

Iris Ritschel

Christus und ...?

Ein legendäres Paar auf Pergament im Schlossmuseum Gotha

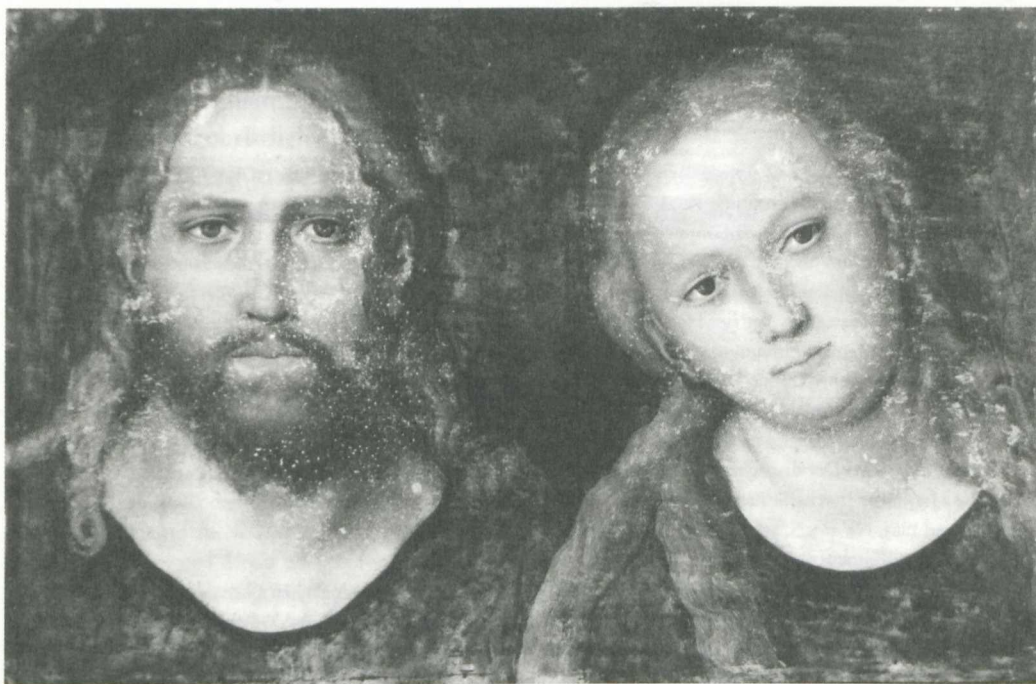


Abb. 1: Lucas Cranach d. Ä. (zugeschrieben), Christus und weibliche Figur, 2. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts(?), ölhaltige Tempera(?)/Pergament/Eichenholz (während der Restaurierung von 1994–1997, ohne Retuschen), 34,2 × 52,7 cm; Gotha, Schlossmuseum: Inv.Nr. 54/14.

Welche kunsthistorische Ratlosigkeit das 34,2 × 52,7 cm große Pergamentgemälde (auf einem Eichenholzträger), um das es hier geht (Abb. 1), hervorrief, lässt sich am ehesten an seinen nachträglichen Bezeichnungen ermessen. Dieses Gemälde im Schlossmuseum Gotha ist in den alten Inventaren und ersten gedruckten Beschreibungen der Sammlung der Herzöge von Sachsen-Gotha und Altenburg auf Schloss Friedenstein wie folgt angegeben:

„Des Herrn Christi und seiner Mutter Marien Häupter“ zwischen 1717 und 1764¹ und „Brustbild des Heilands und der heiligen Katharina“ zwischen 1826 und 1844.² Gustav Parthey notierte 1863 zu diesem Gemälde: „Christus und eine Heilige“.³ Auf die heilige Katharina kam Heinrich Justus Schneider 1880 und 1883 erneut zurück,⁴ obwohl er selbst bereits 1868 die Bezeichnung „Brustbild des Heilands und ein weiblicher Kopf“, gewählt hatte.⁵ Seit 1890 setzte es sich schließlich in den Katalogen und anderen gedruckten Schriften durch, die beiden Figuren als „Christus und Maria“ zu bezeichnen. Dabei war mit Maria generell die Gottesmutter gemeint.⁶ Als Spezifizierung wurde in jüngerer Zeit angeboten, dass es sich um eine „Fürbitte der Maria“ handle.⁷

Zuvor war aus Anlass der Ausstellung „Kunst der Reformationszeit“ im Alten Museum Berlin 1983 im Katalog bemerkt worden, beide Figuren würden als „geistig verbundenes Paar erscheinen“, ⁸ ein Interpretationsansatz, auf den zurückzukommen sein wird.

¹ Inventarium über die fürstl. Friedensteinsche Kunstkammer Anno 1717. Mense July et August verfertigt, fol. 124v. (Thüringisches Staatsarchiv Gotha 1377). In orthographischen Variationen in: Kunstkammer-Inventarium 1721, S. 483 (Schlossmuseum Gotha); Inventarium über die Fürstliche Kunst-Cammer 1733, fol. 238v. (Schlossmuseum Gotha, Nr. 87); Inventarium über die herzogl. Kunst-Camer auf Friedenstein exclusive des Mineraliencabinets [...] Anno 1764, fol. 95v. (Schlossmuseum Gotha).

² Verzeichnis der Gemähde bey der Herzoglichen Bildergallerie in Gotha 1826, fol. 69r. (Schlossmuseum Gotha); Wissenschafts- und Kunstsammlungen der herzogl. Hofkammer die Gemälde-Gallerie in Specie btr. 1827/28, fol. 79r. (Thüringisches Staatsarchiv Gotha, Loc. C. No. 2 Vol. 1); Gemälde-Inventar 1844, fol. 41r. (Schlossmuseum Gotha). Ferner inhaltlich entsprechend: „[...] links Christi, rechts Katharinens Kopf [...]“ GEORG RATHGEBER: Beschreibung der Herzoglichen Gemälde-Gallerie zu Gotha [...], Gotha 1835, S. 112.

³ GUSTAV PARTHEY: Der deutsche Bildersaal [...], Bd. 1, Berlin 1863, Nr. 140, S. 686.

⁴ Siehe HEINRICH JUSTUS SCHNEIDER: Herzogl. Museum zu Gotha. Katalog der Herzoglichen Gemäldegalerie, Gotha 1880 und 1883, Nr. 361, S. 39.

⁵ Siehe DERS.: Katalog der Herzoglichen Gemäldegalerie, Gotha 1868, S. 33.

⁶ Vgl. CARL ALDENHOVEN: Herzogliches Museum zu Gotha. Katalog der Herzoglichen Gemäldegalerie Gotha, Gotha 1890, Nr. 339, S. 75; EDUARD FLECHSIG: Cranachstudien. Erster Teil, Leipzig 1900, S. 99 (hier: „[...] Kopf der Maria [...]“ und „[...] Kopf Christi [...]“); MAX FRIEDLÄNDER und JACOB ROSENBERG: Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932, unter Nr. 48, S. 39; HEINZ LÜDECKE: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit, Berlin 1953, S. 106; Katalog der Lucas-Cranach-Ausstellung, Weimar und Wittenberg 1953, Nr. 8, S. 22; Lucas Cranach. Ein großer Maler in bewegter Zeit 1472–1553. Ausstellung zu seinem 500. Geburtstag, Weimar 1972, S. 42; HANS-JOACHIM GRONAU: Beobachtungen an Gemälden Lucas Cranachs d. Ä. aus dem ersten Wittenberger Jahrzehnt unter Berücksichtigung von Infrarot-, Röntgen- und mikroskopischen Untersuchungen, Phil. Diss. Berlin 1972, Bd. 1, S. 48–51, S. 182–189; WERNER SCHADE: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, S. 49; MAX FRIEDLÄNDER und JACOB ROSENBERG: Die Gemälde von Lucas Cranach, Stuttgart 1979/1989, Nr. 54 B, S. 80; Kunst der Reformationszeit. Ausstellung im Alten Museum, Berlin 1983, Nr. E22, S. 311; Weltschätze der Kunst der Menschheit bewahrt. Ausstellung anlässlich des 40. Jahrestages des Sieges über den Hitlerfaschismus und der Befreiung des deutschen Volkes, Altes Museum Berlin 1985, Nr. 337A, S. 346; Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung in der Festung Rosenberg, Kronach, Augsburg 1994, Nr. 189, S. 362; Gotteswort und Menschenbild. Werke von Cranach und seinen Zeitgenossen, Gotha 1994, Nr. 1.2, S. 18 f.; Ernst der Fromme (1601–1675). Bauherr und Sammler. Katalog zum 400. Geburtstag Herzog Ernsts I. von Sachsen-Gotha und Altenburg, Gotha 2001, Nr. 1.3, S. 40; WERNER SCHADE: Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne. Ausstellungskatalog, Hamburg 2003, Nr. 31, S. 172, S. 47.

⁷ Siehe Gotteswort 1994 (wie Anm. 6), S. 19. Bezugnahme hierauf in: Ernst der Fromme 2001 (wie Anm. 6), S. 40.

⁸ Kunst der Reformationszeit 1983 (wie Anm. 6), S. 311.

Die Intuition, in den Dargestellten ein Paar zu sehen, wird besonders dadurch charakterisiert, dass Bildbezeichnungen, wie „Joseph mit Maria“ im Inventar von 1681⁹ und „Der hl. Christo nebst seiner Braut aus dem hohen Liede Salomonis [...]“ in den Inventaren von 1717, 1733¹⁰ und 1764 bei jüngeren Forschungen auf das betreffende Gemälde bezogen worden sind. Wie die genauere und erweiterte Prüfung der Archivalien ergab, sind mit diesen beiden Bezeichnungen andere Gemälde, nicht aber dieses gemeint.¹¹

Wir stehen also vor einem Bild, dessen ikonographische Einschätzungen von vielfältiger Unterschiedlichkeit sind. Seine bis jetzt früheste Identifizierung in den Schriftquellen ist mit Hilfe des Eintrags „Des Herrn Christi und seiner Mutter Marien Häupter [...]“ in das Gothaer Kunstkammerinventar von 1717 möglich.¹²

Deshalb sind die Bedingungen für Rückschlüsse auf die Herkunft und ursprüngliche Funktion des Gemäldes, die für differenzierte ikonographische oder gar ikonologische Deutungen christlicher und mythologischer Motive von fundamentaler Wichtigkeit sind, nicht gerade günstig. Es bleibt uns unter diesen Umständen der Weg, die historischen und genealogischen Gegebenheiten in Bezug auf die vormaligen Eigentümer sowie die Sammlungsgeschichte genauer zu betrachten, und das Kunstwerk selbst nach Spuren und Hinweisen abzusuchen. Auch die künstlerische Herkunft des unsignierten und undatierten Gemäldes hat einen entscheidenden Einfluss auf die zu treffenden Ableitungen.

Das Bild, jetzt in einem modernen Rahmen,¹³ taucht in allen schriftlichen Erwähnungen seit jeher als separates Gemälde auf Holz auf. Anhaltspunkte für eine eventuelle Her-

⁹ Siehe Ernst der Fromme 2001 (wie Anm. 6), S. 40.

¹⁰ Bezugnahme auf die Notiz von 1733 in: Gotteswort 1994 (wie Anm. 6), S. 18.

¹¹ 1. Inventarium und darauf erfolgte Theilung Der weiland durchlauchtigsten Fürstin und Frauen Elisabeth Sophien geborner und verwittibten Hertzogin zu Sachsen [...] Fürstl. Verlassenschaft auff der fürstl. Residenz Friedenstein [...] 1681 (Thüringisches Staatsarchiv Gotha, N Halbmond VIII. Vol. V): „Unter dem Tach an Schildereyen [...] 10 Joseph mit Maria“, o. S. (in Ernst der Fromme 2001 [wie Anm. 6], S. 40, ist „Joseph mit Maria“ fälschlich mit Position 4 angegeben. Unter Position 4 ist jedoch „Daniel in der Löwengrube“, o. S., aufgeführt. Das sich anschließende Verzeichnis „Theil und Verlosung der Gemälde und Schildereyen“, o. S. unterteilt die vorher erwähnten Gemälde in: „I. [...] auf Holz gemahlet“ und „2. gemalt auf Tuch“. Unter diesen Tuchmalereien wird das Gemälde Nr. 10 genannt = „Joseph mit Maria“. Deshalb kann es sich nicht um das Pergamentbild auf Holz handeln.

