

Georg Lemberger
Ein Künstler der Reformationszeit
Leben und Werk

Bd. I

Text

Inaugural-Dissertation
in der Fakultät Geschichts- und Geowissenschaften
der Otto-Friedrich-Universität Bamberg

vorgelegt von

Isabel Christina Reindl

aus

München

Bamberg, den 10.05.2006

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 2006

Dekan/Dekanin: Universitätsprofessor Dr. Mark Häberlein

Vorsitzender der Prüfungskommission: Universitätsprofessor Dr. Achim Hubel

Erstgutachter/-in: Universitätsprofessor Dr. Frank Olaf Büttner

Zweitgutachter/-in: Universitätsprofessor Dr. Michael Wiemers, Universität Halle

Weiteres Mitglied: Universitätsprofessor Dr. Detlef Berg

Inhaltsverzeichnis

	Inhaltsverzeichnis	1
	Danksagung	4
I.	Einleitung	6
	1. Zum Thema	6
	2. Vorgehensweise und Methodik	7
II.	Forschungsbericht	12
	1. Die frühe Forschung - Georg Lemberger alias Gottfried Leigel	12
	2. Die Forschung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts	17
	3. Von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg	19
	4. Die Forschung seit 1945	29
III.	Biographie	36
	1. Herkunft	36
	2. Lehr- und Gesellenzeit	39
	2.1. Hans Leinberger / Landshut	39
	2.2. Hans Wertinger / Landshut	43
	2.3. Wolf Huber / Passau	45
	2.4. Albrecht Altdorfer / Regensburg	47
	3. Die Übersiedelung nach Sachsen	48
	4. Der neue Lebensmittelpunkt Leipzig	50
	4.1. Umstände der Einbürgerung	50
	4.2. Tätigkeit und Lebensumstände	52
	4.3. Die Ausweisung aus Sachsen	60
	5. Die Jahre der Verbannung	62
IV.	Graphik	65
	1. Druckgraphik	65
	1.1. Frühe Werke	65
	1.1.1. Drei marschierende Landsknechte	65
	1.1.2. Baßgeigenspieler	66
	1.1.3. Die Vier Patronatsheiligen aus dem Prager Missale	68
	1.2. Titeleinfassungen	72
	1.2.1. Architektonische Titeleinfassungen	73
	1.2.2. Ornamentale Titeleinfassungen	78
	1.2.3. Illustrierende Titeleinfassungen	79
	1.3. Bibelillustrationsfolgen	84
	1.3.1. Das Neue Testament von Nickel Schmidt 1523	85
	1.3.2. Das Neue Testament von Melchior Lotther d. J. 1524	86
	1.3.3. Der erste und zweite Teil des Alten Testaments von 1524	96
	1.3.4. Das Emser-Testament	101
	1.3.5. Die Niederdeutsche Bibel des Johannes Bugenhagen von 1536	107
	1.4. Eigenhändig kolorierte Holzschnitte	113
	2. Zeichnungen	116
	2.1. Kopf eines Bärtigen	116
	2.2. Maria Magdalena	118

2.3. Pyramus und Thisbe	119
2.4. Landsknecht und Marketenderin	122
2.5. Der Heilige Christophorus	124
2.6. Der Triumphzug Kaiser Maximilians	130
2.7. Landsknecht mit Faß	137
2.8. Skizzenblatt mit acht Männerköpfen	138
2.9. Studie eines Landsknechtskopfes	139
2.10. Ein Schächer	141
2.10.1. Deckfarbenmalerei	141
2.10.2. Kohlezeichnung	142
2.10.3. Bestimmungszweck	143
2.11. Studie eines schnauzbärtigen Mannes	145
2.12. Studie eines Bärtigen mit Hut	147
2.13. Skizze einer Landschaft mit Stadtmauer	149
2.14. Landschaft mit Fichte	151
2.15. Landschaft mit großer Fichte	153
2.16. Berglandschaft am Wasser	156
2.17. Gebirgslandschaft mit Stadt am Wasser	158
V. Malerei	161
1. Bisher bekannte Arbeiten	161
1.1. Die Bekehrung Pauli im Naumburger Dom	161
1.1.1. Geschichte des Werkes	161
1.1.2. Darstellungsweise und Stil	164
1.1.3. Komposition und Bildbeschreibung	166
1.1.4. Ikonographische Analyse	167
1.1.5. Zur Frage nach dem Auftraggeber	174
1.2. Die Lössener Kreuzigung	183
1.2.1. Geschichte des Werkes	183
1.2.2. Monogramm und Stil	184
1.2.3. Komposition und Darstellungsweise	185
1.2.4. Farbgebung des verschollenen Originals	187
1.2.5. Bildbeschreibung und ikonographische Analyse	187
1.3. Das Schmidburgepitaph	196
1.3.1. Ursprünglicher Gesamtzusammenhang	196
1.3.2. Das Schicksal der Tafel im Lauf der Jahrhunderte	200
1.3.3. Komposition	201
1.3.4. Ikonographische Analyse	205
1.3.5. Das Schmidburgepitaph - eine „Schatzkiste“ der Familien Schmidburg und Pistor	218
1.4. Porträt eines unbekanntes Mannes	220
1.5. Die erste Türkenbelagerung Wiens, ehemals Schlacht von Mohaç	223
1.5.1. Geschichte des Werkes	223
1.5.2. Zur Zuschreibung an Georg Lemberger	224
1.5.3. Komposition	226
1.5.4. Das Sujet der Tafel	229
1.5.5. Möglicher Auftraggeber und Datierung	237
1.6. Sündenfall und Erlösung	238
1.6.1. Die Gesetz- und Gnade-Darstellungen Lucas Cranach d. Ä.	238
1.6.2. Frühe bildliche Umsetzungen des Kernpunktes von Luthers Rechtfertigungslehre durch Georg Lemberger	248

1.6.3. Lembergers Umsetzung der Cranachschen Bildschöpfung	252
1.6.4. Deutung der Lembergerschen Bildkomposition	257
1.6.5. Möglicher Auftraggeber	270
1.7. Der Margarethen- und Oswaldflügel im Naumburger Dom	273
1.7.1. Geschichte des Werkes	273
1.7.2. Beschreibung der Heiligen Margarethe	275
1.7.3. Beschreibung des Heiligen Oswald	276
1.7.4. Ursprünglicher Kontext und Datierung	276
2. Lembergers Mitarbeit in einer Thüringer Altarwerkstatt	279
2.1. Der sogenannte Meister der Crispinuslegende - zur Forschung	279
2.2. Der sogenannte Meister der Crispinuslegende - ein Werkstattbetrieb	282
2.2.1. Der mögliche Werkstattleiter Peter von Mainz	283
2.2.2. Allgemeine stilistische Aspekte	284
2.2.3. Die Wiener Tafeln mit den Darstellungen von Crispinus und Crispinianus sowie dreier Heiliger	286
2.2.4. Der Straußfurter Marienaltar	288
2.2.5. Die Princetoner Tafel mit den Darstellungen vier heiliger Jungfrauen und der Geburt Christi	292
2.2.6. Der Altar von St. Georg in Mühlhausen	295
2.2.7. Der Marienaltar von Helbra	298
2.2.8. Der Molschlebener Apostelaltar	300
2.2.9. Der Marienaltar aus Großengottern	308
2.2.10. Die Nürnberger Heiligen	311
2.2.11. Die Budapester Bischöfe	313
2.2.12. Der Altar der Marienkirche in Mühlhausen/Thüringen	314
2.2.13. Fazit	316
2.3. Möglicher Anteil und Stellung Lembergers innerhalb des Werkstattbetriebes	317
2.3.1. Stilistische Parallelen zum gesicherten Werk Lembergers	317
2.3.2. Werkanteil Lembergers	322
2.3.3. Stilprägende Bedeutung Lembergers	324
VI. Schlußbetrachtung	327
VII. Abkürzungsverzeichnis	333
VIII. Literaturverzeichnis	335
IX. Archivalia	369
X. Abbildungsnachweis	370
XI. Anhang	373
1. Von Georg Lemberger verwendete Monogramme und Signaturen	373
2. Bücher mit Illustrationen Georg Lembergers (bekannte Erstverwendung) in chronologischer Reihenfolge	375
3. Die Illustrationen der ersten Lutherschen Gesamtausgabe der Bibel aus dem Jahr 1534 im Vergleich zur Niederdeutschen Bibel des Johannes Bugenhagen von 1536	380

Danksagung

Impulsgebend für mein wissenschaftliches Interesse an Georg Lemberger war das im Jahr 1999 abgehaltene Hauptseminar über die Kunst der Donauschule von Herrn Prof. Dr. Franz Matsche. Er prägte mich während meines gesamten Studiums sehr positiv in seiner strukturierten und grundsätzlichen Herangehensweise an kunsthistorische Fragestellungen. Nachdem mich Herr Prof. Dr. Matsche ausdrücklich in meinem Promotionsvorhaben unterstützte, jedoch als Doktorvater nach seiner Emeritierung leider nicht mehr zur Verfügung stand, übernahm Herr Prof. Dr. Büttner die Betreuung meiner Dissertation. Ihm verdanke ich durch fachliche Stellungnahmen zu meinen halbjährlich abgegebenen Sachstandsberichten beim Evangelischen Studienwerk Villigst e. V. mein Promotionsstipendium, worüber ich mich nicht glücklich genug schätzen kann.

Mein besonderer Dank gilt weiterhin Herrn Prof. Dr. Michael Wiemers, der als externer Zweitgutachter das Fortschreiten dieser Arbeit interessiert verfolgte, mich in meinem Vorhaben stets unterstützte und mir darüber hinaus äußerst wichtige inhaltliche Denkanstöße gab.

Mein Dank sei auch an Herrn Prof. Dr. Achim Hubel gerichtet, der mich als Mentor seit dem ersten Semester meines Studiums in Bamberg sowie als Prüfungsvorsitzender im Promotionsverfahren bestmöglichst unterstützte. Herr Prof. Dr. Detlev Berg ist mir – ehemals als dritter Beisitzer im Promotionsverfahren hinzugezogen – inzwischen fachlich wie menschlich ein Freund geworden, dessen Rat und Tat nicht umfassend genug gewürdigt werden kann.

In finanzieller, ideeller und menschlicher Hinsicht unterstützte mich das Evangelische Studienwerk Villigst in meinem Promotionsvorhaben. Das fruchtbare interdisziplinäre Umfeld in Villigst gab mir großen Rückhalt durch gleichgesinnte Doktoranden aus allen Himmels- und Fachrichtungen. Herr Prof. Dr. Eberhard Müller hatte immer ein offenes Ohr für alle sich während und nach Abschluß der Dissertation stellenden Probleme. In Herrn Prof. Dr. Walter Sparn fand ich einen Berater in theologischen Fachfragen, der anteilnehmend und mit großem Interesse das Fortschreiten der Arbeit verfolgte.

Bei der sich oftmals nicht ganz einfach gestaltenden Literaturbeschaffung standen mir stets die freundlichen Herren und Damen der Staatsbibliothek Bamberg - insbesondere Herr Prof. Dr. Werner Taegert und Herr Otmar Singer - beratend und hilfreich zur Seite. Folgende Institutionen zeigten sich außerdem besonders entgegenkommend bezüglich der Beschaffung von Arbeitsmaterial und trugen so maßgeblich zum Gedeihen der vorliegenden Dissertation bei: Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel, Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Hof- und Stiftsbibliothek Aschaffenburg, Universitätsbibliothek Halle, Universitätsbibliothek München sowie die Staatliche Graphische Sammlung München.

Im Detail trugen noch viele Personen aus unterschiedlichsten Institutionen zum Erfolge des Unternehmens bei, denen ich an entsprechender Stelle im Text persönlich meinen Dank ausspreche.

Im beruflichen Umfeld kann ich mich nicht glücklich genug schätzen, in den letzten vier entbehrungs-, jedoch erfahrungsreichen Jahren auf verständnisvolle Vorgesetzte und Kollegen getroffen zu sein. In erster Linie sei Herrn Prof. Dr. Michael Eissenhauer mein herzlichster Dank für sein Verständnis und Handeln bezüglich privater wie beruflicher Problemstellungen gezollt. Weiterhin möchte ich mich bei Herrn Prof. Dr. Gregor Weber für die Anteilnahme am Gedeihen meiner Dissertation sowie für den alltäglichen, sehr erfreulichen Austausch bedanken.

Eine besondere Hilfe im privaten Bereich waren mir Frau Uta Gärtner M.A., Frau Dr. Heike-Juliane Zech, Frau Nina Zitzke M.A., Herr Dr. Florian Schimmer, Frau Katrin Scharfenbaum sowie Herr Dr. Peter Wilhelm und Herr Dr. Jan Volker Wilhelm, die sich trotz eigener Projekte zu Korrekturen meiner Arbeit bereit erklärten und konstruktiv-kritische Gespräche mit mir führten.

Das Engagement meines Lebensgefährten, Dr. Jan Volker Wilhelm, kann in einer schriftlichen Danksagung dieser Art kaum ausreichend gewürdigt werden: In jeder Phase der Arbeit sowie allen nur denkbaren Lebens- und Gemütslagen der letzten Jahre stand er mir immer haltgebend und konstruktiv zur Seite.

Last but not least sei Dank an meine Eltern gerichtet, die mein Kunstgeschichtsstudium unterstützten und anteilnehmend meinen selbstgewählten, trotz aller Widrigkeiten erfüllten Lebensweg begleiten.

I. Einleitung

1. Zum Thema

Die vorliegende Studie ist dem Künstler Georg Lemberger gewidmet, der im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts lebte und wirkte. Bis heute ist er in der Kunstgeschichte – ganz zu schweigen von der Öffentlichkeit – eher unbekannt geblieben und fristet ein Dasein im Schatten der Großen seiner Zeit. Als aus Landshut stammender „Exilbayer“ in Sachsen mit einem ganz eigenen, durch die sogenannte Donauschule geprägten Personalstil tätig, wird sein Name vor allem von dem Lucas Cranachs des Älteren überstrahlt. Letzterer hatte damals mit seiner Werkstatt in Mitteldeutschland die wichtigste und einflußreichste Stellung inne. In der Forschung spiegelt sich diese Monopolstellung des geschäftstüchtigen, in Wittenberg als Hofmaler Friedrichs des Weisen tätigen Cranach deutlich wieder. Während kleinere Meister in Vergessenheit gerieten, erschien über ihn auf Grund seiner vergleichsweise guten Faßbarkeit sowie der Qualität und Quantität seines Oeuvres eine wahre Flut an Literatur.¹ Das Werk und der Name Georg Lembergers wurden dagegen erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts wiederentdeckt, obwohl dieser besonders auf dem Gebiet der Buchillustration einer der direkten Konkurrenten Lucas Cranachs d. Ä. war. Lembergers Holzschnitte wurden zeitweise sogar in dessen Anwesen in Wittenberg gedruckt.

Daß Georg Lemberger in der Kunstgeschichtsschreibung nur begrenzt Beachtung fand – die erste und bisher einzige Publikation, die sich ausschließlich ihm widmete, verfaßte Ludwig Grote 1933 - mag auch daran liegen, daß nur wenig über seinen Werdegang überliefert ist. Ob der Qualität und des progressiven Stils der öffentlich zugänglichen Tafelbilder, aber auch der zahlreichen Holzschnitte des Künstlers stellt sich allerdings die Frage, warum er bis heute nur wenig beachtet und geschätzt wird. Bezeichnenderweise stellte schon Heinrich Röttinger vor über hundert Jahren nüchtern fest:

Die Arbeiten Georg Lembergers haben bisher nicht die Beachtung gefunden, die sie ihrem künstlerischen Werte nach verdienen.²

Dagegen attestierte Horst Kunze 1993 Georg Lemberger zwar künstlerische Eigenständigkeit und Innovationsfreude, charakterisierte aber die Bibelgraphiken zusammenfassend als gefällige Illustrationskunst ohne ideologischen Anspruch:

¹ Unter der Leitung von Prof. Dr. Gunnar Heydenreich, FH Köln, wird seit Oktober 2009 ein internationales Forschungsprojekt zur digitalen Erschließung der Gemälde Lucas Cranachs d. Ä. und seiner Werkstatt sowie zur Vernetzung der Cranach-Forschung durchgeführt (Pressemitteilung der FH Köln vom 3. Dezember 2009, <http://idw-online.de/pages/de/news347462>). Das aktuelle Werkverzeichnis der Gemälde lieferten FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1979. Zum Stand der Cranach-Forschung sei hier stellvertretend auf die Wittenberger Tagung zum 450. Todesjahr Cranachs verwiesen (TACKE 2007). Große Cranach-Ausstellungen finden fast jährlich statt, in Deutschland zuletzt 2009/2010 (AK BERLIN 2009).

² RÖTTINGER 1906, S. 8.

So sehen wir in ihm einen begabten Künstler, der der Gefahr des Manierismus nicht entgangen ist.³

Vordringliches Ziel der Studie ist es daher, den Werkkomplex möglichst genau zu fassen, zu ergänzen, zu interpretieren und – nicht zuletzt – auch öffentlich zugänglich zu machen, um damit eine seinen Aktivitäten entsprechende Würdigung des Künstlers zu erreichen sowie eine fundierte Grundlage für die vielfältigen Forschungen auf dem Gebiet der Kunst der Reformationszeit zur Verfügung zu stellen.

1.2 Vorgehensweise und Methodik

In einem ersten Schritt wurde ein in die Gattungen Druckgraphik, Zeichnungen und Malerei unterteilter Werkkatalog erarbeitet. Besondere Anforderungen stellte der Katalog der Druckgraphik. Die Bibel- und Buchillustration, die zwischen 1515 und 1535 einen Höhepunkt erlebte, ist bis heute ein schwer zu überblickendes Gebiet.⁴ Auch das umfangreiche Holzschnittwerk Lembergers entzieht sich bis heute weitgehend einer Beurteilung, da es nur schwer zugänglich ist. Der Bestand wurde zwar in mehreren Aufstellungen immer konkreter umrissen, aber jeweils nur ausgewähltes Abbildungsmaterial beigegeben.⁵ Darüber hinaus weisen diese Zusammenstellungen manche Ungereimtheiten auf. Wiederholungsdrucke wurden zumeist nicht berücksichtigt, oder aber es wurden unter jeweils eigenen Nummern mehrfach dieselben Holzschnitte geführt, was zu einer Fehleinschätzung der künstlerischen Produktivität führte. Ein detaillierter Katalog mit Abbildungsteil behob zwar diese Mängel, blieb jedoch unpubliziert und damit nahezu unzugänglich.⁶

Die Auswertung dieser Kataloge lieferte die Grundlagen für das weitere Vorgehen. Am Beginn stand eine Autopsie der wichtigsten Originale.⁷ Da fast alle Holzschnitte Lembergers als Auftragsarbeiten für den Buchdruck entstanden, wurde primär Wert auf die Überlieferung im originalen Zusammenhang gelegt. Die Auffindung der entsprechenden Werke wurde wesentlich erleichtert durch das 75.000 Titel zählende „Verzeichnis der deutschsprachigen Drucke des 16. Jahrhunderts“ (im folgenden kurz: VD 16), die retrospektive Nationalbibliographie für die Druckwerke des 16. Jahrhunderts, deren

³ KUNZE 1993, S. 604.

⁴ Angesichts des Umstandes, daß die Anzahl und der Variantenreichtum insbesondere der Titeleinfassungen für diese Zeit noch immer nicht vollständig überschaubar geworden sei, regte CLAUS 2001 (S. 17) eine Registrierung des vielfältigen Schmuckmaterials des 16. Jahrhunderts an. Das Vorhaben wird von der Arbeitsgemeinschaft Alte Drucke (AAD) vorangetrieben, die am 15. Juni 2009 Empfehlungen zur Katalogisierung der Druckgraphik verabschiedete (http://aad.gbv.de/empfehlung/em_druckgraphik.pdf).

⁵ Vgl. RÖTTINGER 1906, DODGSON 1911, ZIMMERMANN 1924, GROTE 1933 und HOLLSTEIN 1978, Bd. 22, S. 11-44.

⁶ HEINTZ 1997.

⁷ Aufgrund der hohen Anzahl und der schwierigen Zugänglichkeit war es bedauerlicherweise nicht möglich, alle in Frage kommenden Drucke einzusehen. Das VD 16 weist allein für die Offizin der Gebrüder Lotther in Wittenberg 222 Einzeltitel nach.

gedrucktes Grundwerk einschließlich Indexband seit dem Jahr 2000 vorliegt.⁸ Erst seit 2003 ist das VD 16 mitsamt dem Zusatzverzeichnis, das inzwischen über 25.000 Ergänzungen sowie zahlreiche Korrekturen des Grundwerks umfaßt, auch als Online-Datenbank öffentlich zugänglich. Mit geschätzten 20.000 Titeln ist etwa ein Sechstel des Gesamtbestandes an Druckerzeugnissen noch nicht erfaßt.

Die Durchsicht der Originale erwies sich als überaus lohnend: so fanden sich schon in der umfangreichen Illustrationsfolge der von Hans Walther in Magdeburg gedruckten niederdeutschen Bibel von 1536, dem Hauptwerk Lembergers, zwei bisher nicht bekannte Holzschnitte Lembergers.⁹ Besonders erfreulich ist es, daß die bisher unvollständig überlieferte Evangelistenfolge des von Nickel Schmidt 1523 in Leipzig gedruckten Neuen Testaments anhand eines in Budapest nachgewiesenen Exemplars endlich ergänzt werden konnte.¹⁰ Auch gelang es, die bisher unbekannte Verwendung des berühmten Wappenholzschnittes für Kardinal Albrecht von Mainz 1525 in zwei unterschiedlichen Lektionaren, die Melchior Lotther d. Ä. für die Stiftskirchen in Halle und Aschaffenburg druckte, zu belegen. Diese Lektionare beinhalten darüber hinaus einige großdimensionierte, qualitätvolle Initialen, die ebenfalls in Lembergers Werk eingereiht werden konnten.¹¹ Ergänzend wurden ausgewählte graphische Sammlungen konsultiert.¹² Das Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin besitzt Holzschnitte mit aufwendiger Ausmalung, dem sogenannten „Fürstenkolorit“, die vermutlich auf Georg Lemberger selbst zurückgeht.¹³ In der Herzog-Anton-August-Bibliothek Wolfenbüttel fanden sich Pendants dazu, die noch im ursprünglichen Kontext überliefert sind.

Die Konzeption des Katalogs basiert auf der Bestimmung der Holzschnitte für den Buchdruck. Das offene, erweiterbare Katalogsystem berücksichtigt zunächst die jeweiligen Erscheinungsjahre der Erstdrucke und nachrangig die gegebenenfalls vorhandene Datierung oder stilistische Einordnung, etwa wenn es sich um einen Einzelblattholzschnitt handelt oder wenn kein zugehöriger Titel nachweisbar war.¹⁴ Dieses System gewährleistet, daß mögliche weitere monogrammierte oder stilistisch zuschreibbare Arbeiten, die noch in den umfangreichen Bibliotheksbeständen zu entdecken sind, eingeordnet werden können.

⁸ Vgl. dazu MÖNCKE 2004.

⁹ Siehe Kap. 1.3.4 sowie Katalog H 1523.3.1-2.

¹⁰ Für die Einsicht und Auswertung des Budapester Exemplars danke ich herzlich Herrn Dr. Peter Wilhelm, Göttingen-Gleichen.

¹¹ Vgl. Katalog H 1525.8, I 1525.8.1-5 sowie I 1525.9.1. Bei Frau Marie-Christine Henning, ehemals Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, sowie Frau Karin L. Kuhn, Leiterin der Hof- und Stiftsbibliothek Aschaffenburg, bedanke ich mich vielmals für ihre Hilfe.

¹² Für ihre Unterstützung danke ich den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, des Kupferstichkabinetts der Kunstsammlungen der Veste Coburg, der Graphischen Sammlung der Universität Erlangen, der Graphischen Sammlung der Museumslandschaft Hessen Kassel, der Staatlichen Graphischen Sammlung München sowie der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

¹³ Siehe Kap. 1.4 sowie Katalog HK 1524.4.9-1524.5.13.

¹⁴ Siehe Katalog H 1515.1 und H 1532.2.1.

Schmuckleisten, Initialen und Druckersignete werden aufgrund ihrer unterschiedlichen Verwendungsgeschichte in eigenen Rubriken des Katalogs geführt.

Das Katalogsystem macht es notwendig, die jeweils früheste Verwendung einer Illustration möglichst zuverlässig zu identifizieren. Sollte sich eine frühere Verwendung finden, kann eine Katalognummer gestrichen und eine neue Nummer für diesen Druck vergeben werden. Um solche Fälle möglichst auszuschließen, wurde besonderer Wert auf die Verwendungsgeschichte der Holzschnitte gelegt. Die Konsultation der Bibliographien zu den Druckern in Leipzig, Altenburg, Zwickau, Erfurt und Magdeburg war besonders in Bezug auf die Titeleinfassungen äußerst hilfreich.¹⁵ Leider sind auch diese nur mit ausgewähltem Bildmaterial ausgestattet. Die seit 2006 bzw. 2009 laufenden Digitalisierungsprojekte der Bayerischen Staatsbibliothek München und der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt erleichtern zwar erheblich die Zugänglichkeit zu den Abbildungsmaterialien, sind aber noch nicht sehr weit fortgeschritten.¹⁶

Der Katalog der Zeichnungen ist dagegen konventionell mit einer durchgehenden Numerierung angelegt, da keine exakte Datierung der Werke möglich war. Aus diesem Grund besitzt auch der Katalog der Tafelbilder durchlaufende Nummern.

Die recht unübersichtliche Forschungslage ist Gegenstand des ersten Kapitels. Der zweite Abschnitt widmet sich der Biographie Georg Lembergers, dessen Lebenslauf unter Bezugnahme auf die Archivalien sowie den erweiterten und in Zusammenhang gebrachten Werkkomplex nachgezeichnet wird. Bisher nicht verifizierte, zum Teil auch umstrittene Thesen - etwa die Herkunft, die Lehr- und Gesellenzeit oder auch den letzten Aufenthaltsort Lembergers betreffend - werden diskutiert und der Lebenslauf mit dem Werkkomplex in Beziehung gesetzt.

Es folgt die Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Gesamtwerk. Die Reihenfolge Holzschnitte - Zeichnungen - Malerei richtet sich nach chronologischen Gesichtspunkten, weil die frühesten, noch vor der Einbürgerung Lembergers in Leipzig nachweisbaren Arbeiten im Bereich der Graphik zu finden sind. Da die monogrammierten und somit gesicherten Holzschnitte von jeher als Maßstab für stilkritische Zuschreibungen dienten, steht das Kapitel über Lembergers Leistungen in diesem Bereich an erster Stelle. Anhand der qualitativ herausragenden Werke wird sein Schaffen nachvollzogen, wobei die Beeinflussung durch andere Künstler untersucht, die künstlerische Eigenständigkeit herausgearbeitet und seinem Einfluß auf Zeitgenossen vor allem im mitteldeutschen Raum

¹⁵ An erster Stelle sind hier die unverzichtbaren Bibliographien von Helmut Claus zu nennen: zu Altenburg (CLAUS 1983) und Zwickau (CLAUS 1985 und 1986), ergänzt durch CLAUS 2001, sowie zu Leipzig (CLAUS 1987). Wegweisend war die von Martin v. HASE 1968 (3. Aufl.) vorgelegte Bibliographie zu Erfurt, weitergeführt durch CLAUS 1992. Für Wittenberg (vgl. CLAUS 2002) und Magdeburg (vgl. HÜLSSE 1880-1882 / SCHILLING 2009) liegen leider noch keine bzw. keine neueren Bibliographien vor.

¹⁶ Das schon seit 2005 von der Verbundzentrale des Gemeinsamen Bibliotheksverbund (VZG) und dem Hochschulbibliothekszentrum (hbz) betriebene „Zentrale Verzeichnis Digitalisierter Drucke“ (zvdd) weist bisher nur wenige Drucke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nach (<http://www.zvdd.de/>).

nachgegangen wird. Die den Bibelholzschnitten zugrundeliegenden Textstellen wurden identifiziert und für die Interpretation herangezogen.

Die Gruppe der Lemberger zugeschriebenen Zeichnungen ist relativ klein. Anhand ihrer stilistischen und inhaltlichen Merkmale gelang es im Vergleich zu dem gedruckten und dem malerischen Werk, eine chronologische Reihenfolge zu erschließen. Durch die Analyse formaler, stilistischer und inhaltlicher Vorbilder konnten die Thesen über Lehrer-Schüler-Verhältnisse zwischen Lemberger und Altdorfer sowie Lemberger und Leinberger erhärtet werden. Unter den Neuzuschreibungen, die zur Diskussion gestellt werden, befindet sich auch eine aus dem Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung München stammende Zeichnung, die wohl als direkte Vorlage für einen der Holzschnitte der Niederdeutschen Bibel des Johannes Bugenhagen von 1536 diente.¹⁷ Die umfangreichen anonymen Bestände der nationalen wie auch der internationalen graphischen Sammlungen lassen erwarten, daß in Zukunft weitere Zeichnungen als von Lembergers Hand stammend identifiziert werden können.

Im Bereich der Malerei wurde zunächst die bekannte Literatur konsultiert (siehe Forschungsbericht). Nahezu alle der wenigen Lemberger bisher zugeschriebenen Bilder identifizierte Ludwig Grote in seiner 1933 erschienenen Arbeit, deren beigegebene Schwarz-Weiß-Abbildungen dem damaligen Standard entsprechend qualitativ eher mäßig sind. Das ist umso bedauerlicher, als eines der Hauptwerke Lembergers - die *Lössener Kreuzigung* – seit 1974 verschollen ist. Während der Bearbeitungszeit ergaben sich erfreuliche Fortschritte: Das magazinierte, bislang als *Schlacht von Mohac* betitelte Werk - tatsächlich, wie jetzt nachgewiesen werden konnte, wohl eher die *Erste Türkenbelagerung Wiens* - wurde erstmals wieder 2004 auf der Ausstellung zum eintausendjährigen Jubiläum des Domkapitels präsentiert und in Farbe veröffentlicht.¹⁸ Eine ebenfalls im Besitz der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg befindliche, seit dem 2. Weltkrieg nicht auffindbare Tafel mit der *Hl. Margarete* und dem *Hl. Oswald* wurde wiederentdeckt und 2006 erstmals im Farbdruck publiziert.¹⁹ Die übrigen Werke befinden sich im Naumburger Dom, im Museum der Bildenden Künste Leipzig, im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg sowie in unbekanntem Privatbesitz.

Das ab den 1520er Jahren nachweisbare malerische Werk Lembergers wird erstmals einer eingehenden ikonographischen Analyse unterzogen. Als Künstler der Reformationszeit, der im topographischen Zentrum der glaubens- und gesellschaftspolitischen Umbrüche arbeitete, in Kontakt zu den Protagonisten stand und von den Vorgängen direkt betroffen war, verarbeitete er in nahezu allen Bildern zeitentsprechend politisch-religiös geprägtes Gedankengut. Dies führte zu einer außergewöhnlichen, für ihn als spezifisch zu

¹⁷ Katalog Z 12.

¹⁸ Vgl. AK MERSEBURG 2004, S. 186-188, Nr. III.48 (Werner Schade).

¹⁹ Vgl. KUNDE 2006, S. 18.

bezeichnenden Symbolik und zu neuen Bildaussagen, die unter Heranziehung der in der Weimarer Ausgabe (WA) edierten Bibelübersetzungen und Kommentare des Reformators Martin Luther interpretiert werden.²⁰ Gerade hier zeigen sich die Eigenwilligkeit, Selbstständigkeit und innovative Kraft des Künstlers besonders deutlich. Die ikonographischen Lösungen können neben den eindeutigen stilistischen Merkmalen ohne weiteres der Wiedererkennung seiner Kunst dienen. Fragen nach den jeweiligen Auftraggebern und dem geistigen Umfeld des Künstlers stellen sich bei solch komplexen Bildinhalten und ungewöhnlicher Symbolik zwangsläufig und werden hier ebenso diskutiert wie die Vorbilder, an denen Lemberger sich orientierte.

Zum Teil nur eingeschränkt zugänglich sind die Arbeiten einer bisher unter dem Begriff „Crispinusmeister“ gefaßten Thüringer Altarwerkstatt. Wie zu zeigen sein wird, arbeitete Lemberger in dieser Werkstatt höchstwahrscheinlich etwa zwischen 1516 und 1523 mit. In diesem Zeitraum war seine Tätigkeit bisher weder archivalisch noch durch Werke nachweisbar. Da die entsprechenden Tafelgemälde hauptsächlich in Schwarzweißabbildungen reproduziert waren, wurden die jeweiligen Standorte besucht und Farbaufnahmen angefertigt. Die Werke befinden sich in diversen Museen, zum Teil aber auch in Kirchen, wo sie durch ungünstige klimatische Bedingungen gefährdet oder bereits stark zerstört sind.

Im abschließenden Abschnitt werden die hinsichtlich der wechselnden Betätigungsfelder, der stilistischen Entwicklung sowie der ikonographischen Eigenheiten Georg Lembergers gewonnenen Erkenntnisse zusammengefaßt und bewertet.

²⁰ Die Weimarer Ausgabe (im folgenden kurz: WA) ist eine vollständige Edition aller Schriften sowie der Briefwechsel und Tischgespräche Martin Luthers. Sie erschien zwischen 1883 und 2009 in 120 Bänden. Soweit nicht anders gekennzeichnet, wurden die Bibelzitate der letzten von Martin Luther redigierten Version der Wittenberger Bibel von 1545 entnommen (WA Deutsche Bibel, Bd. 6-12). Diese Zitate entsprechen sinngemäß den früheren Übersetzungen, sind aber in ihrer Wortwahl heute leichter verständlich.

II. Forschungsbericht

1. Die frühe Forschung - Georg Lemberger alias Gottfried Leigel

Im Jahr 1747 legte Johann Friedrich Christ, Verfasser des grundlegenden Werkes über Künstlermonogramme, das auf Holzschnitten der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts beobachtete Monogramm G. L. als das des angeblich aus Holstein stammenden Gottfried Leigel aus. Einen archivalischen Beleg für diesen vermeintlichen Meister führte er nicht an.¹ Trotz teilweise erheblicher Zweifel fand der offensichtlich der Phantasie Christs entstammende Name in der Folgezeit Verwendung in den Künstlerlexika von Johann Rudolf Füssli², Michael Bryan³ und Georg-Kaspar Nagler⁴, den Monogrammllexika von Francois Brulliot⁵, Joseph Heller⁶, Johann David Passavant⁷ und Georg-Kaspar Nagler⁸ sowie den Arbeiten Joseph Hellers⁹ und Christian Schuchardts¹⁰ über Lucas Cranach den Älteren. Lediglich Adam Bartsch übernahm den Notnamen nicht, sondern führte den Monogrammisten GL unter „Maitre inconnu“; wohl weniger aus Gründen des Anspruchs auf wissenschaftliche Korrektheit als vielmehr in Unkenntnis der Christschen Ausführungen.¹¹

Hinsichtlich der Herkunft des vermeintlichen Leigel gingen die Meinungen auseinander. Füssli schloß sich der Vermutung Christs an, daß er aus Holstein stamme.¹² Bryan vertrat die Auffassung, er sei gebürtiger Schweizer.¹³ Mangels archivalischer Hinweise blieb diese Frage in der Folgezeit vorerst offen. Die Autoren suchten nun anhand der zuschreibbaren

¹ CHRIST 1747, S. 196f. Für die willkürliche Interpretation des Monogramms spricht unter anderem, daß der Autor es auch als „[...] etwa ein Lorich [...]“ (ebd., S. 196) auslegen will. Christ könnte auf die Vermutung einer Herkunft des angeblichen Gottfried Leigel aus Holstein gekommen sein, weil sich unter den Druckstöcken des Lübecker Druckers Jürgen Richolff nebst anderen einige zum Teil sogar monogrammierte Exemplare von Georg Lemberger befanden. Der zeitweilig nach Upsala umgesiedelte Richolff verwendete diese 1540/41 für die schwedische Bibel Gustav Vasas (Kat.-Nr. H 1541.1).

² FÜSSLI 1763 (S. 692) führt ihn als Godofredus Leigel, in Neuausgabe des Lexikons 1779 (S. 361) dann als Gottfried Leigel.

³ BRYAN 1816, S. 642, übernahm ihn als Godfrey Leigel.

⁴ NAGLER 1839, Bd. 7, S. 407: „[...] man kennt seine Lebensverhältnisse nicht.“

⁵ BRULLIOT 1817, Bd. 2, S. 402, Nr. 178; Tafelband S. 40, bemängelte, er habe den Namen nie gefunden. In diesem Sinne äußerte er sich auch in der revidierten Neuausgabe (ders. 1832, Bd. 1, S. 279, Nr. 2183), in der der Künstler als Godefroy Leigel aufgeführt wurde.

⁶ HELLER 1831, S. 155: „Soll Gottfr. Leigel geheißen haben.“

⁷ PASSAVANT 1863, S. 59f. nennt den Künstler aufgrund eines Lesefehlers Gottfried Liegel.

⁸ NAGLER 1863, Bd. 3, S. 27 und S. 40, bemängelte die fehlende urkundliche Belegbarkeit und wies darauf hin, daß es sich um eine willkürliche Namensneuschöpfung Johann Friedrich Christs handele.

⁹ HELLER 1821, S. 97.

¹⁰ SCHUCHARDT 1851, S. 249.

¹¹ BARTSCH 1808, Bd. 7, S. 487 und Bd. 9, S. 434.

¹² FÜSSLI 1779, S. 361.

¹³ BRYAN 1816, S. 642. Die nicht näher begründete Vermutung drängte sich dem Autor höchstwahrscheinlich wegen der charakteristischen, alpin wirkenden Bergsilhouetten des Holzschnittwerkes auf.

Werke zu klären, wann, wo und in welchen Zusammenhängen der Künstler tätig gewesen ist.

Obwohl dem vermeintlichen Leigel bis dahin pauschal eine Tätigkeit im Bereich der Bibelillustration zugeordnet worden war - von Seiten Christs als Zeichner, von Seiten Füsslis als Formschneider - blieben die Forschungen Georg Wolfgang Panzers merkwürdigerweise weitgehend unberücksichtigt. In seiner schon in den Jahren 1781 und 1783 vorgelegten Geschichte der deutschen Bibelübersetzung hatte sich dieser zwar nicht konkret zur Person des Monogrammisten G. L. geäußert, wohl aber wichtige Angaben zu dessen Holzschnittwerk gemacht, die spätere Fehleinschätzungen hätten verhindern können. So war Panzer bereits auf die mit G.L. gekennzeichneten Abbildungen des sogenannten Emser-Testamentes von 1527, einer durch Herzog Georg von Sachsen in Auftrag gegebenen Bibelübersetzung, eingegangen.¹⁴ Außerdem hatte er darauf hingewiesen, daß einige der Darstellungen im Neuen Testament sowie im ersten Teil des Alten Testamentes, gedruckt bei Melchior Lotther d. J. in Wittenberg, die Initialen G.L. tragen.¹⁵ Schließlich hatte er eine 1540 bei Hans Lufft erschienene hochdeutsche Bibelausgabe als ebenfalls von G.L. illustriert angeführt.¹⁶

Sechzehn monogrammierte Holzschnitte aus der bei Hans Lufft 1560 in Wittenberg gedruckten Lutherbibel sowie ein Einzelexemplar mit dem *Evangelisten Lukas*¹⁷ erwähnte später Adam Bartsch, ordnete sie dem Künstler aber ebenfalls nicht namentlich zu.¹⁸ Es blieb Francois Brulliot vorbehalten, den Namen Leigel unter Hinweis auf einige monogrammierte Holzschnitte der ebenfalls bei Lufft gedruckten Bibel von 1561 zumindest mit einem konkreten Werk in Verbindung zu bringen. Unter Bezugnahme auf weitere, nicht näher erwähnte Holzschnitte grenzte er den Tätigkeitszeitraum grob auf die Jahre zwischen 1530 und 1550 ein.¹⁹ Ein ebenfalls in besagter Bibel befindliches, verstümmeltes Monogramm, bei dem nur noch der langgezogene untere Teil des Buchstabens G auf dem Täfelchen übrig war, interpretierte Brulliot fälschlich als Hacke oder Axt und somit als Zeichen eines anderen, anonymen Formschneiders.²⁰

¹⁴ PANZER 1781, S. 33-40; siehe auch Kat.-Nr. H 1527.3. - Der Autor behandelte in seinem ausführlichen Verzeichnis allerdings hauptsächlich die sprachliche und übersetzerische Entwicklung der Bibeln; die Informationen zu den jeweiligen Illustrationen und ihrer Wiederverwendung fielen sehr spärlich aus.

¹⁵ PANZER 1791, S. 65 sowie 151f. Siehe Kat.-Nr. H 1524.4 und Kat.-Nr. H 1525.5.

¹⁶ Ebd., S. 316. Die Bibel wiederholte den kompletten Buchschmuck der niederdeutschen Magdeburger Ausgabe von 1536 einschließlich der Monogramme Lembergers.

¹⁷ Kat.-Nr. H 1524.4.4.

¹⁸ BARTSCH 1808, Bd. 7, S. 487 und Bd. 9, S. 434.

¹⁹ BRULLIOT 1817, Bd. 2, S. 402, Nr. 178; Tafelband S. 40.

²⁰ BRULLIOT 1817, Bd. 3, S. 773, Nr. 629; Tafelband S. 70, bezog sich dabei beispielsweise auf den Holzschnitt *Ausbeute der Kundschafter im Lande Kanaan* (Kat.-Nr. H 1536.1.42), durch Lufft in der beschriebenen Weise abgedruckt seit 1550. In der Neuauflage seines Werkes verteidigte BRULLIOT 1832, Bd. 1, S. 435, Nr. 3287a, seine Interpretation mit dem Argument, daß es angesichts der hervorragenden Qualität der ihm zur Verfügung stehenden Drucke sehr erstaunlich wäre, wenn ausgerechnet der obere Teil der Initialen

Für eine wesentliche Verbreiterung der Materialbasis sorgte erst Joseph Heller 1821 mit seinem Werk über Lukas Cranach. Der passionierte Kunstsammler und Autodidakt rezipierte den damaligen Forschungsstand unter Berücksichtigung der Erkenntnisse Panzers und beschrieb ausführlich die von Lemberger stammenden, zum Teil mit G.L. gekennzeichneten Holzschnitte des Emser-Testamentes.²¹ Weiter wies Heller darauf hin, daß derselbe Künstler auch die 1524 bei Melchior Lotther d. J. erschienenen Wittenberger Oktavausgaben des Alten und Neuen Testaments illustriert habe. Auch brachte er ihn mit der Luft-Bibel von 1560 in Verbindung, indem er zutreffend vermutete, daß der sogenannte Leigel sein Monogramm im Lauf der Zeit verändert habe. Heller hielt es ebenfalls für wahrscheinlich, daß der Künstler nur Zeichner gewesen sei, da die Holzschnitte im Emser-Testament unterschiedlich geschnitten worden seien. Aus den beschriebenen Stücken schloß er, daß Leigel zwischen 1520 und 1540 in Sachsen gearbeitet haben müsse.²²

In der wenige Jahre darauf erschienenen, überarbeiteten Edition seines Monogrammlexikons behandelte Brulliot den Künstler unter drei verschiedenen Nummern und erwähnte ein Exemplar des Lottherschen Neuen Testaments von 1527, bei der es sich allerdings nur um eine Neuauflage der von Panzer und Heller angesprochenen Ausgabe von 1524 handelte.²³ Georg-Kaspar Nagler führte ihn ohne weitere Begründung als „Formschneider aus Cranach's Schule“²⁴ und verschob seinen Tätigkeitszeitraum in Sachsen auf die Jahre 1526 bis 1560, um das Vorhandensein der Holzschnitte in der späten Luft-Bibel zu erklären. Der Vermutung, daß Leigel alias Lemberger eine Ausbildung zum Formschneider in der Werkstatt Lukas Cranach d. Ä. genossen habe, schloß sich wiederum auch Joseph Heller an. Leigel und seine Kollegen hätten hauptsächlich Cranachs Entwürfe umgesetzt, um diesen zu entlasten.²⁵ Um 1545 habe Leigel in Wittenberg gelebt.²⁶

Gegen Mitte des 19. Jahrhunderts lieferten die Kataloge der Leipziger Kunsthandlung Rudolph Weigel weitere wichtige Hinweise zum graphischen Werk des sogenannten Leigel.²⁷ In dem auf seltene Bücher und Graphiken spezialisierten Haus standen etliche Bibeln zum

abgesprungen sein sollte. Daß die Buchstaben absichtlich herausgeschnitten worden sein könnten, zog er nicht in Betracht.

