

Erfüllter, ist mit seinem Leben eine Widerspiegelung, eine Ikone Christi. So steht der Ikonenmalstil der dekorativen Malerei mit ihren klar umrissenen Formen und deutlichen Farben nahe und ist weit davon entfernt, ein Ausdruck individueller künstlerischer Auffassungen sein zu wollen. Ikonen haben auch keine dritte Dimension, keine Bildtiefe. Form und Farbe und deren spirituelle Symbolik stehen im Vordergrund. Die Haltung und der Ausdruck der Figur weisen auf die letztendliche Wirklichkeit, die durch Gott geschenkte Teilhabe des Gläubigen am innergöttlichen Leben (Theosis), hin. Die Heiligen gestikulieren nicht. Sie sind in der gnadenhaften Anschauung von Gottes Wirken, wir Orthodoxen sprechen hier mit dem heiligen Gregor Palamas von den ungeschaffenen Energien Gottes, in Anbetung versunken. Jede ihrer Bewegungen und selbst ihre Körperhaltung hat sakramentalen, das heißt das Göttliche übermittelnden, hierarchischen Charakter. Im Allgemeinen sind sie dem Beter oder Beschauer ganz oder dreiviertel zugewandt dargestellt. Der Heilige steht vor uns und nicht irgendwo im Raum. Wir müssen ihm ins Antlitz blicken. Darum bildet die Ikonenmalerei die Heiligen fast nie im Profil ab. Die Erde, die Pflanzen- und Tierwelt sind auf der Ikone dargestellt, um uns die Teilnahme der gesamten Schöpfung an der Vergöttli-

chung des Menschen zu bezeugen (vgl. Röm 8, 22-25) und nicht um uns das näherzubringen, was wir beständig um uns herum sehen. So ist die Ikone nicht eine Darstellung der geschaffenen Welt in der Art einer Fotografie, sondern Teil des göttlichen Offenbarungsgeschehens, das uns in die Gemeinschaft mit dem Göttlichen hineinnehmen will. Deshalb ist die Blickperspektive der Ikone auch eine besondere. Denn die Fluchtpunkte befinden sich nicht in der Tiefe des Bildes, sondern im Beschauer selbst, was zu einer für uns ungewohnten, nicht-perspektivischen Darstellung der Gebäude auf der Ikone führt.

Der orthodoxe Gläubige betet vor der Christus darstellenden Ikone wie vor Christus selbst, doch die Ikone, die Christi Gegenwart versinnbildlicht, wird deshalb nicht zum Götzen. Gott wohnt nicht im Holz der Tafel oder dem Gold oder den Farben wie in einem antiken Götzenbild. Die Ehrfurcht und Verehrung gilt nicht dem Bild selbst, sondern der dargestellten Wirklichkeit. Man verehrt in der Ikone also das hinter ihr stehende Urbild Christi (die Ikone als „Typikos Christi“), als Fenster zur himmlischen Wirklichkeit. Deshalb trägt die Ikone im orthodoxen Verständnis auch sakramentalen Charakter und wird vor dem religiösen Gebrauch in der Kirche in einem besonderen Gottesdienst geweiht. ●

1) Orthodoxes Gebetsbuch in deutscher Sprache, hg. v. Priestermonch Benedikt Schneider, Berlin 2006. – 2) Aufrichtige Erzählungen eines russischen Pilgers, die vollständige Ausgabe, hg. v. Abt Emmanuel Jungclaussen, Freiburg 2013. – 3) The Orthodox Study Bible, hg. v. der Saint Athanasius Academy of Orthodox Theology, New York 2008. – 4) Das 1. Buch Esdra, das 3. und 4. Makkabäerbuch, das Buch der Oden und das Gebet des Manasse. In der kirchenslawischen Übersetzung der Septuaginta ist auch das 4. Buch Esra überliefert, das in der griechischen Version verlorenging. – 5) Z.B. Jes 7, 14: „... eine Jungfrau (gr. „Parthenos“) wird gebären ...“ und nicht wie im Text der jüdischen Bibel: „eine junge Frau (hebr. „Alma“) wird gebären ...“. Diese Lesart wird auch von einer der ältesten erhaltenen hebräischen Handschriften, der Jesaja-Rolle aus Qumran, überliefert.