2. Inventarium über die fürstl. Friedensteinische Kunstkammer Anno 1717. Mense July et August verfertiget, fol. 124v. (Thüringisches Staatsarchiv Gotha, 1377): „Der hl. Christo nebst seiner Braut aus dem hohen Liede Salomonis in kleinen Figuren auf Holz gemahlt“, fol. 91v. Danach: „Des Herrn Christi und seiner Mutter Marien Häupter sambt denen Schultern auff einem länglichten 4eckigten Holz Täfelgen von Albrecht Dürern, nach dem Jacob de Palma copiert“, fol. 124v. Es handelt sich um verschiedene Gemälde in ein und demselben Inventar. Letztere Erwähnung trifft auf das Pergamentbild zu.

Beide Gemälde werden in gleicher Weise auch in folgenden Inventaren genannt: Inventarium über die Fürstliche Kunst-Cammer 1733 (Schlossmuseum Gotha, Nr. 87), Nr. 88, fol. 180, Nr. 135, fol. 238v. Inventarium über die herzogl. Kunst-Camer auf Friedenstein exclusive des Mineralien cabinets [...] Anno 1764 (Schlossmuseum Gotha), Nr. 88, fol. 95v, Nr. 135, fol. 126r.

¹² Siehe Anm. 1.

¹³ Wann dieser Rahmen hinzugefügt wurde, ließ sich nicht ermitteln.

auslösung aus einem größeren Zusammenhang oder einer komplexeren Darstellung sind weder aus den Restaurierungsberichten noch der eigenen Autopsie abzuleiten. Dafür enthält selbst die Rückseite keinerlei Hinweise.¹⁴ Das auf Eichenholz geklebte Pergament ist mindestens nach unten und an den seitlichen Rändern leicht beschnitten,¹⁵ so dass die Enden mancher Haarlocken nicht mehr sichtbar sind. Wegen der Maße (s. o.) dürfte das Pergament aber nur wenig verkleinert worden sein, da eine Tierhaut keine unbegrenzt große Malfläche bieten kann.

Die Malerei darauf, als deren Bindemittel Öl diagnostiziert wurde,¹⁶ ist verhältnismäßig gut erhalten. Sie weist lediglich verstreute, doch durchweg kleinere Fehlstellen auf, die retuschiert sind. Übermalungen von Motiven blieben aus. Das jetzt sichtbare Formengut ist demnach weitgehend unbeeinträchtigt.¹⁷ Man kann davon ausgehen, dass die Figuren so konzipiert wurden, wie sie heute noch immer wahrzunehmen sind.

Die Wahl eines Pergaments als Malgrund und die Ungewöhnlichkeit des Bildmotivs, Christus mit einer durch Attribute nicht näher gekennzeichneten jungen Frau von äußerer Schlichtheit, doch erlesenem Habitus, in Form des Brustbildes, veranlassten, dem Gemälde die Funktion einer modellhaften Studie zuzuschreiben.¹⁸ Davon konnte selbst das völlige

¹⁴ An der Rückseite wird sichtbar, dass die Holztafel aus zwei horizontal verleimten Brettern besteht. Zur Stabilisierung wurde die Fuge in den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts (Auskunft der Kustodin Dr. Almuth Schuttwolf) mit einem Leinwandstreifen überklebt. Die rechte Kante ist abgeschragt. Zwei Papieraufkleber belegen 1. die Zugehörigkeit zum Schlossmuseum und 2. die Begutachtung im „Institut für Denkmalpflege Halle“ 1953. Weitere Auffälligkeiten sind nicht zu finden.

¹⁵ Vgl. dazu die technischen Untersuchungen von GRONAU: *Beobachtungen* (wie Anm. 6), S. 187.

¹⁶ Die Angabe „Öl“ in: *Weltschätze 1985* (wie Anm. 6), S. 346; WOLFGANG WAGNER und CHRISTIAN NEELMEIJER: *External proton beam analysis of layered objects*, in: *Analytical Chemistry 1995*, S. 298; Lucas Cranach 1994 (wie Anm. 6), S. 362; GUNNAR HEYDENREICH: *Painting materials, techniques and workshop practice of Lucas Cranach the Elder*, Phil. Diss., London 2002, S. 222; SCHADE: *Cranach* (wie Anm. 6), S. 172. GRONAU: *Beobachtungen* (wie Anm. 6), S. 187, stufte die Malerei nach mikroskopischen Untersuchungen als „Einfache Tempera-Technik“ ein. In der übrigen Literatur fehlen die entsprechenden Angaben. Der Restaurierungsbericht der Restauratorin Angela Möller vom 27.05.1997 im Archiv des Schlossmuseums Gotha hält „öhlhaltige Tempera“ fest.

¹⁷ Belege dazu: Röntgenaufnahmen der neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts in der Restaurierungsdokumentation zum Gemälde im Archiv des Schlossmuseums Gotha.

¹⁸ Nachdem RATHGEBER: *Beschreibung* (wie Anm. 2), S. 112, erstmals von „ideellen Köpfen“ gesprochen hatte, wurden die Figuren als Studienköpfe oder Studienskizze eingeschätzt in: PARTHEY: *Bildersaal* (wie Anm. 3), S. 686; SCHNEIDER: *Katalog* (wie Anm. 5), S. 33; SCHNEIDER: *Museum* (wie Anm. 4, 1880), S. 39; SCHNEIDER: *Museum* (wie Anm. 4, 1883), S. 39; *Katalog 1953* (wie Anm. 6), S. 22; Lucas Cranach 1972 (wie Anm. 6), S. 42; SCHADE: *Cranach* (wie Anm. 6), S. 172.

Zusätzliche Modellhaftigkeit oder Vorlagencharakter wurde dem Pergament zudedacht in:

GRONAU: *Beobachtungen* (wie Anm. 6), S. 51; Lucas Cranach 1994 (wie Anm. 6), S. 183; Gotteswort 1994 (wie Anm. 6), S. 19; Ernst der Fromme 2001 (wie Anm. 6), S. 40. Verhängnisvoll für die Verbindung mit einem entsprechenden Zweck war in jüngerer Zeit eine Behauptung im Restaurierungsbericht von 1997 (vgl. Anm. 16). Sie wurde widersprüchlicherweise in diesem Bericht durch keinerlei Untersuchungsergebnisse irgendeiner Art bestätigt. Es ist zu lesen: „Die Ergebnisse der Restaurierung von 1995–97 bestätigen die Aussagen der Kunsthistoriker: Schneider von 1968; 1896 Aldenhoven; Friedländer-Rosenberg 1935; W. Scheidig 1953, daß es sich um eine Erarbeitung von Idealköpfen und als Studienvorlage handelt. Der Katalogtext im Gothaer Cranachkatalog 1995 von Dr. Werner Schade wird korrigiert.“

Fehlen nachfolgender Bilder auf dieses mutmaßliche Vorbild nicht abhalten, ebenso wenig der Mangel an stichhaltigen Argumenten. Motivische Ähnlichkeiten auf anderen Gemälden besagen darüber nichts. Sie sind im 15. und 16. Jahrhundert generell üblich, ohne dass man deshalb auf als Modelle vorbestimmte Gemälde schließen muss.¹⁹

Wesentlich für die Auseinandersetzung mit dem ungewöhnlichen Bildmotiv und zu bedenken ist, dass die Loslösung von herkömmlichen ikonographischen Bildtypen zur Entstehungszeit des Gemäldes, in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, immer mehr ungewohnte Entwicklungsformen annimmt. Außerdem gibt es schon seit dem Hochmittelalter eine gewisse Anzahl von Pergamentgemälden, der nicht generell der gleiche Zweck wie bislang dem Gothaer Gemälde zuzusprechen ist. Deshalb ist der Blick auf sie und im Besonderen auf die Pergamentbeispiele aus dem Oeuvre von Lucas Cranach dem Älteren, dem das Gemälde seit 1863 beinahe einhellig zugeschrieben wird,²⁰ notwendig. Da es weder Signet noch Datierung trägt, ist es unausweichlich, sich zunächst mit seiner künstlerischen Herkunft zu befassen.

Schon die frühe Erwähnung des Bildes im Jahre 1717 verbindet es mit Albrecht Dürer. Man findet den Vermerk „[...] Täfelgen, von Albrecht Dürern, nach dem Jacob da Palma copirt.“ Dieser Kommentar fand auch in die Inventare von 1721, 1733 und 1764 Eingang²¹ und man blieb bis 1863 bei der Zuschreibung an Dürer, während Palma Vecchio nicht mehr erwähnt wurde.²² Nur Schneider übernahm 1880 und 1883²³ mit Hinweis auf das Inven-

W. Schade begleitete die Restaurierung 1995–1997. “ Der Charakter des Schadensbildes von Malschichten und Pergament unterscheidet sich in keiner Weise von jenen zeitgenössischen Pergamentgemälden, die offensichtlich keinen Studien- oder Vorlagenzweck erfüllt haben können, vgl. die im Text weiter unten folgenden Beispiele dazu.

¹⁹ HEYDENREICH: *Materials* (wie Anm. 16), S. 226, hielt die Funktion des Gemäldes als Modell („intended as a model which served for numerous pictures“) für möglich. Er konstatierte dazu: „The faces are executed in particularly careful and painstaking technique [...]. The X-radiograph reveals a distinct ‘relief’ formed with sweeping rarely dabbing brushstrokes characteristic of the master [...]. In contrast to the heads there is hardly any modelling in the dresses.“ Als weitere Begründung diente ihm motivische Ähnlichkeiten zu zwei Cranachgemälden. Diese werden im folgenden Text bei der Zuschreibung besprochen („Weiblicher Kopf“ und „Christus und die Ehebrecherin“, beide Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Inv. 12475/Inv. 692).

²⁰ PARTHEY: *Bildersaal* (wie Anm. 3), S. 686; SCHNEIDER: *Katalog* (wie Anm. 5), S. 33; ALDENHOVEN: *Museum* (wie Anm. 6), S. 75; FLECHSIG: *Cranachstudien* (wie Anm. 6), S. 99; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: *Gemälde* (wie Anm. 6, 1932), S. 39; LÜDECKE: *Cranach* (wie Anm. 6), S. 106; *Katalog 1953* (wie Anm. 6), Nr. 8, S. 22; *Cranach 1972* (wie Anm. 6), S. 42; GRONAU: *Beobachtungen* (wie Anm. 6), S. 48–51, S. 182–189; SCHADE: *Malerfamilie* (wie Anm. 6), S. 49; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: *Gemälde* (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 54 B, S. 80; *Kunst der Reformationszeit 1983* (wie Anm. 6), Nr. E22, S. 311; *Weltschätze 1985* (wie Anm. 6), S. 346; *Lucas Cranach 1994* (wie Anm. 6), Nr. 189, S. 362; *Gotteswort 1994* (wie Anm. 6), Nr. I. 2, S. 18 f.; *Ernst der Fromme 2001* (wie Anm. 6), Nr. I. 3, S. 40; SCHADE: *Cranach* (wie Anm. 6), Nr. 31, S. 72.

²¹ Siehe Anm. 1.

²² Wie Anm. 2. Wie die Verbindungen des Gemäldes zur venezianischen oder allgemeiner zur italienischen Kunst, die am Ende des Beitrags nochmals eine Rolle spielen werden, im Schaffen Cranachs zu erklären und zu bewerten sind, ist einer separaten Studie vorbehalten.

