucas Cranach der Ältere, Zeichnung zu »Gesetz und Gnade«, um 1529, Feder in Braun, 19,8 × 28,5 cm, seit 1945 verschollen, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Fotoabteilung (Schurz/Ostritz)

allerdings ohne den trennenden Baum in der Mitte. Die Zelte der Israeliten mit der Ehernen Schlange finden sich hier auf der Gnadenseite, was ihrem Verständnis als Praefiguration der Kreuzigung geschuldet sein könnte; sie vertreten damit die Kreuzigung selbst typologisch. Nicht Christus am Kreuz ist zu sehen, sondern ein Lamm hat das Kreuz geschultert und steht auf einem Skelett. Dem Weltenrichter links oben sind zwei Betende links und rechts des Regenbogens beigegeben, wahrscheinlich Maria und Johannes. Mit dem Weltenrichter korrespondiert hier nicht auf der rechten Seite Christus als Erlöser, sondern Gott selbst. Im Vergleich zu dem Gothaer Gemälde fehlen die Verkündigung an die Hirten und Marias Vision des Immanuelkinds.

In der Textleiste des Gemäldes erhalten diese Szenen keine Bibelverse zur Erläuterung; daraus leitet Miriam Verena Fleck plausibel ab, »dass man die Bibelsprüche bereits mit oder vor der Dresdener Zeichnung und nicht erst zu Beginn der Arbeiten am Gothaer Gemälde ausgewählt hatte«. ⁶⁸ Damit wäre die Dresdener Zeichnung tatsächlich eine vorbereitende Studie für das Gemälde, in der Cranach nach aussagekräftigen Szenen und einer Bildlösung zu einem bereits erarbeiteten und festgelegten Thema suchte. Zudem widmete Cranach die Dresdener Zeichnung handschriftlich Katharina von Mecklenburg, Herzogin von Sachsen. Sie könnte das Gothaer Gemälde in Auftrag gegeben haben; vielleicht war sie sogar am Entwurfsprozess beteiligt. ⁶⁹

Eine Zeichnung Cranachs im Städel Museum Frankfurt (Abb. 10)⁷⁰ ist kleinteiliger ausgeführt und könnte deshalb einen etwas späteren Entwurfszustand darstellen. Sie zeigt bereits den trennenden Baumstamm in der Mitte, aber der Sündenfall wurde hier durch die Vertreibung aus dem Paradies ersetzt: vielleicht ein Experiment mit verschiedenen Motiven für eine thematische Vorgabe. Die Gestalt des siegreichen, auf den Tod einstehenden Auferstandenen, die sich auch im Prager Gemälde findet, ist hier schon angelegt, der Blutstrahl, der charakteristisch für den Gothaer Typ ist, allerdings auch. Die Frankfurter Zeichnung wirkt deshalb wie eine Synthese beider Kompositionstypen.

Ein Holzschnitt aus der Cranach-Werkstatt von ca. 1530 (Abb. 11)⁷¹ ist in der Anlage und der Wahl der Szenen dem Gothaer Gemälde sehr nah, besitzt aber auch bestimmte Charakteristika beider Zeichnungen. Während die linke Seite fast identisch mit der des Gothaer Gemäldes ist, entspricht

68 FLECK (s. Anm. 4), 53.

69 Vgl. aaO., 45 f.

70 LUCAS CRANACH DER ÄLTERE, Zeichnung zu »Gesetz und Gnade«, um 1529, Feder in Dunkelbraun, Kreidevorzeichnung, 134,3 × 19,7 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 15202.

71 LUCAS CRANACH DER ÄLTERE, Werkstatt (auch Lucas Cranach dem Jüngeren zugeschrieben), »Gesetz und Gnade«, ca. 1528–1532, Holzschnitt, 23,3 × 32,4 cm (Druck) bzw. 27,0 × 32,5 cm (Blatt), London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895,0122.285. FLECK (s. Anm. 4) datiert diesen Holzschnitt auf »ca. 1530« (Kat. 88, 478), bei REINITZER (s. Anm. 4) findet sich die Datierung »ca. 1529« (Bd. I, 312f, Nr. 434).

Abb. 10: Lucas Cranach der Ältere, Zeichnung zu »Gesetz und Gnade«, um 1529, Feder in Dunkelbraun, Kreidovorzeichnung, 134,3 × 19,7 cm, Frankfurt am Main, Städel Museum, Inv.-Nr. 15202, Foto: ARTOTHEK



Abb. 11: Lucas Cranach der Ältere, Werkstatt (auch Lucas Cranach dem Jüngeren zugeschrieben), »Gesetz und Gnade«, ca. 1528–1532, Holzschnitt, 23,3 × 32,4 cm (Druck) bzw. 27,0 × 32,5 cm (Blatt), London, The British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. 1895,0122.285



die rechte Seite – in der Positionierung der typologisch aufgefassten Eherenen Schlange mit dem siegreichen Auferstandenen vor Grabeshöhle und Sarkophag, dem nach hinten gerückten Kruzifix und dem Blutstrahl aus der Seitenwunde – stärker der Frankfurter Zeichnung. Auch die Vision Marias auf dem Berg Zion im Hintergrund findet sich in dieser Zeichnung und im Prager Gemälde. Der Holzschnitt wirkt dadurch wie eine Zwischenstufe in der Entwicklung des Gothaer Typs, die in sich Bildvarianten aus mehreren Entwürfen und Gemäldeversionen vereint.⁷²

Sowohl die Zeichnungen und der Holzschnitt von ca. 1530 als auch das Gothaer Gemälde zeigen Christus als Weltenrichter, die Dresdener Zeichnung zusammen mit Maria und Johannes. Cranach experimentierte bei diesem Motiv mit unterschiedlichen Bildlösungen, wie sich an der Frankfurter Zeichnung im Vergleich zur ehemals in Dresden aufbewahrten Zeichnung erkennen lässt; dort wird der Weltenrichter anstelle von Johannes und Maria zu seinen Füßen von zwei skizzenhaft angedeuteten Engeln flankiert.⁷³ Auch das Relief Peter Dells in Gotha (Abb. 1) zeigt – im Gegensatz zu seinen übrigen Reliefs zu diesem Thema – den Pantokrator, der vielleicht aus Cranachs Komposition übernommen ist.

Dieses Motiv mag auf den ersten Blick problematisch oder unpassend erscheinen, gemessen an der Haltung Luthers: Dieser sprach sich wiederholt gegen furchteinflößende Bilder Christi aus, besonders gegen den »zornigen Richter« auf dem Regenbogen mit Schwert und Lilie.⁷⁴

72 Daher die Vermutung, dass der Holzschnitt nach dem Gothaer Gemälde entstand: »Denn der Holzschnitt nimmt eine Reihe weiterer Veränderungen vor, die in den ersten Wiederholungen des Gothaer Typus, dem sog. Königsberger, Weimarer und Nürnberger Gemälde [...], zu einer allmählichen Verfestigung der Komposition führten« (FLECK [s. Anm. 4], 54). Die genannten Gemälde (bei FLECK [s. Anm. 4], Kat. 99, 102 und 103) entsprechen in der Komposition weitestgehend dem Holzschnitt und sind unten mit einer weißgrundigen Textleiste versehen. Als Ausnahme zeigt das Nürnberger Gemälde eine illusionistische Inschrift auf Stein.