Kunst

Sichtbar gemachtes Wort

Der Wittenberger Reformationsaltar von Lukas Cranach d. Ä.

– von Hans-Christoph Dittscheid –

Zum Reformationstag am 31. Oktober 2014 konnte der Reformationsaltar in der Wittenberger Pfarrkirche St. Marien nach seiner Restaurierung erstmals wieder öffentlich gezeigt werden. Als eines der Hauptwerke von Lucas Cranach d. Ä. bedeutet der 1548 vollendete Altar für Martin Luthers Reformation ein eindeutiges Bekenntnis zu Bildern im Kirchenraum. 25 Jahre zuvor hatte Luthers einstiger Weggefährte Andreas Bodenstein, genannt Karlstadt, in Wittenberg einen Bildersturm entfacht, in dessen Verlauf die Pfarrkirche St. Marien, Luthers Predigtkirche, fast alle ihre Bildwerke einbüßte. Der damals in sicherem Verwahr auf der Wartburg an seiner Bibelübersetzung arbeitende Luther sah sich genötigt, zu intervenieren und Karlstadts zerstörerischem Treiben ein Ende zu bereiten.



BILD: PRIVAT

Hans-Christoph Dittscheid, Dr. phil., *1950, seit 1990 Professur in Regensburg mit den Schwerpunkten Antikenrezeption, konfessionsgebundene Kunstgeschichte, Kunst- und Architekturtheorie und Kulturtransfer. Mitherausgeber von „Mehr als Steine ...“, einem Forschungsprojekt über die historischen Synagogen in Bayern.

SICHTBAR GEMACHTES WORT

Vor diesem historischen Hintergrund geriet Cranachs Reformationsaltar zu einer deutlichen Antwort zugunsten religiöser Bilder. Der Bilderstreit des 8. und 9. Jahrhunderts erlebte während der Reformation mit dem finalen Sieg der Ikonodulen (dt. „Bilderverehrer“), wenigstens bei den Lutheranern, eine Wiederholung. Der Wittenberger Altar erlaubt erhellende Aufschlüsse über das Zusammenwirken zwischen dem Theologen Martin Luther und dem Maler Lucas Cranach d. Ä. Im Zusammentreten von Wort und Bild wurde ein neuer Bildbegriff realisiert, das sichtbar gemachte Wort, „verbum visibile“. Zu seinen Grundlagen diente keine akademisch gelehrte Kunsttheorie, sondern wie für alle Anstrengungen der Wittenberger Reformation die Bibel.



BILD:

Lucas Cranach, Porträt Martin Luthers als Augustinermönch, Kupferstich, 1520

Der im fränkischen Kronach geborene Lucas Cranach d. Ä. war 1504 durch Kurfürst Friedrich III. als

Hofmaler aus Wien nach Wittenberg berufen worden. Den Wittenberger Universitätsprofessor Luther porträtierte Cranach erstmals 1520 in einem Kupferstich. Er zeigt Luther in Dreiviertelansicht und Halbfigur, der im Mönchsgewand und mit der Tonsur des Augustinermönchs alle Eitelkeit meidet. Gezeichnet von den Mühen seiner geistigen Arbeit, blickt er wie abwesend in eine jenseitige Welt. Das Bild begleitet ein Sockelstreifen mit einer erläuternden lateinischen Inschrift: „Luther hat die ewigen Bilder seines Geistes selbst zum Ausdruck gebracht. Das Wachs des Lucas [Cranach] hat dagegen nur seine verweslichen Gesichtszüge festgehalten.“⁴¹ Differenziert werden damit zwei grundverschiedene Arten von Bildern: das Bild des inneren, vom Geist her bestimmten Menschen, das aus Luthers Schriften spricht, und das Bild des äußeren, vergänglichen Menschen, wie es sich Cranachs Auge darbot. Aus diesen Worten spricht die für den Humanismus typische Erkenntnis, dass der ganze Mensch weit mehr als seine bloße äußere Erscheinung bedeutet. Diese besagt nichts über das wahre Wesen eines Menschen. Die schwierige Unterscheidung zwischen äußerem und innerem Menschen gehört zu den Grundpfeilern von Luthers Anthropologie. Er dürfte sie vor allem seinem Studium der paulinischen Schriften (etwa 2. Kor 4, 16) verdankt haben.