²³ Siehe Anm. 4.

tar von 1721 nochmals die alte Vermutung, die sich jedoch nicht mehr durchsetzen konnte. Schließlich hatte er selbst, Gustav Parthey folgend, dieses Gemälde bereits 1868 Lucas Cranach dem Älteren zugeschrieben.²⁴

Später war nur noch unter Berufung auf die Kopftypen recht unspezifisch von Ähnlichkeiten zu Dürer gesprochen worden,²⁵ dessen Einfluss auf Cranach in der Anfangszeit allgemein bekannt ist.

Mögen von Dürer Inspirationen ausgegangen sein, die beiden Figuren des Gothaer Bildes stehen im Vergleich zu anderen zeitgenössischen Malern der Formensprache Cranachs am nächsten. Darin grenzen sie sich im Erscheinungsbild auch von Jacopo de' Barbaris Gemälden ab. Der Cranach am Hofe von Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen als Hofmaler vorangegangene Venezianer wurde ebenfalls als Anregung für das Gemälde genannt.²⁶ Vor allem sei der frontale Christustyp auf ihn zurückzuführen.²⁷ Zumal unter den erhaltenen Werken Cranachs der frontale Christustyp (von Schmerzensmann darstellungen und Kreuzigungen abgesehen) rar ist,²⁸ muss mit dieser Möglichkeit gerechnet werden. Die Orientierung und Anlehnung Cranachs an Jacopo de' Barbari ist unabhängig hiervon in vielerlei Hinsicht unbestreitbar²⁹ (besonders, wenn es sich um mythologische Motive handelt).

Von den Vergleichswerken, die zur Zuschreibung des Gothaer Gemäldes an Lucas Cranach d. Ä. führten und bis auf eine Ausnahme unsigned und durchweg undatiert sind, sei hier vor allem auf die treffendsten aufmerksam gemacht. Dazu gehört ein „segrender Christus“,³⁰ der möglicherweise ein Pendant zu jenem Madonnenbild war, dessen Nummerierung bei Friedländer/Rosenberg das Gothaer Gemälde untergeordnet wur-

²⁴ Vgl. Anm. 3 und 5.

²⁵ Siehe FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: Gemälde (wie Anm. 6, 1932), S. 39; Katalog 1953 (wie Anm. 6), S. 22; GRONAU: Beobachtungen (wie Anm. 6), S. 49 f.; FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 54 B, S. 80; Kunst der Reformationszeit 1983 (wie Anm. 6), Nr. E22, S. 311.

²⁶ Wie vorherige Anm.

²⁷ Wie z. B. „Christusbildnis“, bezeichnet mit dem Caduceus, um 1503, Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. G-2. Siehe auch YAI RAI LEVENSON: Jacopo de' Barbari and northern art of the early sixteenth century, Phil. Diss. New York 1978, Nr. 6, S. 188 f., und KIRSTEN HÖTTERMANN: Das Christusbildnis des Jacopo de' Barbaris in Weimar, Jena 2004 (ungedruckte Magisterarbeit), passim.

²⁸ Vgl. FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: Gemälde (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 17, 53, 78, 129 (in einer Darstellung „Christus und die Ehebrecherin“). Die betreffenden Werke sind durchweg unsigned. Sie wurden bei Friedländer/Rosenberg der Zeit bis um 1520 zugeordnet. Es ist in Betracht zu ziehen, dass in privaten Gemälde- und Fotosammlungen weitere bei Friedländer/Rosenberg nicht genannte Belege zu finden sind.

²⁹ Siehe ARTHUR HIND: Early Italian Engraving, London 1948, S. 146; SCHADE: Malerfamilie (wie Anm. 6), S. 30, S. 50, S. 52; MAURICIO BONICATTI und CLAUDIA CIERI: Lucas Cranach alle soglie dell' umanismo italiano, in: The journal of medieval and renaissance studies 4 (1974), S. 271–273; IRIS RITSCHEL: Das Gemälde „Die 14 Nothelfer“ und „Christus als Schmerzensmann“ in der Marienkirche Torgau, in: Mitteilungen des Landesamtes für Denkmalpflege 1995, S. 46–48, S. 50 f.

³⁰ FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: Gemälde (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 53, S. 80: „Um 1512–14“, verloren. Vgl. auch Lucas Cranach 1994 (wie Anm. 6), S. 362.

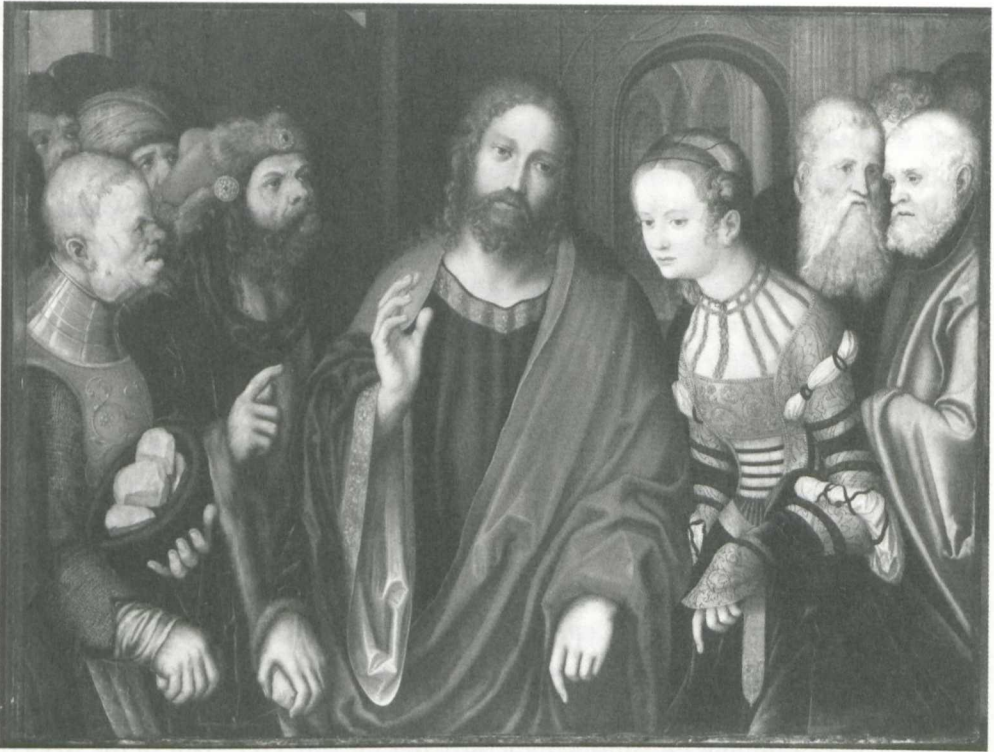


Abb. 2: Lucas Cranach d. Ä. (zugeschrieben), „Christus und die Ehebrecherin“, um 1520, ölhaltige Tempera(?)/Holz, 80,6 × 108,2 cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen: FR 1979/1989, Nr. 129.

de.³¹ Auch ein Tafelgemälde mit einer segnenden Christusfigur aus der Schlosskirche zu Zeit³² zeigt Ähnlichkeit. Am deutlichsten scheint jedoch die Verwandtschaft zur Christusfigur mit der Ehebrecherinthematik in den Bayrischen Staatsgemäldesammlungen (Abb. 2).³³ Ebenso groß ist die Nähe der weiblichen Figur zu einer Madonna im Maurits-

³¹ FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: Gemälde (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 54, S. 80: „Maria als Schmerzensmutter“: „Um 1512–14“, Privatsammlung. Vgl. auch Gotteswort 1994 (wie Anm. 6), S. 19.

³² FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: Gemälde (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 78, S. 85: „Um 1515–16“, heute im Domstift Naumburg, zwischenzeitlich in der Nikolaikirche und Michaeliskirche zu Zeit. Vgl. auch GRONAU: Beobachtungen (wie Anm. 6), S. 48; Lucas Cranach 1994 (wie Anm. 6), S. 362.

³³ FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: Gemälde (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 129, S. 96: „Um 1520“, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. 629. Vgl. auch SCHNEIDER: Katalog (wie Anm. 5) S. 33; Weltschätze 1985 (wie Anm. 6), S. 346; Gotteswort 1994 (wie Anm. 6), S. 19. Die auf restauratorische Eingriffe zurückzuführenden Veränderungen (Auskunft dazu von Dr. Martin Schawe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München) beschränken sich heute auf die Hintergrundarchitektur, siehe Lucas Cranach 1994 (wie Anm. 6), Nr. 155, S. 333. Ausführlich über die historischen Veränderungen des Bildes: GISELA GOLDBERG: Christus und die Ehebrecherin, in: Zeitschrift des Vereins 1000 Jahre Kronach 3 (1992), S. 10–13.

huis in Den Haag.³⁴ Fast allen je mit dem Gothaer Bild in Zusammenhang gebrachten Cranachgemälden wurde eine Entstehung in der Zeit um 1510 bis zu Beginn der zwanziger Jahre des 16. Jahrhunderts zugeordnet. In dieser Phase ist unter den weiblichen Figuren häufig das Motiv der Kopfwendung wie auf dem Gothaer Gemälde zu finden. Diese Eigenwilligkeit ist ein zusätzlicher Hinweis auf Cranach. Eine solche Kopfwendung ist auch der Figur einer jungfräulichen Heiligen oder Madonna auf einem Cranach oder seiner Werkstatt zugeschriebenen undatierten Pergamentgemälde in der Alten Pinakothek zu München eigen.³⁵ Das Bild wurde von Werner Schade mit dem Gothaer Gemälde in Verbindung gebracht.³⁶

Aus der dendrochronologischen Untersuchung³⁷ ergab sich das Jahr 1502 als frühestmögliche Datierung für die Holztafel unter dem Pergament. Weil keinerlei stilistische Verbindungen zu Cranachs Frühzeit vor seiner Tätigkeit als Hofmaler zu beobachten sind, darf man von einer Entstehung nach dem Dienstantritt in Wittenberg, der seit 1505 bezeugt ist,³⁸ ausgehen. Wegen der Bezüge zu Werken aus den ersten zwei Jahrzehnten der Tätigkeit in Sachsen kann das Gemälde zwischen 1505 und, großzügig gedacht, etwa 1525 entstanden sein. Vieles spricht, wie gemeinhin angenommen, für das zweite Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.

Die Zuschreibung an Lucas Cranach oder seine Werkstatt erweist sich als hilfreich für Überlegungen zur Herkunft des Gemäldes, stellt sich doch die Frage, von wo und wie es vor 1717 in die Gothaer Kunstkammer kam.

Die erste Erwähnung im Kunstkammerinventar im Jahr 1717³⁹ fällt in die Regierungszeit von Friedrich II. von Sachsen-Gotha (geb. 1676; reg. 1691–1732). Er hatte sich nach einer für die Sammlungen wenig bewegten Zeit unter Friedrich I. von Sachsen-Gotha und Altenburg (geb. 1646; reg. 1675–1691) wieder verstärkt für die Kunstkammer engagiert und es kam 1717 zu einer Neuordnung.⁴⁰ Diese findet in dem genannten Inventar Ausdruck. Allerdings geht daraus nicht hervor, von wo die früher nicht erwähnten Werke kamen.

Den Grundstock an Sammelgut hatte der Großvater von Friedrich II., Herzog Ernst der Fromme (1601–1675), der 1640 von Weimar nach Gotha kam, mitgebracht. Nach der 1643 begonnenen Erbauung von Schloss Friedenstein in der alten ernestinischen Residenz-

³⁴ FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: Gemälde (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 130, S. 96: „Um 1520“, Mauritshuis Den Haag. Vgl. auch Gotteswort 1994 (wie Anm. 6), S. 19. Mauritshuis. Illustrated General Catalogue, Amsterdam 1993, Nr. 917, S. 49.

³⁵ Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv. 12475, 25,5 × 17,9 cm. Vgl. Lucas Cranach 1994 (wie Anm. 6), Nr. 190, S. 362 f. (mit Abb.). Hier der Datierungsvorschlag „Cranach-Werkstatt um 1540“.