²¹ HELLER 1821, S. 277-281. Dabei handelte es sich um den Titelholzschnitt (Kat.-Nr. H 1527.3.1) sowie die acht Textholzschnitte (Kat.-Nr. H 1527.3.2-9). - Zwei Irrtümer des Autors wurden in den folgenden Jahrzehnten wiederholt übernommen. Zum einen kennzeichnete er das heute in mehreren Bibliotheken zu findende Emser-Testament als höchst selten (ebd., S. 277). Zum anderen behauptete er, der 1528 in Folio erfolgte Nachdruck durch Valentin Schumann in Leipzig sei ebenfalls mit Holzschnitten Leigels ausgestattet (ebd., S. 281). Bei der fraglichen Bibel (VD 16: B 4384) handelt es sich jedoch um eine Oktavausgabe, die lediglich Holzschnitte eines Lemberger-Nachahmers enthält.

²² Ebd., S. 281f.

²³ BRULLIOT 1832, Bd. 1, S. 279, Nr. 2183, S. 435, Nr. 3287a / ders. 1833, Bd. 2, S. 129, Nr. 1035.

²⁴ NAGLER 1839, S. 407.

²⁵ HELLER 1844, S. 42f. und S. 139.

²⁶ Ebd., S. 139.

²⁷ WEIGEL, Rudolph: „Catalog von Kunstsachen und Büchern [...]“, später knapp „Kunстcatalog“, Abth. 1 - 35, Leipzig 1838-1866 (nach SCHUCHARD 1871, S. 119-122).

Verkauf, über die man sich offensichtlich aus den Werken Panzers sowie den einschlägigen Lexika informierte. Erstmals wurde Leigel als Illustrator der 1536 von Melchior Lotther in Magdeburg gedruckten Niederdeutschen Bibel erwähnt. Die Aufführung seiner Holzschnitte in den Bibeln von Nikolaus Wolrab, Hans Walther, Hans Lufft und Johann vom Berg/Ulrich Neuber gab Anlaß, die Wiederverwendung von Druckstöcken in Betracht zu ziehen.²⁸

Mit einem bemerkenswert unstrukturierten Beitrag sorgte Georg-Kaspar Nagler, der Leigel in seinem Monogrammllexikon nicht weniger als fünf Einträge widmete, dagegen eher für Verwirrung.²⁹ Nagler gab die in den Weigelschen Katalogen enthaltenen Hinweise zwar wieder, nutzte sie jedoch nicht.³⁰ Da Georg Lemberger im Lauf der Zeit die Gestalt seines Monogrammes verändert hatte, favorisierte Nagler die These, daß zwischen 1523 und 1550 zwei Künstler tätig gewesen seien, etwa Vater und Sohn, die er trotz geäußerter Zweifel Gottfried Leigel d. Ä. und d. J. nennen wollte.³¹ Mit ein Grund für diese Vermutung ist die in Unkenntnis des Materials erfolgte Fehldatierung des Lembergerschen Spätwerkes, das er dem sogenannten jüngeren Gottfried Leigel zuschreiben wollte.³² Er schloß jedoch auch die den Tatsachen am nächsten kommende Möglichkeit nicht aus, daß sich doch eine Person hinter den verschiedenen Monogrammen verbergen könne.³³

Zum Stil des Künstlers äußerte sich Nagler dahingehend, daß sich der „ältere“ Gottfried Leigel als Nachahmer oder Schüler Lucas Cranachs des Älteren zeige. Der leitende Geist des „jüngeren“ Leigel weise in eine Richtung, die der Schule Lucas Cranachs des Jüngeren verwandt sei.³⁴ Bemerkenswert ist seine Begründung für letztere Behauptung: „Es ist besonders der landschaftliche Theil der Bilder, welcher die Leistungen des G. L. vor anderen auszeichnet, doch nicht so sehr durch besondere Schönheit und Wahrheit der Formen

²⁸ Nach Angabe von SCHUCHARDT 1871, S. 119-122, führen die durch Weigel zwischen 1838 und 1866 herausgegebenen Kataloge unter folgenden Nummern Bibeln mit Holzschnitten Leigels auf: Nr. 8520 (Hans Lufft, Wittenberg 1550), Nr. 15476 (Nikolaus Wolrab, Leipzig 1544), Nr. 17897 (Melchior Lotther, Magdeburg 1536), Nr. 18791 (Johann vom Berg/Ulrich Neuber, Nürnberg 1554) und Nr. 21144 (Hans Walther, Magdeburg 1545).

²⁹ NAGLER 1863, Bd. 3, S. 27f., Nr. 93 / S. 28, Nr. 94 / S. 32, Nr. 99 / S. 40-42, Nr. 120 / S. 42, Nr. 121.

³⁰ Ebd., S. 42.

³¹ Ebd., S. 27, 28 und 40ff. Hinsichtlich der Eingrenzung des Arbeitsbeginns bezog sich Nagler auf die schon mehrfach erwähnten, datierten Holzschnitte zum Neuen Testament, gedruckt bei Melchior Lotther dem Jüngeren in Wittenberg, das ihm nur in einer Ausgabe von 1527 bekannt war (ebd., S. 41). - Bezüglich der Berufsbezeichnung verwickelte sich der Autor in Widersprüche. Einerseits behauptete er, der ältere Leigel sei als Formschneider, der jüngere auch als Zeichner anzusprechen (ebd., S. 27), andererseits sollten vom älteren Leigel die Holzschnitte des Emser-Testamentes oder „[...] vielleicht auch nur die Zeichnungen dazu [...]“ stammen (ebd., S. 41).

³² Ebd., S. 28. Bei der Heranziehung einer von ihm nicht näher datierten, zwischen 1555 und 1560 entstandenen Lufft-Bibel mit 59 Holzschnitten des Meister G. L. saß Nagler dem Irrtum auf, daß deren zum Teil monogrammierte Holzschnitte auch erst zu diesem Zeitpunkt geschaffen worden seien (ebd., S. 27f.). Den Bildschmuck der Niederdeutschen Bibel von 1536 erwähnte er zwar und brachte ihn mit dem der ebenfalls in Magdeburg von Hans Walther gedruckten niederdeutschen Bibel von 1545 in Zusammenhang, nicht jedoch mit dem der späteren Wittenberger Ausgaben (ebd., S. 42).

³³ Ebd., S. 27.

³⁴ Ebd., S. 41 bzw. S. 28.

u.s.w., als vielmehr durch das Bizarre und Verworrene derselben.“ Dieses Urteil verweist eher auf die bewegten, von der Landschaft als Bedeutungsträger dominierten Frühwerke Lucas Cranachs d. Ä. als auf Arbeiten Lucas Cranachs d. J. Nagler war demnach der erste Forscher, der Lemberger - wenn auch unabsichtlich - in den Kontext der sogenannten Donaueschule rückte.³⁵

Wesentlich durchdacht erscheint das Kapitel, das Christian Schuchardt 1871 dem vermeintlichen Gottfried Leigel innerhalb des dritten Bandes seiner Arbeit über Lucas Cranach d. Ä. widmete.³⁶ Nach ausgiebigen Recherchen revidierte Schuchardt ebenso überraschend wie konsequent seine frühere Feststellung, daß der Meister bei Lucas Cranach d. Ä. in die Schule gegangen sein müsse. Vielmehr habe er „[...] weder in der Zeichnung noch in den Gegenständen, auch nicht in der Behandlung derjenigen Blätter, welche diesem Künstler zugeschrieben werden, etwas Cranach'sches erkennen [...]“³⁷ können. Statt dessen konstatierte er den Werken erstmals nachdrücklich eine Nähe zu Albrecht Altdorfer sowie Hans Brosamer.³⁸ Trotz der schwankenden Qualität der Holzschnitte und der unterschiedlichen Monogramme sprach sich Schuchardt eindeutig dafür aus, daß es sich dabei um das Früh- und Spätwerk eines einzigen Künstlers handele.³⁹ Dieser könne durchaus Zeichner und Holzschneider in einer Person gewesen sein: „Einige Blätter sind so vortrefflich gezeichnet und geschnitten, daß man das letztere anzunehmen genöthigt wäre.“⁴⁰

Einen weiteren Verdienst erwarb sich der Autor, indem er unter Berücksichtigung der Leipziger Kunstkataloge für mehr Klarheit bezüglich der Illustrationen in den späteren Bibeln sorgte. So hielt er die Wiederverwendung der für die Niederdeutsche Bibel von 1536 angefertigten Druckstöcke in der 1545 von Walther in Magdeburg gedruckten Niederdeutschen Bibel ebenso für wahrscheinlich wie den Gebrauch der Stöcke für die seit 1550 gedruckten Lufft-Bibeln.⁴¹ Den Forschungsstand charakterisierte er schließlich dahingehend, daß keinerlei Sicherheit bestehe, es aber angesichts der Beschaffenheit einer

³⁵ Lucas Cranach d. Ä. gilt aufgrund seines Frühwerkes als einer der Begründer des sogenannten Donaustils (zur Problematik der Begriffe Donaueschule bzw. -stil vgl. ANZELEWSKY 1984 / VAISSE 1984). In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff wegen seiner in den allgemeinen kunsthistorischen Sprachgebrauch übergegangenen Verwendung weiterhin benutzt. Er bezeichnet allerdings kein örtlich auf den Donaauraum begrenztes, sondern im 16. Jahrhundert viel weiter verbreitetes Stilphänomen.

³⁶ SCHUCHARDT 1871, S. 116-122.

³⁷ Ebd., S. 116.

³⁸ Ebd., S. 117f. und S. 120.

³⁹ Ebd., S. 120. Schuchardt schätzte das Frühwerk, von dem er nur das 1527 in Dresden durch Stöckel gedruckte sogenannte Emser-Testament aus eigener Anschauung kannte, qualitativ als geringer ein. Die Schuld vermutete er bei dem Formschnitzer: die von Lemberger gelieferten Zeichnungen seien „[...] in schreckliche Hände gefallen [...]“ (ebd.).

⁴⁰ Ebd., S. 117.

⁴¹ Ebd., S. 119 und S. 121f. Einem Irrtum unterlag er lediglich in Bezug auf die Lemberger-Holzschnitte der 1527 von Michel Lotther in Wittenberg gedruckte Neuauflage des Neuen Testaments (ebd., S. 121). Deren Wiederverwendung vermutete er fälschlich in einer im selben Jahr erschienenen „ziemlich seltenen Bibel“ (ebd.) des Dresdner Druckers Stöckel - wobei ihm entging, daß es sich dabei um das Emser-Testament handelte, welches er auf den vorhergehenden Seiten schon ausführlich besprochen hatte.

Reihe der Blätter „[...] nicht uninteressant wäre, eine Klarheit in dieses Kapitel zu bringen.“⁴²

2. Die Forschung im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts

Daß der fiktive Name Gottfried Leigel bis in die achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts die Forschung dominierte, mag durchaus verwundern, wenn man sich vergegenwärtigt, daß bereits im Jahr 1846 Johann Karl Seidemann die vollständigen archivalischen Belege zur Verstrickung der Person Georg Lembergers in die Geschehnisse um die Ausweisung der Lutherischen aus Leipzig veröffentlicht hatte.⁴³ Seidemann hatte sogar schon die Vermutung geäußert, der mit G. L. zeichnende Meister des immer wieder zitierten Emser-Testamentes von 1527 sei unter Umständen mit Georg Lemberger zu identifizieren.⁴⁴

Diese wichtigen Informationen machte sich erst Gustav Wustmann zunutze, der in einem größeren Gesamtzusammenhang die Künstlerpersönlichkeit Georg Lemberger anhand der mit Monogrammen bezeichneten Holzschnitte und in Leipzig zu findenden, archivalischen Hinweise auf seine Person umriß und damit den ersten wirklichen Meilenstein für die Georg-Lemberger-Forschung setzte. Zu Recht bemängelte er, daß „[...] über die Person des G. L. und das, was ihm eigentlich zuzuschreiben sei, große Unklarheit [herrsche], die in Folge der Confusion, mit der ihn namentlich Nagler behandelt, vielleicht noch ärger erscheint, als sie wirklich ist.“⁴⁵ Wustmann veröffentlichte zum ersten Mal den Eintrag Lembergers in die Bürgermatrikel von 1523, die den wichtigen Hinweis auf seine Herkunft aus Landshut beinhaltet. Die bisher mit Gottfried Leigel in Verbindung gebrachten Holzschnitte schrieb er Georg Lemberger zu.⁴⁶ Anhand eines Eintrags in das Rechnungsbuch konnte er sogar belegen, daß der Künstler als Zeichner und Formschneider gearbeitet hatte.⁴⁷ Darüber, ob Lemberger als Cranach-Schüler gelten könne oder nicht, wollte er sich kein Urteil anmaßen, hielt aber gerade die „[...] Behandlung der landschaftlichen Seite, die in diesen Blättern keineswegs untergeordnet ist, namentlich in dem phantastischen, schlingpflanzenartigen Laub der Bäume [...]“⁴⁸ für erwähnenswert. Offensichtlich hatte Wustmann die Ausführungen Schuchardts zur Wiederverwendung der Druckstöcke nicht ausführlich studiert, denn er saß weiterhin dem Irrtum auf, die Holzschnitte der in Wittenberg erschienenen Bibelausgaben der 1550er und 60er Jahre seien auch erst zu diesem Zeitpunkt geschaffen

⁴² Ebd., S. 122.

⁴³ SEIDEMANN 1846, S. 122.

⁴⁴ Wahrscheinlich dürfte diese These kaum beachtet worden sein, weil sie sich lediglich im Fußnotentext findet (ebd., S. 121f., Anm. 2). Immerhin erwähnte GEYSER 1858, S. 19, beiläufig, daß Georg Lemberger ein „eifriger Anhänger des Lutherthums“ (ebd.) gewesen sei, setzte aber den Zeitpunkt der Verbannung des Künstlers aus Sachsen mit 1530 um zwei Jahre zu früh an. Auf die Vermutung Seidemanns, daß Lemberger mit den Initialen G. L. gezeichnet haben könnte, ging er nicht ein.

⁴⁵ WUSTMANN 1879, S. 40.

⁴⁶ Ebd., S. 36-41.

⁴⁷ Ebd., S. 37.

⁴⁸ Ebd., S. 40.

worden. Aufgrund dessen nahm er an, daß Georg Lemberger nach seiner Ausweisung aus Leipzig nach Wittenberg gegangen sei und mit dem 1551 arbeitenden „Jörg Formschneider“ identisch sein müsse.⁴⁹

Das späte 19. Jahrhundert brachte nur wenig Neues in Bezug auf die wiederentdeckte Person des Künstlers. Offensichtlich setzten sich die Forschungsergebnisse Wustmanns nur zum Teil und sehr langsam durch.⁵⁰ Richard Muther schrieb wie bisher von Holzschnitten „[...] eines Meisters GL, dessen Monogramm auf Gottfried Leigel gedeutet wurde [...]“⁵¹ und behandelte hauptsächlich die bereits in den Werkkomplex eingereihten Buchillustrationen.⁵² Von besonderer Wichtigkeit sind zwei von ihm geleistete Zuschreibungen der Illustrationen zum zweiten und zum dritten Teil der Oktavausgabe des Alten Testaments, gedruckt bei Melchior Lotther d. J. in Wittenberg 1524 beziehungsweise 1525.⁵³ Über die Qualität der Holzschnitte sprach sich Muther äußerst positiv aus, vor allem über die des Neuen Testaments: „Die Holzschnitte sind sämtlich schön und namentlich als Landschaftsbilder von größter Bedeutung.“⁵⁴ Den Illustrationen zum ersten Teil des Alten Testaments, vor allem der *Erschaffung Adams und Evas*⁵⁵, attestierte er ausdrücklich eine zierliche Formgebung.⁵⁶

Ebenfalls nicht ganz auf dem aktuellen Forschungsstand, brachte die Allgemeine Deutsche Biographie einen zusammenfassenden Beitrag zum angeblichen Gottfried Leigel. Unklarheit schaffte der anonyme Autor mit der unzutreffenden Aussage, daß der sogenannte Meister Leigel die Initialen seines Namens stets einfach und nicht in einander verschlungen gezeichnet habe.⁵⁷ Besser informiert zeigte sich Wilhelm Schmidt, der unter dem wenig

⁴⁹ Vgl. ebd., S. 41. Bei der vermeintlichen Identifikation des Jörg Formschneider als Georg Lemberger bezog sich Wustmann auf zwei von SCHUCHARDT 1851, S. 306 und 316, aufgezählte Holzschnittporträts von Kurfürst Friedrich dem Weisen und Martin Luther, die mit „Zu Wittenberg bey Jörg Formschneider 1551“ bezeichnet sind. In stilistischer Hinsicht ist diese Vermutung nicht haltbar.

⁵⁰ So waren beispielsweise WOLTMANN/WOERMANN 1882, S. 433f., die Identifikation des Meisters GL beziehungsweise Gottfried Leigel als Georg Lemberger bereits bekannt. LÜTZOW 1891, S. 189, orientierte sich dagegen noch an der konfusen und veralteten Schilderung Naglers. Diesen Erwähnungen gemeinsam ist, daß sie in größeren Gesamtzusammenhängen erschienen und Georg Lemberger als Cranach-Epigonen abhandelten, der zu keinen eigenständigen Bildlösungen fähig gewesen sei.

⁵¹ MUTHER 1883, S. 21.

⁵² Ebd., S. 21-24, Nr. 20-23 (Neues Testament, Kat.-Nr. 1524.4 und Wiederverwendungen); S. 27, Nr. 31-33 (1. Teil des Alten Testaments, Kat.-Nr. H 1524.5 und Wiederverwendungen) sowie S. 61-63, Nr. 103 (Emser-Testament Kat.-Nr. H 1527.3).

⁵³ Ebd., S. 29, Nr. 36 (Kat.-Nr. H 1524.6) sowie S. 30, Nr. 39 (Kat.-Nr. H 1525.1). Eine leicht gekürzte Wiederholung dieser Ausführungen bringt ders. 1884, S. 237-241 und S. 245.

⁵⁴ MUTHER 1883, S. 23 / ders. 1884, S. 238.

⁵⁵ Kat.-Nr. H. 1524.5.2.

⁵⁶ MUTHER 1883, S. 27 / ders. 1884, S. 239. Wohl aus Versehen führte der Autor in dem Künstlerverzeichnis, welches seinen Forschungsbeitrag abschließt, den Monogrammistens GL nicht als „Gottfried Leigel“, sondern als „Georg Leigel“ (ebd., S. 262).

⁵⁷ ADB Bd. 18, Leipzig 1883, S. 217f., hier besonders S. 218. Mit der nicht weiter belegten Aussage widersprach der Verfasser sich selbst, hatte er doch drei Sätze zuvor die 1560 bzw. 1561 in Wittenberg bei Hans Luft gedruckte Bibel als von Gottfried Leigel illustriert angeführt. Besagte Ausgabe schmückten jedoch

aussagekräftigen Titel „Kunsthistorisches“ einige Jahre darauf eine kurze Notiz über Lemberger veröffentlichte, die ein paar zusätzliche Denkanstöße enthielt.⁵⁸ Zum einen registrierte er außer der von Schuchardt bereits hervorgehobenen Nähe des Lembergerschen Stils zu Albrecht Altdorfer eine gewisse Abhängigkeit von Wolf Huber. Zum anderen wies er darauf hin, daß es vielleicht der Fall sei, „[...] dass noch Gemälde und Zeichnungen von ihm existieren, die man auf Huber (und Altdorfer) beziehen möchte. Jedenfalls müssen derartige Werke auf Meister Georgs Urhebererschaft fürderhin geprüft werden.“⁵⁹

Weiterhin stellte Schmidt in Bezug auf die zitierte Aussage aus der Allgemeinen Deutschen Biographie richtig, daß Georg Lemberger durchaus mit den ineinander verschlungenen Buchstaben GL signierte. Als Beweis führte er jedoch nicht etwa die Illustrationen der Niederdeutschen Bibel von 1536 an, sondern die Zeichnung eines *Kalvarienberges* der Sammlung Windsor, die das nachträglich eingefügte Monogramm CL zeigt und ursprünglich für Lucas Cranach d. Ä. in Anspruch genommen wurde, heute jedoch Augustin Hirschvogel zugewiesen wird.⁶⁰ Das vermutlich im ästhetischen Geist seiner Zeit wurzelnde Urteil Schmidts, der Künstler sei ein „[...] etwas roher Phantast [...]“⁶¹ gewesen, wird auf seine eher geringe Kenntnis des Holzschnittwerkes zurückzuführen sein. Schmidt begründete damit die spätere Tradition, in der Lemberger gern als eine ungehobelte und grobe Künstlernatur gesehen wurde.

3. Von der Jahrhundertwende bis zum Zweiten Weltkrieg

Erst nach der Jahrhundertwende setzten sich die Erkenntnisse Wustmanns und somit auch der Name Georg Lemberger weiter durch. Im Jahr 1906 erfolgte eine erhebliche Erweiterung des Holzschnittwerkes durch Heinrich Röttinger, der neben zahlreichen Titelholzschnitten und einigen Initialen auch die Illustrationen des sogenannten Prager Missale als von des Künstlers Hand stammend identifizierte.⁶² Fraglich erscheinen lediglich die Inanspruchnahme Lembergers für einen Titelholzschnitt und eine Textabbildung zu einem 1515 in Mainz erschienen Werk des Trithemius⁶³ sowie einer Illustration zu *Der Prophet Daniel Deudsch*, 1530 bei Hans Lufft gedruckt.⁶⁴ Des weiteren nahm Röttinger eine besonders wichtige Zuschreibung vor. Unter Berufung auf Stil und Motivik des von ihm katalogisier-

mehrere Wiederholungsdrucke des erstmals 1536 veröffentlichten Holzschnittsatzes, unter denen einige die beiden ineinander verschlungenen Buchstaben G und L auf einem Täfelchen aufweisen.

⁵⁸ SCHMIDT 1889/90, S. 321f. Die Entdeckung der Person Lembergers wollte der Autor allerdings WOLTMANN/WOERMANN 1882 zuschreiben.

⁵⁹ SCHMIDT 1889/90, S. 322.

⁶⁰ Ebd. Zur Zuschreibung siehe SCHILLING 1971, Nr. 31, S. 26f. In stilistischer Hinsicht spricht bei dieser Zeichnung tatsächlich nichts für Georg Lembergers Urhebererschaft.

⁶¹ SCHMIDT 1889/90, S. 322.

⁶² RÖTTINGER 1906. Siehe Kat.-Nr. H 1522.1.

⁶³ Trithemius, Johannes: *Compe(n)diu(m) siue Breuiariu(m)* (...), Johannes Haselberg, Mainz 1515 (Kat.-Nr. F.2).

⁶⁴ RÖTTINGER 1906, S. 6, Abb. S. 7. Siehe Kat.-Nr. F 8.

ten Holzschnittwerkes reihte er mit dem sogenannten *Schmidburgepitaph* das erste Tafelbild in das Lembergersche Werk ein.⁶⁵

Zum Stil des Künstlers äußerte sich Röttinger in Anlehnung an Schmidt dahingehend, daß „[...] die Formengebung des Landshuters im Figuralen wie im Architektonischen ungeschlachtet und mit zuweilen barbarischen Verzeichnungen behaftet [...]“⁶⁶ sei. Insbesondere dem Frühwerk attestierte er aber zugleich eine urwüchsige Kraft, wobei er die für die Niederdeutsche Bibel entstandenen Holzschnitte ausdrücklich mit einbezog, und fälschlich davon ausging, letztere seien bereits in den 1520er Jahren entstanden.⁶⁷ Röttinger zog das Fazit, die Arbeiten hätten nicht die Beachtung gefunden, die sie verdienten. Dieser Bewertung wollte sich Hermann Voss nicht anschließen, als er beiläufig bemerkte, die Bedeutung der Lembergerschen Holzschneidekunst rechtfertige kaum eine nochmalige Betrachtung. Den Stil des Künstlers charakterisierte er schlichtweg als manieriert.⁶⁸

Im Jahr 1908 machte Eduard Flechsig die Zuschreibung des *Schmidburgepitaphs* in weiteren Kreisen bekannt und wies in diesem Zusammenhang erstmals auf die *Lössener Kreuzigung* hin.⁶⁹ 1911 veröffentlichte Campbell Dodgson im Katalog des British Museums eine Zusammenfassung der biographischen Daten Georg Lembergers und setzte sich kritisch mit der bis dato erschienenen Literatur auseinander. Erstmals bemerkte er, daß die Lemberger zugeschriebenen oder für ihn durch Monogramme gesicherten Werke ausschließlich in die Zeit zwischen 1522 und 1537 fallen.⁷⁰ Diesbezüglich stellte er endgültig richtig, daß es sich bei den bis dahin immer wieder herangezogenen Illustrationen der Wittenberger Bibeln aus den 1550er und 60er Jahren lediglich um Wiederholungsdrucke aus der Niederdeutschen Bibel von 1536 handelt. Außerdem machte er auf den Umstand aufmerksam, daß die zitierten Drucke bei weitem nicht alle Holzschnitte der Niederdeutschen Bibel wiederholten, wodurch Lemberger bis dato quantitativ wie qualitativ unterrepräsentiert gewesen sei.⁷¹ Schließlich schrieb Dodgson dem Künstler noch eine ganze Anzahl weiterer Holzschnitte zu.⁷² Problematischerweise vergab er in seinem Katalog jedoch auch eigene

⁶⁵ Ebd., S. 7-9.

⁶⁶ Ebd., S. 8f.

⁶⁷ Diesbezüglich verwies Röttinger auf einen prominenten Zeitgenossen: In den späten Titelholzschnitten Lembergers mache „[...] sich jenes Nachlassen der künstlerischen Kräfte oder vielmehr jene Lauheit des künstlerischen Gewissens fühlbar, mit der ja auch Cranach die guten, in der Donauschule gelegten Fundamente seines Könnens dem Geschäfte geopfert hatte.“ (ebd., S. 9)

⁶⁸ VOSS 1909, S. 74.

⁶⁹ FLECHSIG 1908, S. 6.

⁷⁰ DODGSON 1911, S. 353. Der Autor schied nicht nur die Zeichnung des *Kalvarienberges* der Sammlung Windsor wieder aus dem Werk aus, sondern auch die zwei oben erwähnten, in dem Mainzer Druck 1515 erschienenen Holzschnittillustrationen. Allerdings geschah letzteres in einer Anmerkung (ebd., S. 353, Anm. 2), was den Umstand erklären dürfte, warum diese beiden Illustrationen noch in HOLLSTEIN 1978 (Bd. 22, S. 13, Nr. 1) für Georg Lemberger beansprucht wurden.

⁷¹ DODGSON 1911, S. 355. Eine Katalognummer vergab er für die Niederdeutsche Bibel allerdings nicht, weil das British Museum keine Ausgabe besaß.

⁷² Ebd., S. 355-373. Hierbei handelt es sich hauptsächlich um Titeleinfassungen (siehe Katalog). Als besonders wichtig, weil zusätzlich mit Illustrationen versehen, seien hier die folgenden Drucke erwähnt: *Die weis-*

Nummern für Bücher, in denen sich Wiederholungsdrucke aus früher erschienenen Werken befinden. Diese mehrfache Aufzählung Lembergerscher Illustrationen läßt den Umfang des Oeuvres auf den ersten Blick noch üppiger erscheinen, als es tatsächlich ist. Die künstlerische Qualität einiger Drucke nannte Dodgson exzellent, im Fall des Titelholzschnitts des Prager Missales sogar unübertroffen. Generell sei der Großteil der Arbeiten Lembergers nur in rar gewordenen Büchern zu finden und deshalb kaum bekannt.⁷³

Insbesondere Heinrich Röttinger und Campbell Dodgson trugen entschieden zum Bekanntwerden Georg Lembergers bei. Für Johannes Luther, der zwischenzeitlich umfangreiches Abbildungsmaterial an Titeleinfassungen der Reformationszeit lieferte, gilt dies nur indirekt, da er nicht auf entwerfende Künstler einging.⁷⁴ In einer Rezension dieses Sammelwerkes informierte Max Geisberg unter anderem darüber, welche dieser Holzschnitte Lemberger bereits zugeschrieben worden waren, und wies dem Künstler ohne nähere Begründung weitere vier Titeleinfassungen zu.⁷⁵

In den folgenden Jahren fällt man von verschiedenen Seiten Urteile über Lembergers Fertigkeit im Holzschnitt und seine Rolle in der zeitgenössischen Kunst. Max Lossnitzer bescheinigte der Donauschule und in diesem Zusammenhang auch Georg Lemberger die „[...] Neigung zum Spielerischen, Grotesken oder Überraschenden [...]“. ⁷⁶ Hans Wolff gestand dem Künstler eine führende Rolle bei der Schöpfung von Titeleinfassungen ab dem dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts zu.⁷⁷ Prinzipiell dürfte dieses Urteil vielleicht berechtigt gewesen sein; die wenigen Titeleinfassungen aber, die Wolff besprach und abbildete, stammen bis auf eine gar nicht von Lemberger.⁷⁸ Mit Hilfe dieser Holzschnitte versuchte der Autor, den angeblich besonders starken Einfluß Lucas Cranachs d. Ä. auf das Werk Lembergers zu belegen.⁷⁹ Von unzureichender Kenntnis des Oeuvres zeugt die auf Cranach bezogene Behauptung, daß auch Lemberger seine Kunst bis 1531 zum Organischen hin entwickelt habe,⁸⁰ zeichnet sich doch gerade dessen frühes Werk durch besonders schwellende und organische Formen aus.

sagunge Iohannis Lich/tenbergers [...], Hans Lufft, Wittenberg 1527 (Kat.-Nr. H 1527.3), *Biblia / Thet år / All then Helgha / Scrifft.*, Jürgen Richolff, Upsala 1541 (Kat.-Nr. H 1541.1).

⁷³ DODGSON 1911, S. 355.

⁷⁴ LUTHER 1909-1913.

⁷⁵ GEISBERG 1910, S. 121. Die nicht haltbaren Zuschreibungen betreffen die von LUTHER 1909-1913 veröffentlichten Tafeln Nr. 30, 31, 32 und 38. Ebensovienig nachvollziehbar ist die Umdeutung des klar als „CL“ zu lesenden Monogramms auf dem von Georg Rhau in Wittenberg gedruckten Titelholzschnitt bei LUTHER 1909-1913, Tafel 30.

⁷⁶ LOSSNITZER 1912, S. 28.

⁷⁷ WOLFF 1913, S. 97-104.

⁷⁸ Hinsichtlich der Abbildungen Nr. 60 (ebd., S. 99) und 61 (ebd., S. 101) übernahm Wolff die fragwürdigen Zuschreibungen Geisbergs. Von Lemberger stammt lediglich Abb. 62 (ebd., S. 102), die Titeleinfassung zu *Apologia der Confession aus dem Latin verdeudschet* (...), Georg Rhau, Wittenberg 1531 (Kat.-Nr. H 1531.1).

⁷⁹ WOLFF 1913, S. 100 und 103.

⁸⁰ Ebd., S. 103.

In Anlehnung an Lossnitzers kurze Ausführungen setzte sich mit der Zeit jedoch immer mehr die Meinung durch, Georg Lemberger sei weniger von Lucas Cranach d. Ä. als vielmehr von den Vertretern der sogenannten Donauschule abhängig, namentlich von Albrecht Altdorfer und Wolf Huber.⁸¹ Max Friedländer machte auf die bayerische Herkunft des Lembergerschen Formenguts aufmerksam und umriß die Merkmale der Holzschnitte, indem er die Strichführung in den Landschaftsdarstellungen als maniert und ornamental charakterisierte.⁸² Außerdem verleihe eine „[...] erregte, fahrigere Auffassung [...] den Bildern Unruhe, malerischen Reichtum und genialischen Schwung.“⁸³ Eine nur wenige Zeilen umfassende Erwähnung Georg Lembergers findet sich bei Kurt Zoege von Manteuffel. Dieser erkannte in Georg Lemberger einen zu überdurchschnittlichen Leistungen fähigen Künstler der Donauschule, sprach ihm also eine Eigenständigkeit zu und ein bloßes Epigontum nach Cranach ab.⁸⁴

Als impulsgebend für die weitere Forschung erwies sich das Werk Albert Schramms über die Illustrationen der Lutherbibeln, auch wenn es in seiner Schilderung der Gesamtzusammenhänge inhaltlich nichts Neues über Georg Lemberger und seine Kunst brachte. Von unschätzbarem Wert aber waren die Abbildungen der Hauptwerke Lembergerscher Holzschnittkunst in Gestalt der komplett wiedergegebenen Illustrationsfolgen für das Alte und Neue Testament von 1524 sowie des Bilderschmucks der 1540/41 bei Hans Lufft gedruckten Bibel in hochdeutscher Sprache.⁸⁵

Vor allem auf Grund des von Luther und Schramm gegebenen umfangreichen Abbildungsmaterials wuchs in den zwanziger Jahren das kunsthistorische Interesse an Georg Lemberger. Am Anfang stand die 1923/24 fertiggestellte Dissertation Ludwig Grote, der sich als erster monographisch mit dem Leben und der Kunst des Meisters auseinandersetzte, wobei das Hauptgewicht auf dem Holzschnittwerk lag. Grote ergänzte den Lebenslauf um einige Erkenntnisse und Fakten, indem er zunächst den Hinweis Georg Habichs aufnahm, daß den Künstler eine verwandtschaftliche Beziehung mit dem Landshuter Bildschnitzer Hans Leinberger verbunden haben könnte.⁸⁶ In Leipziger Akten fand er Hinweise auf den genauen Wohnort des Künstlers, dessen finanzielle Engpässe sowie dessen Ehestreitigkeiten.⁸⁷ Außerdem vermutete Grote, daß Lemberger sich nach seiner Ausweisung

⁸¹ Insofern wurde Lemberger indirekt schon Cranach beeinflusst, allerdings von dessen Frühwerk, nicht von den Werken der Wittenberger Zeit.

⁸² Vgl. FRIEDLÄNDER 1917, S. 120.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Vgl. ZOEGE VON MANTEUFFEL 1921, S. 121.

⁸⁵ SCHRAMM 1923, Nr. 72-182 und 422-540. Die 1540er Ausgabe enthielt nur acht neue Holzschnitte Lembergers (Kat.-Nr. H 1540.1), bei den übrigen 117 handelt es sich um Wiederverwendungen (Kat.-Nr. H 1536.1). Mit wenigen Ausnahmen brachte Schramm sämtliche Holzschnitte Lembergers zur Abbildung, außerdem noch einige des Meister HB. - Die Forschung bezieht sich bis in die jüngste Zeit auf das von Schramm publizierte Material.

⁸⁶ GROTE 1924, S. 25 / HABICH 1906, S. 117, Anm. 3.

⁸⁷ GROTE 1924, S. 26ff.

aus Leipzig nicht etwa nach Wittenberg, sondern nach Magdeburg wandte. Dort wurde nicht nur die große Folge der Illustrationen der Niederdeutschen Bibel von 1536 veröffentlicht, sondern auch das letzte bisher bekannte monogrammierte und datierte Werk, der Titelholzschnitt zu den Auslegungen der Episteln von Antonius Corvinus von 1537.⁸⁸

Die Merkmale der Lembergerschen Kunst wußte Grote in stilistischer wie motivischer Hinsicht sicher zu fassen und forschte in Bayern nach den Wurzeln derselben. Hierbei richtete er sein Augenmerk auch auf die Voraussetzungen dieser typischen Stilmerkmale, wie sie sich im Herkunftsort Landshut gegen Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts boten. Neben Wolf Huber in Passau, Stephan Rottaler in München beziehungsweise Landshut und dem Hofmaler Hans Wertinger in Landshut als bayerischen Vorbildern stellte Grote Albrecht Altdorfer und besonders den verwandtschaftlich verbundenen Hans Leinberger als die für Lembergers Stil maßgeblich prägenden Meister heraus.⁸⁹ Erstmals vermutete der Autor eine Mitarbeit Lembergers in der Werkstatt Altdorfers und setzte diese um 1515 an.⁹⁰

Bezüglich des graphischen Werkes fallen Grotés Ausführungen zu den Titeleinfassungen in ihren Formulierungen, vor allem bei der Beschreibung der architektonischen Elemente, treffend und präzise aus.⁹¹ Als formal prägend, vor allem für die Titelholzschnitte, sah Grote Hans Holbeins Titeleinfassungen an und führte die etwas beruhigtere Formensprache des Lembergerschen Spätwerkes auf den Einfluß der hauptsächlich in Basel erschienenen Illustrationen Holbeins, aber auch auf den Illustrator der ersten Lutherschen Gesamtausgabe der Bibel, den Meister MS, zurück.⁹² Eine tiefergehende Abhängigkeit Lembergers von Lucas Cranach d. Ä. wies Grote entschieden zurück. Vielmehr betonte er Lembergers Originalität und Eigenständigkeit sowie vor allem den Umstand, daß er einen nicht unerheblichen Einfluß, wenn nicht unbedingt auf Cranach selbst, so doch zumindest auf die Cranach-Werkstatt ausgeübt habe.⁹³

Das Holzschnittwerk betreffend, unternahm Grote einige Neuzuschreibungen, so zwei der *Evangelistenholzschnitte* aus einem bei Nickel Schmidt in Leipzig 1523 gedruckten Neuen Testament,⁹⁴ das *Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg* von 1525,⁹⁵ die Illu-

⁸⁸ Ebd., S. 30 (Kat.-Nr. H 1537.1). Grote hatte diesbezüglich offensichtlich auch in den Wittenberger Archiven geforscht, konnte Georg Lemberger dort aber nicht nachweisen.

⁸⁹ Zur künstlerischen Herkunft Lembergers vgl. ebd., S. 97-102.

⁹⁰ Ebd., S. 98.

⁹¹ Ebd., S. 66-75. Dieser Umstand kann nicht verwundern, da Grote ausgebildeter Architekt war.

⁹² Ebd., S. 101 bzw. S. 102.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., S. 74 (Kat.-Nr. H 1523.3.3 und 1523.3.4). Das Neue Testament lag ihm nur in unvollständigen Ausgaben vor.

⁹⁵ Ebd., S. 77 (Kat.-Nr. H 1525.8.1). Grote war nur das Exemplar im Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz zu Berlin bekannt (Nr. 362-2). Aufgrund des Aufdrucks „Tertia pars Lectionarii des Sanctis“ auf der Rückseite des Blattes (der eigentlichen Vorderseite) vermutete er zutreffend, das es aus einem in Halle gedruckten Lektionar stammen könne.

strationen des 1529 erschienenen Deutschen Meßbuchs des Flurheim von Kitzingen⁹⁶ und die des im selben Jahr gedruckten Betbüchleins von Martin Luther.⁹⁷ Die Dissertation behandelte dann drei Tafelbilder, das bereits zugeschriebenen *Schmidburgepitaph*, die schon von Flechsig erwähnten *Lössener Kreuzigung* sowie die damals noch als *Schlacht von Mohaç* bezeichnete *Erste Türkenbelagerung Wiens*.⁹⁸ Schließlich kam es zur ersten begründeten Zuschreibung einer Zeichnung, der Graphik *Landsknecht und Marketenderin*.⁹⁹

Mit diesem Vorstoß trug Ludwig Grote wesentlich zur besseren Faßbarkeit der Künstlerpersönlichkeit bei. Durch die treffende Beschreibung des Lembergerschen Oeuvres legte er den Grundstein zu weiteren Zuschreibungen. Bis seine Dissertation in überarbeiteter Form veröffentlicht wurde, sollten allerdings noch zehn Jahre vergehen.

Die Ursache dieser Verspätung ist vermutlich in der Abhandlung Hildegard Zimmermanns zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts suchen, die im selben Jahr erschien und ein relativ ausführliches Kapitel zu Georg Lemberger enthielt. Auf Grotes Dissertation bezog sich die Autorin mit keinem Wort, schien also nicht über die Bearbeitung des Themas informiert gewesen zu sein.¹⁰⁰ Auch Zimmermann verstand es hervorragend, die Eigenheiten der Lembergerschen Kunst in Worte zu fassen.¹⁰¹ Eine tiefergehende Abhängigkeit Lembergers von Lucas Cranach d. Ä. verneinte sie ebenfalls und brachte ihn mit „[...] dem wesentlich freieren, regeren Süden, mit dem Cranach [seit seiner Berufung nach Wittenberg] die Fühlung verloren hatte [...]“¹⁰² in Verbindung. Zimmermann bestätigte ebenfalls, daß Lemberger qualitativ keineswegs hinter Cranach und dessen Werkstatt zurückstand, und bescheinigte dem Landshuter ein „[...] eigenes starkes künstlerisches Temperament [...]“¹⁰³ und Anlagen zur freien sicheren Erfindung und Darstellung, „[...] die ihn zum Bibelillustrator wie geschaffen erscheinen ließen.“¹⁰⁴

Die Neuzuschreibungen der Autorin decken sich zum Teil mit denen Grotes.¹⁰⁵ Darüber hinaus gliederte sie dem Werk die *Titeleinfassung mit Petrus und Paulus als Halbfigu-*

⁹⁶ Ebd., S. 63 (Kat.-Nr. H 1529.2).

⁹⁷ Ebd., S. 56 (Kat.-Nr. H 1529.1).

⁹⁸ Ebd., S. 81-87. Den Hinweis auf *Die erste Türkenbelagerung Wiens* (Kat.-Nr. M 5) verdankte Grote Eduard Flechsig (GROTE 1933, S. 68).

⁹⁹ Ebd., S. 88 (Kat.-Nr. Z 4).

¹⁰⁰ ZIMMERMANN 1924, S. 20-36.

