



Katholisch-Theologische Fakultät

Theologische Grundlagenforschung
(Fundamentaltheologie)
Institut für Systematische Theologie und Ethik
Schenkenstraße 8-10
A- 1010 Wien

T Sekretariat+43 (1) 4277-303 01
F Sekretariat+43 (1) 4277-93 08
theologische.grundlagenforschung@univie.ac.at
<http://www.univie.ac.at/fundamentaltheologie/>

Gutachten

Wien, 10.3.2021

Sandra Lendavits, „*Christus am Kreuz*“ von Lucas Cranach dem Jüngeren – Emanzipation des Bildes von der Dominanz des Wortes in lutherischer Theologie, Wien 2021.

Mit der vorliegenden Diplomarbeit stellt sich die Autorin zwei Herausforderungen. Zum einen geht sie, und das ist das Hauptthema der Arbeit, gegen das in der katholischen Welt noch immer weit verbreitete Urteil an, die protestantische Tradition sei im Gegensatz zur katholischen Tradition von einer Bildfeindlichkeit geprägt (vgl. 85). Die Autorin zeigt demgegenüber überzeugend auf, welchen großen Anteil das von der Werkstatt Cranach entwickelte Bildprogramm für die Verbreitung und gedankliche Vertiefung der Reformation hatte. Als Leitmotiv der Arbeit könnte man folgende Passage aus der *Einleitung* (5–8) ansehen:

Durch ihre Bibeltreue konnte es der Reformation gelingen, eine neue Bildproduktion freizusetzen. Es entstanden Meisterwerke der Altargestaltung. Viele Bilder aus dieser Zeit belegen, dass der „neue“ Glaube ein enorm hohes kreatives Potential bei den Kunstschaffenden bewirkte. Reformatoren und Künstler konnten dadurch den Bildern große Macht zugestehen. Die biblische Lehre wirkte inspirierend. (5)

Zum anderen verfolgt die Autorin das Anliegen, den im Schatten seines Vaters stehenden Lucas Cranach den Jüngeren stärker ins Licht zu rücken. Dies gelingt ihr durch die Auswahl eines Bildes, anhand dessen sie die zuvor allgemein dargelegte „Emanzipation des Bildes von der Dominanz des Wortes“ (8) an einem konkreten Beispiel expliziert: Es handelt sich dabei um das Altarbild *Christus am Kreuz* aus der Stadtkirche Peter und Paul in Weimar, welches von Vater Cranach begonnen und vom Sohn 1555 fertiggestellt wurde. Das Meisterwerk verrät keinen Bruch, sondern vermag zu zeigen, wie Lucas Cranach der Jüngere die Arbeit des Vaters mit unverminderter künstlerischer Qualität weiterzuführen vermochte.

Nach dem einleitenden ersten Kapitel entfaltet die Autorin in drei Gängen eine Annäherung an die Deutung des Altarbildes: Im zweiten Kapitel werden die theologischen Grundlagen der Arbeit gelegt, im dritten Kapitel werden diese mit methodischen und kunsttheoretischen Überlegungen verbunden und im vierten wird der historische Kontext expliziert. Das fünfte Kapitel gibt aufbauend auf die drei vorangehenden eine Deutung des Altarwerks *Christus am Kreuz*. Danach wird im Kapitel sechs ein spezifisches Moment aus dem Bild, der „Blutstrahl der Gnade“, herausgegriffen und einer genaueren Interpretation und Kontextualisierung zugeführt. Daran schließt sich die *Conclusio* an.