³⁶ Siehe Gotteswort 1994 (wie Anm. 6), S. 19; SCHADE: Cranach (wie Anm. 6), Nr. 31, S. 172, Abb. S. 46: „Lucas Cranach d. Ä.“.

³⁷ Siehe Untersuchungsbericht vom 14.05.1990 von Peter Klein, Ordinariat für Holzbiologie der Universität Hamburg (Schlossmuseum Gotha, Archiv).

³⁸ Siehe SCHADE: Malerfamilie (wie Anm. 6), S. 402, Nr. 12.

³⁹ Vgl. Anm. 1.

⁴⁰ Siehe Ernst der Fromme 2001 (wie Anm. 6), S. 21 (Beitrag von Ricarda Brandsch).

stadt hatte dieser dafür eine Kunstkammer eingerichtet. Schon seit den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts wuchs ihr weiteres Inventar zu, so zum Beispiel durch gelegentliche Geschenke, durch zeitgenössische Käufe, besonders von Exotischem, und vorzugsweise durch Erbschaften. Ferner fanden Mobilien aus den fürstlichen Privaträumen, zu denen Gemälde zählten, Eingang.⁴¹ Sowohl die Inventare der Privatgemächer wie der Kunstkammer⁴² unterlagen keiner feststehenden Ordnung. Wechselnde Positionen, unscharfe und sich wiederholende Bildbezeichnungen erschweren die Identifizierungen. Es könnte sein, dass sich das Bild wegen dieser Umstände vor 1717 nicht nachweisen lässt.⁴³ Die Wahrscheinlichkeit, dass es sich um alten Familienbesitz handelt, ist aber sehr hoch.

Ernst der Fromme, der Gründer des Herzogtums Sachsen-Gotha, entstammte dem ernestinischen Fürstenhaus und war in Weimar geboren worden. Sein Vater, Herzog Johann von Sachsen-Weimar (1570–1605), war ein Enkel von Johann Friedrich dem Großmütigen (1503–1554), der nach der verlorenen Schlacht bei Mühlberg im Jahre 1547 und der Einbuße der Kurwürde Torgau und Wittenberg aufgeben musste. Deshalb wählte er Weimar als ernestinische Hauptresidenz. Cranach d. Ä. diente nicht nur ihm, sondern vor 1532 seinem Vater, Johann dem Beständigen, und bis 1525 dessen unverheiratetem Bruder, Friedrich dem Weisen. Unter den mobilen ernestinischen Besitztümern gelangten nun auch Werke ihres Hofmalers Cranach nach Weimar.⁴⁴ Das Gemälde könnte über diesen Weg und spätere Erbschaften zu Ernst dem Frommen und mit ihm nach Gotha gelangt sein.

Die Möglichkeiten, dass es sich um alten ernestinischen Besitz handelt, erweitern sich durch Ernsts Gemahlin, Elisabeth Sophia von Sachsen Altenburg (1601–1675). Auch sie gehörte zu den direkten Nachfahren von Johann Friedrich dem Großmütigen. Ihr ebenfalls in Weimar geborener Großvater (Herzog Friedrich Wilhelm I. von Sachsen-Altenburg, 1562–1602) war dessen Enkel. Elisabeth Sophia ist als einziges Kind ihrer Eltern Erbin des Hauses Sachsen-Altenburg⁴⁵ mit Ursprung der Besitztümer in Weimar gewesen.

Wie bereits erwähnt lässt sich das Pergamentgemälde schwerlich als vorbildhafte Studie deklarieren. Pergamente wurden im Mittelalter außer in der Buchmalerei als Malgrund für

⁴¹ Siehe besonders Ernst der Fromme 2001 (wie Anm. 6), S. 25 f. (Beitrag von Ricarda Brandsch) und S. 30–36 (Beitrag von Allmuth Schuttwolf), ferner Gotteswort 1994 (wie Anm. 6), S. 8 (Beitrag von Allmuth Schuttwolf).

⁴² Überblick über die vorhandenen Inventare in Ernst der Fromme 2001 (wie Anm. 6), S. 154 f.

⁴³ Dass es für die Kunstkammer angekauft wurde, ist kaum wahrscheinlich. Vor 1717 sind in den Friedensteinschen Kammerrechnungen nur wenige, nicht näher spezifizierte Gemäldekäufe belegt. Siehe Kammerrechnungen Schloss Friedenstein (Thüringisches Staatsarchiv Gotha) 1667–1668, fol. 320r, 1713–1714, fol. 322r, 1715–1716, fol. 328v.

⁴⁴ Allerdings ist diese Provenienz nur für wenige der heute in Weimar vorhandenen Gemälde direkt nachzuweisen. Siehe HELGA HOFFMANN: Die deutschen Gemälde des 16. Jahrhunderts, Fulda o. J. (1990?), S. 6 f. Selbst in der Gefangenschaft sorgte sich Johann Friedrich der Großmütige um den Kunstbesitz, wie aus seiner Korrespondenz hervorgeht, vgl. dazu Hessen und Thüringen. Eine Ausstellung des Landes Hessen. Marburg und Eisenach 1992, S. 326, S. 331.

⁴⁵ Siehe Ernst der Fromme 2001 (wie Anm. 6), S. 26 (Beitrag von Ricarda Brandsch) und besonders S. 32 (Beitrag von Allmuth Schuttwolf).

autonome Gemälde kleineren Formats benutzt. Dabei wurden sie entweder ohne rückwärtige Stabilisierung bemalt oder sie wurden nach byzantinischer Tradition vor der Bemalung auf Holztafeln geklebt. Auch das nachträgliche Aufkleben auf Holz war möglich.⁴⁶ Nach der Beschaffenheit der Ränder zu urteilen, müsste das Gothaer Pergament nach der Bemalung doch vor 1717 auf den Eichenholzträger, geklebt worden sein. Denn: Schon 1717 war es als „Täfelgen“ (s. o.) bezeichnet worden. Die technologische Erforschung der anderen zeitgenössischen Pergamentgemälde steht in der Gesamtheit noch aus. Deshalb lässt sich nicht sagen, ob sie häufig oder eher selten erst nachträglich auf Holzträger geleimt worden sind.

Als Sujet treten auf Pergamentgemälden besonders Porträts und bildnishaft Darstellungen hervor. Des Weiteren sind Motive zur religiösen Erbauung, die von Symbolhaftigkeit geprägt sind, sowie zum Totengedenken zu finden. Auch im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts herrscht unter ihnen wie bei dem Gothaer Gemälde der beschauliche Charakter vor. Erzählerisches fehlt oder ist stark untergeordnet.

Man wird kaum annehmen können, dass beispielsweise Dürers Pergamente wie sein Selbstbildnis von 1493 im Louvre,⁴⁷ seine „Maria mit der Nelke“ von 1516 in der Alten Pinakothek München⁴⁸ oder Albrecht Altdorfers „Georg mit dem Drachen“ von 1510 auf Pergament, ebenda,⁴⁹ als Studien oder Vorlagen gedacht sind. Das gilt ebenso für Cranachs inschriftlich beglaubigtes und 1518 datiertes Porträt des Gerhard Volk im Museum der bildenden Künste Leipzig⁵⁰ wie für das signierte und 1515 datierte des Bürgermeisters von Weißenfels in der Nationalgalerie Berlin.⁵¹

Ursprünglich soll das Porträt des Weißenfelser Bürgermeisters ein Pergamentbild ohne Holztafel auf der Rückseite gewesen sein,⁵² ebenso Altdorfers „Georg mit dem Drachen“,⁵³ während Dürers „Madonna mit der Nelke“ auf vorweg aufgeleimtem Pergament

⁴⁶ Zur Verwendung der Pergamente als Bildträger: KARL J. LÜTHI: Das Pergament, Bern 1938, S. 23; Lexikon der Kunst, Bd. 5 (Leipzig 1993), S. 505 f.; GISELA GOLDBERG, BRUNO HEIMBERG und MARTIN SCHAWWE: Albrecht Dürer. Die Gemälde der alten Pinakothek, München 1998, S. 49–52 (Beitrag von Bruno Heimberg); ROBERT FUCHS, CHRISTIANE MEINERT und JOHANNES SCHREMPF: Pergament, München 2001, S. 82 f.

⁴⁷ Inv. R. F. 2382, vgl. FEDJA ANZELEWSKY: Albrecht Dürer. Das malerische Werk. Neuausgabe, Berlin 1991, Nr. 10.

⁴⁸ Inv. 4772. ANZELEWSKY: Dürer (wie Anm. 47), Nr. 130.

⁴⁹ Inv. W.A.F. 29, vgl. FRANZ WINZINGER: Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, München 1975, Nr. 6, S. 74 f., Abb. 6.

⁵⁰ Inv. 727. FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: Gemälde (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 126, S. 95. DIETER KOEPLIN und TILMAN FALK: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Bd. 2, Basel 1976, Nr. 604, S. 687. Von Lucas Cranach bis Caspar David Friedrich. Museum der bildenden Künste zu Leipzig, Stuttgart 1994, S. 61, Abb. 60.

⁵¹ Inv. 618A. FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: Gemälde (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 63, S. 82. KOEPLIN/FALK: Cranach (wie Anm. 50), Nr. 692, S. 686.

⁵² Siehe Lucas Cranach. Gemälde – Zeichnungen – Druckgraphik. Gemäldegalerie Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1973, Nr. 19, S. 29. Vorsichtiger fällt die Einschätzung bei HEYDENREICH: Materials (wie Anm. 16), S. 223 aus, der die dort dargelegte Übertragung des Pergaments von Holz auf Leinwand und danach wieder auf Holz erwähnt und resümiert: „The badly demanded edges of the Painting prove that it was for some time either not, or only inadequately attached on a support. [...] the parchment must have been laid on an auxiliary support early.“

entstand,⁵⁴ ebenfalls das Porträt von Gerhard Volk.⁵⁵ Außerdem deuten die rückseitige Inschrift dieses Porträts und seine Ausrichtung nach rechts klar auf seine Funktion als Ehepaarpendantbildnis.⁵⁶

Zudem gibt es noch ein Cranach d. Ä. zugeschriebenes Lutherbildnis auf Pergament im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, um 1523/24, dessen Holzgrundlage später ausgewechselt wurde.⁵⁷ Nicht mehr zu beurteilen ist ferner das bereits erwähnte, wahrscheinlich beschnittene Pergament mit dem weiblichen Kopf. Es klebt auf einer doppelseitig mit Papier kaschierten Holztafel.⁵⁸

Aus einfachen Pergamentgemälden ohne Träger bestand auch ein Teil von etwa 100 religiösen Bildern aus dem Mittelalter, die 1953 im Zisterzienserinnenkloster Wienhausen bei Lüneburg gefunden wurden. Diese hatten die Funktion von persönlichen Andachtsbildern in den Klosterzellen.⁵⁹ Außerdem sind aus bildlichen Überlieferungen religiöse Privatbilder an den Wänden der Wohnräume von begüterten Personen bekannt. Diese konnten ohne stabilen Bildträger auf simple Weise an die Wand geheftet sein. Beispiele dafür sind u. a. das „Porträt eines jungen Mannes“ von Petrus Christus, um 1450–1460, in der National Gallery London⁶⁰ und Joos von Cleves „Verkündigung“, um 1525 im Metropolitan Museum New York.⁶¹

Die Beiträge zur Ausstellung „Spiegel der Seligkeit“ 2000 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg machten auf eine Fülle solcher Privatbilder aufmerksam und wiesen auch auf Innenraumdarstellungen aus der niederländischen und deutschen Kunst als visuelle Quelle hin. Überdies resümierte Frank Matthias Kammel: „Das Thema ist bei weitem

⁵³ Laut Auskunft von Dr. Martin Schawe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, wurde das Pergament im bemalten Zustand auf die Holztafel (nach dem Augenschein Buche) aufgeklebt. Das Pergament überlappt auf der rechten Seite die Tafelkante. Hinweise auf die ursprüngliche Rahmung, die auf die Funktion des Bildes deuten könnte, gibt es nicht.