73 FLECK (s. Anm. 4), 49 spricht von einer »Verlegenheitslösung mit zwei Fanfaren-Engeln«.

74 Durch solche Bilder werde der Mensch sich seiner Sünden bewusst und so tief in Angst versetzt, »das er auch an Christo nicht anders sihet denn einen zornigen Richter, wie er auch bis her gemalet und durch die Schendlichen Papisten jnn alle hertzen getrieben ist, allein auff dem Regenbogen sitzend, mit einem schwerd jnn seinem munde.« (WA 36; 297,19–22, Predigt auf dem Schlosse zu Wittenberg, 24. August 1532). Vgl. auch WA 46;

Solche Bilder illustrieren und verursachen das von Luther beklagte Missverständnis des Evangeliums als »gesetz buch«, in welchem letztlich der »Teuffel« »den menschen unter dem namen Christi unter Mosen füret«.75 Bereits 1531 sah Luther das »schendtlich undt lesterlich bildt oder gemelde« des Weltgerichts mit Johannes und Maria »als furbitter gegen seinen schrecklichen zorn« als Verkörperung solcher Lehre und die Anrufung diverser Heiliger oder der *Maria lactans* – »Christus pictus ut Iudex, et Maria ubera«76 – als Folge der Angst, die sich aus dieser Lehre der Papstkirche ergebe.77 »Wenn ich jn also ansehe, so kan ich nicht zu jm lauffen, Sondern

730,25–29 (Auslegung des ersten und zweiten Kapitels Johannis in Predigten 1537 und 1538, zweites Kapitel): »Wie denn der HErr Christus auch im Bapsthum ist gemalet worden, das aus seinem Munde ein Schwert auff einer seiten gehe und ein Lilien zweig auff der andern seiten, und das er die spitzen des Schwerts gegen den Menschen keren solle.« Äußerungen dieser Art finden sich verteilt im Werk, besonders in den Predigten der Jahre 1530 bis 1540.

75 WA 36; 297,25f.

76 WA 37; 420,30f (Predigt am Montag nach Trinitatis, 1. Juni 1543). Siehe auch WA 47; 276,7–27: »S. Bernhardt hat also auchgeleret, man musse die Heiligen als nothelffer und die Jungfrau Maria zur Mittlerin haben und man sie als die Mutter des Herrn Christi anruffe, das sie dem Sohne ihre bruste zeige, und ehr uns gnedig wurde und seinen zorn fallen lasse. Nein, es ist nicht mit brusten ausgericht, es muss etwas anders thun. [...] Ists aber nicht eine grosse und greuliche ketzerej gewesen, das wir alle unser vertrauen auff unser lieben frauen Mantel gesetzt haben, do sie doch ihr bluth fur uns nicht vergossen hat? Und wen sie es gleich vergossen hette, so ist sie doch gahr zu gerieng darzu, das sie mit ihrem bluth die welt erlosen solte. Es ist abgotterej, das man weiset die leuthe von Christo unter den mantel Mariae, wie die Prediger Munche gethan haben. Die mahleten die Jungfrau Maria also, das der Herr Christus drei pfeill in der hand hette, der eine war Pestilentz, der ander krieg, der dritte wahr theuer Zeit, darmit ehr die menschen straffen wolte. Alhier hieltte Maria ihren mantel fhur, auff das die Menschen nicht getroffen wurden.«

77 »Aber im Bapstumb hat man viel anders geprediget undt uns, die wir getaufft waren, zu dem Manne mit gesetzen undt allerlei guten wercken bringen wollen, gleich als were ehr ein grimmiger, wuetender undt gestrenger richter, der viel von uns fodderte undt gute werck zur bezalung fur unsere Sunde uns aufflegete, wie dan dis auch ein schendtlich undt lesterlich bildt oder gemelde ist von dem Jungsten tage, do man gemahlet hat, wie der Sohn fur dem vater niderfellet undt zeiget ihm seine wunden, undt S. Ioannes undt Maria bitten Christum fur uns am Jungsten gerichte, undt die mutter weiset dem Sohn ihre bruste, die ehr gesogen hat. [...] man solte noch solche gemelde wegthuen, den man hat damit den leuthe eingeildet, das sie sich fur dem lieben heilande furchten solten

mus fur jm fliehen und mehr zuflucht haben zu Maria und andern heiligen denn von Christo und seiner Erlosung [...].⁷⁸ Der Pantokrator fasst für Luther diese Praxis, den Menschen Angst zu machen und ihnen gute Werke zum Ausgleich ihrer Sünden nahezulegen, ins Bild und bietet Anlass für Kritik an der herrschenden Lehre insgesamt.⁷⁹ Schon früh nennt der Reformator als nötige Konsequenz die Aufklärung der Gläubigen und die Entfernung solcher Bilder, um zu unterbinden, dass statt Gottes die Heiligen oder die Jungfrau Maria angebetet würden.⁸⁰

[...].« (WA 33; 83,20–84,2, Predigt, 14. Januar 1531, handschriftliche Vorlage Luthers). Luthers Kritik richtet sich allerdings vor allem gegen die Lehre von der Werkgerechtigkeit, die mit Angst verbunden ist und überhaupt erst dazu führt, dass die Menschen Heilige als Mittler anrufen. Dass, wie FLECK (s. Anm. 4), 48 ohne weitere Angaben schreibt, »sich Luther ausdrücklich gegen die Fürbitte aussprach«, greift etwas kurz.