DAS BILD DES GEKREUZIGTEN

Der Reformationsaltar steht im visuellen und liturgischen Fokus der spätgotischen Marienkirche. Mit seinen Maßen von 4,47 m Höhe und 5,62 m Breite ist er dem von der



BILD:

Lucas Cranach d.Ä., Reformationsaltar Wittenberg, Gesamtansicht

Hallenkirche abgesetzten, niedrigeren Chor genau eingepasst. Die Vorderseite besteht aus vier Teilbildern. Den tragenden Sockel bildet die auf der Mensa stehende Predella. Ihr 1,03 x 2,33 m großes Querformat vermittelt einen Einblick in eine Predigt und verlangte wegen der vielen Figuren den kleinsten Maßstab. Rechts auf der hohen Kanzel inmitten der perspektivisch gesehenen Querwand predigt Luther gestreich vor einer Gemeinde, zu der auch kleine Kinder gehören. Vor der Längswand steht am Rand der greise Lucas Cranach mit langem, weißem Bart. Der Maler reiht sich unauffällig unter die aufmerksam zuhörende Gemeinde ein. Das Inventar des Raums ist extrem reduziert; nicht einmal ein Altar ist erkennbar. Statt seiner steht ein Kruzifix mitten im Raum. Manches ist daran ungewöhnlich. So steht das Kreuz mit dem

toten Christus direkt auf dem Boden, der mit seinen hellen Steinplatten eine freie Fläche um das Kreuz beschreibt. Da die Christusfigur lebensgroß erscheint, fühlt man sich an Golgatha erinnert. Das Kreuz nimmt nahezu die gesamte Höhe des Bildes ein und reicht mit der Namenstafel „INRI“ bis an den oberen Bilderrahmen. Seine T-Form wird somit für die Tektonik des Bildes wie ein Pfeiler konstitutiv. Unklar bleibt auch die Frage, welcher Gattung der Kruzifixus zugehört. Ist es eine Skulptur oder ein visionäres Bild? Christus



BILD:

Wittenberg, Stadtpfarrkirche St. Marien, Innenansicht nach Osten zum Chor mit Cranachs Reformationsaltar

hängt tot am Kreuz, doch wird sein Lendentuch auf beiden Seiten wie von einem Windstoß kräftig bewegt. Totenstarre und bewegtes Lendentuch bilden einen lebhaften Kontrast. Luther weist mit dem rechten Arm nach vorn auf Christus, der mit seinem Kreuz quer zu ihm steht. Christus ist daher offensichtlich Gegenstand seiner Predigt.



BILD:
Reformations-
altar, Vordersei-
te, Predella

Der so ungewöhnlich im Raum stehende Kruzifixus gehört, wie die Widersprüche nahelegen, offenbar nicht zur dauerhaften Ausstattung des Raums, etwa als Skulptur. Vielmehr dürfte er der ins Gegenständlich-Konkrete übersetzte Inhalt der Predigt sein, also kein mit den Augen, sondern mit den Ohren wahrgenommenes Thema, das ästhetisch in die Sprache des Bildes übersetzt ist. Da alle Zuhörer dasselbe hören, stellt sich ihnen die gleiche Projektion dar. Das allerdings gilt nur, wenn alle Glieder der Gemeinde im Glauben vereint sind. Nur dann kann davon ausgegangen werden, dass sie das gleiche Bild des Gekreuzigten vor sich „sehen“. Die bildhafte Umsetzung von Luthers Predigt hängt also entscheidend von der mentalen Disposition der Hörer ab. Sie entspringt nicht den Augen, sondern dem Gehör, und bildet sich im Herzen. Die Aufbietung des Gekreuzigten als „virtuelles“ Bild signalisiert, dass die Botschaft der Predigt bei den Hörern angekommen ist und rezipiert wurde. Dabei wird Christus