¹⁰¹ Bei den Formulierungen fallen gewisse Gemeinsamkeiten zu der Arbeit Grotes auf, die ihre Ursache aber in der charakteristischen Formensprache Lembergers haben können. Insbesondere ähneln sich manche Beschreibungen sehr, wie beispielsweise „kraus erregte Linien sprache“ (ZIMMERMANN 1924, S. 23) und „krauslebendige Strichführung“ (GROTE 1923/24, S. 96). - An dieser Stelle sei angemerkt, daß die Lembergersche Formensprache nicht immer positiv bewertet wurde. GLASER 1924, S. 424, sah in Lembergers Kunst - wie übrigens auch ansatzweise im Frühwerk Lucas Cranach d. Ä. - eine „schnörkelhafte Entartung“ (ebd.) der Spätgotik, die in Bayern ihren Ursprung gehabt habe.

¹⁰² ZIMMERMANN 1924, S. 23.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Ebd., S. 28-30; S. 98-99, Anm. 63-67a. Das betrifft die *Evangelistendarstellungen* aus Nickel Schmidts Neuem Testament (Kat.-Nr. H 1523.3.3 und 1523.3.4), dessen *Oktavtiteleinfassung mit Petrus und Paulus*

ren,¹⁰⁶ die *Titeleinfassung mit Petrus, Paulus und den Evangelistensymbolen*,¹⁰⁷ die *Heuschreckenplage in Polen*¹⁰⁸ sowie die *Oktavtiteleinfassung mit Faunmaske und säulentragenden nackten Knaben* ein.¹⁰⁹ In diesem Zusammenhang schrieb sie Lemberger auch eine weitere Zeichnung mit der Darstellung einer *Landschaft mit Fichte* zu.¹¹⁰ Auf der anderen Seite versuchte sie, das bis dahin für ihn beanspruchte Oeuvre aber auch erheblich zu beschneiden, indem sie einem von ihr so benannten „Meister der Jakobsleiter“ einen erheblichen Anteil der von Röttinger und Dodgson an Lemberger getätigten Zuschreibungen zuerkennen wollte.¹¹¹ In unübersichtlicher Manier handelte sie auch die sonstigen Neuzuweisungen an den „Meister der Jakobsleiter“ summarisch in mehrseitigen Fußnoten ab.¹¹² Zimmermanns These ließ sich um so schwieriger nachvollziehen, als sie die Titel der betreffenden Bücher lediglich fragmentarisch aufzählte und nur sieben Abbildungen beigab. Ihren Ergebnissen wollte sich in der Folge fast niemand uneingeschränkt anschließen. Wenn überhaupt, bezog man sich in der Regel nur am Rande auf ihre Ausführungen.¹¹³

Zwei weitere Beiträge Hildegard Zimmermanns folgten im Jahr 1927. Der erste setzte sich mit dem kompletten Bildschmuck der 1541 in Upsala gedruckten Gustav-Vasa-Bibel und

und den vier Evangelistensymbolen (Kat.-Nr. H 1523.2.1) sowie das *Wappen des Kardinals Albrecht von Brandenburg* (Kat.-Nr. H 1525.8.1). In dem unvollständigen Satz der *Evangelisten* von 1523 sah Zimmermann unzutreffend „[...] die früheste bisher nachgewiesene Arbeit Lembergers für den sächsischen Holzschnitt [...]“ (ebd., S. 28), obwohl damals bereits die im Prager Missale 1522 erschienenen Holzschnitte als früheste Arbeiten Lembergers identifiziert waren.

¹⁰⁶ Kat.-Nr. H 1523.2.1.

¹⁰⁷ Kat.-Nr. H 1525.12.1.

¹⁰⁸ Kat.-Nr. H 1527.4.1.

¹⁰⁹ Kat.-Nr. H 1532.1.1.

¹¹⁰ ZIMMERMANN 1924, S. 29f. (Kat.-Nr. Z 14).

¹¹¹ Ebd., S. 26f.; S. 94-98, Anm. 60. Bei den 36 Positionen, die sie Lemberger hier ab- und dem Meister der Jakobsleiter zuschrieb, handelte es sich fast ausschließlich um Titeleinfassungen. Weitere sechs Positionen schrieb sie anderen Meistern zu (ebd., S. 27; S. 98, Anm. 61).

¹¹² Der vermeintliche Meister erhielt seinen Namen in Anlehnung an eine bei Georg Rhau in Wittenberg ab 1528 gedruckte Titeleinfassung (Martin Agricola: *Ein kurtz Deudsche Musica...*, VD 16 A 1060), auf der Jakobs Traum von der Himmelsleiter dargestellt ist (ZIMMERMANN 1924, S. 27; S. 98, Anm. 62). Weitere 25 Neuzuschreibungen folgten ebd., S. 99, Anm. 64a sowie S. 30-36; S. 100-103, Anm. 68-79a.

¹¹³ MENN 1925, S. 382, erwähnte zwar die von Zimmermann getätigte Teilung des Werkes in „Meister der Jakobsleiter“ und Lemberger, führt aber nur die Werke auf, die auf keinen Fall in das Werk Lembergers eingereiht werden können. Im Kontext läßt sich verhaltene Kritik an den in überlangen Fußnoten getätigten Aussagen herauslesen. Menn stellte außerdem zu Beginn seiner Rezension zur Literatur über die Geschichte des Buchwesens richtig fest, daß ohne Abbildungen eine förderliche Behandlung gewisser Zweige des Buch- und Schriftwesens nicht denkbar sei (ebd., S. 377). GROTE 1933, S. 65 und 69, lehnte die Unterscheidung in zwei Meister ab und nannte Hildegard Zimmermann ansonsten nur in seinem Literaturverzeichnis. LILL 1942, S. 266, hielt das durch Zimmermann abgeschriebene Betbüchlein von 1529 (Kat.-Nr. H 1529.1) nach wie vor für eine Arbeit Lembergers. BELLM 1964, S. 107, erwähnte die These Zimmermanns, daß der Meister der Jakobsleiter der alleinige Schöpfer der Illustrationen des Flurheymischen Meßbuchs von 1529 (Kat.-Nr. H 1529.2) sei, verneinte aber, daß Lemberger keinerlei Anteil an diesen Holzschnitten gehabt habe. Er wies ihm zumindest 63 der Schnitte zu. HOLLSTEIN 1978 (Bd. 22, S. 11-44) erwähnte Zimmermann zwar gelegentlich in den Literaturangaben zu den einzelnen Katalogeinträgen, hielt sich in der Zusammenfassung des Lembergerschen Werkes ansonsten aber ausschließlich an die von Röttinger 1906 und Dodgson 1911 getätigten Zuschreibungen. TEITGE 2000, S. 57-60, beachtete Zimmermanns Beitrag nicht, sondern bezog sich allein auf Grote. Kritisch zur Existenz eines solchen Meisters äußerte sich zuletzt HECHT 2006, S. 108f., Anm. 62.

dessen Meistern auseinander. Die vier von Georg Lemberger stammenden Holzschnitte behandelte die Autorin in etwas umfangreicherer Form und machte in diesem Zusammenhang auf den Umstand aufmerksam, daß mehrere der anderen, von unbekanntem Meistern stammenden Holzschnitte durchaus den Einfluß Georg Lembergers spüren ließen, wenngleich in unterschiedlich starkem Maße.¹¹⁴ Der zweite Beitrag erschien innerhalb des Gesamtzusammenhanges der Buchillustratoren der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts in Gestalt eines Unterkapitels zu Georg Lemberger und dem sogenannten „Meister der Jakobsleiter“.¹¹⁵ Hier bezog Zimmermann zunächst dezidiert Stellung gegen einen kurz zuvor erschienenen Aufsatz Erika Tietze-Conrats, die die *Patronatsheiligen von Ungarn und Böhmen* aus dem Prager Missale dem vermeintlich nicht zu derartigen Leistungen fähigen Lemberger ab- und Matthias Grünewald zuschreiben wollte.¹¹⁶ Zimmermann betonte ausdrücklich die freischaffende Eigenständigkeit Lembergers und charakterisierte ein weiteres Mal treffend seine Formensprache. Des weiteren erkannte sie die Hand Lembergers in vier weiteren Titeleinfassungen und -holzschnitten.¹¹⁷ Das Werk des sogenannten „Meisters der Jakobsleiter“ erweiterte sie um siebzehn auf insgesamt 79 Positionen.¹¹⁸ Da Hildegard Zimmermann sich bis Ende der 1920er Jahre eine gewisse Autorität in der Georg-Lemberger-Forschung erarbeitet hatte, übernahm sie die Autorenschaft für den entsprechenden Beitrag im Thieme-Becker-Künstlerlexikon, faßte die wichtigsten Forschungsergebnisse und Literatur zusammen und lieferte entsprechende Literaturangaben.¹¹⁹

¹¹⁴ ZIMMERMANN 1927b, S. 103-105, 108, 114 und 120. Erstmals verwies die Autorin auf die ungedruckte, seit 1924 vorliegende Dissertation Ludwig Grottes (ebd., S. 103, Anm. 3).

¹¹⁵ ZIMMERMANN 1927a, S. 54-60. Hier fehlt dagegen ein Verweis auf Grottes Arbeit.

¹¹⁶ Ebd., S. 54-56. TIETZE-CONRAT 1927 hatte den Holzschnitt mit der *Mauritius-Erasmus-Tafel* Grünewalds verglichen (Alte Pinakothek München) und den fragwürdigen Schluß gezogen, der Holzschnitt ginge auf eine Entwurfszeichnung Grünewalds zurück, der von irgendeinem Holzschneider nachgebildet worden sei, „[...] zum Beispiel G.L. [...]“ (ebd., S. 38). Grünewald habe sich dann 1525 wiederum auf den eigenen Entwurf beziehungsweise den nach selbigem von einem Fremden geschnittenen Druck bezogen (vgl. ebd., S. 38). Obwohl Tietze-Conrat die bisherigen Forschungsergebnisse offensichtlich nur ansatzweise kannte, wollte sie Lemberger jegliche Eigenständigkeit und Fähigkeit zu Neuschöpfungen absprechen. Selbst die Identifikation des Monogrammistens G. L. als Georg Lemberger hatte sie noch nicht vollständig akzeptiert. Zimmermann kritisierte dies und wies darauf hin, daß ein Vergleich etwa mit der *Evangelisten- und Apostelfolge* des Neuen Testaments von 1524 (Kat.-Nr. H 1524.4) für eine richtige Einschätzung genügt hätte (ZIMMERMANN 1927a, S. 56).

¹¹⁷ Ebd., S. 56-58; S. 83, Anm. 100-107a. Neben einer Schrift des Hermann Schottenius von 1532 (Kat.-Nr. H 1531.4.1) und einer des Urbanus Rhegius von 1535 (Kat.-Nr. H 1535.1.1) nannte Zimmermann hier eine Titeleinfassung mit Flötenbläser und Dudelsackspieler (VD 16 C 483) sowie einen Titelholzschnitt mit dem Schlickschen Wappen (VD 16 H 5920).

¹¹⁸ Ebd., S. 58-60; S. 83f., Anm. 108-117b. – Stilistisch weist der von Zimmermann für den „Meister der Jakobsleiter“ beanspruchte Werkkomplex unterschiedliche Züge auf. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit wurden die angeführten Holzschnitte auf eine mögliche Urheberschaft Lembergers überprüft, insoweit sie herangezogen werden konnten.

¹¹⁹ ZIMMERMANN 1929. Die bis dahin erschienene Literatur wurde chronologisch aufgeführt, zwar nicht ganz vollständig, aber inklusive der zu diesem Zeitpunkt noch immer unveröffentlichten Dissertation Ludwig Grottes. Zimmermann berief sich hier gleich mehrfach auf seine Erkenntnisse. Die späteren, unveränderten Auflagen des Lexikons geben den Forschungsstand des Erscheinungsjahres 1929 wieder. Das aktuellere, vergleichbare Lexikon - SAUR - ist noch nicht bis zum Buchstaben L gediehen.

Die 1932 erfolgten Zuschreibungen Kurt Gerstenbergs, der Georg Lemberger im Zusammenhang mit dem sogenannten „Meister von Rötha“ - einem niederbayerisch beeinflussten Bildschnitzer - als Schöpfer der Malereien auf den Flügeln der Altäre der Pfarrkirche von Groß-Osterhausen und St. Georg zu Mansfeld sah, waren nicht haltbar und wurden mit einer Ausnahme auch nicht akzeptiert.¹²⁰ Selbst Gerstenberg bemerkte im Vergleich zum sogenannten *Schmidburgepitaph* deutliche Qualitätsunterschiede. Wohl auf Grund der angenommenen Verwandtschaft Lembergers zu Hans Leinberger äußerte er darüber hinaus die gewagte These, der Maler könne auch als Unternehmer einer Schnitzwerkstatt fungiert haben oder gar selbst Bildhauer gewesen sein.¹²¹

Im darauffolgenden Jahr, und damit zehn Jahre nach der Abgabe, erschien Ludwig Grote Dissertation in überarbeiteter und erweiterter Form. Mit dieser Monographie setzte er nach Gustav Wustmann den zweiten Meilenstein in der Georg-Lemberger-Forschung.¹²² Die Arbeit trug maßgeblich zur neuen Ein- und Wertschätzung des Lembergerschen Werkes bei und vereinfachte spätere Neuzuschreibungen. Inhaltlich erschien der Werkkomplex nun wesentlich gestraffter sowie besser gegliedert. Der erstmalig veröffentlichte Lebenslauf und das Zusammenfassen des graphischen, zeichnerischen und malerischen Werkes dienten der weiteren Forschung als zuverlässige Grundlage. Grote führte sämtliche Aktenfunde, etwa zu den Schulden Lembergers zwischen 1527 und 1537, auf.¹²³ Indem er bekanntes und neues Abbildungsmaterial veröffentlichte, ermöglichte er zumindest einen kleinen Überblick über das Werk des Künstlers, welcher der Qualitätseinschätzung dienen konnte.¹²⁴ Leider verzichtete Grote aus Kostengründen auf einen Werkkatalog, der - wie er selbst zugab - als Grundlage für die weitere Forschung wichtig gewesen wäre.¹²⁵

Zum bekannten Oeuvre traten zwei weitere Tafelbilder aus dem Naumburger Dom hinzu. Zum einen beanspruchte Grote die *Bekehrung des Paulus* mit Stifterbildnis für Georg Lemberger, zum anderen einen Altarflügel mit einer *Heiligen Margarethe*, das erste wirklich großformatige Werk des Künstlers.¹²⁶ Weil sich vor Ort gleich zwei Bilder fanden,

¹²⁰ GERSTENBERG 1932, S. 33. Nach Sichtung der Tafelmalereien beider Altäre vor Ort kann diese Zuschreibung ausgeschlossen werden. - Die von Gerstenberg getätigten Zuschreibungen übernahm lediglich LILL 1942, S. 266, in seiner Arbeit über Hans Leinberger, problematischerweise ohne Angabe der Literatur und ohne weitere Überprüfung. Lill wollte so darauf schließen, daß Georg Lembergers Verbindung mit dem „Meister von Rötha“, den er als Schüler Leinbergers bezeichnete, von neuem für die Zugehörigkeit zu Leinberger spräche (vgl. ebd.).

¹²¹ Ebd., S. 34.

¹²² GROTE 1933. Die Erkenntnisse Zimmermanns bezog der Autor nur indirekt mit ein (vgl. ebd., S. 5). Ihre Kernaussage - die Zuschreibung eines Teiles des Lembergerschen Werkes an einen „Meister der Jakobsleiter“ - lehnte er ausdrücklich ab (vgl. ebd., S. 65).

¹²³ Ebd., S. 70ff. Grote listete die entsprechenden Aktenvermerke thematisch nach Stichwörtern wie „Städtische Aufträge“, „Schuldenanerkennungen“, „Steuererklärung“, „Eheklage“ etc. auf.

¹²⁴ Ebd., Abb. 1-31.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 5. Der angeblich bereits im Zusammenhang mit der Dissertation erstellte Katalog konnte nicht ausfindig gemacht werden. Warum Grote nicht wenigstens ein unbedichtetes Werkverzeichnis veröffentlichte, ist nicht nachvollziehbar.

¹²⁶ Ebd., S. 50 (Kat.-Nr. M 1 und MW 7).

schloß Grote, daß Lemberger durch den seit 1517 als Administrator in Naumburg eingesetzten Bischof Philipp von Freising nach Mitteleuropa vermittelt worden sein könnte.¹²⁷ Darüber hinaus übernahm der Autor die zwischenzeitlich erfolgte Zuweisung des zur damaligen Zeit im Kunsthandel befindlichen, monogrammierten und inschriftlich auf 1535 datierten Bildes *Sündenfall und Erlösung*.¹²⁸ Ebenfalls neu war schließlich die Ergänzung des Werkes durch eine 1522 datierte Deckfarbenmalerei auf Papier in der Erlanger Universitätsbibliothek, die einen *Schächer* zeigt.¹²⁹

Seine Erkenntnisse veröffentlichte Grote kurze Zeit später auch in drei separaten Aufsätzen, von denen sich zwei mit dem malerischen und einer mit dem graphischen Werk auseinandersetzten.¹³⁰ In den dreißiger und vierziger Jahren des 20. Jahrhunderts waren ansonsten nur noch wenige neue Forschungsergebnisse zu verzeichnen.¹³¹ Albert Giesecke brachte 1933 einen Aufsatz zu Georg Lemberger heraus, in dem er die Forschungsergebnisse von Ludwig Grotes Werk zusammenfaßte und rezensierte.¹³² Ergänzend fügte Giesecke an, daß sich bei den Stifterdarstellungen Lembergers auf dem sogenannten *Schmidburgepitaph* sowie der *Bekehrung des Paulus* die bemerkenswerte Fähigkeit des Künstlers auf dem Gebiet der Porträtmalerei zeige.¹³³ Des Weiteren äußerte er Kritik an einigen Punkten der Arbeit Grotes, die nicht unbedingt gerechtfertigt erscheint.¹³⁴ Außerdem hinterfragte er sowohl die Zuschreibung der *Ersten Türkenbelagerung Wiens* an Lemberger als auch deren Identifizierung als der *Schlacht von Mohaç*.¹³⁵ Zu guter Letzt bemängelte Giesecke die fehlende archivalische Belegbarkeit der These Grotes, derzufolge Bischof Philipp von Freising als Vermittler für bayerische Kunst nach Mitteleuropa fungiert habe, und führte die Verbreitung süddeutschen Formenguts vor allem auf den Einfluß Lucas Cranachs d. Ä. und dessen Werkstatt zurück.¹³⁶

¹²⁷ Ebd., S. 7. Grote ging soweit, dem Bischof eine generelle Vermittlerfunktion für bayerische Kunst in den Mitteleuropäischen Raum zuzugestehen (vgl. ebd., S. 5).

¹²⁸ Ebd., S. 52. Die Zuschreibung an Lemberger erfolgte durch G. Buchner für die Kunsthandlung Malmedé und Geißendörfer in Köln. Das Bild wurde dort 1933 veräußert, 1956 durch das Kunstauktionshaus Lempertz in Köln versteigert und 1957 aus Privatbesitz vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg erstanden. In dessen Bestand befindet es sich heute unter der Inv.-Nr. Gm 1601 (vgl. BK NÜRNBERG 1997, S. 310-312).

¹²⁹ Ebd. S. 53 (Kat.-Nr. Z 10.1).

¹³⁰ GROTE 1933/34 / ders. 1934a / ders. 1934b.

¹³¹ Der Vollständigkeit halber seien noch drei wenig ergiebige Beiträge erwähnt: JUNIUS 1935, S. 76ff., betonte die Abhängigkeit Lembergers von Altdorfer und schätzte ihn als überdurchschnittlich begabt ein. Im AK MÜNCHEN 1938, S. 122f., Nr. 581-585, erschien eine Kurzfassung des Lebenslaufes sowie eine summarische Auflistung weniger ausgewählter Werke. COLLIJN 1938, S. 13f., erwähnte Lemberger im Zusammenhang mit den Illustrationen der Gustav-Vasa-Bibel (Kat.-Nr. H 1541.1) und betonte, daß seine Holzschnitte der Bibel in graphischer Hinsicht größten Wert verliehen.

¹³² GIESECKE 1933, S. 40-46.

¹³³ GIESECKE 1933, S. 43.

¹³⁴ Ebd., S. 43f. und S. 46. An diesen Stellen kritisiert er, daß Grote nicht genügend auf den Einfluß Altdorfers hingewiesen habe.

¹³⁵ Ebd., S. 45.

¹³⁶ Ebd., S. 46.

Für eine wichtige Ergänzung des Holzschnittwerkes sorgte Heinrich Grimm im Jahr 1940. Zunächst berichtete er die Aussage Grottes, eine mit Schmuckleisten Lembergers versehene Schrift des Johann Mensing sei 1529 bei Gabriel Kantz in Altenburg gedruckt worden.¹³⁷ Vielmehr machte Grimm darauf aufmerksam, daß der Drucker der besagten Schrift Johann Hanau in Frankfurt an der Oder gewesen sei. Von dieser Tatsache ausgehend, ließ sich rekonstruieren, daß die dort verwendeten Schmuckleisten sich bereits vorher in Hanaus Besitz befunden hatten und 1528 in einer antilutherischen Schrift des Conrad Wimpina zusammen mit einem Satz kleiner figürlicher Holzschnitte und einem querrrechteckigen Holzschnitt des *Schiffes der Verdienste* gedruckt worden waren.¹³⁸ Auch diese Holzschnitte schrieb Grimm überzeugend Lemberger zu, den er als „[...] den überragendsten Künstler auf dem Gebiete des Illustrationsholzschnittes neben Cranach und seiner Wittenberger Werkstatt [...]“¹³⁹ sah.

4. Die Forschung seit 1945

Nach dem Zweiten Weltkrieg erfuhr vor allem das zeichnerische Werk Lembergers eine erhebliche Erweiterung, namentlich durch Franz Winzinger und Edmund Schilling. Winzinger gelang es zunächst, durch Vergleiche mit dem bis dato bekannten Holzschnittwerk - in erster Linie der Illustrationen der Niederdeutschen Bibel von 1536 - einige zum Teil sogar datierte Graphiken auszumachen, die in die Zeit vor Lembergers Leipziger Zeit fallen: die mit der Jahreszahl 1513 bezeichnete Zeichnung einer *Heiligen mit Salbgefäß*, den auf 1515 datierten Einblattholzschnitt mit *Drei marschierenden Landsknechten* und die Zeichnung eines *Heiligen Christophorus*.¹⁴⁰ Außerdem meinte Winzinger eine kleinformatige und beidseitig bemalte Tafel mit einem *Drachenkampf des Heiligen Georg* sowie dem dornengekrönten *Haupt Christi* aus den Uffizien in Florenz in das Werk des Künstlers einreihen zu können.¹⁴¹

Edmund Schilling kam Anfang der 1960er Jahre durch den Vergleich mit dem Holzschnitt der vier *Böhmischen und Ungarischen Patronatsheiligen* aus dem Prager Missale zu den Zuschreibungen zweier Porträt-Kohlezeichnungen von 1525 und 1526, die einen *Unbekannten Mann* und einen *Edelmann* zeigen.¹⁴² Er meinte hier wie dort die gleichen Gesichtstypen und zum Teil auch die gleiche Gewandbehandlung zu finden.¹⁴³ Wiederum auf den Ergebnissen Schillings basierend, unternahm Winzinger weitere Zuschreibungen im

¹³⁷ GRIMM 1940, S. 66.

¹³⁸ Ebd., S. 66-68 (Kat.-Nr. S 1528.3.1-11 und Kat.-Nr. H 1528.3.5).

¹³⁹ Ebd., S. 66.

¹⁴⁰ WINZINGER 1952, S. 108, Nr.153 (*Christophorus*, Kat.-Nr. Z 5), ders. 1958, S. 71-73 (*Drei marschierende Landsknechte*, Kat.-Nr. H 1515.1) sowie ebd., S. 84-86 (*Heilige mit Salbgefäß*, Kat.-Nr. Z 2).

¹⁴¹ WINZINGER 1958, S. 86-92; übernommen von WESTRUM 1979, S. 159f. Diese Zuschreibung ist nicht haltbar (Kat.-Nr. F 3).

¹⁴² Kat.-Nr. Z 11 und Z 12.

¹⁴³ SCHILLING 1963, S. 206-209, hier bes. 207f.

Bereich der Graphik, nämlich die eines Skizzenblattes mit der Federzeichnung von *acht Männerköpfen*, der Zeichnung eines *Eremiten*, ferner eines Kupferstiches mit der Darstellung eines *Baßgeigerspieler*s sowie der mit der Jahreszahl 1511 bezeichneten Zeichnung des *Kopfes eines Bärtigen*, die das früheste bekannte Werk des Künstlers darstellt.¹⁴⁴

Sich auf diese Zuschreibungen beziehend, erkannte Dieter Kuhrmann in der *Kopfstudie eines bärtigen Landsknechtes* in der Erlanger Universitätsbibliothek Lembergers Hand.¹⁴⁵ Darüber hinaus beschrieb er erstmals genauer die am gleichen Ort befindliche, einen *Gekreuzigten* zeigende Deckfarbenmalerei des Künstlers.¹⁴⁶

Wiederholt wurde versucht, Aufschluß über den frühen, im Dunklen liegenden Lebensabschnitt Georg Lembergers zu erhalten, vor allem über dessen Lehr- und Gesellenzeit. Die diesbezüglichen Äußerungen sind grundsätzlich in größere Gesamtzusammenhänge eingebettet und finden sich in Arbeiten über andere Künstler wie Albrecht Altdorfer und Hans Leinberger. So war sich Winzinger sicher, daß Georg Lemberger bei Wolf Huber gelernt haben müsse.¹⁴⁷ Später belegte er anhand der Zuschreibung einer beträchtlichen Anzahl der auf Pergament gezeichneten und gemalten Miniaturen des *Triumphzugs für Kaiser Maximilian* eine Mitarbeit des Künstlers in der Werkstatt Albrecht Altdorfers zwischen etwa 1513 und 1516.¹⁴⁸

Das Holzschnittwerk fand in der Forschung seit 1945 zunächst relativ wenig Beachtung. Dies könnte nicht nur auf den Mangel an Abbildungsmaterial und den großen Umfang des Werkes zurückzuführen sein, sondern auch auf die zur Verwirrung beitragenden Arbeiten Hildegard Zimmermanns aus den 1920er Jahren. Heinrich Grimm brachte 1958 eine Zusammenfassung seiner Forschungsergebnisse von 1940 und bildete ergänzend einige der Holzschnitte ab.¹⁴⁹ Nicht plausibel erscheint die Zuweisung eines Titelholzschnittes zu einer Schrift Johann Mensings von 1526, die angeblich ebenfalls bei Hanau gedruckt wurde.¹⁵⁰

Einen prinzipiell wichtigen, vorwiegend in Süddeutschland beachteten Beitrag zur Lembergerschen Holzschnittkunst leistete Hans Bleibrunner, indem er zusammen mit den wichtigsten Fakten des Lebenslaufes 35 der 117 Holzschnitte aus der Niederdeutschen

¹⁴⁴ WINZINGER 1964, S. 81-90, hier bes. S. 81 (*Acht Männerköpfe*, Kat.-Nr. Z 8; *Eremit*, Kat.-Nr. F 5; *Baßgeigerspieler*, Kat.-Nr. K 1) sowie S. 82ff. (*Kopf eines Bärtigen*, Kat.-Nr. Z 1).

¹⁴⁵ AK MÜNCHEN 1974, S. 83, Nr. 71; Abb. 59 (Kat.-Nr. Z 9). Bei der rückseitigen Zeichnung eines Paulus bezweifelte Kuhrmann die Urheberschaft Lembergers zu Recht.

¹⁴⁶ Ebd., S. 82f., Nr. 70 (Kat.-Nr. Z 10.1).

¹⁴⁷ WINZINGER 1958, S. 83.

¹⁴⁸ Ders. 1972, S. 29f. / ders. 1975, S. 59f. Zur Lokalisierung der Entstehung der Miniaturenfolge in der Werkstatt Albrecht Altdorfers vgl. ders. 1966, S. 157-172.

¹⁴⁹ GRIMM 1958, S. 31-36, Abb. 14-15c sowie 17-18b.

¹⁵⁰ Ebd., S. 33f., Abb. 16.

Bibel von 1536 abbildete.¹⁵¹ Eine Premiere stellte der Abdruck dieser Illustrationen jedoch nicht dar, denn sie waren schon 1923 bei Schramm erschienen. Zum Rest des Holzschnittwerkes äußerte Bleibrunner sich nicht. Offensichtlich war sein Anliegen in erster Linie, eine stilistische Verbindung zu Hans Leinberger aufzuzeigen, somit die These der verwandtschaftlichen Beziehung zwischen den beiden Künstlern zu untermauern und die Herkunft Lembergers aus Niederbayern zu betonen.

Im Jahr 1978 erschien in der Hollstein-Reihe „German Engravings, Etchings and Woodcuts“ ein durch Robert Zijlma zusammengestelltes Werkverzeichnis, das das bekannte Holzschnittwerk Lembergers zusammenfaßte.¹⁵² Neben der chronologisch geordneten Auflistung der entsprechenden Werke¹⁵³ und leider nur wenigen Abbildungen¹⁵⁴ lieferte es umfassende Literaturangaben, die im großen und ganzen bis heute aktuell sind.¹⁵⁵ Die Fakten zum Leben des Künstlers beschränkten sich auf die notwendigsten Eckdaten, wobei jedoch die unzutreffende Angabe gemacht wurde, er stamme aus Landshut im Breisgau.¹⁵⁶ Darüber hinaus schrieb Robert Zijlma Lemberger eine *Gnaden-Darstellung* von 1525 zu, die Zimmermann bereits für den „Meister der Jakobsleiter“ beansprucht hatte.¹⁵⁷

Eine bedauerlicherweise unveröffentlichte Magisterarbeit zur Druckgraphik Georg Lembergers legte Michaela Maria Heintz 1997 vor.¹⁵⁸ Die Autorin untersuchte die stilistischen Charakteristika sowie die potentiellen Lehrmeister, Vorbilder und Nachfolger Lembergers. Indem sie einen erheblichen Teil der Arbeiten dem sogenannten „Meister der Jakobsleiter“ zusprach, folgte sie allerdings der fraglichen Auffassung Zimmermanns.¹⁵⁹ Darüber hinaus lehnte Heintz auch andere anerkannte Zuschreibungen ab, wie etwa des *Baßgeigenspielers* (K 1), der Zeichnung *Landsknecht und Marketenderin* (Z 4), der Miniaturen im *Triumphzug Maximilians* (Z 6) oder des Holzschnitts *Drei marschierende Landsknechte* (H

¹⁵¹ BLEIBRUNNER 1970, S. 169-209. Auf den in den „Beiträgen zur Heimatkunde Niederbayerns“ erschienen Aufsatz verwiesen LIEDKE 1976, S. 7 / ders. 1980, Anm. 14, S. 36 / THOMA 1979, S. 59ff. / ARNOLD 1991.

¹⁵² HOLLSTEIN 1978, Bd. 22, S. 11-44.

¹⁵³ Ebd., S. 13-44. In der Regel wurden die vollen Titel der von Lemberger illustrierten Bücher angegeben. Bedauerlicherweise wurde dies nicht konsequent durchgehalten, indem in einigen Fällen auch Nummern nach Sujets vergeben wurden, obwohl der Titel des Buches bekannt war. Einige Verwechslungen und Fehler (siehe Katalog) kennzeichneten den lückenhaften Forschungsstand zur Buchillustration im allgemeinen und Georg Lemberger im besonderen.

¹⁵⁴ Ebd., S. 17-19, S. 22, S. 27 und S. 44. Erstmals abgebildet wurde hier die Titelumrahmung zum 1528 bei Lotther gedruckten Sachsenspiegel (H 1528.1.1), allerdings in einer Wiederverwendung von 1545.

¹⁵⁵ Ebd., S. 11f.

¹⁵⁶ Ebd., S. 11. Im Breisgau existiert keine Stadt namens Landshut.

¹⁵⁷ Ebd., S. 43, Nr. 163; S. 44, Abb. / Zimmermann 1924, S. 34; S. 100, Anm. 70a (Kat.-Nr. H 1525.7.1). Die von Anzelewsky ebenfalls zugewiesenen, im gleichen Buch abgedruckten extrem filigran und kleinteilig gestalteten Schmuckleisten stammen nicht von Lemberger.

¹⁵⁸ Die vollständige, aus einem Text- und einem Abbildungsteil bestehende Arbeit ist in der Bibliothek des Instituts für Kunstgeschichte der Universität Wien einzusehen.

¹⁵⁹ Der von ihr dem sogenannten „Meister der Jakobsleiter“ zugestandene Komplex umfaßt allerdings nur 37 Positionen.

1515.1).¹⁶⁰ Der Wert der Arbeit liegt insbesondere in dem umfangreichen Katalog, der zu jedem Blatt neben den üblichen Angaben auch eine ausführliche Literaturübersicht enthält.¹⁶¹

Hans-Erich Teitge wiederholte im Jahr 2000 in seinem Verzeichnis der im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin befindlichen Buchdrucke aus Frankfurt an der Oder im großen und ganzen die Ergebnisse Heinrich Grimms aus den 1940er und 1950er Jahren, welche die Illustrationen Lembergers für Conrad Wimpinas Schrift „Sectarvm Errorvm (...)“ betreffen.¹⁶² Zusätzlich beschrieb er die Illustration *Schiff der Verdienste - Navis Meritoria* besonders ausführlich.¹⁶³ In seinen Ausführungen zu Georg Lembergers Leben und Werk bezog er sich in allen Angaben auf Grotes Veröffentlichung von 1933.¹⁶⁴ Gelegentlich erfuhr das Lembergersche Holzschnittwerk noch innerhalb größerer Zusammenhänge eine Würdigung.¹⁶⁵

Zum malerischen Werk gab es ebenfalls nur wenige neue Erkenntnisse. Zunächst versuchte Eberhard Ruhmer, Lemberger das sogenannte *Schmidburgepitaph* wieder abzuschreiben.¹⁶⁶ Seine Mahnung, in Lemberger nicht den Urheber an allem, was an durch die Donauschule beeinflusster Malerei in Mitteldeutschland zu finden ist, suchen zu wollen, ist sicherlich berechtigt. Daß er aber ausgerechnet dieses Werk abschreiben wollte, ohne dies argumentativ zu untermauern, ist nicht nachvollziehbar. Zwei weitere Thesen formulierte er einige Jahre später. In einem Beitrag, der sich in erster Linie mit Skulptur befaßte, bezeichnete er erneut die Malereien der Altartafeln in den Kirchen von Groß-Osterhausen und Mansfeld als Lemberger zumindest nahestehend.¹⁶⁷ Besonders gewagt erscheint, daß er den Künstler mit dem von Hans Leinberger beeinflussten Steinmetz, der einige der Hallischen Domsulpturen geschaffen hat, gleichsetzen wollte.¹⁶⁸ Als Beleg für Lembergers vermeintliche Tätigkeit als Bildhauer führte er den aus dem Prager Missale stammenden Holzschnitt der *Patronatsheiligen von Böhmen und Ungarn* an, auf den sich wiederum die Darstellung von Grünewalds Erasmus-Mauritiustafel gründete.¹⁶⁹

¹⁶⁰ HEINTZ 1997, S. 54-57.

¹⁶¹ Aus diesem Grund wurden die von HEINTZ 1997 vergebenen Katalognummern in den vorliegenden Katalog aufgenommen.

¹⁶² TEITGE 2000, S. 57ff. (Kat.-Nr. H 1528.3).

¹⁶³ Ebd., S. 59 (Kat.-Nr. H 1528.3.5).

¹⁶⁴ Ebd., S. 57f. Wichtig sind darüber hinaus qualitätvolle Abbildungen der von Hanau verwendeten Schmuckleisten (ebd., Abb. 44-49, S. 192-197).

¹⁶⁵ Kurze Erwähnungen finden sich bei KRÜCKE 1959, S. 67f. / DORNIK-EGER 1969, S. 59 / EINEM 1971, S. 110 / SCHMIDT 1977, S. 23, S. 113ff., S. 217, S. 223, S. 330, S. 410-425 / COELEN 2001, S. 44.

¹⁶⁶ RUHMER 1952/53, S. 9f.

¹⁶⁷ Ders. 1958, S. 225. Die Behandlung dieser Tafeln durch GERSTENBERG 1932 (S. 33) findet bei Ruhmer allerdings keine Erwähnung.

¹⁶⁸ RUHMER 1958, S. 225. Hier korrigierte der Autor seine wenige Jahre früher geäußerte Meinung, daß Lemberger keinesfalls als Schöpfer von Skulpturen in Frage käme (ders. 1952/53, S. 10).

¹⁶⁹ In diesem Zusammenhang verstand Ruhmer den Beitrag Erika Tietze-Conrats allerdings falsch: sie hatte Georg Lembergers Holzschnitt (Kat.-Nr. H 1522.1.2) nur indirekt als Vorbild für Grünewalds Erasmus-

Eine fundiertere Interpretation lieferte Hannelore Sachs, die die süddeutschen Einflüsse auf die spätgotische Kunst in Sachsen untersuchte und in diesem Zusammenhang insbesondere die Vorbildfunktion der Skulpturen Leinbergers und der Graphiken Altdorfers verwies. Sie würdigte zwar auch Cranachs Rolle als Pionier des sogenannten Donaustils, hob aber vor allem Georg Lemberger als einen der markantesten Vertreter dieser Schule hervor.¹⁷⁰ Lemberger habe für die damalige Zeit geradezu unerhört moderne Gemälde geschaffen und sei zu Unrecht mehr als Graphiker bekannt. Die Altäre in Mansfeld, Großosterhausen, Frankleben und Podelwitz charakterisierte sie als sehr provinzielle, erstarrte Ausläufer seiner Schule.

Volker Liedke nahm in seiner Arbeit über Hans Leinberger an, Lemberger habe als Geselle in der Werkstatt des Landshuter Hofmalers Hans Wertinger gearbeitet und schrieb ihm die Kreuztragung auf der Predellenrückseite des Moosburger Hochaltars zu. Er meinte beobachten zu können, daß die Malweise auffallend der Art Georg Lembergers ähnele und nicht mit dem Werk Hans Wertingers vereinbar sei.¹⁷¹ Die einzige akzeptable Neuzuschreibung eines Tafelbildes lieferte Kurt Löcher, der den *Kopf eines vierzigjährigen Mannes* als von Lembergers Hand stammend identifizierte. Er begründete dies durch einen stilistischen Vergleich mit den Stifterporträts des *Schmidburgepitaphs*.¹⁷²

Weiterführende Untersuchungen der bekannten Tafelbilder Lembergers erfolgten kaum. Der Altartafel mit der *Heiligen Margarethe* wurde nach Grote überhaupt keine Aufmerksamkeit mehr geschenkt.¹⁷³ Relativ spärlich sieht es bezüglich einer eingehenderen Behandlung der *Bekehrung Pauli* aus.¹⁷⁴ Dem *Schmidburgepitaph* widmete Volker Frank einen kurzen, wenig ergiebigen Aufsatz.¹⁷⁵ Eine wichtige Entdeckung gelang Paul Maximilian Arnold, der im Rahmen seiner Arbeiten über Hans Leinberger in dem Bild *Sündenfall und Erlösung* den entscheidenden Hinweis auf die Herkunft Georg Lembergers aus Landshut fand. Er identifizierte das Symbol unterhalb des Monogramms des Künstlers deutlich als einen Landshuter Eisenhut, Teil des Wappens der Stadt.¹⁷⁶

Einen Überblick über die Rezeption des Lembergerschen Oeuvres vermitteln die Ausführungen in diversen Ausstellungs- und Bestandskatalogen der letzten Jahrzehnte. Wie bei Katalogeinträgen üblich, enthalten sie zumeist den Lebenslauf in Kurzform und beschrei-

Mauritius-Tafel akzeptiert und ihn Lemberger letztendlich sogar abgesprochen (vgl. RUHMER 1958, S. 214 sowie TIETZE-CONRAT 1927, S. 36ff.).

¹⁷⁰ SACHS 1967, S. 25f.

¹⁷¹ LIEDKE 1980, S. 36. Die nicht nachvollziehbare Zuschreibung basiert vermutlich auf den zum Vergleich herangezogenen Schwarz-Weiß-Abbildungen der 1930er Jahre und dokumentierte den Bedarf für eine tiefergreifende Würdigung des malerischen Werks und die Beigabe qualitätvoller Abbildungen.

¹⁷² Vgl. AUK SOTHEBY'S Juni 1990, S. 6 / AUK SOTHEBY'S Juli 2000, S. 38.

¹⁷³ Dies lag sicherlich auch daran, daß der Flügel längere Zeit verschollen war.

¹⁷⁴ SCHUBERT 1996, S. 194.

¹⁷⁵ FRANK 1972, S. 278-280. Eine weitere kurze Erwähnung bei JAHN 1969, S. 30f.

¹⁷⁶ ARNOLD 1990, S. 120 / ders. 1991, S. 9.

ben anschließend die jeweils ausgestellten beziehungsweise im Besitz des jeweiligen Museums befindlichen Werke. Die Autoren setzten sich selektiv und rein deskriptiv mit einzelnen, ausgewählten Tafelbildern und Zeichnungen auseinander, gelegentlich auch mit einigen Holzschnitten des Künstlers. Fast immer bezog man sich auf das Werk Ludwig Grottes.

Auffallend ist der Umstand, daß innerhalb des bekannten malerischen Werkes das sogenannte *Schmidburgepitaph* am meisten Beachtung fand.¹⁷⁷ Es folgten die *Lössener Kreuzigung* und die unter dem unzutreffenden Titel *Schlacht von Mohac* ausgestellte *Erste Türkenbelagerung Wiens*. Das späteste Bild *Sündenfall und Erlösung* erregte vergleichsweise wenig Aufmerksamkeit.¹⁷⁸ Der Schwerpunkt des Interesses lag eindeutig auf dem zeichnerischen Werk.¹⁷⁹ Nur verhältnismäßig wenige Holzschnitte wurden auf Ausstellungen präsentiert.¹⁸⁰ Insgesamt ist zu konstatieren, daß in allen Bereichen - sei es bezüglich des malerischen, des zeichnerischen oder des Holzschnittwerkes - nur spärliches Abbildungsmaterial vorliegt und fast immer die gleichen Werke reproduziert wurden.

¹⁷⁷ AK MEISSEN 1955, S. 49-51, Nr. 78 und 79 (Ernst-Heinz Lemper - *Lössener Kreuzigung, Schmidburgepitaph*) / AK LEIPZIG 1965, S. 94-96, Nr. 323-325 (Helga Seltmann - *Schmidburgepitaph, Lössener Kreuzigung, Erste Türkenbelagerung Wiens*) / AK ST. FLORIAN/LINZ 1965, S. 80, Nr. 171 (Franz Winzinger - *Sündenfall und Erlösung*) / AK DRESDEN 1971, S. 235-238, Nr. 436 und 437 (Werner Schade - *Erste Türkenbelagerung Wiens, Schmidburgepitaph*) / BK NÜRNBERG 1997, S. 310f. (*Sündenfall und Erlösung*) / AK LEIPZIG 1997, S. 72-77, Nr. 17 (Susanne Heiland - *Schmidburgepitaph*) / AK MERSEBURG 2004, S. 186-188, Nr. III.48 (Werner Schade - *Erste Türkenbelagerung Wiens*).