78 WA 46; 9,4–6 (Predigt über das XVI. Kapitel S. Johannis, 1537).

79 »So frage ich weiter: Warumb leret jr denn, das wir alten die Tauffe lengest verloren haben, und musse nu jglicher durch seine sunde büßen und durch gute werck selig werden? [...] Lauffe jnn ein Closter oder wallen [sic] gen Rom und Compostel, ube dich in strengem, harten leben oder erwele dir die Jüngfraw Maria, diese oder jhene heiligen zu furbittern, das du dadurch mögest selig werden, Also machen sie aus Christo nichts denn einen strengen, zornigen Richter, fur dem man sich furchten musse, als der uns wolle inn die helle stossen, Wie man jn gemalet hat auff dem Regenbogen zu gericht sitzend und seine Mutter Maria und Johannes den Teuffer zu beiden seiten als furbitter gegen seinen schrecklichen zorn.« (WA 46; 8,23–36, XVI. Kapitel S. Johannis, 1537). Auch er selbst habe sich aus Angst heraus an die Heiligen gewandt und sei unter den Mantel Marias gekrochen – das Bild der Schutzmantelmadonna gehört also auch zu den Folgen dieser Lehre: »Ich hab mich im Bapstumb mehr fur Christo gefurcht dan fur dem Teuffel. Ich gedachte nicht anders, den Christus sesse im Himel als ein zorniger Richter, wie ehr den auch auff einem Regenbogen sitzendt gemahlet wirdt. Ich kondte ihnen nicht anruffen, jha seinen namen nicht wohl nennen horen und muste Zuflucht haben zu unser lieben Frauen und unter ihren Mantel kriechen, meinen zwolffbothen S. Thomam anruffen [...].« (WA 47; 275,33–39, Matth. 18–24 in Predigten ausgelegt, 1537).

80 »Darumb ist von nöten, daß die Leut unterrichtet werden, auff daß solcher schendlicher Mißbrauch, die Engel und Heiligen anzubeten, nicht widerumb herfür komme, Sondern allein angeruffen und angebetet werde der einige, ewige, lebendige Gott, welcher Sünde vergibt und vom Tode hilfft, Denn solchs seind nicht Wercke der Engel, Creaturen, Heiligen oder unser lieben Frawen, sondern des einigen Gottes, der die Sünder gerecht und die Todten lebendig machet.« (WA 34,2; 226,25–29. 227,17f, Predigt am 28. September 1531).

Cranach dürfte diese mehrfach geäußerte und begründete Abneigung des Reformators bekannt gewesen sein. Warum findet sich ausgerechnet der Pantokrator – und dann noch mit den kritisierten Assistenzfiguren Maria und Johannes – sowohl in den Zeichnungen als auch im auf weitere Verbreitung angelegten Holzschnitt und im Gothaer Gemälde?

Zum einen könnte Cranach sich zwar mit Auftraggebern oder Luther selbst abgesprochen, aber zuletzt doch eigenständig über die Aufnahme, Veränderung oder Tilgung von Bildelementen entschieden haben. Zum andern erklärt sich die trotz Luthers kritischer Haltung kontinuierliche Verwendung dieses Motivs vielleicht auch dadurch, dass der Weltenrichter als Bild des Gesetzes in dieser zweigeteilten Darstellung von Gesetz und Evangelium in einen größeren Zusammenhang eingebunden ist, in eine Zusammenschau des Alten und des Neuen Testaments. Gerade die Komposition »Gesetz und Gnade« fasst m. E. die Auffassung Luthers von dem Verhältnis beider Testamente zueinander ins Bild: Das Motiv des Pantokrators korrespondiert hier mit dem des segnenden Erlösers. Das Gesetz, das der Weltenrichter vertritt, treibt einerseits den Sünder zu Christus und ist andererseits im Evangelium aufgehoben: Der Gläubige wird durch das Evangelium zur frohen Erfüllung des Gesetzes befähigt, das Gesetz wird damit Teil der Gnade. Dadurch verliert es seinen Schrecken. Der Weltenrichter ist dann nur ein Bild oder Zeichen unter anderen und geht im übergreifenden Evangelium auf.

Bei den genannten Zeichnungen, dem Holzschnitt und den beiden Gemälden Cranachs scheint es sich aber nicht um die ältesten Beispiele der »Gesetz und Gnade«-Allegorie zu handeln; die künstlerische Auseinandersetzung muss früher, wohl um die Mitte der 1520er Jahre, begonnen haben. Bereits 1525 zeigte ein Holzschnitt in einer Flugschrift des Urbanus Regius von 1525 (Abb. 12)⁸¹ die »rechte Hälfte«⁸² der »Gesetz und Gnade«-Kompo-

81 Cranach-Werkstatt (?), Illustration zu: URBANUS REGIUS, Vom hochwirdigen sacrament des altars vnder richt was man auss heylicher geschrift wisse mag durch D. Vrbanum Regivm zu Augsborg gepredigt corporis Christi biss auff denn achtenden, Leipzig 1525, Holzschnitt, leicht abweichende Maße in diversen Exemplaren; 6,5 × 10 cm. (FLECK [s. Anm. 4] führt »Berlin« an [Kat. 6, 442]. Ein in Frage kommendes Exemplar in der Staatsbibliothek Berlin, Unter den Linden, Abteilung Historische Drucke [S16], Sign.: 8° E 1152, gilt allerdings auf Anfrage [November 2014] dort als Kriegsverlust, so dass



Abb. 12: Cranach-Werkstatt (?), Holzschnitt aus: URBANUS REGIUS, Vom hochwirdigen sacrament des altars vnder richt was man auss heyliger geschriffte wisse mag durch D. Vrbanum Regium zu Augsburg gepredigt corporis Christi biss auff denn achtenden, Leipzig 1525, 98 × 65 mm, Forschungsbibliothek Gotha, Sign. Theol 8° 00518/03 (06)

sition mit Johannes dem Täufer, dem Kruzifix und Maria auf dem Berg Zion mit deutschsprachigen Inschriften; 1528 erschien Martin Luthers *Auslegung der Euangelien vom Aduent bis auff Ostern sampt viel andern Predigten* in Wittenberg mit einer Titelillustration (Abb. 13)⁸³, die den vollständigen Prager Typ im Hochformat abbildet. Die Inschriften des Titelblattholzschnittes von 1528 sind auf Latein gehalten. Die Annahme Matthias Wenigers, dass die »Gesetz und Gnade«-Allegorie nicht in Wittenberg entwickelt worden sei – die sich nicht nur aus den leichten sprachlichen Abweichungen in Cranachs Gothaer Gemälde, sondern auch aus der Verwendung lateinischer Inschriften auf dem Titelblatt der *Auslegung* speist⁸⁴ – kann mehrfach entkräftet werden: Zum einen waren um 1520 »90 % aller Druckerzeugnisse lateinisch geschrieben«, ca. 1570 noch 70 Prozent.⁸⁵ Zum anderen sprach Luther fließend Latein und gebrauchte es sowohl in seinen Druckerzeugnissen als auch in seinen Vorlesungen, Predigten und Tischreden teils durchgängig, teils mit deutschen Einsprengseln.⁸⁶ Auch die zeitgenössische Druckgraphik gebrauchte oft lateinische Inschriften.⁸⁷ Beide Holzschnitte stehen sich stilistisch sehr nahe. Eigenheiten wie beispielsweise die abgesetzten, ausgeprägten großen Zehen der Figuren und die Gestalt Marias mit ihren wehenden Lockensträngen, ihrem sich etwas unbeholfen unter dem Gewand abzeichnenden Oberschenkel und der fast identischen Handhaltung finden sich auch im Holzschnitt der Cranach-Werkstatt (Abb. 11) wieder, so dass Miriam Verena Flecks Zuschreibung der

nicht klar ist, um welches Exemplar es sich bei dem von Fleck angeführten handelt. Vgl. auch REINITZER [s. Anm. 4], Bd. I, Nr. 774, 450, hier geführt unter »Unbekannt«).