zur Brücke, die die weite Distanz zwischen Pfarrer und Gemeinde verbindet. Deshalb steht der Kruzifixus in Querrichtung zu Pfarrer und Gemeinde. In dieser Position verbinden der obere Kreuzbalken und die Arme Christi den Prediger und seine Gemeinde miteinander. Der „virtuelle“ Kruzifixus ist „verbum visibile“, das sichtbar gewordene Wort.

KREUZESTHEOLOGIE

Die Wahl des Christus am Kreuz als Thema der Predigt ist für Luther keineswegs zufällig, sondern ausgesprochen bezeichnend. Er selbst definierte als Kern seiner Botschaft die „theologia crucis“, den Opfertod Christi. Der Gekreuzigte bedeutet den spirituellen Nucleus, um den Luthers Theologie kreist. Das Nebeneinander von totem Christus und pneumatisch bewegtem Lendentuch wird zum Ausdruck der inneren Bewegung, die auf das Hören des Worts folgt. Den Kruzifixus umhüllt ein Raum, dessen steinerne Wände in der Materialität ihrer Konstruktion detailliert erfasst sind. Die regelmäßig versetzten, grau-grünen Quader werden von braunen Adern durchzogen. Der Naturalismus, mit dem die Wände erfasst sind, überträgt sich auf den Kruzifixus und unterstreicht den Realismus seiner Erscheinung. Und doch gehört er wesensmäßig gesehen der Sphäre von Andacht und Gebet zu.

MIT DEM HERZEN SEHEN

Luther selbst hat sich zur Existenz und Bedeutung innerer, im Herzen entstehender Bilder ausführlich bekannt. Sie setzen das gehörte Wort

voraus und stellen sich bei Luther besonders beim Thema der Passion ein. Er analysiert, wie das gehörte Wort in ein inneres Bild übergeht, und vergleicht diesen Vorgang mit dem Spiegelbild der eigenen Person im Wasser. Da Christus im Herzen rezipiert wird, schätzt Luther das Herz als Wahrnehmungsorgan höher ein als die Augen, zumal diese auch die Sünde sähen: „So weys ich auch gewiss, dass Gott will haben, man solle seine werck hören und lesen, sonderlich das leyden Christi. Soll ichs aber hören oder gedencken, so ist myrs unmöglich, das ich nicht in meym hertzen sollt bilde davon machen, denn ich wolle, oder wolle nicht, wenn ich Christum hore, so entwyrrfft sich in meym hertzen eyn manns bilde, das am creutze henges, gleich als sich mein andlitz naturlich entwirfft ins wasser wenn ich dreyn sehe. Ists nu nicht sunde sonder gut, das ich bilde Christus ym hertzen habe, Warum sollts sunde seyn wenn ichs im Auge haben, synntemal das hertze mehr gyllt als die augen und weniger mit sunden soll befleckt sein denn die augen als das da ist der rechte Sitz und wohnung Gottes ...“²

Ein solches Sehen mit dem Herzen lässt nach Vergleichbarem in der Kunst fragen, das Luther angeregt haben könnte. Dafür kommt das meistverbreitete Andachtsbild der Zeit um 1500 in Frage, die Gregorsmesse. Papst Gregor, so erzählt die Legende, betete in Rom so intensiv vor dem Christus-Bild der Heiligen Veronika, der Vera Ikon, einer der Hauptreliquien der Peterskirche, dass er über dem Altar den leibhaftigen Christus aus dem Sarkophag auferstehen sieht. Den Begleitern



BILD:
Albrecht Dürer,
Gregorsmesse,
Holzschnitt 1511

des Papstes bleibt dieses Bild allerdings verschlossen. Zur Popularität der Gregorsmesse trug wesentlich bei, dass ihre Betrachtung mit hohen Ablässen verbunden war, wenn während der Betrachtung mehrere Vaterunser und Ave Maria gebetet wurden.