⁵⁴ GOLDBERG/HEIMBERG/SCHAWA: Dürer (wie Anm. 46), S. 431 (Nr. 11).

⁵⁵ Die Tafel besteht wahrscheinlich aus Lindenholz (augenscheinliches Urteil des Restaurators Rüdiger Beck). An der linken Seite reicht das Pergament nicht bis zur Tafelkante. Es ist an dieser Seite vor der Bemalung nicht beschnitten worden, so dass der originale, unregelmäßige Rand der Tierhaut gut sichtbar ist. Ferner ist die originale Malkante, die vom ursprünglichen Nutrahmen herrührt, an allen vier Seiten erhalten, weshalb das Pergament vor der Bemalung mit dem Holz verbunden gewesen sein muss.

⁵⁶ Die Inschrift lautet: „Mein Grossvatter Gerhart Volk Contrafet kirtz hernach als er sin [...] weib geeheliget ist abgemahlet Anno 1518 vom Alten Lucas Cranach“. Eine weitere Inschrift: „Meister Lucas syn selbstn [...] 1518“.

⁵⁷ Inv. Gm 1570. KURT LÖCHER und CAROLA GRIES: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 135 f. mit Abb.

⁵⁸ Die verbreitete Angabe „Pergament auf Karton“ ist falsch. Auskünfte zur Beschaffenheit des Bildträgers von Dr. Martin Schawe, Bayerische Staatsgemäldesammlungen München.

⁵⁹ U. a.: HORT APPUHN: Kloster Wienhausen. Der Fund vom Nonnenchor, Wienhausen 1973, passim.

⁶⁰ NG 2593. Vgl. Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery, London 1991, S. 107, Abb. 140.

⁶¹ Inv. 32. 100. 60. KATHERINE BAETJER: European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by artists born before 1865, New York 1995, S. 269; HENK VAN OS: Gebed in Schoonheid. Schatten van privé-devotie in Europa 1300–1500, Amsterdam 1995, S. 131, Abb. 61.

nicht so intensiv erforscht wie andere Felder spätmittelalterlicher Kunst, und die Quellen zur privaten Benutzung von Bildern fließen entsprechend spärlicher als solche zu anderen Fragen des Bildes [...].⁶²

Deutlich scheint jedoch: Solche privaten Bilder dienten auch auf Pergament der persönlichen Frömmigkeit und allgemeiner dem Bedürfnis nach individueller Beschaulichkeit, die einen religiösen Ausgangspunkt haben konnte, oder wie bei Porträts der Personendarstellung und Erinnerung.

Die männliche Figur auf dem Gothaer Gemälde lässt sich eindeutig als Christus bestimmen. Mehr noch: Sie folgt unter den verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten vom Kind oder Jugendlichen über den geschundenen Gottesknecht als Schmerzensmann bis zum Auferstandenen dem Typ des idealisierten reifen Mannes im Alter von etwa 33 Jahren, der durch viele literarisch berichtete Visionen des Mittelalters geprägt ist.⁶³

Wer aber könnte nach der biblischen Geschichte die weibliche Gestalt an seiner Seite sein? Da sie keine matronenübliche Kopfverhüllung trägt, scheidet Maria, die Gottesmutter aus. Das lange, offene und unbedeckte Haar, bestenfalls mit einem losen Schleier umfassen, ist vor der Mitte des 16. Jahrhunderts in der christlichen Ikonographie gemäß mittelalterlichen Modegewohnheiten unverheirateten Frauen, wie den jungfräulichen Märtyrerinnen vorbehalten.⁶⁴ Auch Maria, die Mutter Jesu, konnte so dargestellt sein, doch nur dann, wenn ihre Jungfräulichkeit betont werden sollte, wie bei „Verkündigungen“ oder etwa in vielen Bildern der „Geburt Christi“, der das Mysterium der unbefleckten Empfängnis vorausging, oder als Madonna mit Kind. Die Darstellungen mit dem erwachsenen Christus schließen eine solche Form aus. Ihm wird Maria als Mutter, oft als Schmerzensmutter, zugeordnet, zu der das deutlich bedeckte Haupt gehört.

Von den Frauen, die nach den Evangelien mit Christus in Kontakt kamen, können demnach jene außer Betracht bleiben, die als Ehefrau, Witwe oder Mutter bezeugt sind. So: Das kanaänäische Weib (Mt 15,21 ff.), Johanna (Lk 8,3/24,10), Maria (nach den Apokryphen Maria Kleophas), die Mutter von Jacobus d. J. und Joses oder Joseph (= Justus Joseph oder Barnabas) (Mt 27,56/27,61/28,1; Mk 15,47?/16,1; Lk 24,10?), Maria, „die Mutter der Söhne des Zebedäus“, auch Maria Salome genannt (nach den Apokryphen die Tochter von Anna und Salomas) (Mt 27,56; Mk 15,40 f./16,1; Lk 24,10?) und „Maria die Frau des Klopas“ (Joh 19,26). Von Susanna, die wie Johanna als Jüngerin erwähnt wird, ist der Familienstand nicht bekannt (Lk 8,3). Da sie ansonsten keine Rolle spielt, gibt es keinerlei

⁶² Siehe Spiegel der Seligkeit. Privates Bild und Frömmigkeit im Spätmittelalter. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum, Nürnberg 2000, S. 14, und FRANK MATTHIAS KAMMEL: *Imago pro domo, passim*, mit der Literatur zum Thema.

⁶³ Siehe ERNST BENZ: *Die Vision. Erfahrungsformen und Bilderwelt*, Stuttgart 1969, S. 517–538 (Kap. 4 Christusvisionen).

⁶⁴ Zu Barhäuptigkeit und Kopfbedeckung bei Frauen bis in das ausklingende Mittelalter: *Die Frisur. Eine Kulturgeschichte von der Haarmode von der Antike bis zur Gegenwart*. München 1968, S. 56, S. 59–62.

Anlass, die Dargestellte mit ihr zu identifizieren. Ungewiss ist auch der Familienstand des Blutflüssigen Weibes (Mt 9,18 ff.; Mk 5,21 f., Lk 8,40 ff.) und der Samaritanerin (Joh 4). Doch ist ihre Begegnung mit Christus wie die der Ehebrecherin (Joh 8,1–11) an ein klar zu umreißendes Ereignis gebunden, das Dialogcharakter hat. Dementsprechend sind gegebenenfalls auch die betreffenden Figuren dargestellt. Das Gothaer Gemälde weicht davon eindeutig ab.

Recht häufig und in verschiedenen Situationen nennen die Evangelien Maria von Magdala. Sie ist mit anderen Anhängerinnen Christus gefolgt und erlebte mit ihnen die Kreuzigung in Blickweite (Mt 27,55 f.; Mk 15,40 ff.; Joh 19,25 f.). Matthäus und Markus erwähnen sie auch bei der Grablegung (Mt 27,61; Mk. 15,47). Sie ist bei allen vier Evangelisten die erste Zeugin des leeren Grabes und der Auferstehung durch die Offenbarung von Engeln (Mt 28,1 ff.; Mk 16,1 ff.; Lk 24,1 ff.; Joh 20,11 ff.). Ihr und den anderen trauernden Frauen erschien der Auferstandene am Ostermorgen im Matthäusevangelium (Mt 28,9 f.). Von den Evangelisten Markus (Mk 16,9 f.) und Johannes (Joh 20,14 ff.) wird Maria von Magdala als diejenige ausgezeichnet, der Christus als Auferstandener allein begegnet. Obwohl Johannes diese Begebenheit zum „Noli me tangere“ steigert, erhält Maria von Magdala durch ausführlichere Schilderung und emotionale Untermalung eine größere Christusnähe als die anderen Frauen. In der „Noli me tangere“-Szene wird Maria von Magdala zur Erwählten, weil Christus sie direkt damit betraut, die Osterbotschaft zu verkünden.⁶⁵

Gelegenheit zu ganz besonderer Nähe gewährte Christus darüber hinaus Maria, der Schwester von Lazarus und Marta. Johannes erzählt von einem Festmahl, das die Geschwister in Bethanien, ihrem Zuhause, Jesus zu Ehren gaben, wobei Marta bediente (Joh 12,1–8). Dabei nahm Maria von Bethanien kostbares Salböl, salbte damit die Füße des Herrn und trocknete sie mit ihren Haaren. Maria wurde daraufhin von Christus gegen den Vorwurf der Verschwendung mit den Worten verteidigt, dies möge für den Tag seines Begräbnisses gelten und Maria solle in Frieden gelassen werden. Der Evangelist Johannes kam bei der Schilderung der Auferweckung des Lazarus nochmals darauf zurück und bestätigte die Identität dieser Fußsalberin mit Maria von Bethanien (Joh 11,1 f.).⁶⁶ Über sie berichtete Lukas, sie habe sich Jesus ein anderes Mal untätig zu Füßen gesetzt, um ihn zuzuhören, während Marta ihn bewirtete. Jesus schützte sie auch diesmal und erklärte, Maria hätte in ihrer Untätigkeit, „das bessere gewählt“ (Lk 10,38–42).

Außerdem überliefert Lucas eine weitere Geschichte, in der Christusnähe und Haare eine Rolle spielen. Zu den bedeutenden bildhaften Umsetzungen aus dem 15. Jahrhun-

⁶⁵ Dazu auch Mk. 14, 9, mit dem Hinweis von Christus, es würde künftig erzählt werden, was sie getan hat. Zu ihrer Beziehung zu Christus nach der Bibel siehe THOMAS ZELLER: Die Salbung bei Simon dem Pharisäer und in Bethanien, Köln, Weimar und Wien 1997, S. 26, S. 28.

⁶⁶ Vgl. EBD., S. 17.

dert gehört das Gemälde von Dieric Bouts in der Gemäldegalerie Berlin.⁶⁷ Jesus wird vom Pharisäer Simon zum Mahl geladen und es kommt aus der Stadt eine Sünderin mit Salböl hinzu:

„trat von hinten an ihn heran, weinte und fing an, seine Füße mit ihren Tränen zu benetzen und mit den Haaren ihres Hauptes zu trocknen, und küsste seine Füße und salbte sie [...]. Als das der Pharisäer [...] sah, dachte er bei sich: Wenn dieser ein Prophet wäre, so wüsste er, wer und was für eine Frau das ist, die ihn anrührt, denn sie ist eine Sünderin. Da wandte sich Jesus zu ihm und sagte: [...] Ein Gläubiger hatte zwei Schuldner. Einer war fünfhundert Silber Groschen schuldig, der andere fünfzig. Da sie es nicht bezahlen konnten, schenkte er es beiden. Wer von beiden wird ihn nun am meisten lieben? Simon antwortete: [...] der, dem er am meisten geschenkt hat. Er aber sagte zu ihm: Du hast richtig entschieden: [...] Siehst du diese Frau? Ich bin in dein Haus gekommen; du hast mir kein Wasser für meine Füße gegeben; diese hat aber meine Füße mit Tränen benetzt und mit ihren Haaren getrocknet. Du hast mir keinen Kuss gegeben; diese aber hat seitdem ich hereingekommen bin, nicht aufgehört, meine Füße zu küssen. Du hast mein Haupt nicht mit Öl gesalbt; sie aber hat meine Füße mit Salböl gesalbt. Deswegen sage ich dir: Ihre vielen Sünden sind vergeben, denn sie hat viel Liebe erwiesen, wem aber wenig vergeben wird, der liebt wenig. [...] Und er sprach zu ihr: Dir sind deine Sünden vergeben. [...] Dein Glaube hat dir geholfen; geh hin mit Frieden!“ (Lk 7,36–50).