- 82 D. KOEPLIN, Zu Holbeins paulinischem Glaubensbild von Gesetz und Gnade (in: Hans Holbein d. J. Die Jahre in Basel 1515–1532, CH. MÜLLER [Red.], 2006, 79–95), 86.
- 83 Cranach-Werkstatt (?), Titelillustration zu MARTIN LUTHER, *Auslegung der Euangelien vom Aduent bis auff Ostern sampt viel andern Predigten*, Wittenberg 1528, Octavformat, Zwickau, Ratsschulbibliothek, Sign. I.8.22.
- 84 Hierzu siehe WENIGER (s. Anm. 62), 127, sowie darauf eingehend KOEPLIN (s. Anm. 82), 85f.
- 85 Vgl. F.W. KANTZENBACH, Luthers Sprache der Bibel (in: H. VOLZ, Martin Luthers deutsche Bibel. Entstehung und Geschichte der Lutherbibel, 1978, 7–18), 10.
- 86 Vgl. beispielsweise aus den früheren Jahren WA I, 20–141 (Sermonen aus den Jahren 1514–1517), WA I, 319–324 (Sermo de poenitentia) u.a.
- 87 Vgl. KNAUER (s. Anm. 22), 75 (zu den Nürnberger Kleinmeistern und Heinrich Aldegrever).

beiden früheren Holzschnitte (Abb. 12 und 13) zur gleichen Werkstatt plausibel erscheint.⁸⁸ Auch wäre es angesichts der engen Zusammenarbeit Luthers und Cranachs verwunderlich, wenn Luther einen Holzschnitt eines anderen Künstlers als Titelblatt für eine Wittenberger Publikation genutzt hätte. Folgt man dieser Zuschreibung, hätte sich Cranach bereits 1525 oder früher mit der Allegorie befasst.

Das neben Cranachs Bildschöpfungen und einem Gemälde Holbeins in der National Gallery Edinburgh wohl prominenteste »Gesetz und Gnade«-Objekt in der Forschungsdiskussion ist ein Holzschnitt mit französischen Inschriften in der Bibliothèque Nationale in Paris (Abb. 14)⁸⁹, der sogenannte »Pseudo-Tory«, der früher dem humanistischen Drucker Geoffroy Tory (1480–1533) in Straßburg zugeschrieben wurde und als älteste Fassung der Allegorie im Gespräch war, jetzt aber auf nach 1534 datiert werden kann.⁹⁰ Dieser Holzschnitt zeigt neben zahlreichen weiteren typologischen Gegensatzpaaren zwei Mutter-Sohn-Gruppen, Hagar mit Ismael auf der Seite des Alten und Sara mit Isaak auf der Seite des Neuen Testaments – ein Motivkomplex, der mittelbar als Argument für die Entstehung der »Gesetz und Gnade«-Allegorie in katholischem Umfeld diente.⁹¹ Das Fehlen Saras und Hagers in Cranachs Wittenberger Gemälden und Druckgraphik sowie der Verkündigung an Maria im Gothaer Typ erklärte Werner Busch aus der Haltung Luthers zu den drei Frauenfiguren, die sich in dessen *Kommentar*

88 Vgl. FLECK (s. Anm. 4), 41. Damit widerspricht sie beispielsweise der Meinung Dieter Koeplins, nach dessen Einschätzung »der künstlerisch anspruchslose Wittenberger Buchholzschnitt von 1528 [...] der Kunst Cranachs ziemlich fernsteht« (KOEPLIN [s. Anm. 82], 84). Auch Reinitzer argumentierte »der mangelnden Qualität wegen« gegen eine Entstehung in der Werkstatt Cranachs (REINITZER [s. Anm. 4], Bd. I, 61). Angesichts des kleinen Formats – 12,4 × 8,2 cm auf einem Blatt von ca. 15 × 10 cm – relativiert sich diese Einschätzung jedoch.

89 Pseudo-Tory, Holzschnitt, zwischen 1534 und 1554, 26,8 × 35,0 bzw. 35,2 cm (Fehlstellen im Holzschnitttrahmen), (Datierung: FLECK [s. Anm. 4], Kat. 90, 480), Paris, Bibliothèque Nationale, AA 3 réservé.

90 Für diese spätere Datierung sprechen bestimmte Eigenheiten der Schrift – die Verwendung von Antiqua, Kursive und Akzenten, die erst ab 1530 in Paris nachweisbar ist –, der von der Schule von Fontainebleau beeinflusste Stil und die späte Rezeption. Hierzu siehe FLECK (s. Anm. 4), 64–79.

91 Vgl. W. BUSCH, Lucas van Leydens »Große Hagar« und die augustinische Typologieaufassung der Vorreformation (ZfKG 45, 1982, 97–129), 114.

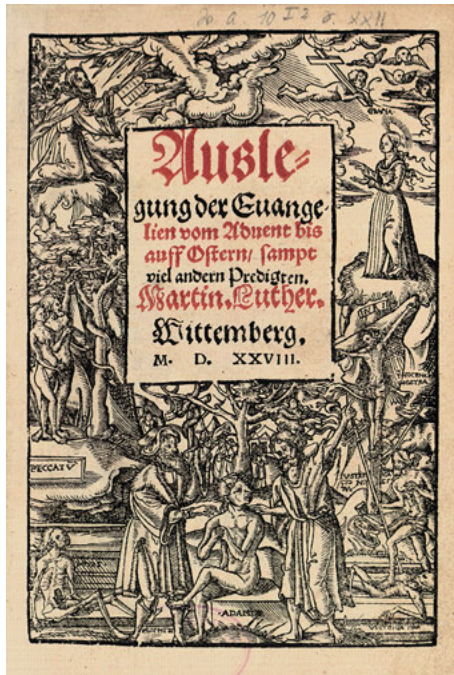


Abb. 13: Cranach-Werkstatt (?), Titel-illustration zu *Martin Luther*, *Auslegung der Euangelien vom Aduent bis auff Ostern sampt viel andern Predigten*, Wittenberg 1528, Octavformat, Zwickau, Ratsschulbibliothek, Sign. I.8.22



Abb. 14: Pseudo-Tory, Holzschnitt, zwischen 1534 und 1554, 26,8 × ca. 35 cm, Paris, Bibliothèque Nationale, AA 3 réservé

zum *Galaterbrief* 1519 zeige.⁹² Aber zum einen bezieht sich Luther an den von Busch aufgeführten Stellen⁹³ kritisch auf die Allegorese – als Beispiel wählte der Reformator unter anderem die Deutung aller weiblichen Begriffe auf Maria – und es ist m.E. weder dadurch noch durch die Nennung Isaaks und Ismaels bei der Erklärung des vierfachen Schriftsinns eine generelle und »bewußte [...] Herabstufung der Bedeutung der beiden Frauen, Sara und Hagar«⁹⁴, bei Luther zu erkennen.