Grundsätzlich vergleichbar erscheint, dass die Christusbilder in beiden Fällen als innere oder Seelenbilder bezeichnet werden können, die sich bei der Andacht einstellen. Die Gregorsmesse steht im Kontext des Ablasshandels und setzt eine bestimmte Anzahl von Gebeten als Vorleistung voraus, um den Ablass zu erbringen. Luther schloss dagegen jede durch Bilder erzeugte Heilungsvermittlung kategorisch aus, weshalb deren Verehrung oder gar Anbetung für ihn nicht in Frage kam. In Cranachs Predigtbild erweist sich der Kruzifixus als ein der ganzen Gemeinde zugängliches Bild, jedoch in einer gewissen Distanzierung, die dem Eindruck des Unberührbaren

zuarbeitet. Es erschließt sich der Seele des gläubigen Betrachters als „verbum visibile“. Dieses Wort besteht beim Kruzifixus aus der Namenstafel „INRI“. Luthers „verbum visibile“ bedeutet demnach eine enge Verbindung von Wort und Bild, wobei das Wort, wie die lateinische Formel bereits nahelegt, Priorität vor dem Bild besitzt.

Die Entstehung der inneren Bilder stellt sich keineswegs notwendig ein. Nicht alle der Anwesenden sind bei der Sache. Eine junge Frau blickt umher, ist also nicht aufmerksam. Daher dürfte sich bei ihr auch kein inneres Bild des Gekreuzigten einstellen. Solche assoziierten Bilder bleiben bei Luther der Freiheit des Betrachters überlassen.

Vergleichbare Darstellungen des Gekreuzigten begegnen bei Cranach auch in persönlichen Andachtsbildern. Im Andachtsbild des Albrecht von Brandenburg³ steht der Kruzifixus mitten auf der grünen Wiese, maßstäblich im Vergleich zum Kardinal verkleinert. Damit wird der projektive, „virtuelle“ und subjektive Charakter des Gekreuzigtenbildes evident.

MITTE DES EVANGELIUMS

Die 2,55 x 2,40m große Abendmahlstafel ist nicht nur von den Maßen, sondern auch vom Thema her unschwer als Hauptbild auszumachen. Luther hatte dem Abendmahl Erstrangigkeit zugebilligt, wenn er es als „Mitte und Summe des Evangeliums“ verstand.⁴ Cranach setzt solche Vorrangstellung mit der ungewöhnlichen Wahl der runden Form von Tisch und Steinbank um. Der Raum wird zugunsten seiner Über-

sichtlichkeit und der Differenzierung der Personen in schräger Aufsicht gesehen. Die von ihm gewählte Geometrie des Kreises zielt auf Homogenität und Gleichrangigkeit der beteiligten Personen. Das Rund der Bank



drängt nach vorn bis fast an den unteren Bildrand. Hier sieht sich der Betrachter zwei kontrovers postierten, extreme Gegensätze verkörpernden Rückenfiguren gegenübergestellt, in der Mitte dem in einen roten Mantel gehüllten Paulus, der seinen Kopf mit der markanten Stirnglatze über die Schulter nach rechts dreht, während neben ihm links, in jeder Hinsicht widerspenstig, Judas, der sich sogar mit dem ganzen Körper ins Profil dreht, da an seinem Sitz die runde Bank endet, um zum würfelförmigen Sitz Jesu eine breite Lücke zu lassen.

Judas' Kleidung changiert farblich zwischen Rot und Gelb und wird in der Hüfte durch einen Strick eng zusammengehalten. Gelb ist die Farbe des Neides und entspricht dem Farbton, der im Vierten Laterankonzil 1215 den Juden zur Unterscheidung ihrer Kleidung von derjenigen der Christen vorgeschrieben worden war. Die zottigen roten Haare und der mit der Linken festgehaltene Geldsack tun ein übriges, um Judas

herabsetzend zu karikieren. Damit verbindet sich die verbreitete Vorstellung, dass der äußere Mensch auf den inneren schließen lasse. Unter den positiven Vorzeichen der Kalokagathia, wonach Gutes und Schönes wie selbstverständlich konvergieren, galt sie bereits im klassischen Griechenland: Erst der Philosoph Sokrates mit seinem Grundsatz des „Erkenne dich selbst“ meldete grundsätzliche Zweifel an dieser gesellschaftlichen Übereinkunft an, was ihn im Jahr 399 v. Chr. das Leben kostete.