Im zweiten Kapitel legt die Autorin *Grundbestimmungen der reformatorischen Theologie* (9–24) dar, wobei sie sich zunächst an den Exklusivpartikeln *sola scriptura*, *sola gratia*, *sola fide* und *solus Christus* orientiert, um anschließend die Rechtfertigungslehre noch einmal eigens zu thematisieren. Interessant ist, dass die Autorin Letztere nicht etwa unter Bezugnahme auf Luthers Römerbriefexegese ausführt, sondern mit Bezug auf die Typologie, die sich in Joh 3,14f findet, wo das Bild der ehernen Schlange aus dem Buch Numeri (21,4–9) durch die Worte Jesus mit der Erhöhung des Menschensohns in Verbindung gebracht wird. Im Schauen auf die Schlange sei das Schauen auf Christus präfiguriert, worin der Mensch seine Rechtfertigung erfahre, während den Giftschlangen das Vertrauen auf die eigenen Fähigkeiten, Leistungen, Werke entspreche. Die Autorin legt dar, wie dieses Bild der Rechtfertigung Luther auch visuell beständig vor Augen war und macht dessen prägende Kraft für den Reformator deutlich. Sie breitet damit überdies eine Brücke von der Rechtfertigungslehre, d.h. vom Innersten protestantischer Theologie, zum Altarbild *Christus am Kreuz* vor, wo jener typologische Zusammenhang dargestellt ist.

Das dritte Kapitel (25–67), welches den Titel *Die bildende Kunst als locus theologicus* trägt, setzt mit der Frage ein, ob man (bildende) Kunst nach dem Verständnis von Melchior Cano einerseits und Philipp Melanchthon andererseits als *locus theologicus* verstehen könne (25–33). Auch wenn ein erster Befund negativ ausfällt, sucht die Autorin dennoch zu zeigen, wie man sich ausgehend von den beiden klassischen Bestimmungen der *loci* der Kunst annähern könne und verweist dabei auf deren „Entdeckungszusammenhang“ (34), auf Kunst als „einen eigenständigen Ort theologischer Entdeckung“ (34). Im Werk der bildenden Kunst können mannigfaltige Referenzen auf unterschiedliche Texte und andere Bildwerke in einer „Interferenz“ (32) zusammenkommen, sodass sich gleichsam ein „Referenztext“ (32) konstituiert, „den es so vor diesem Bild noch nicht gegeben hat“ (32, vgl. auch 60, 81). Dies ergibt einen wichtigen Schlüssel für die Interpretation des Weimarer Altarbildes, das nicht nur zahlreiche bildhafte Referenzen, sondern auch ein ins Bild integriertes „Mischzitat aus 1 Joh 1,7; Hebr 4,16 und Joh 3,14“ (134, vgl. auch 72), mithin einen neu figurierten Text, zur Interpretation anbietet. In der *Conclusio* kommt die Autorin nach der ausführlichen Interpretation von Cranachs Altarbild noch einmal auf die Ausgangsfrage des dritten Kapitels zurück und scheint in diesem konkreten Werk durchaus die Bedingungen dafür erfüllt zu sehen, dass Kunst auch als ein *locus theologicus* betrachtet werden könne (vgl. 131). Im dritten Kapitel folgen sodann Überlegungen zu Funktion und Bedeutung (33–37) sowie zu Risiken und Chancen von religiösen Bildern (37–44) in reformatorischem Kontext. Die Autorin hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass sich die von Cranach nicht nur beim Weimarer Altar gewählte Thematik „Gesetz und Evangelium“ nicht bloß als ein zu erklärender Lehrinhalt verstehen lasse, sondern performativen Charakter habe, eine „Form des Glaubensvollzuges“ (35) oder ein „Kommunikationsgeschehen“ (66) sei. Die Bilder sollen die Betrachtenden dazu führen, sich als Sünder zu erkennen und durch das Schauen auf Christus am Kreuz Rechtfertigung zu erfahren. Das von der Autorin entwickelte Verständnis religiöser Bilder kollidiert dabei nicht mit dem Kultbildverbot der Tora (vgl. 68), zumal sowohl in der Kreativität der Kunstschaffenden als auch in der Rezeption der Kunstwerke immer ein Akt der Freiheit bestehe, der sich einer Festschreibung, welche das Göttliche unmittelbar repräsentieren möchte, entzieht. Die Autorin spricht sogar davon, dass „religiöse Bilder immer