¹⁷⁸ Im AK ST. FLORIAN/LINZ 1965, S. 80, Nr. 171 stufte Franz Winzinger das Werk im Vergleich mit den frühen Arbeiten Lembergers als weniger bedeutend ein. BK NÜRNBERG 1997, S. 310-312, liefert eine eingehendere Beschreibung sowie einen kurzen Restaurierungsbericht und Literaturangaben. Die Äußerungen des Linzer Katalogeintrags wurden unkommentiert übernommen und dem Künstler ansonsten lediglich attestiert, es handle sich bei dieser Arbeit um ein „[...] ernstgenommenes, bis ins Detail durchgestaltetes Werk [...]“ (ebd., S. 312).

¹⁷⁹ AK ST. FLORIAN/LINZ 1965, S. 81f., Nr. 172-175 (Franz Winzinger - Kat.-Nr. Z 4 *Landsknecht und Marketenderin*, Z 5 *Christophorus*, Z 1 *Bärtiger*, Z 11 *Bauer*) / AK MÜNCHEN 1974, S. 82f., Nr. 70 und 71 (Dieter Kuhmann - Kat.-Nr. Z 10.1 *Gekreuzigter*, Z 9 *Landsknechtskopf*) / AK LONDON 1984, S. 52, Nr. 48 (Kat.-Nr. Z 12 *Kopf eines vornehmen Mannes*) / AK NÜRNBERG 1984, S. 52, Nr. 48 (Kat.-Nr. Z 12 *Kopf eines vornehmen Mannes*) / AK PARIS 1984, S. 432-435, Nr. 316-318 (Michael Roth - Kat.-Nr. K 1 *Baßgeigenspieler*; R. Braig - Kat.-Nr. Z 4 *Landsknecht und Marketenderin*; o. N. - Kat.-Nr. Z 5 *Christophorus*) / AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 310f., Nr. 200 (Kat.-Nr. Z 4 *Landsknecht und Marketenderin*) / FALK 1996, S. 8 (Kat.-Nr. Z 12 *Kopf eines vornehmen Mannes*).

¹⁸⁰ Unter namentlicher Nennung Georg Lembergers ausgestellte Holzschnitte: AK LEIPZIG 1965, S. 96, Nr. 326 und 327 (Helga Seltmann - WV Titeleinfassungen Kat.-Nr. H 1526.2.1 und H 1531.2.1) / AK ST. FLORIAN/LINZ 1965, S. 82, Nr. 176-179 (Franz Winzinger - Kat.-Nr. H 1524.6, nicht genauer bezeichneter Simson-Holzschnitt; H 1524.6.19; H 1524.4.2, fälschlich als Johannes auf Patmos bezeichnet; H 1524.4.3) / AK BERLIN 1967, S. 82f., Nr. 121; S. 84f., Nr. 125; S. 94f., Nr. 147; S. 119f., Nr. 185; S. 126, Nr. 199 (Fedja Anzelewsky und Klaus Popitz - Kat.-Nr. WV Kopie H 1527.6.1; H 1524.4.6; WV H 1525.2.1; H 1527.5.32; WV H 1527.2.1) / AK YALE 1969, S. 87f., Nr. 95a und 95b (Kat.-Nr. H 1524.4.3 und H 1524.4.4) / AK PARIS 1984, S. 434-437, Nr. 319-323 (R. Braig - Kat.-Nr. H 1524.4.2-5; Bodo Brinkmann - H 1536.1.18) / AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 310f., Nr. 201 (Kat.-Nr. H 1515.1) / AK TORGAU 2004, Bd. 2: Katalog, S. 131, Nr. 175 (Frank Aurich; Kat.-Nr. H 1527.3). Eine Ausnahme stellte die kleine Ausstellung über den Künstler dar, die der Hans-Leinberger-Verein Landshut 1994 in der Landshuter Christuskirche initiierte. Anhand etwa 100 ausgewählter Reproduktionen wurde der Öffentlichkeit die Kunstfertigkeit Lembergers auf dem Gebiet des Holzschnittes nahegebracht. Fotos der Gemälde visualisierten das malerische Werk (ARNOLD 1994, S. 19-22 / ders. 14.04.1994 / ders. 1997, S. 124f.).

Wie überfällig ein bebildeter Katalog des Gesamtwerkes ist, zeigt exemplarisch der Umstand, daß im Rahmen der jüngst stattgefundenen Ausstellung über die 1000jährige Geschichte Merseburgs sowie der Sächsischen Landesausstellung in Torgau mehrere Titelholzschnitte von Lemberger präsentiert wurden, die man offensichtlich nicht als von seiner Hand stammend erkannt hatte.¹⁸¹ In Merseburg wies man im Zusammenhang mit einem der Holzschnitte sogar auf die Verfolgung der Lutherischen durch Herzog Georg den Bärtigen von Sachsen hin.¹⁸² Hier hätte ein übersichtlicher Werkkatalog Gelegenheit verschafft, eine Verbindung zum direkt von diesen Verfolgungen betroffenen Künstler herzustellen und ihn als Schöpfer der „[...] sehr schmuckvoll [...]“¹⁸³ gestalteten Titelholzschnitte zu nennen.

¹⁸¹ AK MERSEBURG 2004, S. 272f., Nr. VII.15 (Kathrin Meukow) und S. 273f., Nr. VII.16 (Felix Bachmann) / AK TORGAU 2004, Bd. 2: Katalog, S. 141, Nr. 188 (Karsten Eisenmenger); S. 141f., Nr. 189 (Martin Schwarz Lausten); S. 330f., Nr. 552 (Bernd Moeller). Möglicherweise wurden die Titelholzschnitte nicht identifiziert, weil es sich um spätere Wiederverwendungen handelte (siehe Kat.-Nr. WV H 1525.2 und Kat.-Nr. H 1527.5).

¹⁸² AK MERSEBURG 2004, S. 272f., Nr. VII.15 (Kathrin Meukow).

¹⁸³ Ebd., S. 273.

III. Biographie

1. Herkunft

Georgius Lemberger ex Landshuth pictor. In civem creatus est quinta octavas Corporis Christi promisit se exhibiturum litteras natalitatis infra hinc est festum Michaelis sub amissione juris sui civilis. It. solvit 1 B.¹

So lautet der vollständige Eintrag Georg Lembergers in die Stadtkassenrechnungen Leipzigs aus dem Jahre 1523, auf Grund dessen davon ausgegangen wird, daß er aus Landshut stammt.² Allgemein wird vermutet, daß er im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts zur Welt gekommen sein dürfte.³

Es stellt sich zunächst die Frage, ob der Künstler tatsächlich in Landshut geboren wurde oder sich dort lediglich vorher aufhielt.⁴ Daß Landshut mit einiger Sicherheit als Geburtsstadt Lembergers bezeichnet werden darf, beweist die Verwendung des sogenannten „Landshuter Eisenhütels“⁵ unterhalb des Lembergerschen Monogramms auf dem Bild *Sündenfall und Erlösung* von 1535. Die Tatsache, daß der Künstler zu diesem späten Zeitpunkt, als er sich bereits lange in Mitteldeutschland aufhielt, jenes einschlägige Symbol als Teil seiner Signatur einsetzte, zeugt von seinem Selbstverständnis als Landshuter und auch von einem gewissen Stolz auf seine Herkunft. Eine Geburt Lembergers in der niederbayer-

¹ STADTAL EISTU Jahreshauptrechnungen, Bd. 35 (1523/24), unter „Inname von Burgerrecht“, fol. 17 v. Übersetzung: „Georg Lemberger aus Landshut, Maler. Wurde zum Bürger gewählt am fünften Tag der Fronleichnamsoktav. Den Geburtsschein gelobte er bis Michaeli vorzuzeigen, anderenfalls ihm das Bürgerrecht wieder verlustig gehe. Er entrichtete 1 Groschen.“ Der Eintrag wurde bereits von WUSTMANN 1879, S. 37, abgekürzt zitiert. GROTE 1933, S. 70, gab ihn zwar vollständig wieder, seine Angaben zur Akte und der Folionummer sind jedoch nicht mehr aktuell. - In den Leipziger Bürgermatrikeln findet sich ein korrespondierender Eintrag, der kürzer gefaßt ist: „Georg Lemberger Pictor Ciuis factus Feria 5a Octauas corporis Christi Anno XV&XXIII dedit 1B“ (STADTAL RSTU, Bürgerbücher, Bd. 1 (1501/1608), unter Buchstabe G). Übersetzung: „Georg Lemberger, Maler, eingebürgert am fünften Tag der Fronleichnamsoktav, gab 1 Groschen.“

² Erstmals konkret als aus Landshut stammend bezeichnete ihn ZIMMERMANN 1929, S. 22.

³ GROTE 1924, S. 25, ging davon aus, daß die Erlangung der Meisterwürde –die ein Mindestalter von 25 Jahren bedingte - in vielen Städten Voraussetzung für die Einbürgerung war. Deshalb nahm er an, daß Lemberger in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts geboren worden sein müsse. In seiner Veröffentlichung von 1933 (S. 7) revidierte er seine Vermutung dahingehend, daß Lemberger vor der Jahrhundertwende geboren wurde. Bestimmungen über ein Mindestalter zur Erlangung der Meisterwürde sind in Leipzig nicht überliefert (DUCLAUD 1990, S. 7-29, S. 113ff.). – Mit den Jahren 1490-1495 wurde im AK MÜNCHEN 1938, S. 122, erstmals ein konkreter Zeitraum für Lembergers Geburt genannt. HEINTZ 1997, S. 13, bezweifelte die Beteiligung Lembergers an den Triumphzugminiaturen von 1512-16 (Z6) und folgerte daraus, daß sein Geburtsdatum nicht unbedingt vor 1500 angesetzt werden müsse. Die Möglichkeit einer Geburt Georg Lembergers um 1500 favorisiert auch Heike WEBER 2010, S. 362.

⁴ Vgl. LIEDKE 1976, S. 7. Schon GROTE 1933, S. 7, vermied diesbezüglich jede konkrete Aussage.

⁵ Der Eisenhut in dreifacher Ausführung ist Teil des Wappens der Stadt. Er gibt Hinweis auf die Tradition der dort ansässigen Rüstungsmanufaktur, welcher damals europäische Bedeutung zukam. Das Symbol wurde auch von den Landshuter Plattnern als Marke verwendet (THOMA 1979, S. 72).

rischen Stadt ist damit zwar noch immer nicht einwandfrei belegt, es kann aber sicher davon ausgegangen werden, daß er zumindest dort aufwuchs.⁶

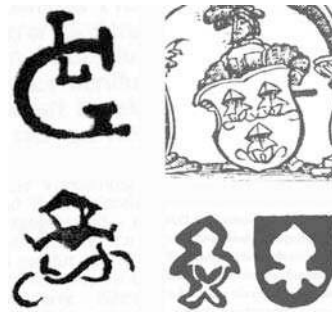


Abb. III.1. Signatur Georg Lembergers von 1535
im Vergleich zum Landshuter Wappen und Plattnermarken

Des weiteren steht zur Diskussion, ob Georg Lemberger mit dem in Landshut tätigen und archivalisch dort nachweisbaren Bildschnitzer Hans Leinberger verwandt war.⁷ Der Unterschied der beiden Nachnamen wurde auf verschiedene Schreibweisen⁸ beziehungsweise auf sprachliche Verschleifung⁹ zurückgeführt. Daß die beiden Künstler tatsächlich aus einer Familie stammten, ließ sich bisher nicht nachweisen.

Im Prinzip ist es für die Bewertung der Fertigkeiten Georg Lembergers im Bereich der Malerei und der Graphik nicht weiter von Belang, ob er eng, entfernt oder gar nicht mit dem bekannten Bildschnitzer verwandt war. Da Lemberger den jüngsten Erkenntnissen nach wohl tatsächlich aus Landshut stammte, wäre er ohnehin mit Leinbergers Werk in Berührung gekommen. Gestützt wird die These einer Verwandtschaft aber durch die Zunamen der Künstler. Der Name Lein-, Lain-, Len- oder Lemberger trat in Landshut zu dieser Zeit so selten auf, daß die wenigen Träger wohl kaum aus unterschiedlichen Familien gestammt haben dürften.¹⁰ Auch die stilistischen und motivischen Parallelen im Werk der beiden Künstler lassen sich als Indiz für eine familiäre Beziehung werten. Wie kein anderer setzte Lemberger die einzigartige Formensprache Hans Leinbergers vom Dreidimen-

⁶ Die Identifikation des Symbols im Zusammenhang mit Lembergers Monogramm ist Paul Maximilian ARNOLD 1990 (S. 120) zu verdanken.

⁷ Georg HABICH 1906, S. 117, Anm. 3, äußerte zum ersten Mal die Vermutung, daß die beiden Künstler auch eine Blutsverwandtschaft verbunden haben könne.

⁸ HABICH 1906, S. 117, Anm. 3. Der Name Hans Leinbergers wurde in unterschiedlichen Schreibweisen aktenkundig: SIGHARDT 1862 (S. 503 und 506), der das Monogramm HL erstmals mit dem quellenmäßig belegbaren Bildschnitzer in Verbindung brachte, führte den Künstler noch unter dem Namen *Hanns Lemberger* in die Forschung ein.

⁹ GROTE 1933, S. 7 / LIEDKE 1980, S. 36f.

¹⁰ Der Familienname in diversen Schreibvarianten ist in Landshut auf das 16. Jahrhundert beschränkt. Im Steuerbuch von 1493 ist er nicht zu finden, ebensowenig in der Auflistung der Opfer des Dreißigjährigen Krieges (MEIDINGER 1805, S. 186). Im 16. Jahrhundert sind in Landshut neben Hans Matheus Leinberger (1549), Wolfgang Lenberger (1520) sowie dessen Erben (1554) nachweisbar (LILL 1942, S. 305). Einem Lenberger - ohne Nennung des Vornamens - wurde 1540 auf Befehl Herzog Ludwigs X. ein Scheffel Korn für eine unbekannte Dienstleistung angewiesen (ebd.). In den folgenden Jahrhunderten verzeichnen die erhaltenen Akten keine Personen dieser Namen mehr in Landshut. Bis heute ist die Familienbezeichnung Lein-, Len- oder Lemberger in Niederbayern nicht verbreitet (THOMA 1979, S. 58).

sionalen der Skulptur und Plastik ins Zweidimensionale der Graphik und Malerei um.¹¹ Einen weiteren Hinweis auf Parallelen zwischen Leinberger und Lemberger liefert schließlich ein Dokument. Auf einen eigenhändigen Brief Hans Leinbergers hat sich beim Versiegeln der Petschaft des Bildschnitzers durchgedrückt.¹²

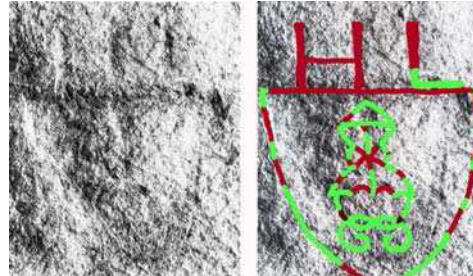


Abb. III.2. Makroaufnahme des Durchdrucks vom Petschaft Hans Leinbergers

Abb. III.3. Rekonstruktion des Wappenmotivs als Landshuter Eisenhut.
(Rot = sichtbare Abdrücke, Grün = Rekonstruktion)

Deutlich zeichnen sich das Monogramm HL sowie der Umriß eines Wappenschildes ab, wohingegen das heraldische Motiv selbst nur schwer identifizierbar ist. Erkennbar sind zwei sich kreuzende Striche, die als quer übereinander gelegte Bildhauerwerkzeuge gedeutet wurden.¹³ Mit Kenntnis des durch Lemberger im Jahr 1535 verwendeten Signets könnte das Andreaskreuz aber auch als Teil eines Landshuter Eisenhuts gedeutet werden. Unter dem Kreuz haben sich zwei nach oben gewölbte, in der Mitte spitz aufeinander zulaufende Bogen in das Papier gedrückt, die durchaus als untere Begrenzung des stilisierten Schulterpanzers in Frage kommen können. Diese Rekonstruktion des Wappenmotivs würde darauf hinweisen, daß Hans Leinberger ebenfalls stolz auf seine Herkunft aus Landshut war und das für diese Stadt typische Symbol als eine Art Gütesiegel verstand.¹⁴

¹¹ Vgl. u.a. HABICH 1906, S. 133ff. / GROTE 1933, S. 58ff. / ders. 1934, S. 200 / WINZINGER 1958, S.86 / ders. 1962, S. 84 ff. / BLEIBRUNNER 1970, S. 170f. Die stilistischen Parallelen diskutiert erstmals ausführlich WEBER 2010 (S. 363-365).

¹² Den Hinweis auf das bisher nicht identifizierte Wappenmotiv verdanke ich Herrn Prof. Dr. Achim Hubel, Bamberg, der den Brief Hans Leinbergers transkribierte und nebst Makroaufnahme des Petschaftabdrucks veröffentlichte (HUBEL 1978, S. 217ff.).

¹³ Ebd., S. 218.

¹⁴ Auch Leinberger hob seinen Heimatort schriftlich hervor, indem er mit „[...] pildschnitzer zw Landshuet“ zeichnete (zit. nach HUBEL 1978, S. 217). Die Frage, ob Leinberger gebürtig aus Landshut stammte, kann bisher nicht beantwortet werden. WEBER 2010 (S. 326 und 424ff.) erwägt eine Herkunft aus dem (ober-)fränkisch-thüringischen Raum und untermauert diese These mit stilkritischen Argumenten. Sie nimmt an, daß Hans Leinberger sich um 1500 in Landshut niedergelassen habe (ebd., S. 433). Der Historiker Heinz DOLLINGER 2006 (S. 185-374) vermutet dagegen eine Herkunft Hans Leinbergers aus dem Schwäbischen. Er vertritt überzeugt die These, Hans Leinberger sei ein illegitimer Sohn des Rechtsgelehrten Johannes von Plieningen gewesen, in jungen Jahren in Augsburg zum Bildschnitzer ausgebildet worden sowie auf Grund seiner Herkunft in den für einen Künstler außergewöhnlichen Genuß einer universitären Ausbildung in Ingolstadt gekommen (archivalisch für einen Leinberger nachweisbar).

Angaben zum Grad des Verwandtschaftsverhältnisses müssen unter diesen Umständen erst recht im Bereich der Spekulation bleiben.¹⁵ In jüngerer Zeit wurde ein Vater-Sohn-Verhältnis favorisiert.¹⁶

2. Lehr- und Gesellenzeit

2.1. Hans Leinberger / Landshut

Wo Georg Lemberger seine Lehr- und Gesellenzeit verbrachte, ist ebenfalls unklar. Nahe-liegend scheint es, zunächst eine Werkstatt in seiner Heimatstadt Landshut zu vermuten. So wurde mehrfach in Erwägung gezogen, daß Lemberger seine Karriere als Faßmaler in der Werkstatt seines Verwandten Hans Leinberger begonnen habe.¹⁷

In der Tat prägte der stilistische Einfluß des Bildschnitzers Lembergers gesamtes Schaffen. Vor allem die Holzschnitte zeugen auf beeindruckende Art und Weise von dieser künstlerischen Verwandtschaft. „Georg Lemberger übernimmt von Hans Leinberger die Grundauffassung seines plastischen Gestaltens, wie es sich im Verhältnis vom Konvexen und Konkaven, vom Gewand zum Körper ausdrückt.“¹⁸ Die wie aufgeblasen wirkenden, zu großen Zügen zusammengefaßten Falten werden in Kurven und Schwüngen um die Körper herumgeführt, das Fehlen aller Winkelbrechungen und vor allem das immer wiederkehrende Spiralmotiv sind für beide Künstler charakteristisch. Ludwig Grote schrieb treffend von aktiven Falten, die eigenwilliges Leben entwickelten.¹⁹ Die für Leinberger typische, starke Licht-Schatten-Wirkung, die durch tiefe, die Gewänder zerklüftende Falten und Dellen bedingt ist, setzte Lemberger in seinen Holzschnitten in krasse Schwarz-Weiß-Kontraste um. Im malerischen wie im zeichnerischen Werk arbeitete er viel mit graphisch auf die Grundfarbe aufgesetzten Höhungen in Weiß oder Gold, die Lichtreflexe suggerieren und die Plastizität des Dargestellten eindrucksvoll steigern.

Die Körper der Figuren treten bei beiden Künstlern einerseits hinter den wallenden Gewandbahnen zurück, beeinflussen aber andererseits deren Faltengebung. Übertriebene Kontrapoststellungen der Beine dringen immer wieder durch die schwer, aber weich fal-

¹⁵ Am häufigsten wird ein brüderliches Verhältnis der beiden Künstler vermutet, so bei GROTE 1933, S. 7 / LILL 1942, S. 10, S. 305 / WINZINGER 1972, S. 29 / THOMA 1979, S. 58 / BEHLE 1984, S. 239 / LÖCHER 1996, S. 310. LIEDKE 1980, S. 37, wollte sich nicht zwischen Bruder- und Vetterschaft entscheiden. Auf LIEDKE 1976 (S. 21) aufbauend, zieht LÖCHER 1996 (S. 310) noch eine weitere familiäre Verbindung in Betracht: ein Vater-Sohn-Verhältnis des in Nürnberg von 1478 bis 1494 nachweisbaren, eventuell aus Nördlingen stammenden Simon Laienberger zu Georg Lemberger.

¹⁶ ARNOLD 1990, S. 124, stellte diese auf einem angenommenen Geburtsdatum Hans Leinbergers um 1475-1480 basierende Hypothese erstmals auf. Auch WEBER 2010 (S. 362; S. 430, Anm. 2344; S. 433) vertritt sie.

¹⁷ GROTE 1933, S. 7 / FICKER 1963, S. 29 / THOMA 1979, S. 58 / BEHLE 1984, S. 239. – Zu Leinberger vgl. bes. AK LANDSHUT 2007; hier eine aktuelle Forschungsübersicht durch WENIGER 2007.

¹⁸ GROTE 1933, S. 58.

¹⁹ GROTE 1924, S. 14. Grotes Ausführungen zum Stil Leinbergers und Lembergers sind so treffend formuliert, daß ihre Tilgung in der Veröffentlichung der Dissertation von 1933 als Verlust bezeichnet werden muß.

lenden Stoffmassen. Die Kleidung wie die Figuren selbst erscheinen stets von einem übernatürlichen Wirken erfaßt; die pathetischen Bewegungen und wild flatternden Gewänder geben den Darstellungen eine dynamisch-dramatische Wirkung, die keine charakteristischere Bezeichnung finden könnte als „spätgotischer Barock“²⁰.



Abb. III.4. Hans Leinberger: Madonna mit dem Kind, um 1515/1516, Bronzeguß, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin

Abb. III.5. Kat.-Nr. H 1524.4.6, Ausschnitt

Abb. III.6. Hans Leinberger Anna Selbdritt, 1513, Lindenholz, 140 x 106 cm, Kloster Gnadenthal, Ingolstadt



Abb. III.7. Kat.-Nr. H 1524.5.13

Abb. III.8. Hans Leinberger: Kaiser Heinrich, 1511/1514, Lindenholz, St. Kastulus, Moosburg

²⁰ Diesen Begriff prägte JAFFÉ 1922.

Neben dem Gewandstil und der zu Dramatik neigenden Grundhaltung lassen sich auch eine ganze Menge Einzelmotive finden, die im Werk beider Künstler vorkommen.²¹ So ähneln sich zum Beispiel die Putten und Kinder in ihren rundlich-puppenhaften Erscheinungen mit perückenartig aufgesetzten Haaren.



Abb. III.9. Hans Leinberger: Sitzende Muttergottes mit Kind, um 1515, Lindenholz, Bayerisches Nationalmuseum München
Abb. III.10. Kat.-Nr. I 1528.1.3, Ausschnitt

Auch der extrem schmale Typus des Gekreuzigten mit auffallend betonter Taille und langen, fast etwas geziert übereinander gelegten Beinen findet sich im Werk beider Künstler. Ebenfalls frappant ist die Übereinstimmung in der Darstellung knollig-unebener Gesichtstypen mit hohen Wangenknochen und kurzer Stirn, die das Unidealisierte geradezu zelebriert.

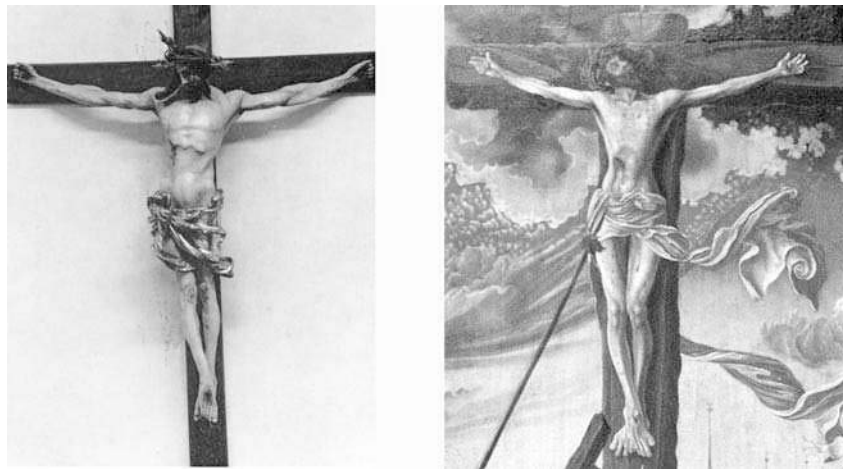


Abb. III.11. Hans Leinberger: Kruzifix, um 1521/1525, Lindenholz, St. Kastulus, Moosburg
Abb. III.12. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt



Abb. III.13. Hans Leinberger: Johannes der Täufer, 1511/1514, Lindenholz, St. Kastulus, Moosburg
Abb. III.14. Kat.-Nr. H 1527.3.3, Ausschnitt

²¹ Ganz herzlichen Dank für den diesbezüglichen Austausch schulde ich Frau Dr. Heike Weber, Bamberg.

Des weiteren besitzen beide Künstler eine Affinität zu auffallend großen und breiten Füßen sowie eine Vorliebe für eine spezielle Handhaltung, bei der - jeweils zusammengelegt - Zeige- und Mittelfinger vom kleinen Finger und dem Ringfinger abgespreizt sind.²²

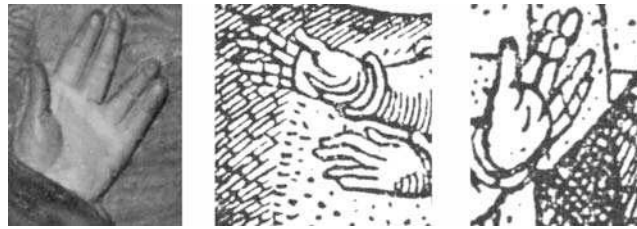


Abb. III.15. Hans Leinberger: *Himmelfahrt Christi*, 1513, Holzrelief, Stadtmuseum Landshut, Ausschnitt

Abb. III.16. Kat.-Nr. H 1536.1.19, Ausschnitte

Alle diese Übereinstimmungen lassen jedoch nicht zwangsläufig auf die These schließen, daß Lemberger als Faßmaler in der Bildhauerwerkstatt Hans Leinbergers gearbeitet habe. Die Namensähnlichkeit bzw. –gleichheit läßt es realistischer erscheinen, davon auszugehen, daß er als direkter Verwandter zwangsläufig von Leinbergers Formenschatz und Stil beeinflusst wurde. Durch Vermittlung von Leinberger könnte er auch seine Fähigkeiten im Bereich des Holzschnitts ausgebildet haben, war er doch vermutlich auch als Schneider in der Bearbeitung von Druckstöcken, also der Beherrschung des Materials Holz versiert.²³ Daß seine Arbeiten im Ergebnis qualitativ unterschiedlich ausfallen, darf nicht verwun-

²² Diese Handhaltung versinnbildlicht göttliches Wirken und dürfte auf den jüdischen Priestersegen (= *Birkat Kohanim*) zurückzuführen sein. Auf jüdischen Grabsteinen weisen derart dargestellte Hände auf die direkte Herkunft des Verstorbenen vom Stamm Aarons und somit das Priestergeschlecht der Kohanim hin (KUNH 2006, S. 154). Die bildliche Wiedergabe dieses Gestus im christlichen Zusammenhang ist eher ungewöhnlich und weist auf eine gewisse Kenntnis jüdischer Glaubensrituale hin. Erwähnenswert ist in diesem Zusammenhang die These, Hans Leinberger habe vehement Stellung gegen die Judenverfolgung im allgemeinen, insbesondere in Regensburg 1519, bezogen (DOLLINGER 2005, S. 357 ff.). Eventuell läßt sich die Verwendung des *Birkat-Kohanim*-Gestus im christlichen Kontext durch Lein- wie Lemberger als eine auch nach außen vertretene religiöse Toleranz sowie als Zeichen für die Erkenntnis interpretieren, daß der christliche Glaube überhaupt erst aus dem Judentum erwachsen konnte. So scheint es auf einem späteren Holzschnitt Lembergers, dem *Begräbnis Jakobs*, als habe sich der wegen seines Glaubens Verbannte mit den seinerzeit vielerorts angefeindeten Juden identifizieren wollen (vgl. Kat.-Nr. H 1532.1.15).

²³ Siehe dazu Kap. III.4.1.- Zu Hans Leinbergers virtuosen Leistungen auf dem Gebiet der Schnitzerei und seiner außergewöhnlichen Materialbeherrschung vgl. v. a. RAMISCH/STEINER 1994, S. 140ff. / WENIGER 2007, S. 55. Daß Lemberger hier grundlegende Kenntnisse in der Bearbeitung verschiedener Hölzer erlangte, erscheint angesichts seiner angenommenen Fähigkeiten in der Fertigung von Druckstöcken plausibel. Die außergewöhnliche Widerstandsfähigkeit mancher seiner Druckstöcke zeigt sich in der Langlebigkeit der extrem feinen, parallel und geschwungen gearbeiteten Grate (vgl. etwa die jahrzehntelange Wiederverwendung der Druckstöcke zur Niederdeutschen Bibel des Johannes Bugenhagen, Kat.-Nr. H 1536.1). Die lange Haltbarkeit hölzerner Druckstöcke ist allgemein bekannt (KUNZE 1993, S. 125). Untersuchungen an Druckstöcken Albrecht Altdorfers belegten, daß als Material in der Regel Birnbaumholz bevorzugt wurde (JÄGER/KROLL 1964). Das Stehvermögen der Druckstöcke Lembergers könnte darauf hinweisen, daß dieser anstatt des längs der Faserrichtung geschnittenen Langholzes wesentlich druckresistenteres Hirnholz verwendete. Die Vorteile des quer der Faserrichtung geschnittenen Hirnholzes wurden erst mit der Technik des Holzstichs genutzt, die im 18. Jahrhundert aus dem Holzschnitt heraus entwickelt wurde (freundlicher Hinweis Herr Christian Mischke, München). Soweit bekannt, ist in den großen Druckstocksammlungen u. a. des Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen zu Berlin, der Jagellonischen Universität in Warschau und im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg wohl kein Exemplar Lembergers erhalten (vgl. u.a. CHOJEKA 1961 / KROLL 1998).

dern.²⁴ Auf jeden Fall ist es höchst unwahrscheinlich, daß Lemberger in der Werkstatt eines Bildhauers zum Maler von Tafelbildern ausgebildet worden sein soll, als der er in Leipzig später mehrfach aktenkundig wurde.²⁵

2.2. Hans Wertinger / Landshut

Die große Malerwerkstatt, welche in Landshut für einen ersten Lehrabschnitt Lembergers in Frage kommt, ist die des Hofmalers Ludwigs X., Hans Wertinger.²⁶ Für diese These sprechen vor allem die bemerkenswerten Fähigkeiten Lembergers auf dem Gebiet der Porträtmalerei, denn Hans Wertinger war als qualifizierter Bildnismaler nicht nur am Landshuter Hof gefragt.²⁷

Besonders die Stifterfiguren des sogenannten *Schmidburgepitaphs*²⁸ belegen Lembergers Können auf diesem künstlerischen Gebiet. In ihrer Darstellungsweise erinnern sie deutlich an die durch Hans Wertinger porträtierten Personen auf der Predella des 1511 in Auftrag gegebenen *Moosburger Hochaltars*. Auch die Komposition der Moosburger Predellentafel, welche die knienden Stifter in einer Art Kapellenraum vor einem rotem Brokat-Baldachin unterhalb des plastisch gestalteten Altarretabels zeigt, besitzt deutliche Parallelen zum sogenannten *Schmidburgepitaph*. Auf Lembergers Bild sind die Stifter jedoch nicht in einem kreuzrippengewölbten Raum, sondern davor dargestellt, und die darüber liegende Ebene geht von der künstlerischen Technik her eine Synthese mit der unteren ein. Wenn auch unterschiedlich umgesetzt und aufgefaßt, so ist der Bruch im Verhältnis der eher statischen Darstellungsweise der Stifterebene zur lebhaften Ebene des Heils(-geschehens) hier wie dort auffällig. Während beim Moosburger Hochaltar die bewegten Heiligenfiguren als lebensgroße Skulpturen physisch wie psychisch an den Betrachter herangerückt werden, geschieht letzteres bei Lemberger durch die Malerei. Eine perspektivisch meisterhaft in die Fläche übertragene Untersicht sowie die Darstellung des Kreuzigungspersonals, welches zum Teil karikaturhaft überzeichnet ist und ganz profane Gesten und Gefühlsregungen zeigt, tragen maßgeblich zur Lebensnähe des Bildinhalts bei.

²⁴Der Holzschnitt war ein schnellebiges Medium, das vornehmlich der zeitnahen Verbreitung von Inhalten diente (allgemein vgl. KUNZE 1993, S. 101-106). Als variable Faktoren kommen das jeweilige Zeitbudget, das verwendete Holz, die Qualität der Druckerpresse und des Papiers sowie das Können des Druckers in Betracht (KUNZE 1993, S. 124f.).

²⁵ STADTAL EISTU Jahreshauptrechnungen, Bd. 35 (1523/24), fol. 17 v. / STADTAL RSTU, Bürgerbücher, Bd. 1 (1501/1608) / STADTAL RISTU, Kontraktbuch des Stadtgerichts (1527/36), fol. 21 v. / STADTAL RSTU, Ratsbücher, Bd. 6, (1530/37), fol. 37 v. / STADTAL RISTU, Kontraktbuch des Stadtgerichts (1527/36), fol. 101 v. – Siehe Kap. III.4.2.

²⁶ LIEDKE 1976, S. 7 / DERS. 1980, S. 36 / ARNOLD 1990, S. 132.

²⁷ EHRET 1976, S. 22.

²⁸ Kat.-Nr. M 3.



Abb. III.17. Hans Wertinger, Flügel der Predella des Moosburger Hochaltars, um 1511, Öl auf Holz, St. Kastulus, Moosburg



Abb. III.18. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt

Beispiele für weitere lebensnahe Stifterporträts, in denen Lemberger wahrscheinlich ebenfalls Einflüsse aus einer Lehrzeit bei Wertinger verarbeitete, finden sich auf der *Bekehrung Pauli* im Naumburger Dom²⁹ sowie einer Tafel mit der Darstellung eines *Vierzigjährigen*.³⁰ Auch sonst lassen sich bei Lemberger und Wertinger deutliche Parallelen bezüglich der Spezialisierung auf bestimmte künstlerische Gattungen ziehen: Stilistisch und qualitativ ähnliche Wappendarstellungen³¹ sowie üppig aufgefaßte Renaissance-Schmuckelemente³² zählen zum gängigen Repertoire beider Künstler.

Daß Lemberger seine künstlerische Laufbahn etwa 1511/12 als Lehrling beim Landshuter Hofmaler Hans Wertinger begann hat, erscheint also durchaus denkbar. Auch wenn er bei

²⁹ Vgl. Kat.-Nr. M 1. Hier ist wohl Fürstbischof Philipp von Freising und Naumburg dargestellt.

³⁰ AUK SOTHEBY'S Juni 1990, S. 6 / AUK SOTHEBY'S Juli 2000, S. 38. Siehe Kat.-Nr. M 4.

³¹ Es ist überliefert, daß Lemberger in Leipzig den Auftrag bekam, ein Wappen auf einen Moster des Rats zu malen (STADTAL EISTU, Jahreshauptrechnungen, Bd. 41 von 1529/30, Ratsarchiv I, Leipzig, unter „Gemeyne ausgabe Inn Baw“, fol. 80v.). Von der Hand Hans Wertingers sind prächtige Darstellungen erhalten, die sich mit Lembergers Wappenholzschnitt für Albrecht von Brandenburg von 1525 (Kat.-Nr. H 1525.8.1) vergleichen lassen, wie beispielsweise die Wappen der Herzöge von Bayern und des Stifts Moosburg auf der Predella des Moosburger Hochaltars (um 1511) oder das als Glasgemälde in der Landshuter Heiliggeistkirche ausgeführte Wappen der Herzöge von Bayern (dat. 1511).

³² Die für Hans Wertinger beanspruchten Stifterfenster aus der Kirche St. Otmar in Kriestorf mit der Darstellung Michael Peers sowie Christoph und Hans Goders (AK LANDSHUT 2007, S. 270-273, Nr. 62a und 62c; Irmengard Hahn und Max Tewes) werden von Renaissanceschmuckelementen gerahmt, welche angesichts ihrer vegetabilen Üppigkeit, den von Bändern umschlungenen Beerensträngen sowie den puppenhaft aufgefaßten Kindern, die sich im Blattwerk tummeln, deutlich an Lembergers später in Mitteldeutschland entstandene Titelholzschnitte erinnern. Die stilistischen Parallelen sowie die inschriftliche Datierung auf 1512 lassen vermuten, daß Lemberger jene Schmuckelemente während seiner Lehrzeit bei Hans Wertinger geschaffen haben könnte.

diesem wertvolles Wissen über die technischen und gestalterischen Möglichkeiten der Tafelmalerei vermittelt bekommen haben dürfte, so übernahm er die expressive Empfindsamkeit in der Auffassung narrativer Szenen sowie der Typenbildung jedoch augenscheinlich von Hans Leinberger.³³

2.3. Wolf Huber / Passau

Die Erkenntnis, daß die 1515 datierten *Marschierenden Landsknechte*³⁴ motivisch und kompositorisch eindeutige Parallelen zu einem Holzschnitt gleichen Themas von der Hand Wolf Hubers³⁵ zeigen, führte zur Entwicklung der These, Lemberger habe als Geselle in der Werkstatt des Passauer Meisters gearbeitet.³⁶

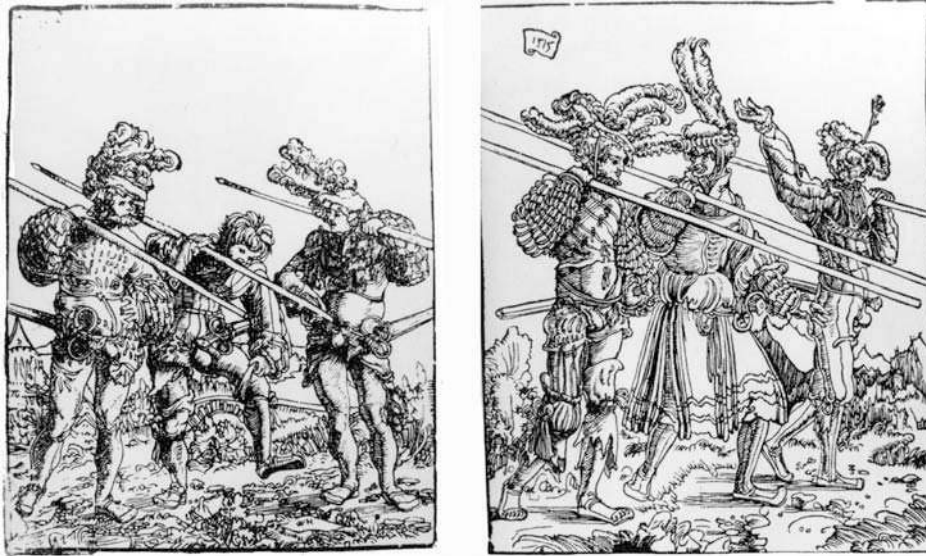


Abb. III.19. Wolf Huber: Drei marschierende Landsknechte, 1515, Holzschnitt, Unikum, 212 x 169 mm, Kunsthalle Basel

Abb. III.20. Kat.-Nr. H 1515.1

Nun lassen sich zwar gegenseitige Bezüge - insbesondere innerhalb des graphischen Werks von Wolf Huber und Lemberger - feststellen, in stilistischer Hinsicht bestehen jedoch erhebliche Unterschiede.³⁷ Im konkreten Vergleich der beiden Landsknechtholzschnitte zeigt sich deutlich, daß das Formgefühl Hubers ein gänzlich anderes ist als das seines vermeint-

³³ Die von LIEDKE 1980, S. 36, an Lemberger zugeschriebene Predellenrückseite des Moosburger Hochaltars mit der Darstellung einer Kreuztragung muß weiterhin als von der Hand Hans Wertingers stammend bezeichnet werden (siehe Kat.-Nr. F 1).

³⁴ Siehe Kat.-Nr. H 1515.1. Die Zuschreibung erfolgte durch WINZINGER 1958, S. 71f. Vorher wurde der Holzschnitt für ein Werk Wolf Hubers selbst gehalten (u. a. RIGGENBACH 1907, S. 54 / VOSS 1909, S. 52, 73 / DODGSON 1911, S. 255 / BOCK 1922, S. 168 / BALDASS 1923, S. 31f. / WINZINGER 1952, S. 108).

³⁵ HEINZLE 1953 / WINZINGER 1979, Nr. 270.

³⁶ WINZINGER 1958, S. 83. Später konkretisierte Winzinger den Tätigkeitszeitraum Lembergers in Passau auf vor 1513 (ders. 1979, S. 43).

³⁷ AK PARIS 1984, S. 432.

lichen Schülers.³⁸ Die Figuren Wolf Hubers sind wesentlich gedrungener und massiger aufgefaßt als diejenigen Lembergers mit ihren überlängten Körpermaßen. Den ausfahrenden Bewegungen der drei Lembergerschen Gesellen, die von links nach rechts schreiten, steht der erdgebundene, eher statische Kontrapost der beiden Landsknechte auf dem Huber-Holzschnitt entgegen. Während Huber größten Wert auf Schattierungen und Plastizität der Körper legte, weist Lembergers Holzschnitt einen die Linie betonenden, ausgeprägt kalligraphischen Zug auf. Auch die Gesichtstypen unterscheiden sich erheblich. Wolf Hubers rundliche Köpfe erscheinen im Verhältnis zu den kräftigen Körpern klein und besitzen recht zierliche Stupsnasen, wohingegen die Proportionen und Details der Lembergerschen Gesichter großzügiger aufgefasst, jedoch knollig und uneben wirken. Bei Lembergers Figuren fallen zudem die manieriert gespitzten Lippen auf, welche den Gesichtern einen merkwürdig maskenhaften Zug verleihen. Auch wenn eine deutliche Ähnlichkeit in der Komposition auffällt, so legt der stilistische Vergleich der beiden Landsknechtsholzschnitte es eher nahe, von der These eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses Abstand zu nehmen.