Judas stellt seine Rolle als Verräter durch bereits äußerlich herabsetzende Kennzeichen dar, die den Juden von Christen zur gesellschaftlichen Ausgrenzung jahrhundertlang zugemutet wurde. Diese Rolle verbindet das Abendmahl mit der Passionsgeschichte und wird von Jesus ausdrücklich akzeptiert. Ist er es doch, der Judas den Bissen reicht, um damit den Verräter zu bezeichnen. In dieser dramatischen Szene erreicht das Prinzip des „verbum visibile“ seinen inneren Höhepunkt. Die Zerrissenheit der Gruppe führt zu deren Auflösung in Zweiergruppen, in denen über die Identität des Verräters noch gerätselt wird. Der zur Linken Jesu sitzende Petrus zeigt mit seiner vor das Herz geschlagenen rechten Hand eine Geste, die Unschuld und unverbrüchliche, von Herzen kommende Treue nahe legt. Für eine weitere Variation sorgt der von rechts hinzutretende, rot gekleidete Mundschenk mit Dolch, der einem der Jünger den Becher reicht. In dem bärtigen Kopf des Jüngers wurde der als Junker Jörg getarnte Luther erkannt, in dem Mundschenk Lucas Cranach der Jüngere. Nach

dem Becher greifend, demonstriert er damit den Laienkelch, mit dem Luther das Abendmahl fundamental erneuerte. Jesus legt seinen linken Arm schützend auf Johannes' Schultern und blickt seinem kommenden Verräter milde und gütig ins Gesicht. Er gibt damit zu erkennen, dass das Herrenmahl als Ausdruck der Liebe und Verbundenheit gedacht ist. Solange jedoch Judas anwesend ist, will sich jedoch keine Homogenität einstellen. Seine unmittelbar bevorstehende Entfernung, die in Johannes 13 ausdrücklich geschildert wird, signalisiert der nach außen wie zum Sprung gesetzte linke Fuß. Mit ihm hat Judas sich bereits aus dem Zirkel der Freunde Jesu verabschiedet.

BEICHTE UND SÜNDENBEKENNTNIS

Jedem Abendmahl müssen Beichte und Sündenbekenntnis vorausgehen. Das verlangt Offenlegung. Dieses Prinzip veranschaulicht die Architektur des Raums, der sich in zwei Stichbogenfenstern zur weiten Landschaft öffnet und damit anthropomorphe Züge aufweist. Vitruv überliefert die Kritik des Sokrates am Menschen, dass jeder sein Innerstes verbergen könne. Da die Natur des Menschen keine „durchfensterten Herzen“ kenne, sei es unmöglich, in ihn hineinzuschauen und die wahren Charaktere und Talente zu entdecken. Deshalb würden viele lukrative Arbeiten von Menschen erledigt, die dieser Aufträge nicht wert seien, während andererseits Talente unerkannt blieben.⁵ Die Gestik des Petrus belegt, dass ihm um wahrheitsgemäße Auskunft über sein Innenleben durchaus zu tun ist.

DEN ALTEN ADAM ABLEGEN

Der linke Altarflügel greift mit dem Taufbecken die Rundform auf, die Tisch und Bank im Abendmahl vorgegeben hatte. Luther erkennt in der Taufe das Ablegen des alten Adam und die Zugehörigkeit des getauften Kindes zu Christus. Im Vordergrund steht dicht ge-



BILD:
Reformationsaltar, Vorderseite, linke Tafel: Taufe

drängt eine Gruppe von Frauen. Um die Geometrie des zylindrischen Taufbeckens möglichst klar hervortreten zu lassen, stehen sie in deutlicher Distanz vor dem Becken und vermeiden zugunsten der Lesbarkeit eine räumliche Überschneidung. Hinter dem Becken lassen sich Cranach der Ältere als Pate, Melancthon als Täufer und erneut Luther, ein geöffnetes Buch haltend, erkennen, zuseiten des Beckens ein Mann und eine Frau, wohl die Eltern.