Durch die Homilien von Gregor dem Großen wurde diese namenlose Sünderin mit Maria von Bethanien und Maria von Magdala, der sieben böse Geister ausgetrieben worden waren (Mk 16,9 f.; Lk 8,2) zu einer einzigen Figur verschmolzen.⁶⁸ Entsprechend der Aufzählung der Jüngerinnen Jesu durch den Evangelisten Lucas, der unter ihnen „Maria, genannt die Magdalenerin“ erwähnt (Lk 8,2; in der Vulgata: „*quae vocatur Magdalene*“), wurde diese Figur im Abendland für künftige Darstellungen als „Maria Magdalena“ eine verbindliche Grundlage (Gregor der Große, Homilie 25: „*Maria Magdalene, qua in civitate peccatrix [...]*“).⁶⁹ Von hier ausgehend nahm das Wesen der Maria Magdalena Kontu-

⁶⁷ Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Inv. G 102.

⁶⁸ Homilie 25 und Homilie 33, siehe *Patrologiae Cursus Completus*, besorgt von J.-P. Migne, Bd. 76, Sp. 1188–1196, Sp. 1238–1248. Dazu besonders: HANS HANSEL: *Die Maria-Magdalen-Legende. Eine Quellenuntersuchung*, Bottrop 1937, S. 48–51; VICTOR SAXER: *Le culte de Marie Madeleine en occident des origines à la fin du moyen âge*, Paris 1959, S. 342; MARGA JANSSEN: *Maria Magdalena in der abendländischen Kunst*, Phil Diss. Freiburg i. B. 1961, S. 27 f.; ERHARD DORN: *Der sündige Heilige in der Legende des Mittelalters*, München 1967, S. 54 f.; FRANK O. BÜTTNER: *Imitatio pietatis. Motive der christlichen Ikonographie als Modelle zur Verähnlichung*, Berlin 1983, S. 136–140, *La Maddalena tra sacro e profano*, Firenze 1986, S. 24 (Beitrag von Victor Saxer); ZELLER: *Salbung* (wie Anm. 65), S. 27, S. 30 f., S. 33; auf den Aussagegewert der Evangelien und den historischen Kontext konzentrierte sich vor allem SUSAN HASKINS: *Die Jüngerin. Maria Magdalena und die Unterdrückung der Frau in der Kirche*, Bergisch Gladbach 1994, *passim*.

⁶⁹ Dazu trug vor allem auch Odo von Cluny (gest. 941) bei, der in *Sermo II*, „*In veneratione sanctae Mariae Magdalene*“ an Gregor den Großen anknüpfte. Siehe *Patrologiae Cursus Completus*, besorgt von J.-P. Migne, Bd. 133, Sp. 713–721, ferner: HANSEL: *Maria-Magdalen-Legende* (wie Anm. 68), S. 100–108. Diese Verschmelzung wurde allgemein akzeptiert. Zweifelnd an der Einheit dieser drei Frauen waren Bernhard von Clairvaux und der hl. Bonaventura, vgl. EBD., S. 31. Jacob Faber Stapulensis (Jacques Lefèvre) bemühte sich ab 1517 in seinen Schriften, die Magdalenenfigur wieder in die ihr zu Grunde liegenden biblischen Frauen aufzuspalten. Siehe JACOB FABER STAPULENSIS: *De Maria Magdalena & triduo Christi, disceptatio [...]*, Paris 1517; DERS.: *De Maria Magdalena, triduo Christi, et ex tribus una Maria*

ren an und ihre Hauptbedeutung lag künftig auf der Hand. Als hervorgehobene Jüngerin, Zeugin der Kreuzigung und Auferstehung, als Erwählte, das Unglaubliche, die Osterbotschaft zu verkünden, steht sie durch Christus und zu ihm in einem sehr hohen Rang.⁷⁰ Sie ist die reuige Sünderin, die über verschwenderische und demütige Liebesbeweise mit Hilfe von kostbarem Salböl sowie Fußwaschung und Fußkuss nicht nur Vergebung erreicht, sondern sogar durch körperliche Berührung zum Sinnbild der Christusnähe und Christusliebe wird. Außer der Gottesmutter wird keiner der anderen Frauen, nur Magdalena, so viel Nähe zuteil. Deshalb passt Magdalena gerade im Typus mit unverhülltem lang herabfallenden Haar zum erwachsenen idealisierten Christus – Maria, die Mutter Jesu, mit unverhülltem offenen Haar, also als Jungfrau, jedoch nicht. Kurzum: Für die Deutung der weiblichen Gestalt auf dem Gothaer Gemälde kommt von den biblischen Gestalten nur Maria Magdalena in Frage.

Mag das Gewohnheitsbild der Maria Magdalena aus der deutschen Kunst stutzen lassen, im 14. Jahrhundert kam in Italien über ihre übliche Darstellung als Salberin hinaus die Typusvariante mit unverhülltem Kopfhair wie in den Fußsalbungsszenen auf. Dadurch wird das offene Haar Magdalenas zum Symbol der Sünderin und Liebenden.⁷¹ Dass bei der Bestimmung der weiblichen Figur so lange nicht an Magdalena gedacht wurde, ist wohl auf die erst 1961 in Freiburg i. B. als Dissertation von Marga Janssen erstellte grundlegende Abhandlung über die Ikonographie dieser Heiligen mit vielen zuvor unbekanntem deutschen Beispielen verschiedenster Art zurückzuführen. Joseph Braun hatte noch 1943 lediglich bemerkt, die Darstellungen mit offenem, unbedecktem Haar seien selten.⁷² Ohne in die Entwicklung dieser Darstellungsform auszuholen, sei hier auf einige, nichtszenische, darunter deutsche Beispiele verwiesen:

Dazu gehört eine Retabeltafel von Konrad Witz, um 1440, heute in Straßbourg,⁷³ ein Fresco im Dom zu Arezzo von Piero della Francesca, nach 1452,⁷⁴ und die Magdalentafel im Wallraf-Richartz-Museum in Köln mit Cranachs Signet und der inschriftlichen Datierung „1525“ (Abb. 3).⁷⁵

disceptatio [...], Paris 1518; DERS.: De tribus et unica Magdalena Disceptatio secunda [...], Paris 1519. Dies bewirkte jedoch auf die bildende Kunst keine durchgreifenden Veränderungen größeren Ausmaßes. Partielle Auswirkungen bedürften der Untersuchung, bislang ein Desiderat ikonographischer Forschung.

⁷⁰ Zur Herleitung dieser Interpretationen anhand von mittelalterlicher Literatur und bildender Kunst siehe vor allem BÜTTNER: *Imitatio* (wie Anm. 68), S. 136–170.

⁷¹ JANSSEN: *Maria Magdalena* (wie Anm. 68), S. 421 f. Eine direkte Schriftquelle gibt es dafür nicht.

⁷² JOSEPH BRAUN: *Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst*, Berlin 1943, Sp. 496 f. Die Forschungsgeschichte zur Magdalenenikonographie bei JANSSEN: *Maria Magdalena* (wie Anm. 68), S. 3–20.

⁷³ Musée de l'Œuvre Notre Dame, Inv. MBA 97.

⁷⁴ ALLESSANDRO ANGELINI: *Piero della Francesca*, Florenz 1994, S. 52, S. 54.

⁷⁵ Inv. WRM 390. Siehe FRIEDLÄNDER/ROSENBERG: *Gemälde* (wie Anm. 6, 1979/89), Nr. 168, S. 104; ROLAND KRISCHEL: *Cranach in Köln*, in: *Kölner Museums-Bulletin* 2 (2003), S. 5–7.



Abb. 3: Lucas Cranach d. Ä., *Maria Magdalena*, 1525, Buchenholz, 47,8 × 30 cm; Köln, Wallraf-Richartz-Museum: Inv. Nr. WRM 390.

Doch selbst bei Begebenheiten, die Magdalena als Jüngerin in den Mittelpunkt stellen, kann sie durch das offen herabfallende Haar als rehabilitierte Sünderin und Liebende ausgezeichnet sein. Beispiele dafür geben viele Kreuzigungen oder die „Noli me tangere“-Szene am Dominikaneraltar in Colmar aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts und der Werkstatt Martin Schongauers.⁷⁶ Magdalena trägt hier ein zeitloses Gewand. Dahin tendieren in ihrer Schlichtheit auch die Kleider der genannten Magdalenenfiguren in Straßbourg und Arezzo. Sie erinnern an apostolische Gewänder. Bemerkenswert ist vor allem die Magdalenenendarstellung mit ungebundenem und unbedecktem Haar in der Beweinung des Schmerzensmannes vom florentinischen „Meister der Madonna Strauss“, um 1405, in Florenz.⁷⁷ Außer der Gottesmutter wendet sich dort dem Erbarmungswürdigen die trau-

⁷⁶ Musée d'Unterlinden Colmar, Inv. 88. RP.453. Vgl. Catalogue general des peintures du Musée d'Unterlinden, Colmar 1990, Nr. 453.

⁷⁷ Galleria dell' Accademia Florenz. Vgl. La Maddalena 1986 (wie Anm. 68), Nr. 40, S. 122 f.

ernde Jüngerin in einem zeitlosen, apostolischen Gewand zu. Durch diese teilnahmevolle Nähe kommt ihre hervorragende Stellung unter den Frauen um Christus zum Ausdruck, die seiner Mutter kaum nachsteht.

Andererseits ist wie auf dem Kölner Gemälde auch Magdalena mit gelöstem Haar zumeist das Salbgefäß beigegeben,⁷⁸ das nicht nur für die reuige Sünderin steht, sondern ebenso für die aus dem Markusevangelien bekannte Absicht der Jüngerin, den Leichnam Christi zu salben (Mk 16,1 ff.). Das vornehme, zeitgenössisch moderne und kokette Kleid ist ein Hinweis auf das begüterte und ausschweifende Leben von Magdalena vor ihrer reuigen Umkehr.⁷⁹ In der *Legenda aurea*, die nach dem Ende des 13. Jahrhunderts in Europa allgemein bekannt wurde, ist darüber zu lesen: „Da nun Magdalena überflüssig reich war, und die Wollust allezeit eine Gesellin ist des Reichtums, sah sie ihre Schönheit und ihren Reichtum an und gab sich gänzlich den leiblichen Wollüsten [...]“⁸⁰

Die zahlreichen, auf Gregor den Großen folgenden Legenden beschädigen das auf exegetischer Verschmelzung beruhende und vorhin dargelegte Wesen der Maria Magdalena nicht.⁸¹ Wohl aber kommt es zu vielen Ausschmückungen, Zusätzen und Fortschreibungen in die Zeit nach dem Tode von Christus. Das betrifft ganz besonders Magdalenas apostolisches Wirken,⁸² das sie schließlich nach Südfrankreich führt. Jacobus de Voragine schrieb, Christus habe sie „zur Apostelin der Apostel“ gemacht („apostolorum apostulam fecit“). Sie habe in Südfrankreich den Heiden, „Christum mit großer Zuversicht“ gepredigt („Christum constantissime praedicabat“). Und er kommentierte weiter:

⁷⁸ Darstellungen ohne Salbgefäß, wie auf dem Gothaer Gemälde, sind seltener. In Kombination mit einem zeitlosen Gewand sind sie auf Kreuzigungsbildern zu finden. Beispielhaft für die entsprechende Darstellung Magdalenas in der Funktion als (fürbittende) Heilige ist das Gemälde des „Meisters der Karlsruher Anbetung“ (tätig in Florenz) mit der Geburt Christi, um 1450, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Inv. 404. Vgl. Christus und Maria. Katalog der Ausstellung, Karlsruhe 1992, Nr. 17, S. 114–119.

⁷⁹ Ihre Tracht blieb mindestens bis ins 14. Jahrhundert zeitlos. Danach wurde sie immer modischer (das zeitlose Gewand findet sich nur noch gelegentlich), so dass Magdalena in der deutschen Kunst oft wie eine wohlhabende Patrizier- oder Bürgerstochter dargestellt wurde, in Frankreich wie eine höfische Dame. Siehe dazu JANSSEN: Maria Magdalena (wie Anm. 68), besonders S. 421. Die Tendenz zum zeitlosen Gewand blieb in Italien stärker.