wieder die subversiven Kräfte des Glaubens freisetzen“ (38). In einem weiteren Unterkapitel (44–50) sucht die Autorin zu erweisen, dass Hören und Sehen des Wortes Gottes nicht als Widerspruch gedeutet werden müssen, sondern „gemeinsam das Fundament des reformatorischen Glaubens“ (50) bilden. Das Kapitel mündet nach Überlegungen zur Hermeneutik des Sehens (50–53) wie auch das zweite Kapitel in Überlegungen zur Typologie und deren schöpferischem Charakter in der Ermöglichung neuer, mitunter kühner Assoziationen (53–67).

Das vierte Kapitel trägt den Titel *Historischer Kontext der Ikonographie zur Zeit von Martin Luther und Lucas Cranach d.J.* (68–90). Die ersten drei Abschnitte des Kapitels sind Luthers Auseinandersetzung mit dem Bilderverbot (69–73) und der Bilderkritik bzw. dem Bildersturm (73–76) gewidmet und resümieren dann allgemein die Bedeutung von Bildern für die Verkündigung (76–79). Bilderkult und Bilderzerstörung werden als zwei Seiten eines unmittelbaren Umgangs mit Bildern dargestellt (vgl. 77), der nicht den Weg der Vermittlung über die Schrift nimmt. Bilder sind nicht Objekt der Verehrung, sondern haben selbst textlichen Charakter. Solcherart stehen sie in Zusammenhang mit der Predigt und der Memoriation biblischer Inhalte (vgl. 71). Ihre „ästhetisch sinnliche Dimension“ (83) wird im Wort der Schrift zentriert. Große Bedeutung kommt dabei den ins Bild integrierten oder an den Rahmen angehefteten biblischen Zitaten zu (vgl. 72). Es scheint, als würde die Autorin im Verständnis der Bilder als Ins-Werk-Setzen von Typologien (80–84) einen Ausweg aus der inakzeptablen Alternative von Bilderkult und -sturm sehen. Als hermeneutischer Schlüssel für die Auslegung des Weimarer Altarbildes wird im abschließenden Abschnitt des vierten Kapitels die bereits erwähnte „Unterscheidung von Gesetz und Evangelium“ (85) herausgearbeitet, wobei „Unterscheidung“ verbal als Vorgang des Unterscheidens zu verstehen ist, nicht als ein Konstatieren von bestehenden Unterschieden.

Das fünfte Kapitel – *Das Altarwerk „Christus am Kreuz“* (91–119) – enthält die konkrete Deutung der Mitteltafel des Weimarer Altarbildes, beginnt jedoch mit einem Blick auf den Entstehungskontext des Werkes (91–94). Das Altarbild bietet eine Fülle von Motiven, die in ihren Verweisen zueinander gelesen werden müssen und entlang der typologischen Entsprechung von Gesetz und Evangelium organisiert werden. Als ruhende Längsachse in der Mitte des Gemäldes findet sich das Kreuz Christi. Die Autorin zeichnet nach, wie das Bild selbst eine bestimmte Leserichtung vorgibt, dadurch die Betrachtenden lenkt und zu einem Mitvollzug einlädt. Neben biblischen Motiven aus dem Alten und Neuen Testament sind auch die beiden Freunde und wichtigen Protagonisten der Wittenberger Reform Martin Luther und Lucas Cranach der Ältere ins Bild integriert (vgl. 99). Die Gestalt Luthers steht im Vordergrund und verweist auf eine aufgeschlagene Bibel, welche der Reformator in Händen hält und den Betrachtenden zukehrt. Dies ist ein von Lucas Cranach dem Jüngeren bewusst eingesetztes Mittel, welches die Autorin als „ikonographische Neuerung“ (116) bezeichnet. So macht das Bild selbst deutlich: „Das klare Bekenntnis zu Jesus Christus und die Heilige Schrift bilden den Maßstab und das Kriterium der Theologie Luthers und der Bildprogramme Cranachs.“ (115)