Der rechte Flügel gilt der Beichte, die beim jungen Luther noch als drittes Sakrament vorgesehen war. Er erkennt in der Beichte eine große Nähe zur Taufe, da beide mit Vergebung von Schuld zu tun haben.

DAS AMT DER SCHLÜSSEL

Der Beichtvater ist mit den Zügen Bugenhagens versehen. Er hält die

beiden Schlüssel in Händen, die das Lösen oder Binden von Schuld symbolisieren gemäß Matthäus 18, 15-18. Diese Schlüsselgewalt hatte die Kirche als Ausdruck der Macht allein dem Papst zuerkannt. Dagegen verwahrte sich Luther in seiner Schrift Von den Schlüsseln aus dem Jahr 1530 ausdrücklich. Stattdessen hielt er es für möglich und ratsam, die Abnahme der Beichte sogar auch Laien anzuvertrauen.

Zur Rechten Bugenhagens kniet auf dem Boden ein Mann, dessen Blick von Reue gezeichnet ist. Ihm gegenüber ist ein Mann mit langem Bart, kurzem rotem Mantel und Dolch dabei, die Beichte ungesüht zu verlassen: Seine beiden Hände sind mit einem Strick an den Handgelenken zusammengebunden. Die Bindung von Schuld wird in diesem Fall wiederum wörtlich als „verbum visibile“ und katechetische Lektion umgesetzt.

Ähnlich wie Judas, ist auch hier der Sünder klar als solcher bezeichnet, in diesem Fall durch seinen modisch kurzen Rock als Zeichen der Eitelkeit. Im Hintergrund warten weitere Männer und Frauen darauf, zur Beichte vorgelassen zu werden.



LEICHT FASSBARE BILDSPRACHE

Cranachs Reformationsaltar hält demonstrativ und in monumentaler Form die Predigt und die Sakramente und ihren Gebrauch fest. Die vier Tafeln der Altar-Vorderseite gleichen den Säulen, auf denen das Leben des Christen aufbaut. Predigt, Taufe und Beichte vermitteln Einblicke in die damalige gottesdienstliche Praxis. Luther, Cranach Vater und Sohn, Melancthon und Bugenhagen werden kaum um des Nachruhs willen in Porträts integriert. Als liturgisch Handelnde treten sie mit ihrer ganzen Person für ihren Glauben ein. Innerer und äußerer Mensch werden aufeinander abgestimmt. Die Porträts vermitteln eine über dem Historischen stehende, bleibende Gegenwart. Sie animieren den Betrachter zur Imitatio. Cranachs Bilder des Altars sind auf einfache, leicht fassbare Bildsprache hin angelegt. Luthers bekannter Vorsatz, in seinen Schriften dem Volk „aufs Maul zu schauen“, entspricht Cranachs Malerei, wenn sie Luthers Worte und Gedanken in leicht verständliche „verba visibilia“ übersetzt und in

Wittenberg lebende Menschen porträthaft einbindet. Die Funktion als Luthers Übersetzer in Bilder hat Cranach vor allem in der von ihm illustrierten Bibelausgabe von 1534 wahrgenommen. Mit dem Reformationsaltar hat Cranach bewiesen, dass das dem Wort entsprechende Bild auch im großen Maßstab gewagt werden konnte, um die theologischen Überzeugungen der Reformation in leicht fasslicher Form sinnlich zu verbreiten und in der Wittenberger Pfarrkirche die Illusion eines dauerhaften Gottesdienstes zu etablieren.