Zum anderen »lehnt« nach dieser These »Luther mariologische Bezüge strikt ab«⁹⁵, was als Argument für die Priorität (Pseudo-)Torys gegenüber Cranach verstanden und zugleich zur Herleitung einer Entstehungsreihenfolge im Werk Cranachs herangezogen wird; deshalb sei im Prager Gemälde Maria im Vergleich zu dem Holzschnitt des »Pseudo-Tory« in eine Hintergrundsschicht gerückt worden und »verliert damit an Bedeutung«, um schließlich im Gothaer Gemälde gar nicht mehr abgebildet zu werden.⁹⁶

Aber Maria erscheint sowohl im Holzschnitt von ca. 1530 (Abb. 11), der leicht reproduzierbar und sicher auf größere Verbreitung angelegt war, als auch im Prager Gemälde (Abb. 3) – und in beiden Darstellungen ist die Verkündigung an die Hirten noch kleiner als die an Maria wiedergegeben, was das Argument der Größe für die Wichtigkeit der jeweiligen Szene widerlegen sollte.

Auch die Haltung Luthers gegenüber Maria ist vielschichtiger und erschöpft sich nicht in einer »Ablehnung mariologischer Bezüge«. Der Reformator wandte sich zwar gegen eine Überhöhung Marias, nicht aber gegen die Nutzung ihrer Figur als Beispiel für Gottes Gnade, die menschliche Niedrigkeit erhebt.⁹⁷ Bei der Verkündigung – auch in der Form des auf Maria

92 Vgl. ebd. Die Auseinandersetzung Luthers mit dem vierfachen Schriftsinn, in der er auch Hagar, Sara und beider Söhne anführt, findet sich in WA 2; 550,6–27, In epistolam Pauli ad Galatas commentarius, 1519 (Nennung Isaaks und Ismaels: 550,25).

93 Busch zitiert H. BORNKAMM, Luther und das Alte Testament, 1948, 76, Anm. 2. Es geht um WA 31,2; 242,20–30 (Vorlesung über Jesaias 1527–1530 [Nachschrift]) und WA 14; 560,29–34 (Vorlesung über das Deuteronomium, 1523/24).

94 BUSCH (s. Anm. 91), 114.

95 Ebd.

96 AaO., 116.

97 Vgl. z.B. WA 7; 569,11–570,4: »[...] szo du sihest, das got auch in seiner mutter kein hohis ansehen fandt noch haben wolt. Aber die meyster, die uns die selige junpfraw also abe-

zuschwebenden Christuskindes mit dem Kreuz – nimmt Maria eine niedere Stellung ein, so dass sich durch diese Szene meinem Dafürhalten nach kein Problem hätte ergeben sollen, insbesondere, da sie in das gesamte Gedankengebilde der »Gesetz und Gnade«-Allegorie eingebettet war und nicht für sich allein präsentiert wurde. Die Hinzufügung oder Entfernung Hagars, Saras und Marias kann daher nicht unbedingt zur Datierung herangezogen werden. Falls also der »Pseudo-Tory«-Holzschnitt später als Cranachs Zeichnungen und die frühesten Holzschnitte von 1525 und 1528 entstanden ist, hat der unbekannte Künstler mit den beiden Mutter-Sohn-Paaren Sara-Isaak und Hagar-Ismael dem Entwurf Cranachs offenbar eine typologische Gegenüberstellung hinzugefügt, wie sie in den *Bibliae Pauperum* bereits etabliert war. Es muss nicht sein, dass aus einer zunächst reicheren Bildtradition, die auch Hagar und Sara als Typen enthielt, einzelne Elemente getilgt wurden, sondern es könnten auch, nach dem Muster der Armenbibeln oder Schaubilder, einem bereits existierenden Schema Bestandteile hinzugefügt worden sein. Zudem stellte die »Gesetz und Gnade«-Form ein Schema bereit, das je nach Wunsch des Auftraggebers angepasst werden konnte: Peter Dell wählte in seiner »Allegorie auf den Alten und Neuen Bund« (Abb. 1), die er mit hoher Wahrscheinlichkeit für einen protestantischen Auftraggeber schuf, eine wesentlich prominentere Präsentation Marias als Cranach; sie steht einer älteren und weit verbreiteten Tradition gemäß als Himmelskönigin auf der Mondsichel – eine Darstellung, die Luther vielleicht tatsächlich nicht hätte gutheißen können. Diese Prä-

malen und furbilden, das nichts vorachts, sondern eytel grosz hohe ding in yhr antzusehen sind, was thun sie anders, den das sie uns gegen die mutter gottis halten allein und nit sie gegen got, damit sie uns blod und vortzagt machen und das trostlich gnaden bild vorblenden, als man den tassell thut in der fasten. Denn es bleybt kein exempel da, des wir uns trosten mugen, sondern sie wirt aufszgetzogen ubir alle exempel, so sie doch solt und gerne wolt das aller furnhemist exempel der gnaden gottis sein, [...] Ey du selige junpfraw und mutter gottis, wie hat uns got in dir ertzeigt so einen grossen trost, die weil er dein unwirdickeit und nichtickeit hat so gnediglich angesehen, dadurch wir ermanet hynfurd, er werd uns armen, nichtige menschen deynem exempel nach auch nit vorachten und gnediglich ansehen. [...] wie in yhr die uberschwencklich reychtumb gottis mit yhrer tieffen armut, die gotliche ehre mit yhrer nichtickeit, die gotlich wirdickeit mit yhrer vorachtung, die gotlich grosse mit yhrer kleynheit, die gotliche gutte mit yhrem unverdienst, die gotlich gnade mit yhrer unwirdickeit zu sammen kummen sind, Dar ausz lust und lieb zu got erwuchsze, in aller zuvorsicht.«

sensation entsprach möglicherweise dem dezidierten Wunsch eines Auftraggebers. Aber das Motiv könnte auch zeigen, dass beliebte Bildfindungen länger weiterverwendet wurden, auch wenn sie in der reformatorischen Lehre eher kritisch betrachtet wurden; Luthers Äußerungen müssen nicht unbedingt sofort von Künstlern und Auftraggebern aufgenommen worden sein.