⁸⁰ JACOBUS DE VORAGINE: *Legenda aurea*, zwischen 1263 und 1273, übersetzt von Richard Benz, Heidelberg, Leipzig 1963, S. 510; Jacobi a Voragine *Legenda aurea*, hrsg. von Theodor Graesse, Breslau 1890, S. 408: „Cum igitur Magdalena divitiis abundaret, quia rerum affluentiam voluptas comes sequitur, quanto divitiis et pulchritudine splenduit, tanto corpus suum voluptati substravit [...]“

⁸¹ Siehe HANSEL: Maria-Magdalena-Legende (wie Anm. 68), S. 92–94.

⁸² Dazu: HANSEL: Maria-Magdalena-Legende (wie Anm. 68), S. 99–110, ferner: JANSSEN: Maria Magdalena (wie Anm. 68), S. 35–53; DORN: Legende (wie Anm. 68), S. 55–57; in Bezug auf die Darstellungen ein Überblick bei MONIKA INGENHOFF-DANHÄUSER: Maria Magdalena. Heilige und Sünderin in der italienischen Renaissance. Studien zur Ikonographie der Heiligen von Leonardo bis Tizian, Tübingen 1984, S. 4–12; La Maddalena 1986 (wie Anm. 68), S. 24–26 (Beitrag von Victor Saxer); eine kritische Sicht auf die Legendenbildung für die Zeit nach Christus und die Auffassung Magdalenas als Apostelin bei SILKE TAMMEN: „Einer Frau gestatte ich nicht, dass sie lehre“ [...], in: Lustgarten und Dämonenpein, Dortmund 1997, passim.

„Da verwunderte sich alles Volk der Schönheit ihres Angesichts und der Süßigkeit ihrer Rede. Das war kein Wunder, dass der Mund, der den Füßen unseres Herrn so süße und innige Küsse hat gegeben, besser denn die anderen das Wort Gottes mochte predigen.“⁸³

Auf Magdalenas Bedeutung als Jüngerin und Apostelin wird auf dem Gothaer Gemälde Wert gelegt. Deshalb erscheint sie, so wie es bis gegen Ende des 14. Jahrhunderts verbreitet war und auch später noch vorkommt, in einem schlichten, zeitlosen Gewand ohne jeglichen Schmuck und Kopfputz. Magdalena ist ganz leicht vor die Schulter von Christus geschoben. Selbst wenn es Platzgründen zuzuschreiben sein sollte, entsteht so der Eindruck, sie sei, den Blick auf das vor ihr Liegende, in eine Zeit nach dem Tode von Christus, gerichtet, im Begriff, dem Herrn voranzuschreiten, um seine Botschaft zu verkünden.

Analog zu den Christus-Johannes-Gruppen, die das Verhältnis von Christus zu seinem Vorzugsjünger Johannes beleuchten, verkörpert das Gothaer Gemälde die Beziehung von Christus zu seiner Vorzugsjüngerin Maria Magdalena, auch wenn wir hier kein verbreitetes Darstellungsmuster vorfinden. Johannes und Maria Magdalena haben außerdem gemeinsam, dass sie beide ein Vorbild für die *vita contemplativa* sind.⁸⁴

Außerdem bewirken die schmucklose Haartracht und Kleidung eine optische Angleichung der Figuren und führen zu ihrer Wahrnehmung als Paar. Die in den Evangelien mehr zwischen den Zeilen herauslesbare Nähe von Christus und Magdalena fand in den Legenden durch Intensivierungen ihren unmissverständlichen Ausdruck. Beispielhaft dafür ist wiederum die *Legenda aurea* (zw. 1263 und 1273), die nach dem *Speculum majus* (1247–1259) des Vincent von Beauvais einen Abschluss und Höhepunkt in der Legendenbildung über Magdalena darstellt und die Vorläufer zusammenfasst.⁸⁵ Sie erzählt:

„Dies ist die Maria Magdalena, der der Herr so große Gnade hat getan und soviel Zeichen seiner Liebe hat gegeben. Er trieb sieben böse Geister aus ihr und entzündete sie ganz in seiner Minne, er nahm sie an zu seiner sonderlichen Freundin und machte sie zu seiner Wirtin und zu seiner Schaffnerin auf dem Wege. Er entschuldigte sie alle Zeit mit großer Liebe [...]. Sah er sie weinen, so weinte er auch.“⁸⁶

⁸³ *Legenda aurea*. Übersetzt von Richard Benz (wie Anm. 80), S. 511. *Legenda aurea*. Hrsg. von Theodor Graesse (wie Anm. 80), S. 409: „[...] et admirati sunt universi prae specie, prae facundia, prae dulcedine eloquentiae ejus.“ Zu Magdalenas Bestimmung als Apostelin nach den Quellen siehe HANSEL: Maria-Magdalena-Legende (wie Anm. 68), S. 47 f.

⁸⁴ Johannes durch die Interpretationen von Augustinus, siehe REINER HAUSHERR: Über die Christus-Johannesgruppen. Zum Problem Andachtsbilder und deutsche Mystik, in: Festschrift für Hans Wentzel, Berlin 1975, S. 90, Anm. 55; LCI, Bd. 4 (1972), Sp. 464. Magdalena auf Grund von Lk 10,38–42, siehe HANSEL: Maria-Magdalena-Legende (wie Anm. 68), S. 57; BÜTTNER: *Imitatio* (wie Anm. 68), S. 138; ZELLER: *Salbung* (wie Anm. 65), S. 13.

⁸⁵ Siehe HANSEL: Maria-Magdalena-Legende (wie Anm. 68), S. 112–115, ferner: JANSSEN: *Maria Magdalena* (wie Anm. 68), S. 66–68.

⁸⁶ *Legenda aurea*. Übersetzt von Richard Benz (wie Anm. 80), S. 510. *Legenda aurea*. Hrsg. von Theodor Graesse (wie Anm. 80), S. 408 f. „[...] Haec est igitur illa Maria Magdalena, cui dominus tam magna beneficia contulit et tanta signa

Der Maler des Gothaer Bildes stand vor der Aufgabe, diesem speziellen Liebesverhältnis auf kleinem Format Ausdruck zu verleihen, ohne es, wie etwa bei Flügelretabeln mit Hilfe von ergänzenden Szenen erläutern zu können. Wo konnte er dafür eine Orientierung finden?

Die Liebesgärten mit Paardarstellungen, die in all ihren Ableitungen offenkundig erotisch oder sogar unmittelbar sexuell gefärbt waren, boten sie nicht. Doch gab es Paardarstellungen, die sich auf die eheliche Verbindung beziehen. Obwohl sich die zu berücksichtigenden Beispiele vom Typus Brustbild ohne heraldische Zugaben von der Tradition, genealogischer Beleg zu sein, gelöst haben, beziehen sie sich trotz zunehmender Individualisierung noch immer auf das Rechtsverhältnis. Eine inhaltliche Charakterisierung der Verbindung wurde nicht vorgenommen.⁸⁷

Das betrifft nicht nur das 1479 datierte Doppelbildnis im Bayerischen Nationalmuseum⁸⁸ (Abb. 4), sondern auch Israhel von Meckenems inschriftlich beglaubigtes Selbstbildnis mit seiner Frau Ida um 1490.⁸⁹ Allgemeiner trifft auf sie zu, was Bertold Hinz in seinen noch immer gültigen „Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses“ bemerkte: „[...] dass bestimmte Bildtypen mit einem bestimmten und bestimmbareren Selbstverständnis derer, die sich ihrer bedienen, besetzt sind.“⁹⁰

Obwohl es auf dem Gothaer Gemälde um ein mythisches, kein realistisches Paar geht, sind ihm die Nachwirkung solcher Paardarstellungen deutlich anzusehen. Die Anlehnung an sie dürfte der Sicht auf die Zusammengehörigkeit von Christus und Magdalena als Mann und Frau sehr entgegen gekommen sein.

Gerade vor dem Hintergrund der Paarbildnisse wäre es verlockend, anzunehmen, Christus sei hier ganz allgemein in der sponsus-sponsa-Konstellation wiedergegeben worden. Doch fehlen der weiblichen Figur die für Ecclesia typischen Attribute wie die Krone, der Kreuzstab oder der Kelch. An anderen Hinweisen, die sich aus der Einbindung des Gemäldes in einen entsprechenden theologischen Zusammenhang zu weiteren Bildern ergeben könnten, mangelt es ebenfalls. Ganz im Gegenteil dürfte das Gemälde für ein privates, vielleicht sogar intimes Umfeld, bestimmt gewesen sein. Zudem führt keine Spur zu einem

dilectionis ostendit. Nam ab ea septem demonia expulit, in suo amore eam totaliter accendit, familiarissimam eam sibi constituit, hospitam suam fecit et prokuratricem suam eam in itinere habere voluit et eam semper dulciter excusavit. [...] lacrymantem videns lacrymas continere non potuit.“

⁸⁷ Zu den unterschiedlichen Typen der Ehepaarbildnisse in ihrer Bedeutung: BERTOLD HINZ: Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft, 19 (1974), besonders S. 155–159, über die genealogische Repräsentation S. 147–155.

⁸⁸ Inv. MA 279. ERNST BUCHNER: Das deutsche Bildnis der Spätgotik und der frühen Dürerzeit, Berlin 1953, Nr. 199, S. 219 (mit weiterführender Literatur) und HINZ: Studien (wie Anm. 87), S. 155 f. An der Unterseite des Bildes ist eine neue Leiste angesetzt, doch dürfte das keine wesentlichen motivischen Verluste nach sich gezogen haben. Auskunft dazu erteilte Dr. Matthias Weniger, Bayerisches Nationalmuseum München.

⁸⁹ Kupferstich, Graphische Sammlung Albertina, Wien, Inv. 1926–938. Siehe Jahreszeiten 1998, Nr. 78, S. 154 f. mit weiterführender Literatur, ferner HINZ: Studien (wie Anm. 87), S. 57.

⁹⁰ EBD., S. 140.



Abb. 4: Schwäbischer Meister, Doppelbildnis, 1479, Öl(?) / Fichtenholz, 33,3 × 44,1 cm; München, Bayerisches Nationalmuseum: Inv.Nr. MA 279.

theologisch versierten Auftraggeber (s. o.), dem die Forderung nach einem auf diese Weise umzusetzenden Bild exegetischen Gedankenguts für den Privatbereich zuzutrauen wäre.

Doch ist zu berücksichtigen, dass die alttestamentarische Präfiguration für Maria Magdalena in Sulamith, der sponsa aus dem Hohelied zu finden ist.⁹¹ Insofern verkörpern Christus und Maria Magdalena als Paar auch das sponsus-sponsa-Verhältnis, wie es gleichfalls für die Christus-Johannes-Gruppen herausgefunden wurde.⁹² Nur ist es völlig ungewiss, ob das Gothaer Gemälde direkt auf diese typologische Tradition Bezug nehmen sollte.

⁹¹ Bereits Gregor der Große und Odo von Cluny bezogen neutestamentliche Textstellen zur Magdalenvita auf das Hohelied. Siehe HANSEL: Maria-Magdalena-Legende (wie Anm. 68), S. 49, S. 51; mit Bild- und Textbeispielen aus der mittelalterlichen Literatur BÜTTNER: *Imitatio* (wie Anm. 68), S. 172 f; ZELLER: *Salbung* (wie Anm. 65), S. 32, Anm. 130, S. 34

⁹² HANS WENTZEL: Die ikonographischen Voraussetzungen der Christus-Johannes-Gruppe und das sponsa-sponsus-Bild des Hohen Liedes, in: *Heilige Kunst. Festgabe des Kunstvereins der Diözese Rottenburg*, Stuttgart 1952, passim; ELEANOR S. GREENHILL: *The Group of Christ and St. John*, in: *Festschrift für Bernhard Bischof*, Stuttgart 1971,



Abb. 5: Tullio Lombardo (zugeschrieben), „Bacchus und Ariadne“, um 1505–1510, Marmor, 56 × 71,5 × 20 cm; Wien, Kunsthistorisches Museum: Inv.Nr. 7471.