Nach der detaillierten Beschreibung und Deutung des Gemäldes nimmt die Autorin im sechsten Kapitel einen theologisch hoch bedeutsamen Aspekt des Gemäldes auf, um ihn genauer auszuführen: *Cranachs „Blutstrahl der Gnade“ als wirksames Zeichen* (120–126). Das Blut aus der Seitenwunde Christi wird in zweifacher Weise ins Bild gesetzt, wobei jeweils traditionelle ikonographische Sujets transformiert werden. Zum einen wird das am Körper bzw. dem Kreuz herabrinne Blut nicht mehr von Maria Magdalena oder einer anderen biblischen Gestalt aufgefangen, sondern mündet in der Signatur des Malers (was ich freilich in den in der Arbeit mitabgedruckten Abbildungen nicht erkennen kann). Zum anderen wird der aus der Seitenwunde hervorgehende Blutstrahl, Zeichen der Gnade, nicht in einem Kelch gesammelt, um via kirchlicher Vermittlung (sakramental) an die Glaubenden weitergegeben zu werden, sondern trifft direkt das Haupt des Malers Lucas Cranachs des Älteren. Dies ist wohl eines der stärksten Zeichen für das Selbstverständnis bildender Kunst im engsten Kreis der Wittenberger Reformatoren.

Damit ist aber noch ein weiterer wichtiger theologischer Aspekt verbunden. Indem Luther und Cranach ins Bild gesetzt werden, Cranach vom Blutstrahl getroffen wird und Luther die geöffnete Bibel den Betrachtenden entgegenhält, führt, wie die Autorin in der *Conclusio* (127–132) zeigt, das Bild die typologischen Entsprechungen von Altem und Neuem Testament in die Gegenwart der Reformation, mithin ins Heute der Betrachtenden, weiter. Dies zeigt sich auf diffizile Weise auch am Motiv der Schlange: Die Schlangen, in der Wüste als todbringend erfahren, verlieren durch den Blick auf die eherne Schlange ihre Gefährlichkeit. Die eherne Schlange lässt uns auf Christus blicken, der umgekehrt durch sie in seiner Bedeutung (besser) verständlich wird. Die Schlange ist aber auch das Signé der Malerwerkstatt Cranach, womit die Motivkette in die Gegenwart weitergeführt wird. Der Transformationsprozess der Schlange geht mithin auch in der Reformation und den von ihr hervorgebrachten Kunstformen weiter. In einer kurzen Rekapitulation kann die Autorin abschließend zeigen, wie die Theologoumena *solus Christus, sola gratia, sola fide* und *sola scriptura* allesamt im Bild zur Darstellung kommen (vgl. 131).

Die Autorin behandelt die Thematik in einer für eine Diplomarbeit erstaunlichen Breite und bettet die Beschäftigung mit Lukas Cranachs Altarbild *Christus am Kreuz* auf überzeugende Weise in relevante theologische und kunsttheoretische Diskurse ein. Dazu greift sie in ausreichendem Maß auf Sekundärliteratur zurück. Allerdings folgt sie in der jeweiligen Darstellung eines Sachverhaltes meist eng je *einer* ausgewählten Quelle. Was dabei etwas zu kurz kommt, ist der Aspekt der Zusammenschau oder des „Dialoges“ einzelner Werke der Referenzliteratur. Dies wird besonders im methodisch-kunstwissenschaftlich orientierten dritten Kapitel deutlich. Andererseits gelingt es der Autorin in den Kapiteln fünf und sechs, die zuvor herausgearbeiteten Einsichten gut auf die Interpretation von Cranachs Bild anzuwenden. Die abschließende *Conclusio* vermag noch einmal viele Fäden der umfangreichen Arbeit zusammenzuführen.



Ass.-Prof. DDr. Helmut Jakob Deibl