VII Das Gothaer Relief Peter Dells im Kontext der »Gesetz und Gnade«-Bildtradition

Innerhalb eines relativ kleinen Zeitfensters, zwischen ca. 1525 und 1540, scheint die »Gesetz und Gnade«-Allegorie sehr gefragt gewesen zu sein, was sich an zahlreichen Übernahmen und Nachdrucken diverser Künstler ablesen lässt. Der Erfolg dieser Komposition lässt sich aber auch daran ermessen, dass sowohl Cranach als auch Dell mehrere Versionen dieses Schemas anfertigten.

Wie fügt sich das allegorische Relief Peter Dells d. Ä. in die Entwicklung dieser Allegorie ein, was zeichnet es innerhalb der »Gesetz und Gnade«-Tradition aus?

Eine Neuerung des Würzburger Bildhauers besteht darin, dass er, getreu der Forderung nach exakter Wiedergabe des Gottesworts, Inschriften mit Bibelverweisen in seine Reliefs einfügte – eine Praxis, die bis dahin vor allem aus der Druckgraphik bekannt war. Mit der stärkeren Gewichtung der Szenen aus dem Alten Testament in seinen Reliefs in Dresden, Berlin und Gotha folgt er einer Tendenz besonders der Druckgraphik um 1520.

Durch die Kombination etablierter Kompositionstypen und Allegorien schuf er aus Altem Neues: Er verband in seinem Gothaer ebenso wie in dem Neuensteiner Relief zwei zuvor unabhängige Kompositionsschemata: die Kreuzigungsallegorie mit dem zentralen Kruzifix und den beiden Schächern und die »Gesetz und Gnade«-Allegorie. Innerhalb der letzteren Allegorie wiederum integrierte er in den Prager Typ den erlösenden Blutstrahl aus dem Gothaer Typ. Darüber hinaus bereicherte er die Bildtradition um Praefigurationen und Anspielungen, die sich weder bei Cranach noch in dem an Elementen reicheren »Pseudo-Tory«-Holzschnitt finden: die Opferung Isaaks, Jacobs Traum von der Himmelsleiter und seinen Kampf mit dem Engel, den Barmherzigen Samariter sowie Jona mit dem Wal. Zwei ikono-

graphische Innovationen entnahm er der zeitgenössischen Druckgraphik: Dem sitzenden und zu Christus am Kreuz aufschauenden Sünder gab der Künstler im Berliner Relief (Abb. 5) einen Apfel in die Hand – auch dies eine Neuerung innerhalb der »Gesetz und Gnade«-Allegorie, die vielleicht von »Adam« im Kupferstich des Nürnberger Kleinmeisters Sebald Beham (Abb. 7) übernommen sein könnte, der auch für Peter Dells Adam im Gothaer Relief Pate stand. Die ungewöhnliche, komplexe und in der »Gesetz und Gnade«-Bildtradition meines Wissens einzigartige Darstellung des Sündenfalls, in welcher der Tod mit dem Baum der Erkenntnis verschmolzen ist, stammt höchstwahrscheinlich aus einem Kupferstich Barthel Behams (Abb. 8). Auch der an den Dämonensturz erinnernde Fall von Tod und Teufel, die der auferstandene Christus aus dem Himmel stößt, die Engel mit dem leeren Leichentuch Christi und die Abbildung Marias mit dem Christuskind statt der Verkündigung auf dem Berg Zion sind Beispiele für einen eigenständigen, kombinatorischen Umgang Dells mit der Bildtradition.

Zwar wurde erst 1537 die Reformation offiziell im Freiburger Land eingeführt, aber die Fürstin sympathisierte schon früh mit der lutherischen Lehre. Dass Cranach seine ehemals in Dresden bewahrte Zeichnung (Abb. 9) Herzogin Katharina von Sachsen widmete, legt nahe, dass sie sich intensiv mit dem Thema »Gesetz und Gnade« befasste und entweder Cranach einen entsprechenden Auftrag erteilte und bei der Umsetzung Mitsprache beanspruchte oder zumindest als potentielle Auftraggeberin angesehen wurde. Zudem scheint an diesem sehr gebildeten Hof der künstlerische Austausch gefördert worden zu sein.⁹⁸

Es ist wahrscheinlich, dass Dell die »Gesetz und Gnade«-Allegorie in Freiberg kennenlernte; er könnte sogar Einblick in den Entwurfsprozess erhalten haben. Als mögliche Vorlagen bieten sich die Dresdener und die Frankfurter Zeichnung Cranachs (Abb. 9 und 10) und der Holzschnitt aus der Cranach-Werkstatt (Abb. 11) an. In Frage kommt auch das Titelblatt zu

98 Hans Reinhart der Ältere beispielsweise schuf mehrere Medaillen, die Bildschöpfungen Cranachs aufnehmen, darunter 1536 »Gesetz und Gnade«. Es ist bekannt, dass Herzog Heinrich von Sachsen einige Jahre später, 1540, zwei komplexe Allegorien bei Hans Sebald Beham in Auftrag gab, die Reinhart sehr wahrscheinlich in Medaillen umsetzen sollte. Da Heinrich ein Jahr später starb, wurde dieses Projekt nicht mehr ausgeführt. Vgl. SMITH, *German Sculpture* (s. Anm. 11), 70 und 435, Anm. 73 sowie A. SCHUTTWOLF (Red.), *Kat. Sammlung der Plastik 1150–1850*, 1995, Kat. 29, 94f.

Luthers *Auslegung der Evangelien* (Abb. 13), das wohl ebenfalls der Werkstatt Cranachs zuzuschreiben ist. Der Würzburger Bildhauer muss mehr als ein Objekt studiert haben, denn er vereinigt in seinem Gothaer Relief Charakteristika der Prager und der Gothaer Komposition, die in einer einzelnen Fassung nicht gemeinsam vorkommen.

Dell entschied sich bei all seinen allegorischen Reliefs zu »Gesetz und Gnade« für den weiter verbreiteten Prager Typ mit dem nur einmal zentral wiedergegebenen Sünder, aber der Blutstrahl findet sich nur im Gothaer Typ. Er muss deshalb den Gothaer Typ gesehen haben, vielleicht in Gestalt der Frankfurter Zeichnung (Abb. 10), des Gemäldes (Abb. 2) oder des Holzschnittes (Abb. 11). Auch das Motiv von Tod und Teufel, die den Sünder in die Hölle jagen, hat Dell offensichtlich studiert und von Cranach übernommen. Es findet sich in ähnlicher Form (jeweils seitenverkehrt) in der Dresdener Zeichnung, im Holzschnitt und im Gothaer Gemälde; die Frankfurter Zeichnung dagegen zeigt eine Variante des Motivs. Das Wahrscheinlichste ist die Vermittlung über die Druckgraphik – dann läge der Holzschnitt der Cranach-Werkstatt von ca. 1530 am nächsten.