Im Vergleich mit anderen Werken wird andererseits deutlich, daß Lemberger durchaus mit Hubers Holzschnitten in Berührung gekommen sein dürfte, sind doch unter motivischen Aspekten einige wohl kaum zufällige Parallelen zu beobachten. So deutete Lemberger in seiner mitteldeutschen Schaffensphase beispielsweise die nordlichtartigen Himmelserscheinungen Hubers in flammend lodernde Heiligenscheine um.



Abb. III.21. Wolf Huber: Kalvarienberg, Holzschnitt, um 1516, 122 x 93 mm, Kupferstichkabinett Dresden

Abb. III.22. Kat.-Nr. H 1524.4.13

Die in Mitteldeutschland zu Lembergers Markenzeichen avancierten, gepunktelten Bergketten im Hintergrund, die eine Luftperspektive andeuten,³⁹ sind – wenn auch vereinzelt – ebenfalls schon etwas früher bei Huber zu finden.

³⁸ WINZINGER 1958, S. 71f., bemerkte bei seiner Zuschreibung an Lemberger deutliche stilistische Unterschiede. Dem entgegen steht seine spätere Aussage, nach welcher der Holzschnitt sich der Form Hubers so stark annäherte, daß die frühere Zuschreibung an den Passauer nicht verwunderlich sei (ders. 1979, S. 44).

³⁹ Vgl. Kap. IV.1.

Wenngleich sich eine Tätigkeit Lembergers in der Passauer Werkstatt Wolf Hubers über das Holzschnittwerk kaum erschließen läßt, so kann sie doch nicht völlig ausgeschlossen werden.⁴⁰ Zumindest scheint eine wie auch immer geartete Verbindung zwischen den beiden Künstlern bestanden zu haben,⁴¹ die vielleicht auf einen bisher nicht eindeutig belegten kollegialen Kontakt zwischen Albrecht Altdorfer und Wolf Huber zurückzuführen ist. Der als Anhaltspunkt für ein Lehrer-Schüler Verhältnis zwischen Huber und Lemberger herangezogene Landsknecht-Holzschnitt entstand jedenfalls zu einer Zeit, als Lemberger wohl bei Albrecht Altdorfer in Regensburg arbeitete.

2.4. Albrecht Altdorfer / Regensburg

Etwa zwischen 1513 und 1516 war Lemberger höchstwahrscheinlich in der Werkstatt Albrecht Altdorfers als Miniaturenmaler an der Ausführung des *Triumphzugs Kaiser Maximilians I.*⁴² beteiligt. Die Zuschreibung einer beachtlichen Anzahl von *Bannerträgern* sowie zweier *Schlachtenbilder* und der *Burgundischen Hochzeit*⁴³ an Lemberger wird durch stilistische Übereinstimmungen mit seinem Landsknechts-Holzschnitt gestützt.⁴⁴



Abb. III.23. Kat.-Nr. Z 6.3

Lembergers Arbeiten sind deutlich von denen Albrecht Altdorfers sowie der übrigen Werkstattmitglieder zu unterscheiden: „Er [Lemberger] zeichnet sich durch eine selbstbewußte, kraftvoll geführte und beschwingte Feder aus, die zu einem kalligraphisch bewegten Ausdruck neigt, wie er dann auch in seinen freien Zeichnungen und späteren Holzschnitten zu beobachten ist“.⁴⁵ Neben dem Werkstattleiter selbst leistete Lemberger offen-

⁴⁰ Winzinger nahm seine Meinung, Lemberger sei bei Huber in die Schule gegangen, später zurück: „Man kann [...] also nicht ohne weiteres von einem Lehrer-Schüler-Verhältnis sprechen. Zwar ist er wesentlich von Huber beeinflusst, doch gingen auch von ihm selbst starke Impulse aus, die auf dessen Kunst wirkten.“ (WINZINGER 1979, S. 43). Inwieweit Lemberger, der seine künstlerische Blütezeit ab etwa 1520 in Mitteldeutschland erlebte, auf Huber gewirkt haben soll, verifizierte Winzinger nicht weiter.

⁴¹ Eine weitere motivische Abhängigkeit von Huber kann für die *Erste Türkenbelagerung Wiens* attestiert werden (vgl. Kap. V.1.5 und Kat.-Nr. M 1).

⁴² Wien, ÖNB, Cod. 2835.

⁴³ WINZINGER 1975, S. 59, S. 107f. Siehe Kat.-Nr. Z 6.

⁴⁴ Überlange Proportionen sowie die unebenen Gesichtszüge mit maniert gespitzen Lippen finden sich hier wie dort.

⁴⁵ WINZINGER 1972, S. 29.

sichtlich den umfangreichsten Beitrag zu den erhaltenen Triumphzugminiaturen.⁴⁶ Besonders aufschlußreich für seine Stellung innerhalb der Regensburger Werkstatthierarchie ist, daß er die ersten, in die Reihe der Schlachtenbilder einleitenden Miniaturen fertigte, den *Krieg im Hennegau und Artois* und die *Schlacht von Théroutanne*.⁴⁷ Es scheint, als habe Lemberger bei Altdorfer nicht mehr den Status eines zuarbeitenden Lehrlings, sondern bereits den eines Mitarbeiters bzw. Gesellen genossen, dessen Leistungen ernstgenommen und geschätzt wurden.⁴⁸

Auffälligerweise ist Lembergers künstlerische Beteiligung im letzten Abschnitt der Triumphzugminiaturen, der dem Arbeitsprozeß nach wohl später entstanden sein dürfte, nicht mehr nachvollziehbar. Hier scheinen andere Werkstattmitglieder seinen Part übernommen zu haben.⁴⁹ Vor allem die von Lembergers Nachfolgern entworfenen *Bannerträger* sind zwar stark am Vorbild orientiert, lassen jedoch die bezeichnend schwungvolle und sichere Strichführung missen. Der pastellfarbene, lasierende Farbauftrag Lembergers, welcher die zu Grunde liegende, harte Federzeichnungen betont, wird von einer Kolorierung in Deckfarben abgelöst, die mehr an Buchmalerei erinnert. Man darf annehmen, daß Lemberger zu diesem Zeitpunkt aus dem Werkstattverbund ausschied und andernorts tätig wurde.



Abb. III.24. Werkstatt Albrecht Altdorfers: *Bannerträger Schweizer Krieg*, Federzeichnung und Deckfarben, 445 x 915 mm, Ausschnitt, Albertina, Wien

3. Die Übersiedelung nach Sachsen

Bisher wurde davon ausgegangen, das Jahr 1517 habe einen Wendepunkt im Leben des Künstlers bedeutet, weil zu diesem Zeitpunkt Fürstbischof Philipp von Freising, der Lembergers Heimatdiözese vorstand, zum Administrator von Naumburg gewählt wurde.⁵⁰ Eben an diesem Ort befinden sich bis heute drei Lemberger zugeschriebene Werke: die Darstellungen einer *Heiligen Margarethe* und eines *Heiligen Oswald* auf einem singulär erhalte-

⁴⁶ Von Lemberger stammen 15 der im Original erhaltenen 59 Miniaturen. Acht realisierte er allein, vier in Zusammenarbeit mit Albrecht Altdorfer, zwei in Zusammenarbeit mit dem „Meister der Historia“ und eine in Zusammenarbeit mit dem „Zeichner des Gebetbuchs“ (WINZINGER 1972, S. 7f.). Am ersten, nur noch in Kopien erhaltenen Teil der Triumphzugminiaturen (Wien, ÖNB, Cod.min.77/Madrid, Nationalbibliothek, Res. 232), scheint Lemberger einen erheblich größeren Anteil gehabt zu haben (WINZINGER 1972, S. 30).

⁴⁷ Ebd., S. 7f, S. 41.

⁴⁸ Lemberger könnte in der Werkstatthierarchie den Platz von Albrecht Altdorfers Bruder Erhard eingenommen haben, welcher 1512 in den Dienst Heinrichs des Friedfertigen von Mecklenburg trat.

⁴⁹ WINZINGER 1972, S. 7f.

⁵⁰ GROTE 1933, S. 7 f.

nen Altarflügel⁵¹ sowie eine *Bekehrung Pauli*.⁵² Das Jahr 1517 als Zeitpunkt der Übersiedelung Georg Lembergers nach Sachsen anzunehmen, würde sich zwar in etwa mit den Eckdaten seiner Tätigkeit in Altdorfers Werkstatt decken. Ob die Wanderung in Richtung Norden jedoch tatsächlich in direktem Zusammenhang mit der Wahl Philipps von Freising zum Bischof von Naumburg stand, ist - genau wie ein Aufenthalt Lembergers seit 1517 in Naumburg oder Zeitz - nicht nachzuweisen.⁵³

Weiterhin wurde der Kontakt Lembergers zur Familie des fürstbischöflichen Kanzlers Dr. Heinrich Schmidburg als Beleg für seine Tätigkeit und Wohnhaftigkeit im Naumburger Raum interpretiert.⁵⁴ Das sogenannte *Schmidburgepitaph* entstand jedoch erst zwei Jahre nach dem Tod Heinrich Schmidburgs († 5. November 1520 in Eilenburg) und wurde von dessen Neffen, Simon Pistor, in Leipzig in Auftrag gegeben.⁵⁵ Die Ausführung des *Schmidburgepitaphs* kann demnach keinesfalls belegen, daß Lemberger den Kanzler Schmidburg persönlich in Naumburg kennengelernt habe und kurz nach dessen Tod in Leipzig ansässig geworden sei.⁵⁶

In der *Bekehrung Pauli* im Naumburger Dom besteht dennoch ein Indiz für eine Verbindung Lembergers zu Philipp von Freising.⁵⁷ Die Herkunft des Künstlers aus der damals blühenden, zur Diözese Freising zählenden Stadt Landshut, sowie die hier favorisierte Lehrzeit bei Hans Wertinger - einem der Hauptauftragnehmer des Fürstbischofs⁵⁸ - legen nahe, daß tatsächlich eine indirekte, vielleicht sogar persönliche Bekanntschaft zwischen Lemberger und Philipp von Freising bestand. Die *Bekehrung Pauli* entstand höchstwahrscheinlich erst 1522, als Lemberger bereits in Leipzig weilte und den Auftrag zum sogenannten *Schmidburgepitaph* durch Simon Pistor erhielt.⁵⁹ Zwischen Lemberger, der Familie Schmidburg/Pistor und dem Bischof dürfte auf jeden Fall eine heute mangels archivalischer Belege nicht nachvollziehbare Verbindung bestanden haben. Denkbar ist sowohl, daß Philipp von Freising Lemberger an den Leipziger Familienzweig Heinrich Schmidburgs

⁵¹ Kat.-Nr. MW 7.

⁵² Kat.-Nr. M 1.

⁵³ GROTE 1933, S. 8 / ANZELEWSKY 1984, S. 40f.

⁵⁴ GROTE 1933, S. 7f.

⁵⁵ Vgl. Kat.-Nr. M 3. Das Werk ist mit dem Datum 1522 bezeichnet.

⁵⁶ So von GROTE 1933, S. 8, vermutet.

⁵⁷ Vgl. Kap. V 1.1.

⁵⁸ Wertinger porträtierte den Fürstbischof etwa im Jahr 1515 (AP München, Inv.-Nr. 3211). Die Sigismundtafel, für die entsprechend geweihte Kapelle des Freisinger Doms gefertigt, ist das einzig erhaltene von zahlreichen urkundlich erwähnten frühen Auftragswerken für den Fürstbischof Philipp von Freising (BK FREISING 1984, S. 105f. – Sylvia Hahn / LIEDKE 1976, S. 8 / ders. 1980, S. 34 ff. / LÖCHER 1996, S. 310).

⁵⁹ Hierzu vgl. Kap. V.1.1.

vermittelte, als auch, daß der Künstler erst durch die Leipziger Sippe Schmidburg-Pistor an den Auftrag zur *Bekehrung Pauli* in Naumburg gelangte.⁶⁰

Über den Verbleib und die Tätigkeit Lembergers in den immerhin fünf bis sechs Jahren zwischen etwa 1516/17 und 1522 kann demzufolge keine eindeutige Aussage getroffen werden. Auf eine neue These, welche die Aktivitäten und den Verbleib Lembergers während dieser Zeitspanne betrifft, wird an späterer Stelle noch zurückzukommen sein.⁶¹

4. Der neue Lebensmittelpunkt Leipzig

4.1. Umstände der Einbürgerung

Die ersten datierten Werke Lembergers sind für das Jahr 1522 belegt. Hierbei handelt es sich um das bereits mehrfach erwähnte sogenannte *Schmidburgepitaph*, die *Lössener Kreuzigung*⁶² sowie Holzschnitte zum *Prager Missale*.⁶³ Letzteres wurde bei Melchior Lotther d. Ä. in Leipzig gedruckt. Georg Lemberger arbeitete also nachweislich seit 1522 für Leipziger Auftraggeber und dürfte sich somit auch seit diesem Jahr in der Stadt aufgehalten haben. Daß die ersten Aufträge genau ein Jahr vor seiner Einbürgerung erfolgten, läßt darauf schließen, daß der Künstler zu diesem Zeitpunkt noch nicht die Meisterwürde besessen haben kann, die für eine Einbürgerung Bedingung war.⁶⁴ Den allgemeinen Zunftbestimmungen nach hatte man sich um sein Meisterrecht zunächst ein Jahr lang zu bewerben.⁶⁵ Darauf, daß Lemberger erst 1523 die Meisterwürde erhielt, weist das Datum seiner Einbürgerung hin, der fünfte Tag der Fronleichnamsoktav (11. Juni). Nach der Ordnung der zu einer Zunft zusammengeschlossenen Sattler, Riemer und Maler⁶⁶ von 1516 wurden die Meister dieser Gemeinschaft immer Montags nach Fronleichnam „gekieset“⁶⁷, also ge-

⁶⁰ Der Bischof behielt auch zum Neffen seines 1520 verstorbenen Kanzlers Schmidburg weiterhin Kontakt und schätzte den Leipziger offensichtlich sehr. Im Jahr 1531 versuchte Philipp von Freising erfolglos, Simon Pistor gegen den Willen des Stadtrates zum Posten des Predigers von St. Wenzel in Naumburg zu verhelfen (HOFFMANN 1901, S. 71).

⁶¹ Siehe Kap. V.2.

⁶² Kat.-Nr. M 2. Über die tatsächliche Herkunft dieser Tafel ist nichts bekannt. In Lössen befindet sie sich laut einer Inschrift auf der Rückseite erst seit dem 18. Jahrhundert.

⁶³ Kat.-Nr. H 1522.1.

⁶⁴ Vgl. Zit. 1 und Fußnote 1 dieses Kapitels.

⁶⁵ WUSTMANN 1905, S. 294. Aus Leipzig ist im 16. Jahrhundert der seltene Fall eines Nagelschmiedes bekannt, der als Geselle nach Leipzig kam und die besagte Bestimmung umgehen konnte. Dank der Fürsprache der Zunft der Kleinschmiede wurde ihm wegen akuten Mangels an befähigten Meistern seines Faches ohne Probezeit die Meisterwürde zugesprochen und er sofort zum Leipziger Bürger gewählt (ebd.).

⁶⁶ Diese Zusammensetzung erklärt sich daraus, daß die Maler viel mit heraldischen und sonstigen dekorativen Malereien beschäftigt wurden. So übernahm beispielsweise die Cranachwerkstatt auch Aufträge zur Bemalung von Speeren, Hellebarden, Turnierlanzen, Fahnen und anderen Gegenständen (ERMISCHER 2007, S. 28).

⁶⁷ Zit. nach GEYSER 1855, S. 14, ohne Beleg. An dieser Stelle sei der Bestandsreferentin Frau Gina Klank, Stadtarchiv Leipzig, für ihre Hilfe bei der Suche nach den entsprechenden Unterlagen herzlich gedankt. Die Zunftordnung von 1516 wird zwar auch an anderen Stellen erwähnt (WUSTMANN 1905, S. 294 / DUCLAUD 1990, S. 115), leider aber ohne weitere Angaben zur genauen Herkunft der Informationen. Unter Umständen handelt es sich um Übernahmen aus einem Kopialbuch, welches nicht ausfindig zu machen war.

wählt. Wer in die Zunft eintreten wollte, sollte vor seiner Wahl zum Meister „nach gewohnheit muten“⁶⁸, sich also ein Jahr lang bewerben und bewähren. Nach Ablauf der Bewerbungszeit und dem erfolgtem Wahlakt mußte eine Aufnahmegebühr von einem Groschen bezahlt werden. Weiterhin war es Bedingung, eine eheliche Geburt nachzuweisen, um den guten Ruf der Zunft nicht zu gefährden.⁶⁹ Diese Forderungen entsprechen dem zu Anfang dieses Kapitels zitierten Eintrag Lembergers in die Stadtkassenrechnungen sowie der einjährigen Vorlaufzeit, innerhalb derer er - durch Werke belegt - vor Ort indirekt nachweisbar ist. Zu den gefragten Kunsthandwerkern, denen die städtische Gebühr für das Bürgerrecht erlassen wurde, gehörte Lemberger offensichtlich nicht.⁷⁰

Sein Entschluß, sich 1523 tatsächlich in Leipzig niederzulassen, basierte höchstwahrscheinlich auf der vielversprechend erscheinenden Auftragslage. Mit der Produktion von Bildstöcken für den Buchdruck bot sich ihm in der Stadt eine neue Einnahmequelle.⁷¹ Wie ein Auftrag der Stadt Leipzig belegt, umfaßte der Herstellungsprozeß das Reißen (Vorzeichnen) sowie das Schneiden (Beschnitzen) der Druckstöcke:

Georgen Maler [erhält den Auftrag] von eyner forme etzlicher vorbotten pfennige zu reysen vnd schneyden XII Groschen.⁷²

Dies bedeutet allerdings nicht zwangsläufig, daß Lemberger auch das Schneiden selbst ausgeführt haben muß. Er hätte es durchaus auch an einen Subunternehmer vergeben können. Die Praxis wurde im allgemeinen variabel gehandhabt und richtete sich je nach den persönlichen Arbeitsbedingungen, dem Talent des Künstlers, der Werkstattkapazität und dem Auftragsdruck.⁷³ Die außerordentliche Qualität vieler Druckstöcke Lembergers spricht für einen hohen Anteil an Eigenarbeit.

Die politischen Rahmenbedingungen, die Georg Lemberger in Leipzig vorfand, waren alles andere als günstig. Seit der Einführung der Messeprivilegien durch Kaiser Maximilian im Jahr 1497 war die Stadt zwar im Begriff, sich zu einem Zentrum des Buchdrucks und -handels in Mitteldeutschland zu entwickeln.⁷⁴ Mit dem Beginn der Reformation brach 1518 für das ortsansässige Buchgewerbe jedoch eine schwierige Zeit an, die bis 1539 andauern sollte. Der Landesherr des albertinischen Sachsen, Herzog Georg der Bärtige, zeigte sich der lutherischen Lehre gegenüber zunächst aufgeschlossen. Durch die Bischöfe von Merseburg und Meißen bestürmt, wandte er sich nach der Stellungnahme Martin Luthers gegen das Papsttum und die Macht der Konzilien jedoch immer mehr von der neuen Lehre

⁶⁸ Zit. nach GEYSER 1855, S. 14, ohne Beleg.

⁶⁹ GEYSER 1855, S. 14.

⁷⁰ Vgl. WUSTMANN 1905, S. 274. Zum Bürgerrecht der Stadt Leipzig allgemein ebd., S. 272-277.

⁷¹ GROTE 1933, S. 8.

⁷² STADTAL EISTU, Jahreshauptrechnungen, Bd. 37 (1525/26), unter „Gemeyne Ausgaben in manche wege“, fol. 122 v. Es handelt sich hierbei um eine Bekanntmachung nicht akzeptierter Münzen.

⁷³ Vgl. FALK 1974, S. 335f. / KUNZE 1993, S. 118f.

⁷⁴ WUSTMANN 1905, S. 306 und S. 311 / WITTMANN 1999, S. 40.

ab, bis er zu einem der verbissensten Gegenspieler des Reformators wurde.⁷⁵ Die freizügige Phase der ersten Jahre, in der Flugschriften und Bücher reformatorischen Inhalts ungehindert gedruckt und vertrieben werden konnten, endete im Mai 1521 mit dem Erlass des Wormser Ediktes durch Kaiser Karl V., das ein Druck- und Vertriebsverbot für Schriften reformatorischen Inhalts aussprach. Die praktische Umsetzung des Edikts hing von den jeweiligen Territorialherren ab. Im Gegensatz zu Kurfürst Friedrich dem Weisen, dem Landesherrn des ernestinischen Sachsen, stellte sich Herzog Georg der Bärtige bedingungslos hinter das Edikt. Die sechs in der Stadt ansässigen Drucker traf die Verordnung hart, verkauften sich die zumeist kleinformatigen reformatorischen Schriften doch um ein Vielfaches besser als die teuren Drucke alttheologischen oder humanistischen Inhalts, die wie Blei in den Regalen lagen.⁷⁶ 1522 verschärfte Herzog Georg die Zensur, indem er auch den Besitz lutherischer Schriften unter Strafe stellte.⁷⁷ Am 7. November 1522 erließ er ein speziell gegen Luthers Septembertestament gerichtetes Mandat.⁷⁸ Die darauffolgenden Jahre waren gekennzeichnet durch die verschiedensten Versuche der Leipziger Drucker, ihre ungenutzten Produktionskapazitäten auszunutzen.⁷⁹

4.2. Tätigkeit und Lebensumstände

Die Ansässigkeit Lembergers in Leipzig ist durch mehrere archivalische Belege dokumentiert. Zwischen 1523 und 1537 gewähren diese Einträge in Rats-, Steuer- und Gerichtsbücher zumindest kleine Einblicke in seine individuellen Lebensumstände. Wahrscheinlich heiratete er relativ bald eine gewisse Barbara Parsch, Tochter des vermögenden Kleinschmieds Lorenz Parsch.⁸⁰

Seine Auftragslage entwickelte sich offensichtlich zunächst erwartungsgemäß gut. Die Buchillustration dürfte zu seiner Haupteinnahmequelle geworden sein, denn den wenigen überlieferten Tafelbildern von seiner Hand steht eine immense Anzahl von Buchillustrationen und Titeleinfassungen gegenüber. Die Folgen der Zensur trafen über seine Auftraggeber zwar auch ihn, aber er konnte sie abmildern, indem er zusätzlich für außerhalb Leipzigs ansässige Drucker tätig wurde. Mit der Illustration des *Prager Missales* erhielt er 1522

⁷⁵ WUSTMANN 1885, S. 59.

⁷⁶ CLAUS 1987, S. 9f. / WITTMANN 1999, S. 48-63.

⁷⁷ WUSTMANN 1905, S. 389/90.

⁷⁸ VOLZ 1954, S. 18f. Gekaufte Exemplare sollten abgegeben werden, der Preis wurde erstattet.

⁷⁹ Einige Drucker richteten sogar Produktionsstätten in nahegelegenen Orten wie Grimma, Eilenburg und Allstedt ein, die sich auf kursächsischem Territorium befanden (vgl. CLAUS 1987, S. 10-12).

⁸⁰ Diese Verbindung ist erst durch die 1530 dokumentierten Ehestreitigkeiten nachweisbar (siehe unten). Wenn auch das genaue Vermählungsdatum nicht zu ermitteln ist, so erscheint es doch naheliegend, daß Lemberger so schnell wie möglich in die Leipziger Bürgerschaft einheiratete. Lembergers Schwiegervater Lorenz Parsch war wohl recht vermögend, denn seiner Werkstatt gehörten mehrere Lehrlinge und Gesellen an (GROTE 1933, S. 9).

einen ersten bedeutenden Auftrag von dem Leipziger Drucker Melchior Lotther d. Ä.⁸¹ Dieser pflegte beste Beziehungen zu Martin Luther, die über eine Geschäftsbeziehung hinausgingen. Lotthers Druckerei, aber auch seine Gastfreundschaft wurden durch den Reformator außerordentlich geschätzt.⁸² Auf Luthers ausdrücklichen Wunsch hatte Lotther im Dezember 1519 eine Zweigoffizin im Anwesen Lucas Cranachs in Wittenberg eröffnet, deren Leitung er seinem Sohn Melchior Lotther d. J. übertrug, und war so zum „Haus- und Hofdrucker“ der Wittenberger Reformatoren avanciert.⁸³ Auch Lemberger profitierte davon: die Illustrationen des von Luther übersetzten und von Cranach mitfinanzierten „Septembertestaments“ von 1522 führte Cranach zwar selbst aus. Das Bildmaterial für die günstige Oktavausgabe und ihre Nachfolger aber, die Melchior Lotther d. J. ab 1523 auf eigene Kosten druckte, schuf Lemberger, ebenso die Titeleinfassung der Erstausgabe des ersten Teils des Alten Testaments.⁸⁴

Zu den ersten Kommittenten Lembergers zählte ferner der Leipziger Drucker Nickel Schmidt.⁸⁵ Trotz des Verbots druckte dieser 1523 die lutherische Fassung des Neuen Testaments nach, gab sie aber zur Tarnung als Übersetzung des Erasmus von Rotterdam aus.⁸⁶ Die Holzschnitte der vier Evangelisten, die Lemberger für diese Ausgabe anfertigte, sowie die Titeleinfassung, mit der die Teilausgaben versehen wurden, gehören zu seinen frühesten Druckgraphiken.⁸⁷

Um 1524 geriet die Leipziger Buchdruckerbranche immer mehr in Bedrängnis. Von der Existenznot, welche die Drucker und alle ihnen zuarbeitenden Berufszweige schließlich

⁸¹ Vgl. allg. RESKE 2007, S. 516 / zur Produktion CLAUS 1987, S. 41-46 und S. 93-116. Lotther hatte die Druckerei seines Schwiegervaters Konrad Kachelofen übernommen und tat sich mit der Herstellung „[...] einer großen Anzahl von Missalen, Breviaren und Psalterien [hervor], deren Typen und Holzschnittinitialen zu dem besten gehören, was der Missaledruck überhaupt hervorgebracht hat.“ (SCHMIDT 1976, S. 645) Einige dieser Initialen dürften auf Lemberger zurückgehen (siehe Werkkatalog).

⁸² Seit 1518 druckte Lotther auch Luthersche Erstausgaben (RESKE 2007, S. 516). Während der Leipziger Disputation 1519 kehrte Luther in Lotthers Herberge ein (WUSTMANN 1905, S. 404).

⁸³ Schon vor der berühmten Leipziger Disputation 1519 schrieb Luther in Gemeinschaft mit dem Rektor und einigen anderen Professoren der Wittenberger Universität an Kurfürst Friedrich den Weisen: „Auch ists bei vielen für gut angesehen, so wir möchten einen redlichen Drucker hie zu Wittenberg haben, denn das sollt nit wenig der Universität Förderung und Euern Kurfürstlichen Gnaden Ehr einlegen.“ (zit. nach WUSTMANN 1905, S. 376f.). Im Mai 1519 war die Errichtung einer Lottherschen Zweigoffizin in Wittenberg beschlossene Sache. In einem Brief an Spalatin schrieb Luther in diesem Jahr erfreut: „Melchior Lotter kommt, mit trefflichen Matritzen versehen, die er von Froben [gemeint ist der Baseler Drucker] bekommen hat, und ist bereit, bei uns eine Druckerei einzurichten, wenn unser durchlauchtigster Fürst geruhen wird, seine Zustimmung zu geben. Wir glauben, daß das für uns, insonderheit für unsre Universität, eine Zierde sein werde [...]“ (zit. nach WUSTMANN 1905, S. 377).

⁸⁴ Siehe Kap. IV.1.3.

⁸⁵ Vgl. allg. RESKE 2007, S. 518 / zur Produktion CLAUS 1987, S. 57-62 und S. 150-169.

⁸⁶ GROTE 1933, S. 17.

⁸⁷ Siehe Kap. IV.1.3.1. Daß von diesem Druck sowie von den Teilausgaben nur noch wenige, zum Teil fragmentierte Exemplare erhalten sind (Kat.-Nr. H 1523.2 und 3), dürfte auf die Vernichtung lutherischer Schriften in den 1520er Jahren zurückzuführen sein (zu den Leipziger Bücherverbrennungen vgl. GESS 1905, Nr. 193, S. 155). Ein vollständiges Exemplar mit allen vier Evangelisten bewahrt die Ervin-Szabo-Zentralbibliothek Budapest.

ereilte, zeugt eindrucksvoll ein Brief der Stadt Leipzig an Herzog Georg. Der ehemals florierende Leipziger Buchhandel drohte 1524 offensichtlich zusammenzubrechen:

Es haben sich auch die buchdrucker itzund und zuvorn oftmals kegen uns heftig beclagt, das yne yre nahrung ganz darnyderliege, und wo es mit yne also in die lenge stehen solte, wurden sye von haus, hof und alle yrer nahrung kome, indeme das sie nichts neues, das zu Wittenberg ader sust gemacht, alhir drugken und vorkaufen dürfen. Dann welchs man gerne kouft und darnach die frage ist, müssen sie nit haben noch voekaufen; was sie aber mit großen houfen bey sich liegen haben, dasselbig begert nymands und wenn sie es auch umbsust geben wolten. ...[Weiter folgt die Bemerkung, daß Drucker in anderen Städten Nutznießer ihrer Lage seien]... Derhalben die drucker, setzer und andere yre diener, dero sich vile dises handels bishere alhir erneret, in grund vorterven und mit yren kindern notleyden, also das auch etzliche gedungen, ums tagelon auf der mauer zu arbeiten. Und wirdet also der buchhandel dardurch gar von hynnen gewandt.⁸⁸

In den folgenden Jahren entwarf Lemberger vor allem Titeleinfassungen und einzelne Holzschnitte für die Leipziger Drucker Jakob Thanner⁸⁹ und Michael Blum.⁹⁰ Von Melchior Lotther d. Ä. erhielt er 1525 den prominenten Auftrag, ein Wappen des Kardinals Albrecht von Mainz und mehrere Initialen für zwei Großfolio-Lektionare zu schaffen, die für die Stiftskirchen in Halle und Aschaffenburg bestimmt waren.⁹¹ Eine ebenfalls 1525 entstandene Großfolio-Titeleinfassung, die vermutlich ursprünglich für eine Bibel bestimmt war, verwendete Melchior Lotther d. Ä. später für den Sachsenspiegel.⁹² Wie aus dieser Zusammenschau deutlich wird, illustrierte Lemberger zwar hauptsächlich reformatorische Werke, nahm aber auch Aufträge zur Bebilderung von Drucken an, welche die überkommenen Glaubenswerte verteidigten. So schuf er im Auftrag von Hieronymus Emser, dem Hofgeistlichen Herzog Georg des Bärtigen, einen Titelholzschnitt mit einer Gregorsmesse.⁹³ Dieses Verhalten war nicht ungewöhnlich und entsprach demjenigen vieler Drucker, die aus wirtschaftlichen Gründen gleichermaßen reformatorische wie altgläubige Schriften herstellten.⁹⁴ Titeleinfassungen Lembergers schmückten überregional zahlreiche Drucke von Michael Buchführer, Johannes Loersfeld und Melchior Sachse in Erfurt,⁹⁵ Gabriel Kantz in Altenburg⁹⁶ sowie Johann Schönsperger in Zwickau.⁹⁷

Auch in Wittenberg faßte Georg Lemberger als Druckgraphiker Fuß. Seit 1525 finden sich regelmäßig Titelholzschnitte in Büchern der Offizinen von Michael Lotther, Hans Lufft,

⁸⁸ Zit. nach GESS 1905, Nr. 635, S. 641f.

⁸⁹ Vgl. allg. RESKE 2007, S. 517 / zur Produktion CLAUS 1987, S. 46-48 und S. 117-123.

⁹⁰ Vgl. allg. RESKE 2007, S. 518f. / zur Produktion CLAUS 1987, S. 63-66 und S. 170-183.

⁹¹ Kat.-Nr. H 1525.8.1, I 1525.8.1-5 und I 1525.9.1.

⁹² Kat.-Nr. H 1528.1.

⁹³ Kat.-Nr. 1524.1.1. Siehe HECHT 2006; zur Drucktätigkeit der Emserpresse allgemein AURICH 2000.

⁹⁴ Obwohl dieses Verhalten auf die wirtschaftliche Not insbesondere der kleinerer Drucker zurückzuführen gewesen sein dürfte, wurde ihnen Gewinnsucht vorgeworfen (KUNZE 1993, S. 41 / SCHELLE-WOLFF 1996, S. 113).

⁹⁵ Zu den Erfurter Druckern vgl. HASE 1966 / CLAUS 1992 / RESKE 2007, S. 200-205.

⁹⁶ Zum Druckgeschehen in Altenburg vgl. CLAUS 1983 / CLAUS 2001.

⁹⁷ Die Zwickauer Drucke untersuchte CLAUS 1985 / CLAUS 1986 / CLAUS 2001.

Hans Weiß, Joseph Klug, Georg Rhau und Hans Barth.⁹⁸ Die Lotthersche Zweigoffizin büßte allerdings ihre begünstigte Stellung wegen eines aufsehenerregenden Zwischenfalles ein. Zwischen dem Verlegerpaar Cranach/Döring und Melchior Lotther d. J. entbrannten Auseinandersetzungen um die Ausführung lukrativer Druckaufträge. Um die volle Kontrolle über das vielversprechende Geschäft zu erlangen, richteten Cranach und Döring im ersten Halbjahr 1523 eine eigene Presse in Cranachs Anwesen ein, als deren Faktor sie den Drucker Joseph Klug anstellten.⁹⁹ Vergebens schickte Melchior Lotther d. Ä. im Sommer 1523 seinen zweiten Sohn Michael zur Unterstützung in die Wittenberger Filiale – spätestens seit dem Herbst war ihr die weitere Herstellung von Erstdrucken entzogen.¹⁰⁰ Man kann davon ausgehen, daß Cranach mit allen Mitteln anstrebte, die Druckerei als unerwünschte Konkurrenz zu beseitigen, jedoch nicht offen vorgehen konnte, da sie unter Luthers Protektion stand.¹⁰¹ Lemberger spielte in dieser Konfrontation sicherlich indirekt eine Rolle, da Melchior Lotther d. J. ihm die Anfertigung der Illustrationen für die Oktavausgaben des Alten und Neuen Testaments sicherlich nicht nur übertrug, um die Ausgaben völlig unabhängig von Cranach drucken zu können, sondern auch wegen seiner herausragenden künstlerischen Fähigkeiten. Es ist kaum vorstellbar, daß Cranach als Künstler und Werkstattinhaber sich nicht von der im eigenen Hause erwachsenden Konkurrenz düpiert gefühlt haben dürfte.

Eine passende Gelegenheit zur Ausschaltung der Lottherschen Druckerei bot sich mit einem schweren Vergehen, welches sich Melchior Lotther d. J. zuschulden kommen ließ. Möglicherweise wurde er das Opfer einer Intrige, als er aus unbekanntem Gründen im Frühling 1524 einen Buchbinderlehrling gefangen nahm und ihn folterte.¹⁰² Da er sich mit dieser Tat über die Gerichtsbarkeit des Stadtrates hinwegsetzte, dem auch Cranach angehörte, wogen die Folgen schwer. Cranach verwies die Gebrüder Lotther kurzerhand aus seinem Anwesen, woraufhin sie vorübergehend in der Scheune eines Barbierhauses unterkamen, bis sie einen besseren Raum im Franziskanerkloster fanden. Die endgültige Schließung der Druckerei konnte nur durch eine hohe Geldstrafe abgewendet werden.¹⁰³ Martin Luther, der sich anfänglich noch bei dem erzürnten Kurfürsten Friedrich für die Familie Lotther einsetzte,¹⁰⁴ wandte sich schließlich ab und erteilte seine Aufträge fortan dem bis

⁹⁸ RESKE 2007, S. 990-999.

⁹⁹ CLAUS 2002, S. 91 und S. 101, Anm. 65 / RESKE 2007, S. 993-996. Hier auch weiterführende Literatur.

¹⁰⁰ Vgl. CLAUS 2002, S. 91.

¹⁰¹ Melchior Lotther d. Ä. schilderte im September 1524 in einer Eingabe, wie man versuchte, seine Filialoffizin aus Wittenberg zu verdrängen (WA Briefwechsel, Bd. 3, S. 345-352, Nr. 776, Anhang).

¹⁰² Lotther stach dem gefesselten Mann einen Pfriem durch die Nase (VOLZ 1954, S. 25).

¹⁰³ Melchior Lotther d. Ä. leistete 1524 und 1525 für seinen Sohn die hohe Geldstrafe von 25 Schock Groschen - etwa 71 Gulden - beim Wittenberger Rat (VOLZ 1954, S. 25). Die Wittenberger warfen ihm vor, er lasse sein in ihrer Stadt reichlich verdientes Geld nicht dort, sondern gebe es stattdessen in Leipzig aus (KROKER 1908, S. 17). Zu weiteren Schwierigkeiten, die der Wittenberger Zweigoffizin bis 1528 aus Melchior Lotthers d. J. Vergehen erwuchsen, vgl. VOLZ 1954, S. 28ff.

¹⁰⁴ WA Briefwechsel, Bd. 3, S. 345-352, Nr. 776 / VOLZ 1954, S. 25.

heute als Hauptvertreter des lutherischen Buchdrucks geltenden Hans Lufft.¹⁰⁵ 1525 verließ der in Ungnade gefallene Melchior Lotther d. J. die Stadt und ging zurück zu seinem Vater nach Leipzig.¹⁰⁶ Unter seinem Bruder Michael konnte sich die immens geschwächte Zweigoffizin in Wittenberg bis 1528 nicht mehr erholen. Aus diesem Grund verlegte Michael Lotther sie 1529 nach Magdeburg, wo sich durch die rasante Verbreitung der reformatorischen Lehre ein neuer Markt eröffnete. Hier avancierte das Unternehmen innerhalb kürzester Zeit zur maßgeblichen Druckerei, welche letztlich den Ruf der Stadt als „Hochburg der Reformation“ und „Des Hergotts Kanzlei“ begründete.¹⁰⁷

Repressalien anderer Art sah sich der Leipziger Drucker Michael Blum ausgesetzt, der ebenfalls zu Lembergers Auftraggebern gehörte. Allen Verboten zum Trotz stellte er wiederholt reformatorische Schriften her, weshalb er 1525 sogar drei Wochen im Gefängnis verbrachte und nur knapp einer Ausweisung entging.¹⁰⁸ Schließlich führte der Auftragsdruck der Flugschrift „Von der newen wandlung eynes Christlichen lebens“ zur Katastrophe. Am 20. Mai 1527 wurde der reisende Drucker und Buchführer Hans Hergot aus Nürnberg, dem der Vertrieb dieses bei Michael Blum gedruckten Büchleins zur Last gelegt wurde, auf dem Leipziger Marktplatz mit dem Schwert hingerichtet.¹⁰⁹ Die Titeleinfassung – ein wiederverwendetes Exemplar von 1525 – stammte von Lemberger.¹¹⁰ Michael Blum hatte zwar vorsichtshalber sein auf dem Titel abgebildetes Druckersignet entfernt, zog es aber vor, die Stadt für drei Jahre zu verlassen, um einer Strafe zu entgehen.¹¹¹ Der Schock über die drakonische Strafanwendung bei Hans Hergot sorgte dafür, daß in Leipzig bis zum Tod Herzog Georgs im Jahr 1539 keine lutherischen Schriften mehr erschienen.¹¹² „Anstelle dessen gewann die Stadt nun für ein volles Jahrzehnt, wiewohl eher ungewünscht, eine zentrale Stellung für das katholische Buch im mittleren Deutschland.“¹¹³

Auch Georg Lemberger stellte sich diesem Trend nicht entgegen, obwohl er dem neuen Glauben aufgeschlossen gegenüberstand und bereits in seinen frühen Werken zu einer den reformatorischen Glaubensgrundsätzen verpflichteten Symbol- und Bildersprache gefun-

¹⁰⁵ KROKER 1908, S. 17f. / SCHMIDT 1979, S. 646.

¹⁰⁶ Noch 1532 warf ihm Luther in seinen Tischreden vor, er habe aus dem Druck der ihm überlassenen Bücher gottlosen und unleidlichen Gewinn gezogen (RESKE 2007, S. 994, zit. nach D. von REITZENSTEIN: Distel und Grüner Berg. Der Lutherdrucker Johannes Rhau-Grunenberg = Grünberger Museumshefte 1, Grünberg 1993, S. 30). Die Frage, ob das Verlegerkonsortium Cranach/Döring eine niedrigere Gewinnspanne anstrebte, kann hier nicht weiter verfolgt werden.

¹⁰⁷ KROKER 1908, S. 18 / WITTMANN 1999, S. 51 / SCHILLING 2009, S. 15f. und S. 19-21. Die Magdeburger Offizin bestand bis zum Tod Michael Lotthers im Jahr 1554 (SCHMIDT 1979, S. 646).

¹⁰⁸ Ausführlich SCHELLE-WOLFF 1996, S. 108-128.

¹⁰⁹ Die unverhältnismäßig harte Bestrafung könnte sich daraus erklären, daß Hergot vermutlich auch der Autor dieser Schrift war (vgl. SCHELLE-WOLFF 1996, S. 301-358).

¹¹⁰ Kat.-Nr. H 1525.10.1.

¹¹¹ CLAUS 1987, S. 12 / RESKE 2007, S. 518f.

¹¹² Zur Büchzensur und den vielfältigen Versuchen, sie zu umgehen, vgl. KUNZE 1993, S. 40-46.

¹¹³ CLAUS 1987, S. 12.

den hatte.¹¹⁴ Nach den Illustrationen für die Oktavausgaben der Lutherschen Testamente schuf er 1527 zum ersten Mal seit längerer Zeit wieder eine umfangreichere Bildfolge, in diesem Fall für das in Dresden bei Wolfgang Stöckel erschienene Neue Testament des engagierten Luthergegners Hieronymus Emser.¹¹⁵ Bei dem sogenannten „Emser-Testament“ handelte es sich um eine von Herzog Georg als „Gegengift“¹¹⁶ initiierte, der lutherischen Bibelübersetzung kontrovers gegenübergestellte Translation des Neuen Testaments.¹¹⁷ Wider Erwarten hielt sich Emser jedoch recht genau an Luthers Bibelübersetzung, was ihm noch posthum heftige Kritik und den Spott des Reformators einbrachte, da das vermeintlich altgläubige Vorzeigeprojekt in etlichen Auflagen erschien und dadurch maßgeblich zur Verbreitung der reformatorischen Fassung beitrug.¹¹⁸ Der Auftrag zur Bebilderung des Emser-Testamentes dürfte auf jeden Fall willkommen gewesen sein, überliefert im Jahr 1527 das Kontraktbuch des Leipziger Stadtgerichts doch erstmals eine Kreditaufnahme Lembergers:

Georg Lemberger hat bekandt das er Micheln Schirmer XVIII gr. schuldig sey / darauff bewilligt / gelobt und zugesagt / yme daran alle XIII tage V gr. zugeben / byßsolange solche schuldt allenthalben vorgnuget vnd betzalt werde / Actum Sonnabents nach Pfingsten / anno XXVII^o¹¹⁹

Der Grund für den finanziellen Engpaß ist unbekannt.¹²⁰ Vielleicht war Lemberger nicht mehr imstande, den Kauf von Materialien vorzufinanzieren. Möglicherweise brachte ihn aber auch der Ausfall vermeintlich sicherer Einnahmen in diese Lage: da er die bestellten Illustrationen zum Emser-Testament nicht rechtzeitig liefern konnte, stornierte Emser den Auftrag für weitere Bildstöcke.¹²¹ Auch im folgenden Jahr sah sich Lemberger gezwungen, eine Anleihe aufzunehmen, die um einiges höher ausfiel:

Georg Lemberger mahler hat bekandt / das er Egidiussen Lotter VII fl. IX ½ gr. schuldig sey / Bewilligt, gelobt und zugesagt / yme dieselbigen auff den nechsten

¹¹⁴ Vgl. v. a. Kap. V.