Im „verbum visibile“ verfolgt Cranach eine eigenständig zu nennende Kategorie von Malerei, die gegenüber der an Italien orientierten Renaissance veränderte Qualitäten erkennen lässt. Eingedenk der sokratischen und christlichen Skepsis bezüglich des schönen Scheins und seiner ethischen Wertigkeit, schraubt sie die ästhetischen Qualitätsansprüche bewusst zurück, um mit der Botschaft und allgemeinen Verständlichkeit des sichtbar gemachten Worts den inneren Menschen und sein Herz zu erreichen.⁶ ●

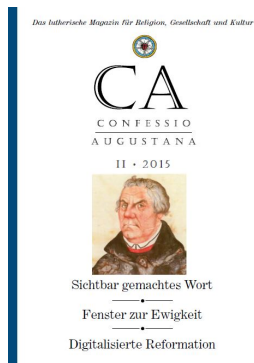
1) „Aetherna ipse svae mentis simulachra Lvthervs/ Exprimit at vltivs cera lvaec occidvovs/ MDXX“. Werner Hofmann (Hg.), Köpfe der Lutherzeit, Hamburg 1983, Kat. Nr. 40 (Peter Klaus Schuster). – 2) WA 18, 83, 6-15. – 3) Martin Schawe, Cranach in Bayern, Katalog der Ausstellung Pinakothek München, München 14.4.-17.7.2011, Kat. Nr. 21. Datierung dort um 1520/25. Die Aufrichtung des Kreuzes mitten in einer Wiesenlandschaft wird dort erklärt als „Gegenstand seiner [des Kardinals] Passionsandacht.“ (S. 104). Ebenda auch Hinweis auf die maßstäbliche Verkleinerung des Kreuzes im Vergleich zum betenden Kardinal. – 4) WA 6, 374, 4f. Volker Leppin/ Gury Schneider-Ludorff (Hrsg.), Stichwort Bild/ Bildersturm/ Bilderverehrung, in: Das Luther-Lexikon, Regensburg 2014, S. 113f. Regina Radbeck-Ossmann, Du wirst dir (k)ein Bildnis machen ... Biblische, historische und systematisch-theologische Dimensionen des Bildnisverbotes, in: Albert Dietl/ Gerald Dobler/ Stefan Paulus/ Hans Schüller (Hg.), Roma quanta fuit. Beiträge zur Architektur, Kunst- und Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart, Augsburg 2010, S. 89-117. Hans Schwarz, Der christliche Glaube und die bildende Kunst, ebd., S. 119-134, hier 132. Zum „verbum visibile“ vgl. Martin Abraham, Evangelium und Kirchengestalt, Berlin 2007, S. 53. Zu diesem Aspekt ist vom Verfasser eine gesonderte Studie in Vorbereitung. – 5) Vitruv, De architectura libri decem, Buch III, Vorwort. Curt Fensterbusch, Vitruv. Zehn Bücher über Architektur, Darmstadt 1976, S. 132-135. Vgl. Hans-Christoph Dittscheid, An den Grenzen des Porträts, in: Michael Fricke/ Matthias Heesch (Hrsg.), Der Humanist als Reformator. Über Leben, Werk und Wirkung Philipp Melancthons, Leipzig 2011, S. 207-228. – 6) Für wichtige Hinweise danke ich Gerhard Eber, Thomas Kothmann und Bettina Seyderhelm.

Dieser Artikel ist ein Auszug aus der Zeitschrift:

CA - Confessio Augustana

Das Lutherische Magazin für Religion,
Gesellschaft und Kultur

Sichtbar gemachtes Wort - Fenster zur Ewigkeit



Heft 2 / 2015

CA wird herausgegeben von der Gesellschaft für Innere und Äußere Mission im Sinne der lutherischen Kirche e.V.
<http://www.gesellschaft-fuer-mission.de>

Weitere Artikel stehen unter <http://confessio-augustana.info>
zum Herunterladen bereit.

Gesellschaft für Innere und Äußere Mission im Sinne der lutherischen Kirche e.V.
Missionsstraße 3
91564 Neuendettelsau
Tel.: 09874-68934-0
E-Mail.: info@freimund-verlag.de