Von dem Titelholzschnitt zu Martin Luthers *Auslegung* von 1528 (Abb. 13) könnte Peter Dell das schräggestellte Kreuz übernommen haben. Das schräg stehende Kreuz gab der Bildhauer in den Reliefs in Dresden und Berlin wieder, wenngleich größer als in den Holzschnitten – vielleicht angelehnt an die Frankfurter Zeichnung Cranachs. Diese beiden Reliefs könnten deshalb der ursprünglichen »Gesetz und Gnade«-Komposition etwas näher stehen. Bei ihnen verursachte und verdeutlichte das schräge Kruzifix ein Problem: Der gekreuzigte Christus dreht der wichtigeren Evangeliumsseite mit den Szenen des Neuen Testaments, die in der »Gesetz und Gnade«-Allegorie auf der rechten Seite untergebracht waren, den Rücken zu. Dieses Problem ergab sich aus der bereits oben erwähnten Kombination der Kreuzigungsallegorie mit der »Gesetz und Gnade«-Allegorie und wurde erst dadurch behoben, dass die Seiten des Alten und des Neuen Testaments vertauscht wurden, damit die wichtigere Seite des Neuen Testaments zur Rechten Christi – für den Betrachter links – erscheinen konnte.⁹⁹ Darum sind bei Dells Reliefs auf Schloss Neuenstein (Abb. 6) und in Gotha (Abb. 1)

⁹⁹ Vgl. A. PANTER, Gesetz und Gnade. Ein Bildwerk der Reformation von Peter Dell d. Ä. (Württembergisch-Franken 82, 1998, 29–38).

die Szenen aus dem Neuen Testament links wiedergegeben. Zusätzlich fügte er die beiden Schächer hinzu und positionierte die drei Kreuze zentral. Daraus könnte man vielleicht eine interne Reihenfolge aller vier Reliefs von Peter Dell ableiten, in der die Reliefs in Dresden (Abb. 4) und Berlin (Abb. 5) am frühesten entstanden wären, da er bei diesen beiden noch keine harmonische Lösung für die Verbindung des schräg stehenden Kreuzes und der Evangeliumsseite gefunden hatte. Das symmetrisch angelegte Neuensteiner Relief (Abb. 6) besitzt die wohl ausgewogenste Verbindung von Kreuzesallegorie und »Gesetz und Evangelium« und zeigt mehr einzelne Szenen als die beiden anderen Reliefs. Die Allegorie in Gotha (Abb. 1) dagegen erschafft geradezu eine Kreuzeslandschaft und spielt mit der Raumtiefe, indem der gekreuzigte Christus in den Schächern und der Ehernen Schlange gleich von drei parallelen Kreuzen umrundet wird, und sie enthält die größte Fülle an zusätzlichen typologisch deutbaren Szenen des Alten Testaments.¹⁰⁰

Die motivischen Übernahmen aus den »Gesetz und Gnade«-Versionen Cranachs bieten dagegen keinen sicheren Anhaltspunkt für die zeitliche Einordnung der Reliefs. Der Holzschnitt der Cranach-Werkstatt von ca. 1530 (Abb. 11) enthält zwar alle Elemente, kann aber nicht mit Sicherheit so früh datiert werden. Es ist nicht bekannt, ob Dell die beiden 1529 geschaffenen »Gesetz und Gnade«-Gemälde Cranachs gesehen hat. 1534 erschien ein Titelholzschnitt Erhard Altdorfers¹⁰¹ zur *Lübecker Bibel*, der in der Komposition dem Titelblatt der *Auslegung* Luthers nahe steht und

100 Das Relief auf Schloss Neuenstein gibt Jona und den Wal sowie das Isaaksopfer wieder, in Gotha kommt zusätzlich der sehr fein und in mehreren Szenen ausgeführte Barmherzige Samariter hinzu. Diese Vermehrung der Szenen könnte aus der verstärkten künstlerischen Beschäftigung mit der »Gesetz und Gnade«-Allegorie in den anderen Reliefs erwachsen sein. Aber da die Reliefs vermutlich für private Auftraggeber geschaffen wurden, könnte der Künstler auch auf besondere Wünsche des Bestellenden eingegangen sein; damit würde die Vielzahl der narrativen Elemente nichts über die Entstehungszeit aussagen.

101 ERHARD ALTDORFER, Titelillustration für die Niederdeutsche Bibel: *De Biblie uth der uthlegginge Doctoris Martini Luthers yn dyth düdesche vlittich vthgesettet mit sundergen underrichtingen alse men seen mach*, Lübeck 1534, 19,7 × 27,5 cm. Abb. bei REINITZER (s. Anm. 4), Bd. II, Nr. 790, 57. Vgl. REINITZER (s. Anm. 4), Bd. I, Nr. 790, 457f sowie FLECK (s. Anm. 4), Kat. 10, 444 sowie u.a. 78 und 143.

sämtliche Elemente des Prager Typs enthält. 1537 wurde ein Nachschnitt davon als Titelblatt der in Antwerpen gedruckten *Matthew Bible* gedruckt.¹⁰² Aus beiden Holzschnitten wie auch aus späteren »Gesetz und Gnade«-Kompositionen könnte Peter Dell das schräggestellte Kreuz übernommen haben.¹⁰³

Auch die motivischen Übernahmen aus der Druckgraphik Barthel und Sebald Behams im Gothaer Relief können keinen Hinweis zur Datierung liefern: Zwar entstand Sebald Behams »Adam« bereits 1519 und Barthel Behams »Adam, Eva und der Tod« vielleicht schon ab 1520, aber wann Dell diese Kupferstiche sah und studierte, ist unklar. Außerdem entwickelte Sebald die Bildidee seines jüngeren Bruders in einem eigenen Holzschnitt weiter, der ebenfalls als Inspiration für Peter Dell gedient haben könnte, kopierte nach dem Tod Barthels dessen Stich und versah ihn mit seinem Monogramm. Weitere Künstler stachen später ebenfalls diese Bildfindung Barthel Behams nach.¹⁰⁴ Für das in den Publikationen der Stiftung Schloss Friedenstein Gotha¹⁰⁵ und bei Reinitzer genannte späte Entstehungsdatum

¹⁰² Anonym (nach Erhard Altdorfer), Titelillustration zu: *The Byble, which is all the holy Scripture: In whych are contained the Olde and Newe Testament truly and purely translated into Englysh by Thomas Matthew*, Antwerpen 1537. Vgl. FLECK (s. Anm. 4), Kat. 30, 452f.

¹⁰³ Der Holzschnitt Altdorfers könnte auch, vermittelt durch den Nachschnitt für die *Matthew Bible*, als Vorbild für den »Pseudo-Tory«-Holzschnitt gedient haben. Die Komposition Altdorfers wiederum geht wahrscheinlich auf Cranachs Bildschöpfung zurück.