¹¹⁵ Der aus Ulm stammende Theologe Hieronymus Emser (1478-1527) war seit 1505 Sekretär und später Hofkaplan Herzog Georg des Bärtigen in Dresden (eine Kurzbiographie bei AURICH 2000, S. 16-24).

¹¹⁶ PANZER 1781, S. 33.

¹¹⁷ Kat.-Nr. H 1527.3. Zur Bildausstattung des Emser-Testamentes siehe Kap. IV.1.2.3 (Titelholzschnitt) und Kap. IV.1.3.4 (Textholzschnitte).

¹¹⁸ SCHMIDT 1977, S. 218.

¹¹⁹ STADTAL RISTU, Kontraktbuch des Stadtgerichts 1527/36, fol. 5 v. Besagter Michel Schirmer könnte der Großvater des 1606 in Leipzig geborenen evangelischen Pfarrers und Liederdichters Michael Schirmer („Nun jauchzet all, ihr Frommen“, EG 9, und „O Heil’ger Geist kehr bei uns ein“, EG 130) gewesen sein. Zur ausführlichen Biographie Michael Schirmers vgl. BBKL, Bd. 9, Sp. 226-227.

¹²⁰ Das Urteil von GROTE 1933, S. 9, der die Schulden allein auf angebliche Charaktermängel wie fehlende Stetigkeit und zu große Sorglosigkeit zurückführen wollte, entbehrt jeder wissenschaftlichen Grundlage.

¹²¹ Da Lemberger mit dem Auftrag nicht wie gewünscht vorankam, Herzog Georg von Sachsen aber auf Fertigstellung des Projekts drängte, sah sich Emser gezwungen, für 40 Taler von Cranach die für das Neue Testament verwendeten Druckstöcke anzukaufen. Möglicherweise war der Auftraggeber auch mit Lembergers Arbeiten unzufrieden (siehe Kap. IV.1.3.4). Die Ähnlichkeit des Emser-Testamentes zu Luthers Originalübersetzung wurde jedenfalls dadurch noch augenfälliger (VOLZ 1954, S. 26f., rezipiert u. a. bei KUNZE 1993, S. 615). - Wie der Verkauf war auch das gegenseitige Ausleihen von Bildstöcken zwischen Druckern durchaus üblich und wurde oft praktiziert (vgl. CLAUS 1966).

Ostermarkt schirsten zuentrichten vnd zubetzalen / bey des Radts gehorsam, vnd seiner eigen kost.¹²²

Das Abbildungsmaterial, das Lemberger in den folgenden Jahren für reformierte wie für altgläubige Schriften fertigte, bezeugt, daß ihm wohl kaum eine andere Wahl blieb, als konfessionell ungebunden zu bleiben – zumindest auf beruflicher Ebene. So entwarf er Titeleinfassungen für Wittenberger Drucke von Michael Lotther, Hans Lufft und Georg Rhau und Illustrationen für Luthers *Betbüchlein*,¹²³ aber auch den Titel einer heftigen Hetzschrift gegen Luther und seine Anhänger.¹²⁴ Ausgerechnet für den nach Leipzig zurückgekehrten Michael Blum schuf er einen Titelholzschnitt mit Karikaturen Luthers.¹²⁵ In Leipzig illustrierte er ansonsten Drucke neutralen Charakters wie Lehrbücher oder Gesundheitsratgeber. Eine umfangreiche Illustrationsfolge entwarf er für das „Flurheymische Meßbuch“, das bei Jakob Thanner erschien.¹²⁶ Seine Aktivitäten umfaßten schließlich auch Aufträge wie den des Leipziger Stadtrates, ein Weinfäß mit dem Ratswappen zu bemalen:

„Georgen Maler von eynem moster des Rats Wapen daruff ze reysen geben VI Groschen.“¹²⁷

Der Eintrag ins Türkensteuerbuch des darauffolgenden Jahres 1529 gibt das erste und einzige Mal konkreten Aufschluß über die Eigentumsverhältnisse Lembergers. Sein Name wird mit den folgenden drei Worten kommentiert: „Inq.[uilinus] Nihil habet“¹²⁸. Er und seine Frau besaßen also weder Haus- noch Grundbesitz und auch keine hochwertigen Handelsgüter. Durch den Zusatz „inquilinus“¹²⁹ läßt sich erschließen, daß sie zur Miete im „Peters vierteil, Barfus geslein“¹³⁰ wohnten. Die Kopfsteuer, welche Georg Lemberger für sich und seine Frau bezahlte, wird in der ersten Spalte geführt: „Dedit II gr.“¹³¹. Zu diesem

¹²² STADTAL RISTU, Kontraktbuch des Stadtgerichts 1527/36, fol. 21.

¹²³ Luther, Martin: *Ein betbuechlin/ mit eym Calender vnd Passional* (...), Hans Lufft, Wittenberg 1529 (Kat.-Nr. H 1529.1).

¹²⁴ Wimpina, Konrad: *SECTARVM ERRORVM* (...), Johann Hanau d. Ä., Frankfurt/O. 1528 (Kat.-Nr. H 1528.3).

¹²⁵ Hasenberg, Johann: *LVDVS LVDENTEM* (...), Michael Blum, Leipzig 1530 (Kat.-Nr. H 1530.2).

¹²⁶ Christoph Flurheym (Bearb.), *Alle Kirchen gesaeng vnd gebeth des gantzen jars* (...), Jacob Thanner, Leipzig 1529 (Kat.-Nr. H 1529.2). Wie in der Folge des „Betbüchleins“ zeichnen sich auch hier deutlich mehrere ausführende Hände ab, die Bildkompositionen sowie die Figuren- und Gewandauffassung aber zeigen eindeutig die übergeordnete Handschrift Lembergers. Dieser dürfte die Vorzeichnungen übernommen, deren Übertragung auf bzw. in den Druckstock jedoch aus Zeitmangel zu großen Teilen abgegeben haben.

¹²⁷ STADTAL EISTU, Jahreshauptrechnungen, Bd. 41, 1529/30, fol. 80 v. Auch die Cranach-Werkstatt erledigte derartige Aufträge. Während Lucas Cranach d. Ä. sein Unternehmen jedoch höchst professionell führte und derartige Aufgaben nebenbei in an Fließbandarbeit erinnernder Form (ERMISCHER 2007, S. 28) erledigen ließ, dürfte ein solcher Auftrag für Lemberger durchaus wichtig gewesen sein.

¹²⁸ STADTAL RSTU, Türkensteuerbuch 1529, Buchstabe G, fol. 30 v.

¹²⁹ Lat. *inquilinus* = Mieter. Die Verordnung des Rates, daß sich jeder Bürger innerhalb eines Jahres ein Haus kaufen müsse, wurde im 16. Jahrhundert aufgehoben (GROTE 1933, S. 71).

¹³⁰ STADTAL RSTU, Türkensteuerbuch 1529, Buchstabe G, fol. 30 v.

¹³¹ Ebd. Lemberger bezahlte keine elf Groschen, wie GROTE 1933, S. 71, angibt, sondern zwei. Der Fehler ist auf die falsche Lesung der römischen Ziffer II zurückzuführen.

Zeitpunkt kann der Künstler also keine Werkstatt besessen haben, denn in diesem Fall hätte er die Kopfsteuer auch für Lehrlinge und Gesellen zahlen müssen.¹³²

Das Privatleben Lembergers bot offensichtlich keinen Ausgleich für den ausbleibenden wirtschaftlichen Erfolg. Die Ehe mit Barbara Parsch blieb vermutlich kinderlos und scheint nicht von gegenseitigem Respekt und liebevollem Umgang geprägt gewesen zu sein. Handfeste Auseinandersetzungen zwischen den Ehepartnern führten am 16. November 1530 in einem Gerichtsverfahren, dessen Ergebnis detailliert niedergelegt wurde:

Nachdeme sich Georg Lemberger mahler / gegen Barbaran seinem eheweybe / mit schlagen / rauffen / vnd mordtlicher wehre / vngebürlich gehalten / hat sie solchs neben Lorentzen Parsch yrem vater / vorm Radte geclaget / vnd vmb einsehunge gebethen / Dieweil er dann zuuor / derhalben auch ins Radts beheftung gewest / da er solchs beyß Radts straffe, nicht mehr zu thun, vorlobet / hette der Radt wol vrsachen gehabt, yne widerrumb in straffe zunehmen / aber dannoch auß gutwilligkeit nachgelassen / Darauff hat er / vff ein nawes / bey schult buß vnd höchstem landtrecht / angelobt vnd zugesagt / Sich hinforder dergleichen an gedachtem seinem weybe / nicht mehr zuuorgreifen / wu er aber solchs vbergehen wurde / So sal vnd wil er / ane alle mittell / ins Radts straffe gefallen sein / Dargegen hat sein weip auch gelobt vnd zugesagt / yme dartzu keine vrsach zugebenn / So ist auch Georgen Lemberger von Radts wegen gebothen / Das er sich gegen seinem schweher, mit wortten vnd werken / fridlich halten solle / bey fridebrechers recht / Actum Mittwoch nach Martini / Anno dni XV&XXX^o.¹³³

Wie der Eintrag beweist, hatte Lemberger nicht nur seine Frau physisch und psychisch attackiert, sondern auch seinen Schwager angegriffen. Eine ähnliche Auseinandersetzung hatte ihm bereits einige Zeit zuvor drei Wochen Haft eingebracht. In diesem Fall blieb er nur knapp von einer neuen Inhaftierung verschont.¹³⁴ Die Klage vor dem Rat der Stadt Leipzig scheint Wirkung gezeigt zu haben. Zumindest überliefern die Ratsbücher der folgenden Jahre keine weiteren Vorfälle dieser Art.

Zwei Einträge in den Büchern der Leipziger Richterstube belegen, daß die finanziellen Schwierigkeiten anhielten. Am 10. Februar 1531 hat

¹³² GROTE 1933, S. 71. Damit kann Lemberger auch im Bereich der Tafelmalerei kaum zugearbeitet worden sein. Zum Entstehungszeitpunkt des sogenannten *Schmidburgepitaphs* und der *Lössener Kreuzigung* im Jahr 1522 war er ja noch kein Zunftmitglied, konnte also noch keine Werkstatt mit Lehrlingen und Gesellen führen. Dieser Umstand könnte erklären, weshalb nur sehr wenige, dafür aber exklusiv auf die Wünsche der Auftraggeber abgestimmte Tafelbilder Lembergers auf uns gekommen sind (vgl. die Ausführungen zur spezifischen Ikonographie, Kap. V.) – Möglicherweise durfte er auch keine Werkstatt leiten, da er um 1528/1529 wegen gewalttätigen Verhaltens gegenüber seiner Frau drei Wochen inhaftiert war (siehe unten). In Lüneburg durfte ein Meister, der sich etwas zuschulden hatte kommen lassen, keine Gesellen halten (HUTH 1977, S. 11). Ob eine ähnliche Zunftregelung in Leipzig existierte, ist nicht bekannt.

¹³³ STADT AL RSTU, Ratsbücher, Bd. 6, 1530/37, fol. 37.

¹³⁴ Es verbietet sich allerdings, aus diesen Fakten weitgehende Schlüsse auf die Persönlichkeit Lembergers ziehen zu wollen. Ihm eine „derbe, rohe und zügellose Landsknechtsnatur“ (GROTE 1933, S. 9) zu attestieren, entbehrt jeder gebotenen Objektivität.

[...] Georg Mahler [...] bekennt, das er George Creutziger XXX gr. schuldig sey, bewilligt und gelobt vnd zugesagt / yne vff Mittfasten schirsten zu betzalen, Beyß Radts gehorsam / Actum freitags nach Appolonie virginis anno etc. XXXI¹³⁵

Ein Jahr später, am 1. Februar 1532, verzeichnet das Kontraktbuch:

Georg Lemberger / hat bekennt / das er Jacossen Paul von Gutterbach III fl. IX gr. schuldig sey, bewilligt vnd zugesagt, yme dieselbigen / vffn außgang deß nechstkonnffigen Ostermarckts / zu entrichten vnd zu betzalen / Bey der hulffe / Actum Mittwoch nach Reminiscere / Anno dni XV&XXXII.¹³⁶

Zusammenfassend lässt sich festhalten, daß sich Lembergers Lebensumstände in Leipzig weder geschäftlich noch privat zum Positiven entwickelten. Er und seine Frau konnten keinen Grund- oder gar Hausbesitz erwerben, keine Rücklagen bilden und waren wiederholt zur Kreditaufnahme gezwungen. Massive Eheprobleme mündeten mehrfach in die Anwendung körperlicher Gewalt und mußten vor dem Stadtrat geschlichtet werden.

4.3. Die Ausweisung aus Sachsen

Der Spätsommer 1532 markiert einen maßgeblichen Wendepunkt im Leben des Künstlers. Kurfürst Friedrich der Weise setzte in diesem Jahr einen reformatorischen Pfarrer in Holzhausen, einem Dorf an der thüringische Landesgrenze in unmittelbarer Nähe zu Leipzig, ein. Die dort abgehaltenen Predigten genossen großen Zulauf durch Leipziger Bürger. Aus diesem Grund erteilte Herzog Georg dem Leipziger Bürgermeister Egidius Mohr den Befehl, die Namen derer herauszufinden, die an den aus seiner Sicht ketzerischen Gottesdiensten teilnahmen. Zu diesem Zweck wurde ein Spitzel ausgeschickt.¹³⁷ Wie viele andere Leipziger Bürger wurde auch Lemberger erkannt, als er am 24. August 1532, dem Namenstag des Hl. Bartholomäus, einer Predigt in Holzhausen beiwohnte und das Abendmahl in beiderlei Gestalt einnahm. Am 9. September 1532 wurde er vor den Leipziger Stadtrat zitiert und einem Verhör unterzogen. In einem Brief des Rats an Herzog Georg, welcher dem Vernehmungsprotokoll vom 14. September 1532 beigelegt wurde, heißt es:

Georg Lemberger Mahler, bekennt, das er an S. Bartholomeß tage zu Holzhausen zur predigte gewest, vnd darumb, Das er das wort Gottes gehoeret, Habe dem pfarrer zu

¹³⁵ STADT AL RISTU, Kontraktbuch des Stadtgerichts 1527/36, fol 101 v. Georg Creutziger dürfte ein Verwandter, vielleicht sogar der Vater des 1504 in Leipzig als Sohn eines Kaufmannes geborenen Theologen Caspar Cruziger (auch „Creutziger“, „Crutziger“ oder „Cruciger“ genannt) sein. Cruziger wurde 1528 Professor für Theologie in Wittenberg und war 1539 maßgeblich an der Einführung der Reformation in Leipzig beteiligt (BBKL, Bd. 1, Sp. 1171).

¹³⁶ STADT AL RISTU, Kontraktbuch des Stadtgerichts 1527/36, fol. 132.

¹³⁷ SEIDEMANN 1846, Abt. II, Beil. VI, Nr. 1, S. 210, hier zit.: Brief des Egidius Mohr an Georg den Bärtigen vom 15. August 1532, HStAD. Mohr hatte bereits am 9. April 1532 ein Schreiben an den Herzog gerichtet, welches das Leipziger Pilgerwesen nach Holzhausen sowie den unerwünschten Prediger betraf. Die Pfarstelle in Holzhausen hatte Friedrich der Weise wahrscheinlich nicht ohne politische Hintergedanken mit einem entlaufenen Mönch besetzt, welcher es anscheinend vortrefflich verstand, die Glaubenslehre nach Martin Luther zu vertreten und zu vermitteln (SEIDEMANN 1848, Abt. I, Nr. 9, S. 34).

Holzhausen gebeicht, vnd das Sacrament, vnter beyder gestalt, daselbst, genommen, Hat auch angelobt, sich nit zuentwenden.¹³⁸

Es kam für Lemberger also keineswegs in Frage, vom neuen Glauben abzuschwören, womit er offensichtlich bewußt in Kauf nahm, innerhalb kürzester Zeit aus Leipzig ausgewiesen zu werden.¹³⁹ In einem Brief des Leipziger Stadtrats an Herzog Georg vom 25. September 1532 wird um eine Frist „[...] byß nach außgange, deß nechsten marckts [...]“¹⁴⁰ für die Verurteilten gebeten, damit diese die notwendigen Vorbereitungen für ihre unfreiwillige Wanderschaft treffen konnten. Außerdem fragte der Rat im Namen der Betroffenen um Abschiedsbriefe an, welche die Niederlassung in einer anderen Stadt erleichtern sollten und „[...] von alters her, vnsern Burgern vnd Einwohnern, so sie es begert [...] allewege gegeben [wurden]“¹⁴¹. In der Anlage zu diesem Schreiben wird „Georg Lemberger, mahler“¹⁴² in der Liste der Abtrünnigen geführt, für die das folgende Urteil sowie die zugrunde gelegten Vergehen formuliert werden:

Diese sollen wandern, Dann sie haben eins theils nit gebeicht, noch das Sacrament empfangen, Eins theils auch dasselbig vnter beyder gestalt genommen, Vnd wollen von yrem furnehmen nit abestehenn,[...] ¹⁴³

Im Oktober 1532 verließ Georg Lemberger gemeinsam mit anderen Neugläubigen Stadt und Land.¹⁴⁴ Von seiner Frau Barbara findet sich in diesem Zusammenhang keine Spur in den erhaltenen Akten. Ob sie vielleicht bereits kurz nach den Ehestreitigkeiten des Jahres 1530 zu ihrer Familie zurückgekehrt oder aber in der Zwischenzeit gestorben war, ist un-

¹³⁸ Zit. nach SEIDEMANN 1846, Abt. II, Beil. VI, Nr. 2b, S. 214, Brief des Rats an Herzog Georg, 14. September 1532, HStAD.

¹³⁹ Grote 1933, S. 9, bezeichnete ihn deshalb als „Märtyrer des Protestantismus“.

¹⁴⁰ Zit. nach SEIDEMANN, Abt. II, Beil. VI, Nr. 3, S. 216, Brief des Rats an Herzog Georg vom 25. September 1532, HStAD.

¹⁴¹ Zit. nach ebd. Der Herzog erwiderte auf die Bitte des Rates, daß man zum Erhalt eines solchen Briefes persönlich bei ihm anfragen solle (ebd., S. 218, Brief des Rates an Herzog Georg vom 4. Oktober 1532, HStAD). Ob Lemberger einen solchen Abschiedsbrief anforderte und erhielt, ist nicht bekannt.

¹⁴² Zit. nach ebd., S. 217.

¹⁴³ Zit. nach ebd. Die Vertriebenen wendeten sich im Oktober 1532 direkt an Martin Luther, indem sie ihm den Entwurf einer Bittschrift an den Herzog zusendeten und nachfragten, ob man diese in dieser Form abschicken könne. Luther befürwortete die Bittschrift und sprach den Betroffenen Mut zu (WUSTMANN 1905, S. 427f., ohne Beleg).

¹⁴⁴ Die auf einem nicht belegten Tagebucheintrag des Dr. Cordatus basierende Aussage, daß elf Leipziger Bürger zu Michaelis (29. September) aus Leipzig ausgewiesen wurden (GROTE 1933, S. 10), kann nicht zutreffen. Dem Brief des Rats an Herzog Georg vom 4. Oktober 1532 zufolge (SEIDEMANN 1846, Abt. II, Beil. VI, Nr. 4, S. 218) wurden die Geächteten erst am Montag nach Michaelis durch den Stadtrat von der Ablehnung ihrer Bitte um Abschiedsbriefe in Kenntnis gesetzt.

bekannt.¹⁴⁵ Das einschneidende Ereignis verarbeitete Lemberger vermutlich auch in künstlerischer Form.¹⁴⁶

5. Die Jahre der Verbannung

Wohin sich Georg Lemberger wandte, ist nicht dokumentiert. Wittenberg scheidet trotz der geschäftlichen Beziehungen zu mehreren Druckern sowie einem Schreiben Martin Luthers, welches den Leipziger Verbannten den Schutz Friedrichs des Weisen zusicherte,¹⁴⁷ wohl aus.¹⁴⁸ Es ist durchaus möglich, daß Lemberger als selbstständiger Maler und Zeichner durch die Konkurrenz der Cranachwerkstatt abgeschreckt wurde. Wenn auch jeglicher archivalische Beleg fehlt,¹⁴⁹ so spricht doch einiges dafür, daß sich Lemberger nach Magdeburg wandte, denn dort hatte sich die Reformation seit 1524 relativ schnell durchgesetzt.¹⁵⁰ Zur Zeit von Lembergers Ächtung galt die Stadt bereits als Reformationshochburg und eine der Hauptanlaufstellen für Glaubensflüchtlinge aus dem gesamten Reich.¹⁵¹

Für eine Übersiedlung Lembergers nach Magdeburg sprechen gewichtige Indizien, insbesondere sein guter Kontakt zu Michael Lotther, der 1528 aus Wittenberg dorthin übergesiedelt war. In Lotthers Druckerei erschien Lembergers Hauptwerk im Bereich der Graphik, die 1532 bis 1536 geschaffene, über hundert Holzschnitte umfassende Illustrationsfolge für die Niederdeutsche Bibel des Johannes Bugenhagen.¹⁵² Schon in Leipzig hatte Lemberger mit den Arbeiten an dieser Serie begonnen.¹⁵³ In Magdeburg wurden zumindest

¹⁴⁵ GROTE 1933, S. 10. Im Falle anderer zur Verbannung Verurteilter wurden deren Ehefrauen durchaus aktenkundig. Die Gemahlin des Goldschmieds Hans Moßkopff etwa wurde wohl nicht selbst beschuldigt, aber dennoch befragt. Sie bekundete ausdrücklich den Willen, zu „[...] bleyben wo er bleibt.“ (zit. nach SEIDEMANN 1846, Abt. II, Beil. VI, Nr. 3, S. 217, Brief des Rats an Herzog Georg, 25. September 1532, HStAD)

¹⁴⁶ Siehe Kat.-Nr. H 1536.1.15: auf dem Holzschnitt *Das Begräbnis Jakobs* trägt ein Grabstein die Aufschrift DMXXXII statt MDXXXII. Die falsch geschriebene Jahreszahl läßt sich als Hinweis auf die Verbannung interpretieren: D(a)M(natus)32 = Verbannt 1532. - Offensichtlich änderte Lemberger in diesem Jahr auch die Gestaltung seines Monogramms (siehe Anhang 1; vgl. auch Kat.-Nr. H 1536.1.1 und H 1532.2.1).

¹⁴⁷ GROTE 1933, S. 10., nicht belegt.

¹⁴⁸ Lemberger ist in Wittenberg nicht archivalisch nachweisbar.

¹⁴⁹ Magdeburg wurde bereits im 30-jährigen Krieg stark in Mitleidenschaft gezogen. Eine weitere verheerende Zerstörung erlitt die Stadt und damit auch ihr Archiv im Zweiten Weltkrieg. Die wenigen erhaltenen Akten geben keinerlei brauchbare Hinweise zu Lemberger.

¹⁵⁰ HÜLSSE 1883, S. 37. Bereits am 22. Mai 1524 hatten die Vertreter der sechs Altstadtgemeinden und ihre Prediger eine evangelische Kirchenordnung beschlossen. Die vorgenommenen Veränderungen wurden in den darauffolgenden Tagen durch Martin Luther autorisiert. Im Herbst 1524 wurde der Lutheraner Nikolaus von Amsdorf durch die Magdeburger Protestanten als theologisch profilierter Superintendent eingesetzt (TRE, Bd. 21, S. 683).

¹⁵¹ LTK, Bd. 6, Sp. 778 / ELSNER 1998.

¹⁵² Kat.-Nr. H 1536.1. Das Werk wird als Hinweis angeführt von GROTE 1933, S. 10 / BLEIBRUNNER 1970, S. 172 / FRANK 1972, S. 278 / HOLLSTEIN 1978, Bd. 22, S. 11 / LÖCHER 1996, S. 310 / AUK SOTHEYBY'S 2000, lot 16, S. 38.

¹⁵³ Darauf verweisen die enthaltenen Monogramme in alter Form, die Lemberger nur bis 1532 verwendete (vgl. Anhang 1).

noch drei weitere Titeleinfassungen von Lemberger gedruckt.¹⁵⁴ Die späteste weist - für eine Titeleinfassung eher ungewöhnlich - sogar das Monogramm des Künstlers und die Jahreszahl 1537 auf.¹⁵⁵ Schließlich liefert auch das Bild *Sündenfall und Erlösung* von 1535 einen Hinweis auf Lembergers Aufenthalt in Magdeburg, entstand es doch sehr wahrscheinlich im Auftrag des Stadtrates.¹⁵⁶

Am 3. Mai 1537 kehrte der Künstler zumindest kurzzeitig nach Leipzig zurück und besuchte dort die Ostermesse. Dies wird in einem erneuten Eintrag über Schulden erwähnt:

Gorge von Landshut hat bekanth, das er Albrecht von der Helle XII fl. 1 orth [= 12¼ Gulden] vor etliche bilder vnd kunst stücke schuldig sey, Nachdem er inen aber nit bezahlen ader entrichten kan / hat gedachter Gorge / ein bilde, Adam vnd Eua ein kunststücke / hinder das gericht gelegt / Es hats aber der Albrecht nit höher dan vmb V fl. muntze annehmen wollen, vnd meister Gorge magk, zwischen hyr vnd michaelis, solch kunststücke vorkauffen, so theuer als er weyß, so es aber nit höher dan V fl. gelden will, so will es obgemelther Albrecht selber dorumb behalten. Actum Dornstags nach Cantate / Solch Bilde hat Hans Apotecker enthpfangen vnd ist Burge vor das Gelt.¹⁵⁷

Dieser Verhandlung ist zu entnehmen, daß Georg Lemberger zumindest zu dieser Zeit mit Kunstwerken handelte oder sie sammelte, da es um ausstehende Zahlungen für mehrere Bilder und kunsthandwerkliche Arbeiten ging.¹⁵⁸ Angesichts der erneuten Erwähnung Lembergers in Leipzig stellt sich die Frage, ob er nicht doch wieder als Einwohner in die Stadt zurückgekehrt sein könnte. Dagegen spricht jedoch, daß Herzog Georg, der seine negative Haltung gegenüber der Reformation bis zu seinem Tode 1539 beibehielt, ausdrücklich die Rückkehr aller aus Leipzig Vertriebenen untersagt hatte.¹⁵⁹ Wahrscheinlich besuchte Lemberger lediglich vorübergehend die Leipziger Ostermesse.¹⁶⁰ Wenn überhaupt, dürfte er erst nach des Herzogs Tod endgültig nach Leipzig zurückgekehrt sein, denn daraufhin wurde auch im Herzogtum Sachsen die Reformation durchgesetzt und die Verfolgung der Anhänger Luthers beendet.¹⁶¹ Bereits am 11. Mai 1539 erging an den Rat der Stadt Leipzig der Befehl Heinrichs des Frommen - des Bruders und Nachfolgers Herzog Georgs - die Verfolgung der Protestanten einzustellen und die wegen ihres Glaubens Vertriebenen unverzüglich wieder in die Stadt aufzunehmen.¹⁶²

¹⁵⁴ Eine Bibliographie der in Magdeburg erschienenen Drucke dieser Zeit liegt noch nicht vor (vgl. SCHILLING 2009).

¹⁵⁵ Kat.-Nr. H 1537.1.

¹⁵⁶ Kap V sowie Kat.-Nr. M 6.

¹⁵⁷ STADT AL RISTU, Kontraktbuch des Stadtgerichts 1536/40, fol. 50.

¹⁵⁸ GROTE 1933, S. 71.

¹⁵⁹ WUSTMANN 1905, S. 438.

¹⁶⁰ Der Besuch der Messenmärkte war den Vertriebenen erlaubt (WUSTMANN 1905, S. 437).

¹⁶¹ WUSTMANN 1905, S. 447. Der Nachfolger Herzog Georgs, Herzog Heinrich der Fromme von Freiberg, trat noch am Todestag Georgs des Bärtigen, dem 17. April 1539, die Regierung an. Schon am 23. April wurde in der Hofkirche zu Dresden die erste lutherische Predigt gehalten. Am 25. Mai 1539 wurde auch in Leipzig die Reformation eingeführt (ebd., S. 448).

¹⁶² Ebd., S. 449.

Die letzten eindeutig gesicherten Zeugnisse, welche Georg Lemberger direkt betreffen, stammen aus dem Jahr 1537 aus Magdeburg und Leipzig. Zu diesem Zeitpunkt dürfte er etwa vierzig Jahre alt gewesen sein. Wann und wo er verstarb, ist bis heute unbekannt. Geht man von den spätesten Ersterscheinungen seiner Holzschnitte aus, so könnte er um 1540 noch gelebt haben. In diesem Jahr erschienen in der bei Hans Lufft gedruckten Wittenberger Gesamtausgabe der Bibel insgesamt acht bis dato noch nicht veröffentlichte Holzschnitte Lembergers. Einen Hinweis auf seinen Tod vermag möglicherweise auch die offensichtlich bewußte Entfernung der Monogramme in den Wittenberger Wiederholungsdrucken der Illustrationen zur Niederdeutschen Bibel von 1536 zu liefern.¹⁶³ In der Gesamtausgabe der Lutherschen Bibelübersetzung von 1545 sind diese Monogramme noch vollständig vorhanden, fehlen aber größtenteils in den seit 1548 erschienenen Ausgaben. Es kann wohl davon ausgegangen werden, daß sie erst nach dem Tod Lembergers entfernt wurden.

¹⁶³ Da bei den Buchstaben der Monogramme bis auf eine Ausnahme nie Fragmente stehenblieben, sind sie wohl nicht durch Abnutzung herausgebrochen, sondern seit 1548 mehr oder weniger planvoll getilgt worden. Dafür spricht auch, daß keinerlei Abnutzungsspuren der Druckstöcke festzustellen sind. Bis in die zweite Hälfte der 1550er Jahre sind die Abzüge der Holzschnitte frei von Fehlstellen.

IV. Graphik

1. Druckgraphik

Die Holzschnitte - fast ausschließlich Auftragsarbeiten zur Buchillustration - bilden Georg Lembergers Hauptwerk. Angesichts der großen Materialfülle kann an dieser Stelle nur auf eine Auswahl von Arbeiten eingegangen werden. Diese erlauben es, die auf Lemberger wirkenden künstlerischen Einflüsse nachzuvollziehen und seine bisher nur ungenau erfaßte Stellung innerhalb der Kunst Mitteldeutschlands genauer herauszuarbeiten. Das wichtigste Arbeitsmittel bezüglich weiterführender Forschungen im Bereich der Holzschnittkunst der Reformationszeit im Allgemeinen liegt in dem mit Abbildungen und ausführlichen Beschreibungen versehene Katalog vor.

1.1. Frühe Werke

1.1.1. *Drei marschierende Landsknechte*

Der früheste bisher bekannte Holzschnitt Lembergers von 1515 ist an einer Komposition Wolf Hubers orientiert und stellt *Drei marschierende Landsknechte* dar.¹ Über die Bestimmung dieses Einblattholzschnittes kann nur spekuliert werden. Obgleich er sich an Hubers Holzschnitt anlehnt, kann er dem Datum 1515 nach nur zur Zeit der Mitarbeit Lembergers in der Werkstatt Albrecht Altdorfers gefertigt worden sein. Vielleicht entstand er bereits im Wissen um den großen Auftrag zum zweiten, in der Technik des Holzschnittes ausgeführten *Triumphzug Kaiser Maximilians*, welcher 1516-1518 unter Mitarbeit verschiedener Künstler - u.a. Albrecht Altdorfer, Hans Burkmaier und Albrecht Dürer - angefertigt wurde.²



Abb. IV.1. Kat.-Nr. H 1515.1

¹ Hierzu siehe auch Kap. III.2.3.

² Zu dieser umfangreichen Holzschnittfolge vgl. APPUHN 1979. Lemberger selbst arbeitete an der Ausführung dieses großen Projektes nicht mehr mit, weil er sich zu dieser Zeit wohl bereits in Mitteldeutschland aufhielt (siehe Kap. V.2).

Bereits diese frühe Arbeit zeigt in charakteristischer Weise den ornamental, stark die Linie betonenden Stil Georg Lembergers. Besonders typisch ist, daß Vorder- und Hintergrund - gleichzeitig aber auch Mensch und Natur - optisch verschmelzen, was sich besonders deutlich an den Zierstreifen der Gewandung des mittleren Landsknechts zeigt. Die gefältelte Streifenmusterung am Rocksäum wirkt auf den ersten Blick wie die Weiterführung der Gebirgskette am tief liegenden Horizont.



Abb. IV.2. Kat.-Nr. H 1515.1., Ausschnitt

Lemberger nimmt mit der Jahreszahl 1515 seine spätere Monogrammform auf einer Banderole vorweg.³ Vielleicht hat der Künstler auf dem hier behandelten Holzschnitt neben der Jahreszahl auch erstmals auf ungewöhnlich abstrakte und versteckte Weise signiert. Das zwischen Grashalmen und den Füßen des linken Landsknechts angebrachte, isoliert stehende, krakelige Ornament ist auf den ersten Blick als abstrahiertes Buschwerk deutbar, könnte jedoch auch als Schriftzug „Jo[erg] Lem.[berger]“ interpretiert werden. Diese zurückhaltend-chiffrierte Signierweise könnte durch Lembergers Stellung, die seinem Meister Altdorfer untergeordnet war, erklärt werden.



Abb. IV.3. Kat.-Nr. H 1515.1., Ausschnitt

1.1.2. Baßgeigenspieler

Der bisher einzig bekannte und in nur wenigen Exemplaren erhaltene Kupferstich von der Hand Lembergers entstand wohl ebenfalls noch in der Werkstatt Albrecht Altdorfers um 1515.⁴

³ Vgl. etwa Kat.-Nr. H 1536.1.28 und 29.

⁴ Zuschreibung durch WINZINGER 1964, S. 81f. Da sich auf dem Berliner Exemplar rückseitig ein schwacher Schmierabdruck von Altdorfers *Lesendem Hieronymus*, 1501-1538, Kupferstich, 105 x 60 mm, u.a. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Braunschweig (BARTSCH 21 / WINZINGER 1963, Nr. 135c) befindet, ist es naheliegend, daß die Arbeit tatsächlich in der Werkstatt Altdorfers entstand.



Abb. IV.4. Kat.-Nr. K 1

Es wurde bisher vermutet, daß sich die Arbeit an einem unbekanntem italienischem Vorbild orientiere.⁵ Die Darstellung zeigt einen lorbeerbekränzten, auf einem Steinblock sitzenden *Baßgeigenspieler*. Der Mann trägt eine antikische, über der Schulter kunstvoll verknotete, weich fallende und den Oberkörper mehr entblößende als verhüllende Toga. Der bogenführende, etwas zu groß und unförmig geratene Arm des Musikers sowie die brettartige Darstellung des Instrumentenklangkörpers weisen Unsicherheiten in der anatomischen und perspektivisch korrekten Darstellung auf, welche sich zeitlebens im Lembergerschen Werk beobachten lassen. Wie auch sonst fallen diese Unzulänglichkeiten aber erst bei eingehender Betrachtung auf. Sehr gelungen ist die Darstellung der in die Seiten greifenden Hand, welche sich um den Instrumentenhals legt. Auch der Kopf des Musikers ist wohlproportioniert, detailliert und gekonnt ausgearbeitet.⁶ Er zeigt den bärtigen Gesichtstypus in jener ornamental züngelnden Strichführung, die für Lembergers Zeichnungen und Holzschnitte typisch ist.

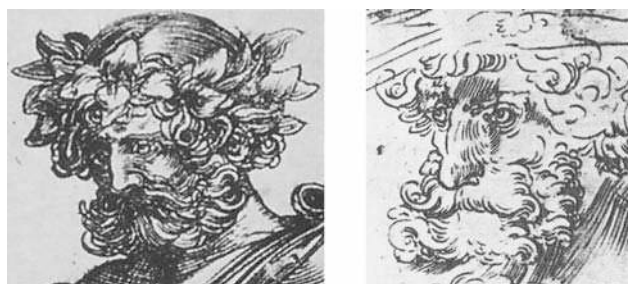


Abb. IV.5. Kat.-Nr. K 1, Ausschnitt / Kat.-Nr. Z 8, Ausschnitt

Mehr als die *Marschierenden Landsknechte* weist jene frühe Arbeit die für Lemberger auch später charakteristische, starke Hell-Dunkel- beziehungsweise Licht-Schatten-Wirkung auf.

⁵ WINZINGER 1964, S. 81 / AK PARIS 1984, S. 432, Nr. 316 (Michael Roth).

⁶ Angesichts dieser Schwankungen in der künstlerischen Qualität bleibt die Frage, ob Lemberger tatsächlich eine italienische Vorlage zum Abzeichnen vorlag oder ob er Motive, die ihm geläufig waren, versatzstückartig zu einem Ganzen zusammenfügte.

1.1.3. Die Vier Patronatsheiligen aus dem Prager Missale

Den ersten Auftrag für eine Buchillustration erhielt Georg Lemberger nach heutigem Kenntnisstand noch vor seiner Einbürgerung in Leipzig von Melchior Lotther d. Ä., dem zu dieser Zeit gefragtesten Drucker im mitteldeutschen Raum.⁷



S. Adalbertus. S. Sigismundus. S. Veitus. S. Wenceslaus.

Abb. IV.6. Kat.-Nr. H 1522.1.2.

Für dessen Offizin zeichnete und schnitt der Künstler eine prächtige Folio-Titeleinfassung, zwei große, narrativ ausgeschmückte Initialen und eine Darstellung der *Vier Patronatsheiligen von Böhmen und Ungarn*. Diese Arbeiten wurden neben Holzschnitten von Lucas Cranach d. Ä. im sogenannten *Prager Missale* von 1522 abgedruckt.⁸ Mit diesen Illustrationen stellte Lemberger - wohl im Bestreben um Folgeaufträge - sein ganzes Können unter Beweis und setzte neue Maßstäbe für den Buchholzschnitt nicht nur im mitteldeutschen Raum. Die Titeleinfassung des Prager Missale ist in ihrem architektonischen Aufbau und der immensen Tiefenwirkung wegweisend.⁹ Die Ausgangsbasis dieser Untersuchung soll jedoch der Patronatsholzschnitt bilden.

Unter einem Rundbogen, der auf eckigen Pfeilern ruht, stehen in eine *sacra conversazione* vertieft die Heiligen Adalbert, Sigismund, Veit und Wenzel, welche als Bischof, König, Jüngling und Ritter gezeigt werden.¹⁰ Der gerüstete Wenzel trägt das böhmische Banner und ein Schild mit dem böhmischen Adler, während Bischof Adalbert sich auf das Wappen des Bistums Prag stützt und einen Bischofsstab hält, dessen Krümme verdeckt ist. Die Fi-

⁷ Siehe dazu Kap. III.4.1.

⁸ Kat.-Nr. H 1522.1.1, H 1522.1.2 und I 1522.1.1-2.

⁹ Siehe Kap. IV.1.2.1.

¹⁰ Vielleicht ist hier auch eine Verbildlichung verschiedener Lebensalter wie bei Darstellungen der Heiligen Drei Könige angestrebt.

guren drängen sich auf einer schmalen Vordergrundbühne und werden durch die Schwärze der Wappenmotive auf Fahne und Schilden kompositorisch zu einer formal geschlossenen Gruppe zusammengefaßt. Die starken Überschneidungen, die kräftige Schwarz-Weiß-Wirkung sowie der ornamentalisierende Faltenstil haben zur Folge, daß insbesondere die Einzelheiten der beiden Figuren Sigismund und Veit im Hintergrund optisch verschmelzen. Dieser Suchbildcharakter ist typisch für Lemberger und findet sich auch auf späteren Arbeiten immer wieder. Die durch den starken Hell-Dunkel-Kontrast erzeugte plastisch-reliefartige Wirkung versuchte Lemberger über die Attribute der Heiligen noch räumlicher zu gestalten. So ließ er beispielsweise die Fahne des Heiligen Wenzel über die Rundbogenrahmung hinausragen und legte das Zepter des Sigismund vor den Stoff des Banners. Vor allem aber die mehrfach um die Tragegestange herumgewickelte, nach hinten in einer breiten Bahn ausschwingende Fahne betont die tiefenräumliche Wirkung. Gleichzeitig suggeriert der aufgeblähte Stoff einen Luftzug, der Bewegung in die verhältnismäßig statische Gruppe der Heiligen bringt. In seiner Monumentalität, dem schroffen Pathos¹¹ sowie der malerischen Sprache, die auf ausgeprägte Licht-Schatten-Wirkungen setzt, trotzdem aber die Linie als Ausdrucksträgerin bevorzugt, ist die Illustration einmalig in der deutschen Holzschnittkunst.¹²

Darüber hinaus kommt dieser frühen Arbeit Lembergers insofern besondere Bedeutung zu, als sie eindeutig auf die berühmte *Erasmus-Mauritius-Tafel* Matthias Grünewalds zu beziehen ist. Das Gemälde Grünewalds befindet sich heute in der Alten Pinakothek München, hatte seinen ursprünglichen Platz aber in der Stiftskirche zu Halle.¹³ Bisher wurden die beiden Werke nur gelegentlich miteinander in Verbindung gebracht. Wahrscheinlich wurde die künstlerische Bedeutung des Holzschnittes bisher nicht gewürdigt, weil die Gattung der Gebrauchsgraphik in der kunsthistorischen Praxis vergleichsweise gering geschätzt wurde. Die spärlichen Beiträge zu diesem graphischen Meisterwerk gingen davon aus, daß der Holzschnitt in Anlehnung an Grünewalds Tafelbild entstanden sei.¹⁴ Erika Tietze-Conrad meinte, den Holzschnitt Lemberger abschreiben und auf Grünewald selbst beziehen zu müssen.¹⁵ Ihre These wurde von Hildegard Zimmermann scharf kritisiert, die Tietze-Conrad mangelnde Kenntnis der Lembergerschen Druckgraphik vorhielt.¹⁶ In stilistischer Hinsicht ist nicht an Georg Lembergers Urheberschaft zu zweifeln. Auch die Originalität der Arbeit spricht für ihn als Schöpfer der Bildidee.

¹¹ Vgl. TIETZE-CONRAD 1927, S. 37.

¹² SCHILLING 1963, S. 207, bezeichnete das *Prager Missale* als Hauptwerk der deutschen Graphik der Renaissancezeit.

¹³ Zur Erasmus-Mauritius-Tafel Matthias Grünewalds, der seinerzeit Hofkünstler Albrechts von Brandenburg war, vgl. AN DER HEIDEN 1998, S. 158-165.

¹⁴ GROTE 1933, S. 15.

¹⁵ TIETZE-CONRAD 1927, S. 38.

¹⁶ ZIMMERMANN 1927, S. 54f.