Bemerkenswert sind ferner die Assoziationen zu einem italienischen Marmorrelief im Kunsthistorischen Museum Wien, das um 1505–1510 entstanden sein soll und Tullio Lombardo zugeschrieben wurde (Abb. 5).⁹³ Anders als die deutschen Ehepaarbildnisse verkörpert das mythologische Paar Bacchus und Ariadne eine emotionale Beziehung, deren ero-

S. 412 f.; besonders REINER HAUSSHERR: Über die Christus-Johannes-Gruppen. Zum Problem „Andachtsbilder“ und deutsche Mystik, in: Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft Berlin, N. F. 20 (1971–1972), S. 18 f.; HAUSSHERR: Christus-Johannesgruppen (wie Anm. 84), S. 90–100 mit weiterführender theologischer Literatur, besonders Anm. 54.

⁹³ Inv. 7471. Siehe Kunsthistorisches Museum Wien: Katalog der Sammlung für Plastik und Kunstgewerbe, II. Teil, Renaissance, Wien 1966, Nr. 212, S. 20, und Das Kunsthistorische Museum Wien, hrsg. vom Kunsthistorischen Museum Wien, Salzburg, Wien 1980, Nr. 119, S. 119 f. ferner: LEO PLANISCIG: Venezianische Bildhauer der Renaissance, Wien 1921, S. 240 f., S. 244, Abb. 249; HINZ: Studien (wie Anm. 87), S. 185 f.; SARAH WILK: The Sculpture of Tullio Lombardo. Studies in sources and meaning, London 1978, S. 309, Abb. 84 (hier in die späten neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts datiert); ALISON LUCHS: Tullio Lombardo and ideal portrait sculpture in renaissance Venice 1490–1530, Cambridge 1995, S. 67–71, S. 260–262, Abb. 101–104.

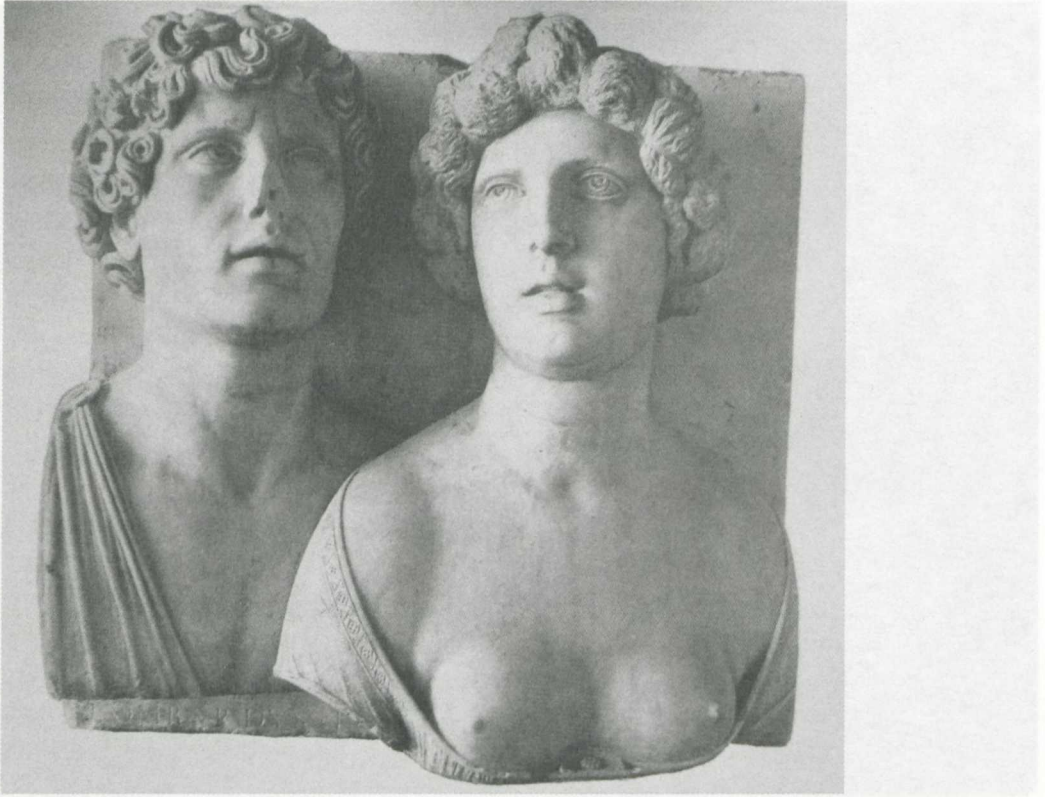


Abb. 6: Tullio Lombardo, Paar, neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, Marmor, 47,5 × 50,5 cm; Venedig, Ca' d'Oro: Inv.Nr. sc. 24.

tischer Gehalt durch die antike Literatur wie die *Ars amatoria* von Ovid⁹⁴ übermittelt wurde.

Die Parallelen zum Gothaer Bild ergeben sich vor allem durch das Fehlen von Attributen (wenn man von der Bekrönung des Bacchus absieht) und daraus, dass sich die Art der Beziehung zwischen den Dargestellten und ihr Symbolwert nur durch die Kenntnis der mythischen Überlieferungen⁹⁵ erschließt.

Eine noch größere Nähe zeigt sich zu einer Paardarstellung, die durch die Inschrift für Tullio Lombardo gesichert ist, ebenfalls mit unbekannter Provenienz und heute in der

⁹⁴ I. Buch, Verse 527–564.

⁹⁵ Diese wird vor allem von Hesiod (*Theogonie*), Ovid (*Ars amatoria* und *Metamorphosen*), Philostratos (*Eikones*) und Nonnos (*Dionysiaka*) übermittelt. Siehe auch W. H. ROSCHER: *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Bd. I.1. Leipzig 1884, S. 541 f. und HERBERT HUNGER: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Reinbek 1984, S. 60–63, S. 110–115.

Ca' d' Oro in Venedig (Abb. 6).⁹⁶ Sie wird den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts zugeordnet.⁹⁷ Hier allerdings können nur die formalen Bezüge geltend gemacht werden.

Wie anfangs erläutert, muss das Gemälde die Funktion eines Privatbildes gehabt haben. Daraus ergibt sich die Frage, ob es überhaupt ein zeitgenössisches Interesse gegeben haben kann, das Verhältnis einer souveränen Person wie Christus zu einer sündigen, durch Liebe gereinigten Frau Ehepaargleich darzustellen. Die Antwort lautet: durchaus.

Die obigen Untersuchungen zur Provenienz machen wahrscheinlich, dass Cranach das Gemälde in das ernestinische Fürstenhaus lieferte. Friedrich der Weise, lebenslang Junggeselle, hatte über lange Zeit eine Mätresse und mit ihr vier uneheliche Kinder, woran sich Luther bei einer Tischrede sogar noch nach Friedrichs Tod erinnerte.⁹⁸ Der Fürst hätte also Veranlassung gehabt, für sich und vor Gott in geistlichen Parallelen nach einer Rechtfertigung und Entschuldigung für ein nicht-legitimes Verhältnis zu suchen.⁹⁹

Damit soll nicht gesagt sein, dass dieses Bild als direkter Reflex auf das Konkubinat von Friedrich dem Weisen zu sehen ist. Schließlich ist über Friedrichs persönliche Bewertung seiner Beziehung nichts bekannt. Wir wissen nicht, ob in Friedrichs Haltung dazu mehr die Selbstverständlichkeit dominierte oder das Bewusstsein für eine schwer verzichtbare Verfehlung. Ebenso wenig ist hinreichend erforscht, ob die anderen Mitglieder des ernestinischen Fürstenhauses am Hofe vom Konkubinat, das damals weit verbreitet war, Gebrauch machten. Das Bild bot sich jedoch als Identifikationsmuster geradezu an. In jedem Falle war das biblische und legendäre Paar ein Sinnbild für die Vergebung der Sünden und führte eine erhabene Beziehung vor Augen. Deshalb eignete es sich andererseits auch für nicht in dieser Weise Vorbelastete als Vor- und Leitbild.

⁹⁶ Inv. sc. 24. Siehe Die Kgl. Galerie Giorgio Franchetti in der Ca' d' Oro, Venedig 1931, S. 107; SANDRA MOSCHINI MARCONI: Galleria G. Franchetti alla Ca' d' Oro Venezia, Roma 1992, S. 47 f., Fig. 39. ferner: PLANISCIK: Bildhauer (wie Anm. 93), S. 240 f., Abb. 248; WILK: Sculpture (wie Anm. 93), S. 309, Abb. 83; LUCHS: Lombardo (wie Anm. 93), S. 51–53, Abb. 75–79; ADRIANA AUGUSTI: Le collezioni di antichità e gli artisti veneziani, in: Lo statuario pubblico della serenissima, Venezia 1997, S. 80. Das Marmorrelief wurde sogar als Antikenkopie eingeschätzt, siehe EBERHARD PAUL: Gefälschte Antike, Leipzig 1981, S. 58, Abb. 33 mit Abbildungskommentar. Zu den Antikenbezügen ferner: LUCHS: Lombardo (wie Anm. 93), S. 55–57, und allgemeiner: NORBERT HUSE und WOLFGANG WOLTERS: Venedig. Die Kunst der Renaissance. Architektur, Skulptur, Malerei 1460–1590, Darmstadt 1996, S. 166–168, S. 172 f., S. 176. Die offensichtliche Verwurzelung beider Idealbildnispaare Tullio Lombardos in der Antike und die Vermittlung antiker Kunst hierüber oder anderweitig an Cranach, wobei antike Sepulkralreliefs eine Rolle gespielt haben dürften, bleibt einer gesonderten Erörterung vorbehalten (siehe Anm. 22).

⁹⁷ LUCHS: Lombardo (wie Anm. 93), S. 53–55.

⁹⁸ Rekonstruktion dieser Beziehung nach den Quellen bei INGETRAUT LUDOLPHY: Friedrich der Weise. Kurfürst von Sachsen 1463–1525, Göttingen 1984, S. 47–53.

⁹⁹ Hinzu kommt, dass Magdalena die Patronin der „gefallenen“ Frauen und des Büsserinnenordens, in dem bekehrte Dirnen Aufnahme fanden, war. Als solche erlangte sie seit dem 13. Jahrhundert volkstümliche Verehrung. Über Magdalena und den Büsserorden im deutschen Raum siehe HANS HANSEL: Zur Geschichte der Magdalenenverehrung in Deutschland, in: Volk und Volkstum. Jahrbuch für Volkskunde 1936, S. 273–276.

DANK

Dieser Beitrag hätte nicht ohne die großzügige Unterstützung von Dr. Allmuth Schuttwolf, Kustodin im Schlossmuseum Gotha, entstehen können. Ihr, sowie der Restauratorin Angela Möller gilt deshalb mein Dank. Für freundliche Auskünfte und Hilfe ist ferner zu danken: Sibylle Reschke und Rüdiger Beck (Restauratoren in Leipzig), Dr. Martin Schawe (Alte Pinakothek München), Dr. Matthias Weniger (Bayerisches Nationalmuseum München), Dr. Isolde Lübbecke (München), Dr. Markus Mock (Berlin) und Prof. Dr. Dieter Koeplin (Basel).

Abbildungsnachweis

1: Schlossmuseum Gotha (Aufnahme Angela Möller); 2: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Inv.Nr. 629; 3: Rheinisches Bildarchiv Köln, Nr. 30072; 4: Bayerisches Nationalmuseum München, MA 2791; 5: Kunsthistorisches Museum Wien, Nr. II 23600; 6: Archiv der Autorin.