¹⁰⁴ Vgl. z.B. SEBALD BEHAM nach BARTHEL BEHAM, »Adam und Eva mit Tod«, 1543, Kupferstich, London, The British Museum, Department of Prints and Drawings (mehrere Versionen: Inv.-Nr. 1850,0223.75; 1903,0717.4; 1868,0822.234). In seinem eigenen Holzschnitt (ebenfalls im British Museum, 34,2 × 25,3 cm, 1525–1527, Inv.-Nr. 1874,0711.1430) nahm Sebald Beham die Körperlichkeit des Todes wieder zurück und symmetrisierte das Gebilde aus Baum und Tod. Die Stiftung Schloss Friedenstein Gotha besitzt diesen seltenen Stich ebenfalls: Holzschnitt, 35,4 × 25,7 cm und 36,1 × 26,9 cm (Blatt), Inv.-Nr. 45,7/1524. An Holzschnitten nach Sebald Beham vgl. u.a. die Inv.-Nr. E,9.119 (1550–1600, zugeschrieben oder Kopie), 1909,0612.5 (Jakob Lucius, 1545–1597), 1845,0809.1734 (Chiaroscuro-Holzschnitt, 1550–1600) und 1909,0612.4 (1552) im British Museum, Department of Prints and Drawings.

¹⁰⁵ Vgl. A. SCHUTTWOLF (Red.), Sammlung der Plastik (s. Anm. 98), Kat. 29, 94f, hier 94, sowie DIES. (Red.), Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen, Teil I: Malerei – Plastik – Graphik – Buchgraphik – Dokumente, Ausst.-Kat., 1994, Kat. 1.3, 20f.

des Gothaer Reliefs »um 1540« scheint es keinen zwingenden Grund zu geben. Aufgrund der stilistischen und motivischen Nähe der Reliefs untereinander, besonders der beiden in Neuenstein und Gotha, wird hier dafür plädiert, sich den Vorschlägen der neueren Forschung anzuschließen, in der die hier besprochenen Reliefs Peter Dells meist in die »frühen dreißiger Jahre«, ca. 1530 bis 1533, datiert werden.¹⁰⁶

Dass Peter Dell so frei mit der Allegorie umging und im Sinne des typologischen Systems zusätzliche Szenen einfügte, könnte die These der neueren Forschung zusätzlich stützen und für eine Priorität Cranachs gegenüber »Pseudo-Tory« sprechen: Wenn ein Künstler wie Dell, der zahlreiche Quellen als Vorbilder heranzog, diese um weitere Elemente bereicherte, könnte auch der Schöpfer des französischen Holzschnitts von Cranachs Allegorie ausgegangen sein, die mit weniger Szenen auskam, und andere typologisch deutbare Bestandteile eingefügt haben. Dem Würzburger Bildhauer gebührt das Verdienst, zwei erfolgreiche Allegorien miteinander verbunden zu ha-

¹⁰⁶ Vgl. KAMMEL (s. Anm. 11), 219. Armin Panter erschließt aus dem Vergleich des Neuensteiner Reliefs mit zwei Reliefs Peter Dells im Grünen Gewölbe Dresden (das zweite erwähnte Dresdener Relief ist die »Kreuzigung Christi« von 1528, Lindenholz, 39 × 50,5 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Grünes Gewölbe) aus stilistischen Gründen ebenfalls, dass das Relief auf Schloss Neuenstein später entstand. Er datiert es auf »kurz nach 1530«. »Im Vergleich mit den sehr flach geschnitzten Tafeln des Grünen Gewölbes besitzt das Werk aus der Hohenloher Kunstkammer mehr Volumen. Vor allem aber erscheinen die Figuren nicht mehr so unnatürlich in die Länge gezogen, und die Körper und Bewegungen wirken organischer. Das Neuensteiner Relief dürfte demnach später als die beiden anderen entstanden sein. Für die Kreuzigungsszene kennen wir die Jahreszahl 1528. Die Dresdener Darstellung der Heilslehre kann frühestens auf 1530 datiert werden, da sie in der Nachfolge der beiden Gemälde Cranachs aus dem Jahr 1529 steht. Das Neuensteiner Relief, das reifste der drei Werke, dürfte demnach in den Jahren kurz nach 1530 entstanden sein.« (PANTER [s. Anm. 99], 38). Wegen der Nähe des Neuensteiner und des Gothaer Reliefs könnte m. E. auch das Relief auf Schloss Friedenstein ungefähr in diese Zeit datiert werden. FLECK (s. Anm. 4): jeweils »1530–33«, für das Gothaer Relief: »um 1530« (aaO., 122). Dabei erbringt Reinitzer die spätesten Datierungsvorschläge, so für das Relief in Dresden »Ende des 16. Jahrhunderts« (REINITZER [s. Anm. 4], Bd. I, 213f, Nr. 179), wogegen der m. E. frühe Entwicklungsstand der Komposition spricht. Das Relief auf Schloss Neuenstein wird bei Reinitzer auf »ca. 1535« datiert (aaO., 343, Nr. 513), das Relief auf Schloss Friedenstein, sicher im Anschluss an den Gothaer Ausstellungskatalog zu »Gotteswort und Menschenbild«, auf »um 1540« (aaO., Nr. 261, 245f, hier 245).

ben. Aus seiner Auseinandersetzung mit den Entwicklungen in der Druckgraphik, aber auch im ikonographischen Bereich entstand etwas Neues, so dass sich die Feststellung Korenys hinsichtlich Tilman Riemenschneiders auch auf dessen vorletzten Schüler übertragen lässt: »A creative interpretation of borrowed ideas [...], which allowed the sculptor to work rapidly and cheaply, often led to works of art that surpass their models.«¹⁰⁷ Übertroffen hat Peter Dell in diesen allegorischen Reliefs sein berühmtestes Vorbild, Lucas Cranach, nicht, aber er hat sich kreativ mit dessen Bildfindungen auseinandergesetzt und daraus neue Kunst geschaffen. Die besprochenen Reliefs zeigen des Weiteren nicht nur die Flexibilität des Bildhauers, sondern auch die Offenheit der »Gesetz und Gnade«-Allegorie.

Und wenn der hier vorgestellte Datierungsvorschlag »um 1530« für das Gothaer Relief zutrifft, »ist bereits um 1530 derjenige Typus mit dem zentralen Kreuz geschaffen, der bislang in der Forschung nach dem Weimarer Altarretabel in der Herderkirche [...] als ›Weimarer Typus‹ bezeichnet wurde«¹⁰⁸, und die Stiftung Schloss Friedenstein Gotha besitzt nicht nur eine, sondern gleich zwei sehr frühe Versionen des »Gesetz und Gnade«-Themas. Der sogenannte »Weimarer Typ«, der seinen Namen von dem Altarretabel der Weimarer Herderkirche erhielt, wäre damit eher ein früher im Relief ausgeführter »Gothaer Typ II«.

107 KORENY (s. Anm. 45), 105.

108 FLECK (s. Anm. 4), 130.