Abb. IV.7. Matthias Grünewald: Die Heiligen Erasmus und Mauritius, 1521-1524, Öl auf Lindenholz, Alte Pinakothek München, Inv.-nr. 1044

Daß Lembergers 1522 geschaffener¹⁷ und verbreiteter Holzschnitt als Vorbild für Grünewalds zwischen 1522 und 1524 datiertes Tafelbild in Frage kommt,¹⁸ erscheint durchaus plausibel. Die Anordnung der Figuren auf einer schmalen Vordergrundbühne findet sich hier wie dort. In ihrer Haltung sind die Prager Heiligen Adalbert und St. Wenzel den von Grünewald geschaffenen Figuren des Erasmus und Mauritius sehr verwandt. Die vor einem schlichten, schwarzen Grund stehende Figurengruppe des Tafelbildes ist im Vergleich zum Holzschnitt jedoch deutlich entzerrt. Anstelle der beiden Lembergerschen Heiligen Sigismund und Veit stehen auf Grünewalds Gemälde im Hintergrund drei bewaffnete Gefolgsleute.

Für eine Entstehung des Grünewaldschen Tafelbildes nach Lembergers Holzschnitt sprechen noch weitere Argumente. Rüdiger an der Heiden ging davon aus, daß für die Figur des Grünewaldschen Mauritius eine 1520/21 geschaffene, ursprünglich im Chorbereich der Stiftskirche aufgestellte Silberstatue des gleichen Heiligen vorbildhaft war.¹⁹ Bei Betrachtung dieser bereits im 16. Jahrhundert verloren gegangenen, jedoch im *Halleschen Heil-tumsbuch* von ca. 1526/27 detailliert abgebildeten Figur wird deutlich, daß der Heilige

¹⁷ Die Jahreszahl 1522 findet sich oben links auf dem Kapitell der rahmenden Säule.

¹⁸ TIETZE-CONRAD 1927, S. 38, ging zwar bereits von dieser Reihenfolge aus. Da sie jedoch offensichtlich kein fremdes Vorbild akzeptieren wollte, vermutete sie in dem Holzschnitt eine eigenhändige Studie zum Tafelbild Grünewalds. Damit verkannte sie die künstlerische Qualität und Rolle eines solchen kleinformatigen Kunstwerkes: allein von der aufwendigen Technik her kommt ein Holzschnitt dieser Qualität, der seinerseits eine Studie voraussetzt, wohl kaum als Entwurf für ein Tafelbild in Frage. ZIMMERMANN 1927, S. 39ff. und RUHMER 1958, S. 225ff., gestanden Georg Lemberger die prägende Rolle für das Grünewaldbild zu.

¹⁹ AN DER HEIDEN 1998, S. 162ff.

Wenzel Georg Lembergers diesem Standbild noch wesentlich verwandter ist als der Mauritius auf Grünewalds Tafelbild.²⁰



Abb. IV.8. Kat.-Nr. H 1522.1.2, Ausschnitt / Anonym: Mauritiusstatue aus der Halleschen Stiftskirche, 1526/27, Miniaturmalerei auf Pergament, Hofbibliothek Aschaffenburg

Abgesehen vom Kopf des Heiligen Wenzel, welchen Lemberger von einem Mohren in einen bärtigen Europäer umwandelte, finden sich im direkten Vergleich der beiden Werke auffallende Übereinstimmungen, die wohl kaum zufälliger Natur sind. So ist die Rüstung des Heiligen Wenzel der des Mauritius bis auf die fehlenden Edelsteinverzierungen sehr ähnlich. Das in Pergamentmalerei überlieferte Hallenser Mauritiusstandbild führte genauso wie Lembergers Wenzel ein auffallend großes Schwert mit sich. Lembergers Figur stützt sich jedoch nicht auf die Waffe, sondern auf ein mit dem Böhmischem Adler geschmücktes Wappenschild. Der Grünewaldsche Mauritius hat die Hand zwar an das Schwert gelegt, ähnelt von der Armhaltung her aber wesentlich mehr Georg Lembergers Heiligen Wenzel als dem Hallenser Standbild.

Auch die von Lembergers Wenzel gehaltene, geriefte und zweifach abgesetzte Fahnenstange ist mit derjenigen der Statue besser vergleichbar als diejenige auf der Grünewaldschen Heiligendarstellung. Grünewald wandelte die Fahne, die zwischen den Beinen des Gerüsteten fußt, in den grundsätzlich schlicht gehaltenen, nur durch die prächtige Krümme verzierten Bischofsstab des Erasmus um. Dieser Umstand spricht ebenfalls für die nahe Verwandtschaft von Holzschnitt und Standbild. Im Vergleich zu letzterem verlängerte Lemberger die Tragestange jedoch deutlich und dynamisierte die Stoffmassen der Fahne in der für ihn charakteristischen Weise. Außerdem wandelte er den mit Mauritius in Verbindung zu bringenden Reichsadler²¹ in das Attribut des Heiligen Wenzel, den böhmischen

²⁰ Beim *Halleschen Heiltumsbuch*, dem *liber ostensionis*, 1526/27, Handschrift mit Miniaturen auf Pergament, 408 Bll., 35 x 25,5 cm, Hofbibliothek Aschaffenburg, Sign. Ms. 14 (AK HALLE 2006, Bd. 1, S. 92-95, Nr. 27), handelt es sich um eine für Kardinal Albrecht persönlich angefertigte Prachtausgabe des Inventars, welches den Bestand des *Halleschen Heiltumsschatzes* von 1521 auflistet (AN DER HEIDEN 1998, S. 162). Die hier abgebildete Silberstatue des *Heiligen Mauritius* wurde bereits im Jahr 1541 eingeschmolzen (RUHMER 1958, S. 218).

²¹ Einer Devotionalie nationalen Stolzes gleich (AN DER HEIDEN 1998, S. 164), trug das Mauritiusstandbild in Halle eine originale Prunkrüstung Karls V. Der Kaiser hatte dem Reichskanzler Albrecht von Bran-

Adler, um.²² Schließlich liefert das Kontrapoststandmotiv von Mauritiusstatue und Wenzel ein weiteres Argument für Lembergers direkte und Grünewalds wohl eher indirekte Abhängigkeit vom Hallenser Silberstandbild. Im Unterschied zum Standbild zeigt Lemberger den Heiligen leicht von der Seite her und verschiebt das Spielbein nach vorn. So entsteht bei Lembergers Figur eine standfeste Schrittstellung, welche wiederum auf Grünewalds Tafelbild für den Heiligen Mauritius übernommen zu sein scheint.

Die 1520/21 entstandene,²³ plastische Heiligenfigur des *Mauritius* in der Stiftskirche zu Halle kann demnach als terminus ante quem sowohl bezüglich des *Patronatsholzschnittes* (1522) wie auch der *Erasmus-Mauritius-Tafel* (1522 oder später) gelten. Lembergers prächtiger Holzschnitt ist somit als graphisches Bindeglied zwischen plastischer Einzelfigur und dem prominenten Gemälde Matthias Grünewalds anzusehen. Der Umstand, daß Matthias Grünewald, der Hofmaler Albrechts von Brandenburg, der hier geäußerten These nach ein druckgraphisches Vorbild verarbeitet hat, schmälert die außergewöhnliche Bedeutung seiner *Erasmus-Mauritius-Tafel* keineswegs. Für die Bewertung der Holzschnittkunst Georg Lembergers und vor allem für eine angemessene Beurteilung seiner künstlerischer Stellung innerhalb der Kunst Mitteldeutschlands zu jener Zeit ist dieser Umstand jedoch von größtem Interesse.

1.2. Titeleinfassungen

Im beginnenden 16. Jahrhundert setzte sich das Titelblatt mit seinen Angaben zu Titel, Verfasser, Drucker und Druckort des betreffenden Buches mehr und mehr in Deutschland durch.²⁴ Die sächsischen Drucker der Reformationszeit orientierten sich in der Ausstattung ihrer Bücher an den großen Offizinen in Basel, Straßburg, Augsburg und Nürnberg, welche sich wiederum durch italienische Vorbilder inspirieren ließen. Die Stadt Basel übernahm eine Vorreiterrolle, indem man dort anlässlich des Drucks der Schriften des Erasmus von Rotterdam damit begann, Bücher mit dekorativen, die Aufmerksamkeit des Käufers erweckenden Titeleinfassungen zu versehen. Zwischen 1510 und 1520 bildeten sich drei

denburg nach seiner im Jahr 1520 erfolgten Krönung in Aachen die dort getragene Prunkkrüstung geschenkt. Albrecht von Brandenburg kleidete mit dieser die Figur des Stiftsheiligen als Reichspatron ein (ebd.). Auf Grünewalds Tafelbild trägt der Heilige Mauritius eben diese mit Edelsteinen besetzte Prunkkrüstung Karls V. In Anbetracht der Tatsache, daß Erasmus die Gesichtszüge Albrechts von Brandenburg aufweist, erfährt das Heiligenbild so eine ausgeprägte politisch-propagandistische Note: „Kardinal Albrecht, Kurfürst von Mainz, Primas des Reiches, begrüßt in Gestalt des Erasmus, des Schutzpatrons der brandenburgischen Hohenzollern, den neuen deutschen König in Gestalt des Schutzpatrons der Stiftskirche und des Reichspatrons seit den Saliern (»patronus regni«).“ (ebd.)

²² Ob mit der künstlerisch-bildlichen Parallelisierung der für die habsburgischen Zwecke instrumentalisierten Mauritiusfigur im Stift zu Halle (hierzu vgl. Anm. 21) und des von Lemberger dargestellten böhmischen Nationalheiligen Wenzel auf die kurz zuvor erfolgte heiratpolitische Erweiterung des Reiches nach Böhmen und Ungarn angespielt werden sollte, muß dahingestellt bleiben. Die Schwester Karls V., Maria, heiratete im Erscheinungsjahr des Prager Missales den Jagiellonen-König Ludwig II. von Böhmen und Ungarn. Ein Jahr zuvor war der Bruder des Kaisers, Ferdinand I., den Bund der Ehe mit Ludwigs Schwester eingegangen.

²³ Zum Entstehungszeitpunkt vgl. Anm. 20.

²⁴ Ein Überblick und weiterführende Literatur bei KUNZE 1993, S. 142-156. Für den deutschen Sprachraum vgl. KIESSLING 1930.

Hauptvarianten von Titeleinfassungen heraus: die architektonische, die ornamentale und die illustrierende.²⁵

Die architektonische Rahmung suggeriert eine Nische, die in Renaissanceformen auf- und um das Schriftfeld herumgebaut ist und meist von Putten, Heiligen oder antiken Figuren bevölkert wird, welche in den Eckzwickeln und/oder auf Architekturvorsprüngen stehen. Die ornamentale Einfassung umgibt den Buchtitel mit Schmuckelementen wie Pflanzen, Grottesken, Fabelwesen, Tieren oder Putten. Illustrierende Titeleinfassungen beziehen sich motivisch, bisweilen auch narrativ ausschmückend auf den Inhalt des jeweiligen Buches. Angesichts zahlreicher auftretender Mischformen ist nicht immer eindeutig zwischen diesen drei Varianten zu unterscheiden.²⁶ So wurden beispielsweise oft Architekturversatzstücke wie Säulen oder Pfeiler als reine Zierelemente in ornamentalen Einfassungen verwendet. Zwischen Ornamenten stehen bisweilen auch illustrierende Motive, und architektonische Titeleinfassungen werden auch von narrativen Szenen unterbrochen.

1.2.1. Architektonische Titeleinfassungen

Wie die prächtige Titeleinfassung des *Prager Missale* von 1522 zeigt, kam Georg Lemberger bald nach seiner Ankunft in Leipzig eine führende Rolle als Schöpfer architektonischer Titeleinfassungen in Mitteldeutschland zu.²⁷



Abb. IV.9. Kat.-Nr. H 1522.1.1

Das Schriftfeld wird hier von einer aufwendigen Renaissancearchitektur gerahmt, deren tonnengewölbeartiger, durch einen Okulus durchbrochener Rundbogen auf rechteckigen, durch Spiegelfelder verzierten Pfeilern aufsitzt. Den Pfeilern sind Balustersäulen vorgeblendet, deren Basen an Prunkgefäßentwürfe Albrecht Altdorfers erinnern.²⁸ Säulen wie

²⁵ GROTE 1933, S. 30.

²⁶ KUNZE 1993 (S. 146) bezeichnete es als unmöglich, die seit 1520 auftretende Vielfalt der Titelblattgestaltungen in Rubriken unterzubringen.

²⁷ Vgl. WOLFF 1913, S. 97.

²⁸ Vgl. WINZINGER 1963, S. 118-121, Nr. 184-206.

Pfeiler werden von einem wuchtigen, verkröpften Gesims bekrönt, auf dem sich rechts und links in den Zwickelfeldern acht mit Fruchtgirlanden, Obstschalen und Kugeln hantierende, nackte Putti tummeln. Rechts und links klettern zwei weitere, sich an Ringe klammernde Engelchen die Balustersäulen herab. Unten steht in einer annähernd T-förmigen Nische, die durch die fensterbankähnlich ausgeschnittene Sockelzone gebildet wird, das Kreuz Christi. Es wird von züchtig bekleideten Engelchen umringt, die offenbar freudig über den in ihrer Mitte plazierten Erlöser disputieren. Links reitet ein Putto auf einem monströsen Wesen, das vielleicht den Teufel darstellen soll, welcher durch Christi Tod besiegt ist.

Wie erwähnt, stellte die architektonische Renaissancetiteleinfassung an sich nichts Neues in der Buchillustration dar. Zweifellos kannte Lemberger die bereits früher in prominenten Offizinen gedruckten und somit weit verbreiteten architektonischen Buchtitelgestaltungen unterschiedlicher Künstler. Vom architektonischen Aufbau und der Motivik her stehen seine Titeleinfassungen besonders der Augsburger Schule nahe, beispielsweise den Arbeiten des Hans Weiditz²⁹ oder des Jörg Breu.³⁰ Als Hauptinspirationsquelle sind wohl die Titeleinfassungen des in Basel ansässigen, ebenfalls aus Augsburg stammende Hans Holbein d. J. anzunehmen. Zu dem Drucker Johannes Froben, bei dem sie erschienen, pflegte Melchior Lotther d. Ä., mit dem Lemberger von Anfang an zusammenarbeitete, geschäftliche Kontakte.³¹ Bei Holbein finden sich Lembergers architektonischer Nischenaufbau, diverse Schmuckelemente sowie Art und Anordnung der Figuren bereits vorgeprägt.

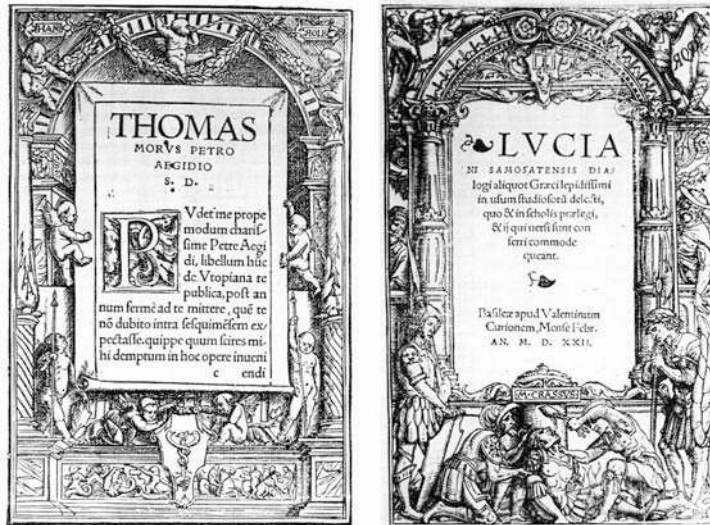


Abb. IV.10. Hans Holbein d. J.: Titeleinfassung, Johann Froben, Basel (erstmalig abgedruckt) 1516

Abb. IV.11. Hans Holbein d. J.: Titeleinfassung, Valentin Curio, Basel 1522

²⁹ Dieser ist wohl mit dem sog. „Petrarcameister“ gleichzusetzen. Ein Titelholzschnitt des später in Straßburg ansässigen Meisters (*Des Edlen Römers Laurentij Vallensis Clagrede (...)*, Peter Schöffler d. J., Worms 1520), wurde von Lemberger kopiert und in die eigene Formensprache übertragen (Katalog H 1531.1.1).

³⁰ Vgl. etwa die Titeleinfassung zu *Das Alte Testament Deütsch*, Melchior Ramminger, Augsburg 1523. In diesem Zusammenhang sei auch auf den Nürnberger Hans Springinklee hingewiesen (vgl. die Titeleinfassung *Das Alte Testament mit fleyß verteütscht*, Friedrich Peypus, Nürnberg 1524, erstmals von Peypus 1518 für die Episteln des Heiligen Hieronymus 1518 verwendet).

³¹ Lotther bezog von Froben 1519 u. a. Matrizen zur Herstellung von Schrifttypen (WUSTMANN 1905, S. 377 / CLAUS 2002, S. 84 und S. 98, Anm. 39).

Auffallend an Lembergers Titeleinfassungen ist jedoch die kräftige Licht-Schatten-Wirkung, die wohl auch auf plastische Vorbilder aus seiner süddeutschen Heimat zurückzuführen ist und in Verbindung mit (nicht korrekt konstruierten) Fluchtlinien ungemein die Plastizität und räumliche Tiefe der Architekturen betont.³² Während frühere Beispiele von Einfassungen anderer Künstler bisweilen eher den Charakter reliefierter Bilderrahmen besitzen, arbeitete Lemberger den Eindruck dreidimensionaler Nischenarchitekturen besonders deutlich heraus. In diesen ordnete er Figuren wie Wappenträger, Tiere, spielende Putten oder den gekreuzigte Christus an, bisweilen auch eine ganze Kreuzigungsgruppe. Diese wuchtigen, stark gestuften, von spielenden Putten bevölkerten und in phantasievollen Formen schwelgenden Renaissancearchitekturen - oft mit in die Bogenlaibung eingelassenen Okuli³³ - sind charakteristisch für Lembergers Titeleinfassungen. In dieser üppigen, den Tiefenraum betonenden Form führte er sie in die mitteldeutsche Buchdruckkunst ein.³⁴

Das Motiv der seitlich an den Säulen hangelnden Putten auf dem Titelholzschnitt des *Prager Missales* findet sich in unterschiedlich abgewandelter Form auch auf anderen Titeleinfassungen Lembergers. Genau wie die von Engelchen umringte Kreuzigung ist es für den mitteldeutschen Raum als von ihm geprägt zu bezeichnen. Bei den späteren architektonischen Titeleinfassungen von seiner Hand tritt ein weiteres charakteristisches Motiv hinzu, das in dieser üppigen Form auf Lembergers süddeutsche Herkunft verweist: die ausladenden Pflanzengirlanden, welche aus Prunkgefäßen oder Füllhörnern sprießen beziehungsweise von Putten gehalten werden. Fast immer sind diese Girlanden von unzähligen kleinen Beeren durchsetzt und von ornamental ausschwingenden Bändern und Schnüren umschlungen.



Abb. IV.12. Kat.-Nr. H 1525.2.1. / H 1527.6.1. / H 1535.1.1

³² Bezüglich der starken Raumtiefe sowie der Details von Lembergers architektonischen Titeleinfassungen dürfte vor allem Stephan Rottaler vorbildhaft gewesen sein (im Zusammenhang mit Kat.-Nr. M 3, dem sog. *Schmidburgepitaph*, vgl. Kap. V.1.3). Die von der Hand dieses Bildhauers stammenden Epitaphien weisen seit etwa 1515 ganz ähnliche Raumwirkungen und Architekturelemente auf, wurden ihrerseits jedoch wohl auch von entsprechenden Titeleinfassungen beeinflusst.

³³ Dieses Motiv verwendete auch Cranach, so auf einer der Werkstatt zugeschriebenen Titeleinfassung von 1524 (FALK 1974, S. 346f., Abb. 193; S. 779, Anm. 80).

³⁴ Eine Titeleinfassung, die Lembergers stark tiefenräumliche Rundbogenarchitektur mit brettartig, wie ausgesägt erscheinender Nische zitiert, schuf beispielsweise Erhard Altdorfer für die Niederdeutsche Bibel von 1539. Altdorfer übernahm auch das Motiv der Kreuzigungsgruppe, welche zwischen den Pfeilersockeln platziert wurde (*Das Nye testament Jhesu Christ ...*, Ludwigg Dietz, Rostock 1539).

Zusammgehalten werden diese Festons zumeist mittig von einer schellenartigen Kugel. In dieser dekorativen Form finden sie sich zur gleichen Zeit, aber auch schon früher, besonders häufig im Landshuter Raum. Als Vergleichsbeispiele sind vor allem die künstlerischen Erzeugnisse von Lembergers mutmaßlichem Lehrer Hans Wertinger oder einige bei dem Landshuter Drucker Hans Weißenburger erschienene Buchillustrationen anonym geliebener Künstler zu nennen. Das Motiv der hangelnden Putten kann Lemberger ebenfalls dem Landshuter Buchdruck entlehnt haben, wie eine bei Hans Weißenburger erschienene, aus einzelnen Schmuckleisten zusammengesetzte Titeleinfassung von 1515 zeigt.



Abb. IV.13. Hans Wertinger: *Beweinung Christi*, 1532, Öl auf Holz 101 x 73,5 cm, Diözesanmuseum Freising, Ausschnitt

Abb. IV.14. Hans Wertinger: *Porträt Bischof Philipps von Freising*, 1515, Alte Pinakothek München, Ausschnitt



Abb. IV.15. Anonym: *Motivisch auf Kaiser Maximilian übertragene Titeleinfassung*, Johannes Weißenburger, Landshut 1515

Insgesamt ist bezüglich der Landshuter wie auch der Lembergerschen Arbeiten festzustellen, daß deren künstlerischer Ursprung in Bezug auf die Nischenform im Allgemeinen sowie die genannten Schmuckformen im Speziellen im künstlerischen Umfeld Augsburgs zu suchen ist. Aus dem Schwäbischen stammen sowohl der mutmaßliche Lehrer Georg Lembergers, Hans Wertinger, welcher seiner Herkunft nach bezeichnenderweise „Schwab“ genannt wurde,³⁵ als auch der als vorbildhaft erkannte Hans Holbein d. J. Eine ausgeprägte Vorliebe für die in die Bogenlaibungen eingelassenen Okuli, die Lemberger wiederholt

³⁵ LIEDKE 1980, S. 21, S. 34.

verwendete, besaß vor allem der ebenfalls der Augsburger Schule zuzurechnende Hans Weiditz. Auf einer Einfassung dieses Künstlers, welche zwei Jahre nach Lembergers Titelleinfassung des Prager Missale erschien, finden sich die seitlich an Säulen umherkletternen Putten in auffallend ähnlicher Haltung.³⁶

Der bereits erwähnte Umstand, daß die Säulenbasen an üppig gestaltete Prunkgefäße erinnern, ist ein generell bei Lembergers Architekturversatzstücken zu beobachtendes Merkmal, welches seinen Ursprung ebenfalls in der Augsburger Kunst dieser Zeit haben dürfte.³⁷ Diesbezüglich werden jedoch auch entsprechende Entwürfe seines Lehrers Albrecht Altdorfer prägend gewesen sein, welche reale Utensilien illustrieren. Unter Altdorfers Entwürfen findet sich beispielsweise eine Kupferstichminiatur, die es erlaubt, das auf Lembergers und vielen anderen Darstellungen der Zeit verbreitete, bisher eher wage als Schelle oder Glöckchen gedeutete Detail als eine an die Festons gebundene Weihrauchkapsel³⁸ zu identifizieren.



Abb. IV.16. Albrecht Altdorfer: Weihrauchkapsel, um 1520, Kupferstich, 30 x 24 mm, SMPK, Berlin

Lembergers Titeleinfassungen sind zwar in formaler Hinsicht abhängig von der Augsburger Schule, unterscheiden sich aber von dieser inhaltlich durch den rein christlichen Charakter. Während Holbein - thematisch durch humanistische Schriften bedingt - häufig auch mehr oder weniger bekannte Figuren aus der Antike in seine Rahmungen integrierte, beschränkte sich Lembergers Antikenrezeption auf eher beliebige figürliche Motive, wie nackte Putten und vereinzelt, anonyme Krieger in welschen Rüstungen. Die Inhalte und somit die Sujets der antiken Mythen-, Sagen- und Geschichtswelt scheinen ihm keinerlei nachhaltige Inspiration für sein druckgraphisches, zeichnerisches und malerisches Werk geliefert zu haben. Wenn überhaupt, reduzierte er antike Inhalte auf das Nötigste und brachte sie grundsätzlich mit christlichen Glaubensvorstellungen in Verbindung.³⁹ Außer mit antiken Schmuckformen, die er versatzstückartig verwendete, beschäftigte sich Lemberger auch mit dem künstlerischen Problem der perspektivischen (Raum-)Darstellung,

³⁶ Erasmus, Desiderius: *DE LIBERO ARBITRIO DIATRIBE* (...), Johann Knobloch d. Ä., Straßburg 1524.

³⁷ In ähnlicher Form sind Säulenbasen bereits um 1515 auf Baseler Drucken vorgeprägt, die im Entwurf von Holbein stammen und vielfach von anderen Künstlern nachgeahmt wurden; vgl. etwa: Erasmus, Desiderius: *NOVVM Instrumentu(m)* (...), Johann Froben, Basel 1516 (FÜSSEL 2002, Abb. S. 29).

³⁸ WINZINGER 1963, Nr. 148.

³⁹ Die einzigen Darstellungen, die sich auf antike Inhalte beziehen, sind *Pyramus und Thisbe* (Kat.-Nr. Z 3, Kap. IV.2.3) sowie die Medaillons auf dem sogenannten *Schmidburgepitaph* (Kat.-Nr. M 3, Kap. V.1.3.), die wohl Minerva und Mars repräsentieren.

welches durch die italienische Renaissance aufgeworfen war und zu seinen Lebzeiten nördlich der Alpen verstärkt behandelt wurde. Die Annäherung erfolgte in seinem Fall allerdings mehr auf probierende als auf korrekt konstruierende Weise.

1.2.2. Ornamentale Titeleinfassungen

Lembergers ornamentale Einfassungen bestehen in den meisten Fällen aus einzelnen Schmuckleisten, die sich in unterschiedlicher Zusammensetzung wiederverwenden ließen. Die Aufgabe des Künstlers bestand also darin, die begrenzte Fläche solcher Schmuckleisten so dekorativ wie möglich zu gestalten. Georg Lemberger meisterte dieses Unterfangen äußerst phantasievoll, indem er in die für ihn typische, abwechslungsreich gestaltete, üppi-ge Pflanzenornamentik die ausgefallensten Motive integrierte. Zwischen pflanzlichem Rollwerk und ausladenden Füllhörnern tummeln sich Putten und Mischwesen, die aus beliebigen Tier- und Pflanzenteilen zusammengesetzt sind. Weiterhin finden sich die unterschiedlichsten mythisch-märchenhaften Wesen, wie etwa Drachen, Phönixe und Greife. Die Fischschwänze von Tritonen und Nereiden löste der Künstler grundsätzlich in Blattwerk auf. Auffallend ist seine Vorliebe für organisch wuchernde Pflanzen, welche sich grundsätzlich von den zahlreichen Zierelementen der Augsburger Schule unterscheiden, die in der Art von Goldschmiedearbeiten aufgefaßt sind. Angesichts der lappig-geschwungenen Blattformen vermeint man fast, das Wachstum der Pflanzen beobachten und ein bewegtes Rascheln akustisch wahrzunehmen können.



Abb. IV.17. Kat.-Nr. H 1524.2.1 / H 1526.5.1 / In anderer Zusammenstellung wiederverwendete Schmuckleisten von H 1528.3

Anorganische Bestandteile wie architektonische Elemente oder Prunkgefäße kommen bei Lemberger - anders als auf vergleichbaren Holzschnittleisten dieser Zeit, die eher das „Zierlich-Klassische“ betonen - kaum vor. Wenn solche Motive überhaupt zur Darstellung gelangen, so werden sie von Pflanzen überwuchert oder in Teilen, manchmal auch ganz und gar vegetabilisiert. Basen, Sockel und Schäfte von Säulen sowie Ränder und Fußplatten von Vasen, Pokalen und Wappenschilden werden grundsätzlich in lappiges, von Beeren und Blüten, bisweilen auch von Tieren durchsetztes Blattwerk aufgelöst. Ob sich in dieser urwüchsigen Art der Darstellung, die die „tote Materie der Antike“ überwindet, auch

eine überzeugt konservativ-christliche Haltung des Künstlers im Sinne der Überwindung des heidnischen Glaubens durch das Christentum ausdrückt, muß dahingestellt bleiben.

1.2.3. Illustrierende Titeleinfassungen

Vthlegginge der Euangelien vnde Epistelen, 1526

Eine der prächtigsten illustrierenden Titeleinfassungen Lembergers druckte Hans Barth in Wittenberg 1526 für die lutherischen Auslegungen der Evangelien und Apostelbriefe. In etagenartig angeordneten, seitlich von Säulen und Pfeilern flankierten Feldern sind die Verfasser der Evangelien und Apostelbriefe dargestellt.



Abb. IV.18. Kat.-Nr. H1526.1.1. / Anonym: An Lemberger orientierte Titeleinfassung, Johannes Loersfeld, Marburg 1527

Dominiert wird die Titeleinfassung vom gekreuzigten Christus mit Engelsgloriole. Das Kerngeschehen des Erlösungswerkes ist unten mittig in eine Landschaft gesetzt und wird von den Evangelisten Lukas und Johannes flankiert. Am Fuß des Kreuzes liegt der Schädel Adams, hier ungewöhnlicherweise nicht skelettiert, sondern an einen durch Enthauptung vom Rumpf getrennten Kopf erinnernd. In der Mitte oben steht Christus mit ausgebreiteten Armen zwischen zwei Balustersäulen. Nach oben hin wird seine Erscheinung von einer inhaltlich auf den Apostelabschied bezogenen, bewegten Banderole mit der Aufschrift „ITE IN ORBEM VNIVERSVM ET PREDICATE EVANGELION“⁴⁰ gerahmt. Die figurenreiche, architektonisch gegliederte Titeleinfassung konzipierte Georg Lemberger vermutlich in entfernter Anlehnung an eine Titeleinfassung Ambrosius Holbeins.⁴¹ Schon im darauffolgenden Jahr wurde eine motivisch direkt abhängige, auf Quartformat verkleinerte und aus zehn

⁴⁰ Üs.: „Gehet hinaus in die Welt und predigt das Evangelium.“

⁴¹ Nach Grote 1933 (S. 35) geht die Idee zur architektonischen Rahmung der Einzelszenen wohl auf die Titeleinfassung Holbeins für das *Novvm Testamentvm* (...), Johannes Froben, Basel 1519 (VD 16 B 4197), zurück. Inhaltlich bestehen keine Parallelen zu dieser Einfassung, die das Hofleben nach Lukian zeigt.

einzelnen Stöcken zusammengesetzte Kopie in Marburg von Johannes Loersfeld abgedruckt (Abb. IV.18).⁴² Auch zu späterer Zeit finden sich Versionen, die sich an Lembergers Titelholzschnitt - vielleicht auch an Nachahmern - orientieren.⁴³

Andere Titeleinfassungen Georg Lembergers, welche sich ebenfalls auf den Buchinhalt des Evangeliums beziehen, lehnen sich an Schöpfungen Hans Holbeins d. J. an.

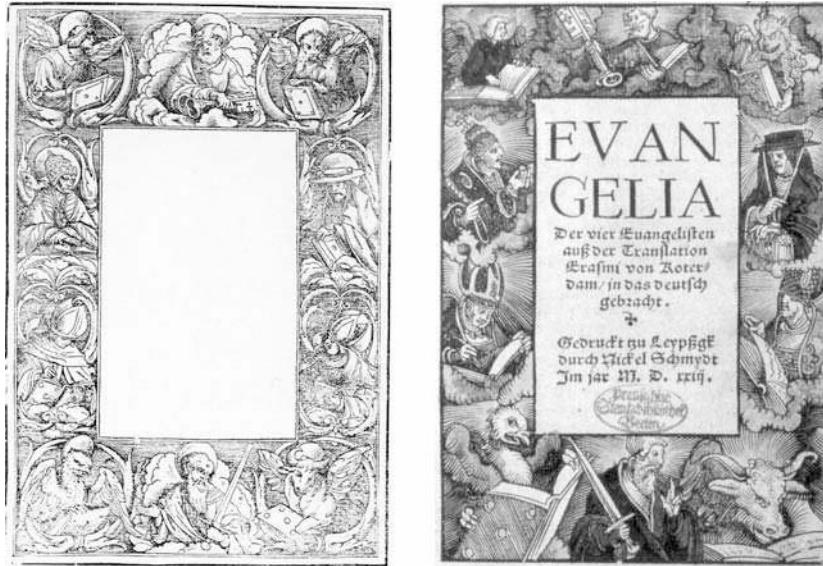


Abb. IV.19. Hans Holbein d. J.: Titeleinfassung zu Ambrosius, *Omnia opera* (...), Adam Petri, Basel 1516 / Kat.-Nr. 1523.3.1

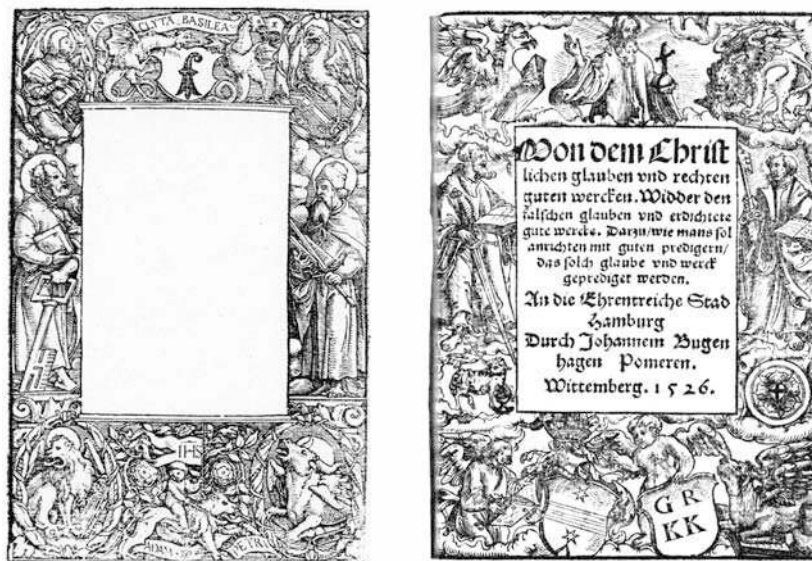


Abb. IV.20. Hans Holbein d.J.: Titeleinfassung zu *Das Gantz Neiw Testament*(...), Adam Petri, Basel 1523 / Kat.-Nr. H 1526.7.1

⁴² Enricius Cordus: *AD INVICTISSIMUM* (...), Johann Loersfeld, Marburg 1527 (VD 16 C 5071). DOMMER 1892 (S. 159, Nr. 22) wies darauf hin, daß der Schnitt härter und steifer als der des Originals sei. Die Darstellung von Christus ersetzte der unbekannte Kopist durch Gottvater.

⁴³ So habe nach Angaben von Grote 1933 (S. 35, ohne Beleg) der Erfurter Meister HB den Titel verschiedentlich kopiert und abgewandelt. Eine wesentlich spätere Version erschien in der *Biblia Dath ys: De gantze Hillige Schrift* (...), gedruckt bei Georg Rhaus Erben in Wittenberg 1561 (VD 16 B 2849), als Titeleinfassung zum Neuen Testament. Diese Einfassung ist vergleichsweise schlicht und wurde wohl ebenfalls aus einzelnen Leisten zusammengesetzt. Die Architekturelemente fehlen hier. Außerdem tauschte man den Christus über dem Schriftfeld, der sich auf die Verbreitung des Evangeliums bezieht, durch die Szene eines vielfigurigen Apostelabschieds aus. Unten ersetzt eine Kreuzigungsgruppe mit Maria und Johannes den kompositorisch von Lemberger eher als Einzelfigur aufgefaßten Gekreuzigten.

Im Gegensatz zu den Vorbildern der Augsburger Schule ersetzte Lemberger die allgemein üblichen Renaissanceelemente, die den Bildraum architektonisch gliedern und schmücken, durch atmosphärisch aufgefaßte Naturphänomene, wie etwa die von Wind und Wetter zerzausten Wolkenbänder. Die Scheibennimben tauschte Lemberger durch charakteristisch ausschweifende Strahlenkränze aus, die einen natürlichen Ursprung des Lichts suggerieren sollen.⁴⁴

Der Sachsenspiegel, 1528

Die einzige Titelseite Lembergers, die eindeutig an einem Holzschnitt Lucas Cranachs d.Ä. orientiert ist, stellt diejenige zum *Sachsenspiegel* von 1528 dar.⁴⁵ Die Abhängigkeit ist jedoch rein motivischer Natur. So griff Lemberger die Einteilung des Cranach-Holzschnitts in alt- und neutestamentarisch geprägte Bildhälften auf. Sowohl der in der unteren Bildhälfte von Folterknechten bedrängte Christus als auch die oben platzierte Gruppe von Figuren des Alten und Neuen Testaments finden sich auf beiden Holzschnitten.

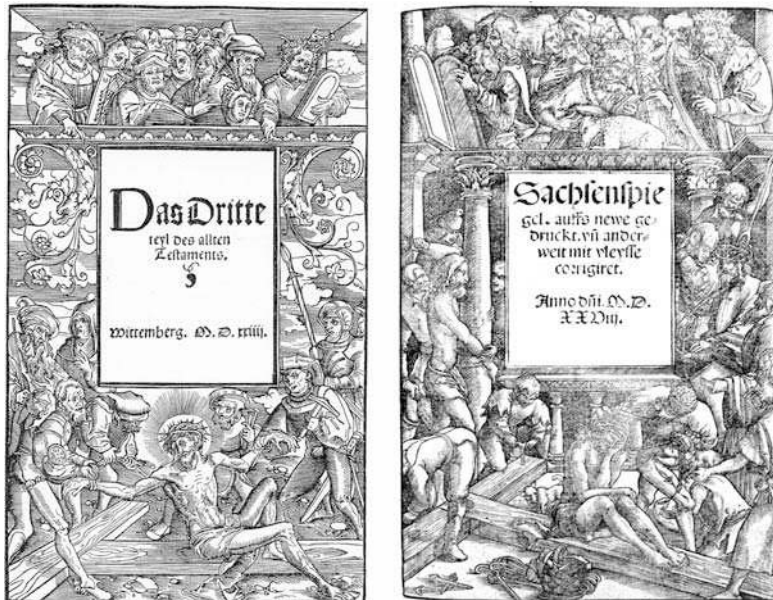


Abb. IV.21. Lucas Cranach d. Ä.: Titelseite, Melchior Lotther d. J., Wittenberg 1524 / Kat.-Nr. H 1528.1.1

Bildinhaltlich erweiterte Lemberger seine Interpretation jedoch um szenische Elemente aus der im Jahr 1511 erschienenen *Kleinen Passion* Albrecht Dürers.⁴⁶ Die von Cranach seitlich in der oberen Bildhälfte angebrachten, als dekorative Raumfüller fungierenden Rankenmotive ersetzte Lemberger durch die an Dürer orientierten Szenen der *Geißelung*⁴⁷ und

⁴⁴ Eine Sonderstellung nimmt Lembergers Titelillustration zu einer katholischen Hetzschrift gegen die Lutheraner ein (Kat.-Nr. H 1528.3), die zwar an besagten Holbein-Holzschnitten orientiert, aber in einzelne, kleinformatige Holzschnitte umgesetzt ist. Diese Einzelholzschnitte, erweitert um die Motive von tanzenden Nonnen und Mönchen, klosterflüchtigen Paaren und das Paradies, wurden in unterschiedlicher Zusammenstellung mehrfach wiederverwendet.

⁴⁵ Lembergers Einfassung wurde wiederum ein Jahr später von Hans Brosamer nachgeahmt (vgl. Hermann von dem Busche: *DE SINGVLARI AVCTORitate* (...), Franz Rhode, Marburg 1529, VD 16 B 9949).

⁴⁶ BARTSCH 16-52 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 186-221.

⁴⁷ BARTSCH 33 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 203.

*Dornenkrönung*⁴⁸. Außerdem erinnert die von Cranachs Vorbild abweichende Körperhaltung des Lembergerschen Christus, der auf dem liegenden Kreuz sitzt, deutlich an das Titelblatt der *Kleinen Passion*, Dürers *Schmerzensmann*⁴⁹. Ohne jegliches Vorbild ist die exponierte zentrale Darstellung Johannes des Täufers mit dem Opferlamm in der Zone über dem Schriftfeld. Auch die Zusammenstellung der ihn umgebenden alt- und neutestamentarischen Figuren weicht im Detail von der Cranachschen Figurengruppe ab.⁵⁰

Von dem eher altertümlich-flächig gestalteten Vorbild gänzlich unabhängig ist die räumliche Auffassung des Lembergerschen Titelholzschnitts. Neben der Architektur, die sich durch hintereinandergestellte Säulen und Pfeiler auszeichnet, suggerieren schlaglichtartige Hell-Dunkel-Kontraste und starke Überschneidungen der zahlreichen Einzelfiguren, die den Bildraum bis auf den letzten Winkel ausfüllen, eine extreme Tiefenräumlichkeit, welche der Cranachschen Darstellung gänzlich fehlt. Durch eine Darstellungsweise, die die einzelnen Szenen räumlich verbindet und offensichtlich vom „horror vacui“ gespeist wurde, geht Lembergers Holzschnitt über den mosaikartigen Charakter des aus verschiedenen Motiven zusammengesetzten Vorbilds hinaus.

Auch die schnittechnische Qualität, von welcher der detaillierte Figurenreichtum, die Hell-Dunkel-Kontraste, aber auch die ösenförmig-geschwungenen Fältelungen zeugen, übertrifft das Vorbild bei weitem. Die von Lemberger dargestellten Figurengruppen sind durch ihre Kommunikation untereinander deutlich lebensnaher als die des Cranachschen Vorbildes aufgefaßt. Zur Belebung tragen vor allem die zahlreichen Randfiguren bei, die das Bildfeld bis in den letzten Winkel ausfüllen und bei Cranach fehlen. Auch die für Lemberger charakteristischen, stark durch den Bildrand angeschnittenen Repousoirfiguren, welche der Szene den Charakter einer Momentaufnahme verleihen, sind für die lebendige Wirkung des Holzschnittes und somit auch die Einbeziehung des Betrachters ins Bildgeschehen verantwortlich.⁵¹

Daß die Passion Christi bildlich auf die weltliche Gesetzgebung bezogen wurde, die im Buch thematisiert wird, erscheint eher ungewöhnlich. In diesem Zusammenhang sollten die Szenen der Verhandlung, in der über das Schicksal Christi entschieden wurde, wahrscheinlich als mahnendes Beispiel für eine ungerechte Urteilssprechung dienen. Die Idee zur Verknüpfung eines weltlich-juristischen Texts mit einem religiösen, passionsbezogenen Bild geht wohl weniger auf Lemberger selbst als vielmehr auf den verantwortlichen Drucker Melchior Lotther d. Ä. zurück. Wie die unten neben dem Hund angebrachte Jahreszahl beweist, entstand die Titeleinfassung nämlich bereits im Jahr 1525 und war ursprünglich sicherlich für eine religiöse Schrift gedacht, vielleicht eine nicht zur Ausführung gekom-

⁴⁸ BARTSCH 34 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 204.

⁴⁹ BARTSCH 16 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 186.

⁵⁰ Eine eingehendere Analyse der vom Vorbild abweichenden Figurenzusammenstellung erfolgt im inhaltlichen Zusammenhang von Lembergers Anteil an der Ausbildung des Bildtypus „Gesetz und Gnade“ bzw. „Sündenfall und Erlösung“ (siehe Kap. V.1.6.2).

⁵¹ Der Folterknecht, der sich rechts unten herabbeugt, ist sogar ohne Kopf dargestellt.

mene Folioausgabe des Alten Testaments. Wahrscheinlich ist die Titeleinfassung mit den Folioholzschnitten *Josua* und *Hiob* der schwedischen Gustav-Vasa-Bibel in Verbindung zu bringen.⁵² Letztere erschienen in gedruckter Version zwar erst 1541, die Druckstöcke stammen jedoch, wie sich anhand des Monogramms und der stilistischen Merkmale nachvollziehen läßt, bereits aus den 1520er Jahren.⁵³ Für die These der Zusammengehörigkeit dieser drei Holzschnitte spricht weiterhin, daß gemeinsam mit der vorbildhaften Folio-Titeleinfassung Cranachs von 1524 auch ein Hiob-Holzschnitt abgedruckt wurde, welcher Lemberger in seiner Darstellung dieses biblischen Vorbildes an Frömmigkeit und innerer Stärke ganz offensichtlich inspirierte.

Das Emser-Testament, 1527

Einen in seiner comicartigen Darstellungsweise geradezu vorbildlos-modernen Status besitzt der Titelholzschnitt zum sogenannten Emser-Testament.⁵⁴ Er ist mit Georg Lembergers Initialen und der Jahreszahl 1527 versehen. In der oberen Hälfte ist die Darstellung in fünf Felder eingeteilt, welche rechts und links die vier Evangelisten und mittig vier Putten in einem Wolkenband oberhalb des Schriftfeldes zeigen. Darunter öffnet sich dem Betrachter der Blick in eine Landschaft mit tiefliegendem Horizont. Hier findet der Apostelabschied statt, kommentiert von asymmetrisch angeordneten Schriftfeldern, die an Spruchblasen erinnern.



Abb. IV.22. Kat.-Nr. H 1527.3.1.

Wie eine Vision erscheint in einem für Lemberger charakteristischen Wolkenband direkt unter dem Buchtitel Gottvater mit Tiara und Weltenkugel, begleitet von einer Taube, die den Heiligen Geist versinnbildlicht. Mit den Worten „Dis ist mein gelibter son dem solt yhr gehorchen“ deutet Gottvater auf Christus. Dieser tritt am linken Bildrand in Erschei-

⁵² Kat.-Nr. H 1541.1.1 und H 1541.1.2.

⁵³ Der nach Schweden ausgewanderte Lübecker Drucker Jürgen Richolff erwarb diese beiden Druckstöcke offensichtlich zusammen mit der Titeleinfassung des Prager Missales von Melchior Lotther d. Ä. Siehe dazu Kat.-Nr. H 1541.1.1 und H 1541.1.2.

⁵⁴ Zu den Begleitumständen der Entstehung des Emser-Testaments siehe Kap. III.4.2.

nung und weist mit den Worten „Gleych wie meyn vater mich gesant hat / also send ich euch“ die rechts stehenden zwölf Apostel an, in die Welt zu ziehen und das Evangelium zu verkünden. Der durch seine kinnlangen Haare und den jugendlichen Typus einwandfrei zu identifizierende Johannes Evangelista deutet auf die sich zu seinen Füßen erstreckende Landschaft, welche die durch das Wort Christi „zu erobernde“ Welt verbildlichen soll. Durch eindeutige Kopfhaltungen und hinweisende Gesten wird der Betrachterblick - unterstützt durch Bibelstellen zitierende Schriftfelder - ganz bewußt gelenkt. Die autoritäre Ausstrahlung Gottvaters und Christi ist in erster Linie durch die plakativen Schriftfelder, aber auch durch ihre Größe bedingt und steht ganz im Sinne der katholischen Kirche. Von dem Bearbeiter Hieronymus Emser und dem Initiator der Bibelübersetzung, Herzog Georg von Sachsen, war diese pädagogisch-andragogische Wirkung sicherlich beabsichtigt.⁵⁵

In ihrer kühnen, überraschenden Bildflächeneinteilung sowie der starken Dominanz der Landschaft erscheint die Titeleinfassung zum Emser-Testament einzigartig in der Buchillustration des 16. Jahrhunderts. Auffallenderweise wurde der Holzschnitt - anders als die meisten sonstigen Holzschnitte Lembergers - nur dieses eine Mal abgedruckt. Es ist denkbar, daß die Titeleinfassung sowohl in ihrer Komposition als auch der inhaltlichen Aussage für damalige Verhältnisse zu unkonventionell war und deshalb kaum künstlerische Nachfolge fand.⁵⁶

1.3. Bibelillustrationsfolgen

Auch in der narrativen Ausgestaltung der Buchinhalte hatte Lemberger eine künstlerisch vorrangige Stellung inne, die in Ermangelung von Abbildungen bisher nicht im vollem Umfang erkannt wurde. Sogar Ludwig Grote ging als Biograph davon aus, daß der Künstler keine neuen Motive erfunden, sondern allein aus dem zeitgenössischen Formenschatz geschöpft habe.⁵⁷ Dieser Umstand würde die Bedeutung seines Werkkomplexes zwar kaum schmälern,⁵⁸ trifft aber - wie es im Folgenden zu beweisen gilt – ohnehin nur bedingt zu.

⁵⁵ Ob die kommentierenden Schriftfelder, die zu dieser Wirkung beitragen, von Georg Lemberger bei dem Entwurf der Titeleinfassung eingeplant oder aber erst nachträglich eingefügt wurden, muß offen bleiben.

⁵⁶ Die Brisanz der Darstellung erschließt sich erst mit Kenntnis eines Holzschnitts, der in stilistischer wie motivischer Nachfolge des Titelblatts zum Emsertestament steht (Georg Witzel, *Von der Pusse (...)*, gedruckt bei Valentin Schumann, Leipzig 1534, VD 16 W 4062). Jene Arbeit ist zwar eindeutig von Lembergers Darstellung mit Apostelabschied und kommentierenden Schriftfeldern inspiriert, insgesamt aber deutlich schlichter gehalten. So fehlen etwa die geometrisch angeordneten Evangelistendarstellungen, und anstatt der weiten Welt, in welche die Jünger Christi ausgesendet werden, sind kirchliche Würdenträger gezeigt: Papst, Bischof, Kardinal und Mönche. Das untere Schriftfeld, welches dem Gläubigen das Verständnis des Glaubens durch die Kenntnis der Apostel(-briefe) zubilligt, wird bei der nachahmenden Darstellung durch ein Plädoyer auf das vermeintlich durch Gott eingesetzte Priesteramt ersetzt. Indem die visualisierten Evangelien wie auch die Apostelbriefe weggelassen bzw. in ihrer Bedeutung für den Betrachter geschmälert werden, erhält der nachahmende Holzschnitt im Gegensatz zu Lembergers Darstellung inhaltlich eine eindeutig altgläubige Nuance.

⁵⁷ GROTE 1933, S. 41.

⁵⁸ KUNZE 1993 (S. 109f.) betonte, daß sich die zeitgenössischen Künstler in erster Linie als Handwerker und Auftragnehmer verstanden: „Das Streben nach Originalität als Beweis für Künstlertum war ihnen fremd.“ (ebd., S. 109). Anders sieht dies freilich bei Albrecht Dürer aus, der schon zu Lebzeiten die in seiner Heimat fehlende, aber in Italien bereits selbstverständliche Wertschätzung der Künstlerpersönlichkeit bemängelte.

1.3.1. Das Neue Testament von Nickel Schmidt 1523

Die Erstausgabe des Neuen Testamentes, das sogenannte „Septembertestament“, erschien im September 1522 in Folio bei Melchior Lotther d. J. in Wittenberg,⁵⁹ gefolgt 1523/1524 von den drei Teilen des Alten Testamentes im selben Format.⁶⁰ Sämtliche Teile waren mit Holzschnitten Cranachs und seiner Werkstatt ausgestattet.⁶¹ Finanziert wurden diese Ausgaben durch ein Verlegerkonsortium, das sich aus Lucas Cranach d. Ä. sowie dem Wittenberger Goldschmied und Fuhrunternehmer Christian Döring zusammensetzte. Wegen der extrem hohen Nachfrage und der damit verbundenen sicheren Verdienstmöglichkeiten wurden diese ersten Teilausgaben der lutherischen Bibelübersetzung im deutschen Sprachgebiet schnellstens nachgedruckt.⁶² Um auch weniger finanzkräftige Abnehmer zu erreichen, bot sich der Druck im handlicheren Oktavformat an.

Einer der ersten Nachdrucker des Septembertestaments war der in Leipzig ansässige Nickel Schmidt.⁶³ Bereits im Jahr 1523 druckte dieser zunächst drei Teilausgaben, die Evangelien, die Apostelgeschichte und die Episteln, sämtlich versehen mit einer von Lemberger stammenden Titeleinfassung.⁶⁴ Ansonsten entbehrten die Ausgaben jeglicher Abbildungen, selbst der Raum für die Initialen an den Anfängen der Evangelien blieb leer. Noch im selben Jahr faßte Schmidt die Einzelausgaben zu einer Gesamtausgabe zusammen und stattete sie mit einem bescheidenen Bildprogramm aus, welches deutlich weniger umfangreich als das der Vorlage ausfiel.⁶⁵ Das Septembertestament Cranachs und Dörings wies insgesamt 21 Textholzschnitte zur *Offenbarung des Johannes*, vier große Initialen mit den *Evangelisten* und eine große Initiale mit der *Ausgießung des Heiligen Geistes* zu Beginn der Apostelgeschichte auf. Den Nachdruck Schmidts schmückten vor allem ganzseitige Holzschnitte der vier *Evangelisten*, die von der Hand Lembergers stammten.

⁵⁹ Der großen Nachfrage wegen wurde das NT in diesem Jahr zweimal gedruckt und zur Unterscheidung später als „September“- bzw. „Dezembertestament“ bezeichnet: *Das Neue Testament Deutsch*, Melchior Lotther d. J., Wittenberg, September/Dezember 1522. Siehe dazu bes. ALBRECHT 1929 / VOLZ 1954, S. 15ff. Überblicke und weiterführende Literatur bei FÜSSEL 2002, S. 34-41; S. 62f. / CLAUS 2002, S. 89-91.

⁶⁰ Für das Alte Testament verwendete Melchior Lotther d. J. Lembergers Folio-Titeleinfassung aus dem *Prager Missale* wieder (Kat.-Nr. H 1522.1.1).

⁶¹ FALK 1974, S. 331-343 / SCHMIDT 1977, S. 93-112. Interessanterweise findet sich auf einem einzigen Holzschnitt der Offenbarung Johanni das Monogramm HB (FALK 1974, S. 332; S. 778, Anm. 54), was darauf hinweist, daß Hans Brosamer - der später stilistisch zwischen Cranach und Lemberger stand - in der Wittenberger Werkstatt lernte und arbeitete.

⁶² PIETSCH 1909 / ZIMMERMANN 1924, S. 120-179, Verzeichnisse / SCHMIDT 1977, S. 93-162.

⁶³ Siehe Kap. III.4.2.

⁶⁴ Kat.-Nr. H 1523.2.1. Vgl. PIETSCH 1909, S. 262f., Nr. 22 und 23 / ZIMMERMANN 1924, S. 126, Nr. 12 und 13 / VD 16 ZV 23172. Siehe auch Kap. IV.1.2.3.

⁶⁵ Eine genaue Beschreibung der damals bekannten erhaltenen Exemplare liefert PIETSCH 1909, S. 361-367. Eine vollständige Ausgabe, die ebenfalls aus Teilausgaben der Jahre 1523 und 1525 zusammengestellt ist, bewahrt die Ervin-Szabo-Zentralbibliothek in Budapest (VD 16 ZV 23170-23173).

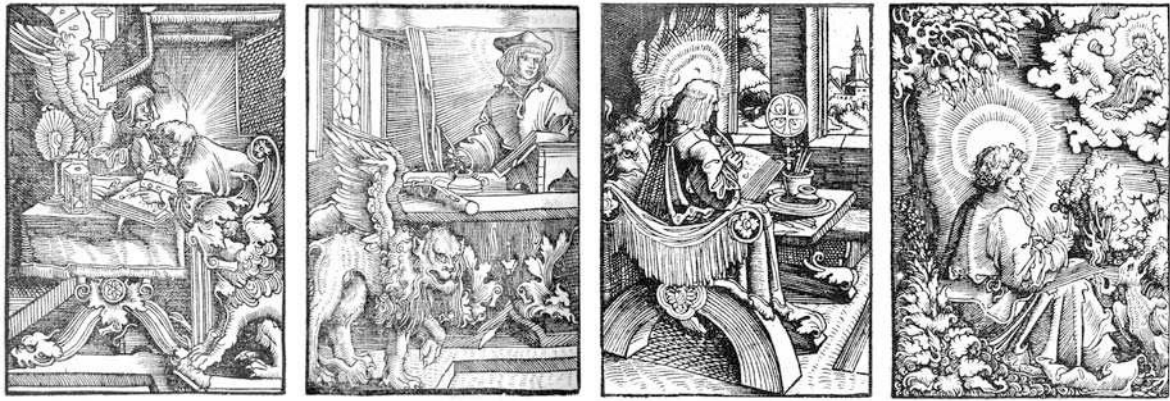


Abb. IV.23 Kat.-Nr. H 1523.3.1-4

Die Holzschnitte waren einleitend vor den Evangelien bzw. vor der Apostelgeschichte positioniert. Während *Matthäus*, *Markus* und *Lukas* in Innenräumen dargestellt sind, versetzte Lemberger den *Evangelisten Johannes* wie in den Initialen der Cranachwerkstatt in die freie Natur und probte damit ein Motiv, das er noch im selben Jahr auf die übrigen Evangelisten übertragen sollte. Die Illustrationen zeichnen sich durch ihre lebendige und lebensnahe Auffassung aus, die bei *Matthäus* mit dem kommunizierenden Engel besonders innovativ und ausgeprägt ist.⁶⁶

1.3.2 Das Neue Testament von Melchior Lotther d. J. 1524

Sicherlich gegen den Willen Cranachs und Dörings nahm Melchior Lotther d. J. 1523 einen eigenfinanzierten Oktav-Nachdruck des Alten und Neuen Testaments in der Übersetzung Martin Luthers in insgesamt vier Teilen in Angriff.⁶⁷ Für dieses Projekt schuf Georg Lemberger seine ersten umfangreicheren Illustrationsfolgen. Hinsichtlich des Bildprogrammes übertraf die Lotthersche Oktavausgabe das Septembertestament deutlich: Lemberger lieferte dreizehn zusätzliche große Illustrationen, die die Evangelien, die Apostelgeschichte und die Apostelbriefe einleiteten.⁶⁸ „Obwohl diese Bilder „[...] keinerlei exegetischen Wert haben, [wurden sie] jedoch seitdem zu einem festen Bestandteil der Bibelillustration der ganzen folgenden Jahrhunderte [...]“.

Die Vier Evangelisten

Zu Beginn des Oktavtestamentes fügte Melchior Lotther d. J. Lembergers ganzseitige Autorenbildnisse der vier *Evangelisten* ein. Konsequenterweise versetzte Lemberger in dieser Illustrationsfolge sämtliche Figuren aus den Innenräumen in die freie Natur. Der Erleuchtung

⁶⁶ Siehe dazu Kat.-Nr. 1523.3.1.

⁶⁷ Siehe Kap. III.4.2. – Die Datierung einiger Holzschnitte auf 1522 bzw. 1523 belegt, daß das Vorhaben schon zu dieser Zeit in Angriff genommen wurde. Der Druck der Oktavausgabe begann 1523 und wurde im darauffolgenden Jahr vollendet (vgl. ZIMMERMANN 1924, S. 127, Nr. 15 / VOLZ 1954, S. 28, Anm. 68 / PIETSCH 1909, Nachträge 1980, Nr. 216).

⁶⁸ SCHMIDT 1977, S. 113. PIETSCH 1909 (S. 710) konstatierte, die Bilderausstattung sei von großem Einfluß auf die Illustration der weiteren wittenbergischen und außerwittenbergischen Testamente gewesen.

harrend (*Markus* und *Johannes*) oder emsig in ihre Texte vertieft (*Matthäus* und *Lukas*), erinnern sie an Eremiten in der Wildnis.⁶⁹



Abb. IV.24. Kat.-Nr. H 1524.4.2-5

Optisch verschmelzen die *Evangelisten* förmlich mit der sie umgebenden, urwüchsigen Natur, was unter anderem an den riesigen Heiligenscheinen liegt, die auf den Himmel übergreifen. Strähnig aufgefaßtes Blattwerk und Flechten sowie korkenzieherartig gerollte Gräser und Blumen wirken wie im Wachstum begriffen. Fast schon bedrohlich ergreift die wuchernde Natur vom Mensch Besitz, der als „[...] lebendig gewordenes Ornament [...]“⁷⁰ zu einem bildlichen wie inhaltlichen Teil derselben wird. Auch die Evangelistensymbole werden von der Natur erobert. So verschmilzt beispielsweise der Markuslöwe mit dem ihn umgebenden Buschwerk beinahe bis zur Unkenntlichkeit. Sowohl er wie der Lukasstier sind äußerst bodenständig aufgefaßt, beinahe wie Haustiere, die ihre Besitzer treu begleiten. Der Stier hat sich geruhsam hinter Lukas im Gras niedergelassen, und der zufriedenen Betrachter anschmunzelnde Löwe reibt sein Hinterteil an einem Baum. Solche humoristischen Details sind wiederholt auf Lembergers Darstellungen zu beobachten. Auch der durch den „horror vacui“ noch verstärkte Suchbildcharakter ist typisch für seine Illustrationen.

Zwar besteht seit dem Mittelalter eine Tradition, die Evangelisten in Landschaften einzubetten.⁷¹ Die Dominanz der urwüchsigen Natur, wie sie Lemberger in diesem Zusammenhang darstellte, ist für die Buchillustration jedoch außergewöhnlich.

⁶⁹ Ähnliche Darstellungen des als Eremit in freier Natur seinen Studien nachgehenden Heiligen Hieronymus finden sich etwa bei Lucas Cranach d. Ä. (*Büßender Hieronymus*, 1509, Holzschnitt, 33,5 x 22,7 cm, Staatliche Graphische Sammlung München, Zweigstelle Aschaffenburg, Inv.-Nr. D.I.628/D.3.24) oder Albrecht Dürer (*Hieronymus in der Felsgrotte*, 1512, Holzschnitt, 17,2 x 12,7 cm, Staatliche Graphische Sammlung München, Zweigstelle Aschaffenburg, Inv.-Nr. D.X.26/D.5.34).

⁷⁰ GROTE 1933, S. 18.

⁷¹ LCI, Bd. 1, Sp. 709. Als frühes Beispiel vgl. etwa die Evangelistendarstellungen aus einem Evangeliar des 3. Viertel des 9. Jahrhunderts, Dombibliothek Köln, Hs. 56 (AK KÖLN 1989, S. 44-46, Nr. 3).



Abb. IV.25. Albrecht Altdorfer: *Die beiden Johannes in der Wildnis*, um 1513/15, Buchenholz, 133,6 x 173,2 cm, Museum der Stadt Regensburg, Leihgabe des Katharinenspitals, Stadtamthof Regensburg, Ausschnitt

Hier zeigt sich eindeutig Lembergers künstlerische Herkunft von der sogenannten Donauschule. Sein Lehrer Albrecht Altdorfer prägte bereits zu einem früheren Zeitpunkt das Motiv des *Johannes Evangelista*, der in wild wuchernder Natur göttliche Eingebungen empfängt, stellte diesen allerdings zusammen mit dem auf das Opferlamm verweisenden *Johannes Baptist* dar.⁷² Für eine Zeichnung Erhard Altdorfers, welche bezüglich der Naturdarstellung wie der Sitzhaltung des *Johannes Evangelista* mit Lembergers Bild vergleichbar ist (Abb. IV.27), dürfte ein 1514 in Landshut erschienener Holzschnitt eines Anonymus vorbildhaft gewesen sein (Abb. IV.24).⁷³ Erhard Altdorfer entwickelte jedoch die karge Landschaft des Holzschnitts, welche durch den blattlosen Baum im Vordergrund betont wird, konsequent zu einer üppig bewaldeten, für die Donauschule typischen Voralpenlandschaft weiter. Außerdem stattete er den Evangelisten mit einem zum Schreibpult umfunktionierten Felsblock aus. Das Symboltier des Johannes, der Adler, blättert auf dem Landshuter Holzschnitt in den Seiten eines zweiten, an den Baum rechts gelehnten Buches, dessen göttlich vorgegebener Inhalt offensichtlich von dem Evangelisten kopiert wird. Der Adler auf Erhard Altdorfers Zeichnung hingegen hat sich hinter dem Buch niedergelassen - das motivisch übernommen ist, hier jedoch an einem Baumstumpf lehnt - und putzt scheinbar teilnahmslos seine Flügel.⁷⁴

⁷² WINZINGER 1975, S. 84, Nr. 27. Auch aus dem Augsburger Kunstkreis ist eine frühere, in der Dominanz und Üppigkeit der Natur an Lemberger erinnernde Darstellung bekannt. Hans Burgkmair: *Johannes auf Patmos*, 1518, Nadelholz, 153,1 x 127,2 cm, Alte Pinakothek München (AN DER HEIDEN 1998, S. 150-153, Abb. S. 151).

⁷³ Hieronymus Dungersheim: *Tractatus de modo discendi* (...), Johann Weißenburger, Landshut 1514 (PACKPFEIFFER 1974, S. 81; S. 137, Abb. 109 / AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 284f., Nr. 183).

⁷⁴ Unter Umständen ist mit dem Baumstumpf, der sich durch einen deutlichen Trockenriß als vor längerer Zeit gefällt ausweist, bereits eine Symbolik der protestantischen Ikonographie vorgeprägt. Ein ähnliches



Abb. IV.26. Anonym: Titelholzschnitt aus Hieronymus Dungersheim: *Tractatus de modo discendi(...)*, Johann Weissenburger, Landshut 1514

Abb. IV.27. Erhard Altdorfer: *Johannes auf Patmos*, 1510-1515, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf rötlich grundiertem Papier, 217 x 46 mm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt a. M.

Es kann durchaus angenommen werden, daß Lemberger sowohl den verhältnismäßig altertümlichen Holzschnitt aus seiner Heimatstadt als auch die Federzeichnung des Bruders seines Lehrers kannte und beim Entwurf seines Evangelistenbildes motivisch berücksichtigte. So fällt auf, daß Johannes als einziger der Lembergerschen *Evangelisten* direkt auf dem Boden sitzt. Dem Landshuter Holzschnitt folgend, schreibt er nicht auf einem Pult, sondern auf den Knien. In der vergeistigten, der göttlichen Erscheinung zugewendeten Haltung des Johannes, verbunden mit der atmosphärischen Auffassung wildwuchernder Natur, steht Lembergers Titelholzschnitt jedoch eindeutig in der Tradition des Tafelbildes von Albrecht Altdorfer.⁷⁵

Das Pfingstwunder

Der nächste Holzschnitt Lembergers illustriert im Prinzip in motivisch konventioneller Art das Geschehen des *Pfingstwunders*. Ungewöhnlich ist hier jedoch, daß eine normalerweise auf die zwölf Apostel begrenzte Teilnehmerschar durch eine unüberschaubare Menschenmenge ersetzt wurde.⁷⁶ Auf diese Weise nimmt der Holzschnitt textgetreu Bezug auf die Schilderung des Pfingstwunders in der APOSTELGESCHICHTE 2, 1-13. Durch die so dargestellten Völkerschaften wird deutlich die universelle, für jeden bedeutsame Botschaft des Evangeliums hervorgehoben.⁷⁷

Motiv findet sich auf Lembergers *Sündenfall und Erlösung* (Kat.-Nr. M 6), wo es sinnbildlich für das Alte Testament steht, welches in seiner Lehre durch das Neue Testament überholt ist (Kap. V.1.6).

⁷⁵ Vgl. Abb. IV.24.

⁷⁶ Als Beispiel für eine Darstellung, die über die Anzahl von zwölf Protagonisten hinausgeht, sei der Holzschnitt gleichen Themas aus Dürers *Kleiner Passion* angeführt (BARTSCH 51 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 221). Im Verhältnis zu Lembergers Illustration ist die Anzahl der Personen bei Dürer jedoch noch übersichtlich gehalten.

⁷⁷ LCI, Bd. 4, Sp. 468ff.

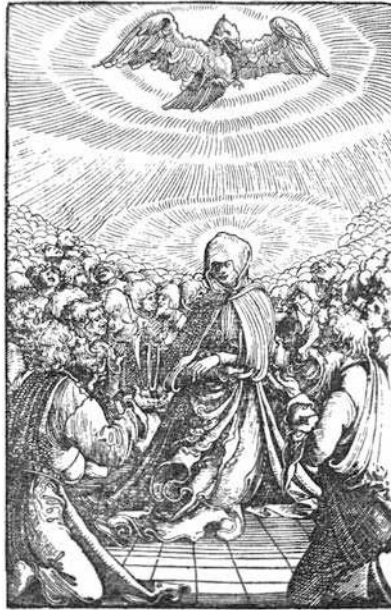


Abb. IV.28. Kat.-Nr. H 1524.4.6

Die Szene der Ausschüttung des Heiligen Geistes verliert gewissermaßen ihren elitären Charakter und wird zum göttlichen Ereignis, das die ganze Menschheit betrifft. Den akustischen Effekt eines „[...] braussen vom hymel, als eynes gewaltigen winds [...]“⁷⁸, wie er in der APOSTELGESCHICHTE 2, 2 als „Feuer des Heiligen Geistes“ geschildert wird, stellte Lemberger atmosphärisch durch sieben ringförmig angeordnete, flimmernde und somit wie visualisierte Schallwellen wirkende Strahlenkränze dar. Ein übernatürlicher Wind ergreift zudem das Gewand Mariens und wirbelt die Stoffmassen schneckenförmig auf. Auch an den Korkenzieherlocken des links im Vordergrund knienden Apostels zerrt der Sturm. In der Verbildlichung des göttlichen Wirkens durch heftige Luftbewegungen erscheint der charakteristische Stil Lembergers bereits voll ausgeprägt.⁷⁹ In diesem konkreten Fall bezieht sich der Künstler nachweislich auf eine Textstelle, die von der Naturgewalt des Windes als einem göttlichen Zeichen spricht. Eben diese Figuren- und Gewandauffassung durchzieht auch Lembergers malerisches und zeichnerisches Gesamtwerk. Im Falle seiner Holzschnitte weitete er die bewegte Naturdarstellung auf Büsche, Bäume, Wolken und Berge aus, die wie wogende Wellen wirken.

Die Apostel

Neben den ungewöhnlichen *Autorenbildnissen der Evangelisten* führte Lemberger auch Darstellungen der Apostel *Paulus*, *Petrus*, *Jakobus*, *Judas Thaddäus* sowie *Johannes des Evangelisten* in die Bibelillustration ein.

⁷⁸ WA Deutsche Bibel, Bd. 6, Das Neue Testament 1522, S. 422.

⁷⁹ Das gleiche künstlerische Prinzip läßt sich an den Werken Hans Leinbergers beobachten.



Abb. IV.29. Kat.-Nr. H 1524.4.9 / H 1524.4.11 / H 1524.4.13

Diese vor die entsprechenden Apostelbriefe gesetzten Darstellungen sind ohne Vorbild und können daher als Lembergers eigene Schöpfungen angesprochen werden. Der jeweilige Apostel wird in dem Moment gezeigt, in dem er seine im Bibeltext nachfolgenden Briefe einem Boten überreicht und diesen in die weite Welt hinaus-schickt. Mit jenen einleitenden Bildern wird die aus reformatorischer Sicht notwendige Verbreitung des Evangeliums explizit hervorgehoben. Trotz der mehrfachen Wiederholung des Motivs der Briefübergabe wirken die Darstellungen keineswegs monoton, da Lemberger sie phantasievoll variierte und in unterschiedlichste Landschaftspanoramen versetzte.⁸⁰

Die Darstellung des Paulus, der der Botin Phoebe seinen Brief überreicht, ist das einzige der Botenbilder, welches in eine Architekturkulis-se gesetzt wurde. Bei der Wahl des Hintergrundmotivs könnte beabsichtigt gewesen sein, im Betrachter eine bildliche Assoziation zur Wartburg zu wecken, wo Martin Luther das durch Lembergers Bilderfolge illustrierte Neue Testament übersetzt hatte. Will man die Burganlage als Wartburg interpretieren, bekommt der an erster Stelle der Botenbilder stehende Holzschnitt und somit auch die ganze Serie einen auf Martin Luther bezogenen Sinngehalt. Unter Umständen war es Lembergers Anliegen, eine inhaltliche und bildliche Verbindung von Paulus zu dem einst auf der Wartburg in Sicherheit gebrachten Martin Luther herzustellen. Der Reformator, der den Schwerpunkt seines Glaubensverständnisses auf die Botschaft des Neuen Testaments legte, wäre demnach bildlich mit dem „[...] gewaltigsten Apostel des Gekreuzigten [...]“⁸¹ parallelisiert worden.

⁸⁰ Kat.-Nr. H 1524.4.7-12.

⁸¹ GORYS 1997, S. 239.



Abb. IV.30. Kat.-Nr. H 1524.4.7 / Ausschnitt / Wartburg: heutige Ansicht von Südosten

Auch das Botenbild des *Johannes Evangelista* weist wohl einen reformatorischen Ansatz auf. Mehr bodenständig als hoheitsvoll empfunden, tritt der barfüßige Johannes von links auf einen vor ihm knienden Mann zu. Diesem hält er zum einen den Brief und zum anderen mit dem Kelch demonstrativ sein Attribut entgegen.



Abb. IV.31. Kat.-Nr. H 1524.4.12

Wenn auch die Darstellung seines Attributs als Maßkelch keineswegs unüblich ist, so ist die anbietende Geste des Johannes umso ungewöhnlicher. Es mag sein, daß damit ein Hinweis auf die reformatorische Praxis gegeben werden sollte, auch dem Laien das eucharistische Blut Christi zu reichen. Für diese Interpretation spricht auch der in einem Wolkenband dargestellte, seine Wunden weisende Christus, welcher direkt über dem am Boden Knienden gezeigt ist. Hier scheint ein künstlerischer Umdenkungsprozeß stattgefunden zu haben. In dem Autorenbildnis zum Johannesevangelium in der gleichen Ausgabe folgte Lemberger nämlich noch der althergebrachten Tradition, die Himmelserscheinung als Madonna darzustellen.⁸²

Wie die zahlreichen in Wittenberg, aber auch andernorts erschienenen Kopien und motivisch nachahmenden Versionen beweisen (Abb. IV.32-41),⁸³ hatten die innovativen Botenbilder Lembergers eine immense künstlerische Nachfolge. Auch der in Schwerin seit

⁸² Vgl. H 1524.4.5.

⁸³ Die von ZIMMERMANN 1924 (S. 38-48) auf Basis der Angaben von NAGLER 1885 (Bd. 1, Nr. 1486) getätigten Zuschreibungen von Abb. IV.32 und 33 an den Meister AW sind angesichts der stilistischen Unterschiede und der im Forschungsbericht angeführten Vorbehalte mit einem Fragezeichen zu versehen.

etwa 1512 als Hofmaler Herzog Heinrich des Friedfertigen von Mecklenburg tätige Erhard Altdorfer⁸⁴ und der Illustrator der ersten Lutherischen Vollbibel von 1534, der Meister MS, orientierten sich an diesen Motiven.⁸⁵ In inhaltlicher Hinsicht fällt auf, daß sich die späteren Versionen fast immer - ganz im reformatorischen Sinne - auf die Darstellung der Apostel Petrus und Paulus beschränken.⁸⁶



Abb. IV.32. Anonym (Meister AW?): *Das Neue Testament...*, Hans Lufft, Wittenberg 1530

Abb. IV.33. Anonym (Meister AW?): *Das Neue Testament...*, Hans Lufft, Wittenberg 1530



Abb. IV.34. Anonym (sog. Meister der Zackenblätter?): *Das Neue Testament...*, Michael Lotther, Magdeburg 1532

Abb. IV.35. Anonym (Meister HB = Hans Brosamer?): *Korte eint/foldige vthleggin//ge der Episteln...*, 1537

Abb. IV.36. Erhard Altdorfer: *Die Biblie uth der Uthlegung...*, Ludwig Dietz, Lübeck 1533

⁸⁴ PACKPFEIFER 1978, S. 7.

⁸⁵ Die Botenbilder des Meister MS in der ersten Gesamtausgabe der Lutherbibel beschränken sich auf insgesamt drei Aposteldarstellungen, zwei zu den Paulusbriefen und eine zu den Briefen Petri (siehe Anhang 3). Diese Illustrationen sind nur noch im Motiv der Briefübergabe an Lemberger orientiert. Eine der Paulusszenen findet in einem holzgetäfelten Innenraum statt, die anderen sind jeweils in die freie Natur versetzt (*Biblia das ist die gantze Heilige Schrift Deudsch*, Hans Lufft, Wittenberg 1534).

⁸⁶ Den Apostel Jakobus - allerdings ohne Boten - illustrierte zu späterer Zeit nur noch Erhard Altdorfer in der 1533 bei Ludwig Dietz in Lübeck erschienenen Bibel (NEW HOLLSTEIN 1997, Bd. 2, S. 221, Nr. W 57).



Abb. IV.37-41 Anonym (Meister AW?): Apostelserie aus *Das Neue Testament...*, 8°, Hans Lufft, Wittenberg 1532-1535, danach Melchior Sachse, Erfurt.

Die Apokalypse

Sich an den Folioholzschnitten der Cranachwerkstatt von 1522 orientierend, illustrierte Lemberger schließlich in 21 Holzschnitten die *Apokalypse des Johannes*.⁸⁷ Schon für die Abbildungen Cranachs waren die in ihrer künstlerischen Wirkung beispiellosen *Apokalypsenholzschnitte* Albrecht Dürers vorbildhaft gewesen.⁸⁸ Demnach wirkt sich der Einfluß des Nürnbergers auch auf Lembergers Apokalypsenholzschnitte aus, jedoch eher in eher indirekter Form.

⁸⁷ Kat.-Nr. H 1524.4.15-35.

⁸⁸ *Apocalipsis cum Figuris: Die Heimlich Offenbarung Iohannis*, Ausgabe in deutscher und lateinischer Sprache 1498, rein lateinische Ausgabe 1511, gedruckt bei Anton Koberger, Nürnberg (BARTSCH 60-82 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 111-133).



Abb. IV.42. Albrecht Dürer: Illustrationen zur Apokalypse des Johannes: *Apocalipsis cum Figuris: Die Heimlich Offenbarung Iohannis*, Anton Koberger, Nürnberg 1498/1511



Abb. IV.43. Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.: Illustrationen zur Apokalypse des sogenannten Septembertestaments: *Das Neue Testament Deutsch* (...), Melchior Lotther d. J., Wittenberg 1522



Abb. IV.44. Kat.-Nr. H 1524.4.23 / H 1524.4.34

Auch wenn die Holzschnitte Lembergers denen der Cranachwerkstatt von 1522 motivisch sehr nahestehen, ist deutlich eine künstlerische Weiterentwicklung festzustellen. Lemberger setzte stärkere Hell-Dunkel-Kontraste ein, die die Plastizität betonten, und ornamentalisierte in charakteristischer Weise die Natur. Große weiße Flächen füllte er durch wild gekräuselte Wolkenbänder, zahlreiche zusätzliche Figuren, landschaftliche Elemente, Lichtstrahlen und bis in totale Schwärzung übergehende Schraffuren. Auch durch einen wesentlich weicheren Faltenstil bedingt, überwinden Lembergers Apokalypsendarstellungen die recht spröde Optik der Cranach-Holzschnitte und entfalten eine malerische und damit eher an Dürer orientierte, ausnehmend phantastische Wirkung. Die starken Überschneidungen, der Suchbildcharakter und der typische „horror vacui“ verleihen Lembergers Holzschnitten einen besonderen und eigenen Reiz.

1.3.3. Der erste und zweite Teil des Alten Testaments von 1524

Georg Lembergers Illustrationen zum ersten Teil des Alten Testaments in Oktav zeigen im Vergleich zu den Folioholzschnitten der Cranachwerkstatt von 1523 motivisch zwar wenig Neues, fallen schnittechnisch und von der künstlerisch-innovativen Darstellungsweise her jedoch wesentlich qualitativvoller aus.⁸⁹

⁸⁹ Der dritte Teil des Alten Testaments weist genau wie die 1524 erschienene Cranachsche Folioversion nur einen Textholzschnitt zur Geschichte Hiobs auf (vgl. Kat.-Nr. H 1525.1.2).

Der Weltenschöpfer

Die Illustrationsfolge wird mit einem *Weltenschöpfer* eingeleitet, der in seiner kühnen, barocke Ästhetik und Komposition vorwegnehmenden Formensprache nicht nur in der Buchillustration, sondern der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts insgesamt seinesgleichen sucht.⁹⁰



Abb. IV.45. Kat.-Nr. H 1524.5.1

Schweren Schrittes betritt der riesengleiche, mehr als die Hälfte der Bildfläche einnehmende Gottvater von links die Bildfläche. Sein trotz unebener Gesichtszüge wohlgestalteter Kopf wird von langen, ungebändigten Locken gerahmt. Ornamental in Kreuzform geführt, stehen drei Strähnen zu beiden Seiten und nach oben ab. Mantel und Untergewand des *Weltenschöpfers* werden von einem heftigen Windstoß erfaßt und nach hinten geweht, wobei die Stoffmassen spiralförmig aufgewirbelt werden. Der Gewandsaum des Untergewandes korrespondiert mit der im Hintergrund angedeuteten Bergkette, indem er deren Umrißlinien aufgreift.

Mit dem linken Fuß steht Gottvater fest auf der Welt, die wie eine aufgeschnittene Schneekugel aufgefaßt ist. Hinter ihm erstreckt sich eine Landschaft, über welcher sich ein Himmelszelt mit Sonne, Mond und Sternen wölbt.⁹¹ Der ausschreitende rechte Fuß ragt über den Rand dieser halbierten Kosmoskugel hinaus und verstärkt so den Eindruck, als bewege sich der *Weltenschöpfer* dynamisch von links nach rechts fort. Das Haupt Gottes wird von einer annähernd kreisrunden weißen Fläche umgeben, die gleißendes Licht suggerieren

⁹⁰ In der durch die Cranachwerkstatt illustrierten Folioausgabe von 1523 wurde der Weltenschöpfer noch als kleinformatige Initiale ausgeführt. Auf ihr ist der Weltenschöpfer in einer ähnlichen Haltung zu sehen, die Weltenskugel liegt jedoch - einem Spielball ähnelnd - vor ihm auf dem Boden.

⁹¹ Mit der im Hintergrund dargestellten, durch den Segensgestus des Weltenschöpfers bildlich hervorgehobenen Burganlage könnte die Wartburg als Schöpfungsort der in Verbannung begonnenen Bibelübersetzung Martin Luthers gemeint sein. Es wäre bezeichnend, daß dahinter als positives Zeichen die Sonne aufgeht. Ob die betont schreitende Bewegung des Weltenschöpfers auch als Hinweis auf den erhofften, durch die Reformation herbeigeführten Fortschritt zu lesen ist, sei dahingestellt.

soll. Von diesem Lichtfleck gehen lange Strahlen aus, die sich - die Welt hinterfangend - bis in die unteren Ecken der Bildfläche ziehen.

Es verwundert angesichts der Qualität des Holzschnittes, daß er kaum eine künstlerische Nachfolge fand. Vielleicht entsprach er wie die Titeleinfassung des Emser-Testaments in seiner kühnen Komposition nicht dem Zeitgeschmack.⁹² Eine der wenigen Arbeiten, die den Lembergerschen *Weltenschöpfer* nachahmt, ist die eines anonymen Künstlers aus den 1540er Jahren, welche von der Formensprache her verhältnismäßig plump wirkt. Trotzdem besitzt diese Darstellung durchaus graphischen Reiz - vor allem in der flammend-lodernden Behandlung des Heiligenscheins und des Himmels.



Abb. IV.46. Anonym: Holzschnitt aus *Enchiridion* (...), Valentin Papst, Leipzig 1547

Die Erschaffung Adams

Die auf den *Weltenschöpfer* folgende Illustration der Lembergerschen Serie hat in der Folioausgabe von 1523 motivisch kein Vorbild. In einer von zahllosen Tieren bevölkerten Naturkulisse sind simultan vier Szenen zu sehen, die das erste Menschenpaar betreffen. Im Vordergrund ist die von Löwe, Pferd und Hirsch flankierte *Erschaffung Adams* gezeigt, welchem Gottvater den Lebensatem einhaucht. Direkt über dieser Szene wurzelt der Baum der Erkenntnis, der das Bild kompositorisch in zwei Hälften teilt. Links davon sind die Erschaffung Evas - beobachtet von zwei Hunden - und darüber der Sündenfall dargestellt. Über Adam und Eva, die proportional etwas zu groß ausfallen, windet sich die Schlange um einen Ast. Rechts dahinter treibt der Wächter des Paradieses mit drohend erhobenem Schwert das Paar in Richtung eines undurchdringlichen Waldes.

In diesem Holzschnitt drückt sich besonders deutlich die bereits bei den Evangelistenbildern des Neuen Testaments zu beobachtende, bildlich dargestellte Einheit von Natur und

⁹² Dafür spräche auch, daß zwar alle anderen Holzschnitte Lembergers des ersten und zweiten Teils des Alten Testaments von 1524 noch über Jahrzehnte in unterschiedlichen Bibelausgaben weiterverwendet wurden (siehe Kat.-Nr. 1524.5.2-13), der *Weltenschöpfer* aber nur bis 1528 bei Michael und Melchior Lotther in Wittenberg abgedruckt wurde.

Mensch aus. Menschen, Tiere und Pflanzen verwachsen auch optisch zu einer einzigen organischen Masse.



Abb. IV.47. Kat.-Nr. H 1524.5.2

Sonstige Darstellungen

Die weiteren Illustrationen des ersten und auch zweiten Teiles des Alten Testaments sind wieder eng an die kurz zuvor erschienenen Bilder der Cranachwerkstatt angelehnt.⁹³ Wie bei den Apokalypsenholzschnitten sind die Ähnlichkeiten jedoch rein motivischer Art. Die Darstellungsweise Georg Lembergers unterscheidet sich in allen Aspekten von derjenigen der Wittenberger Werkstatt. Die Bildfläche wird wesentlich bereichert durch pittoreske, landschaftliche und architektonische Details, atmosphärisch geschilderte Naturvorgänge sowie zusätzliche Figuren. Insgesamt wird eine ausgeprägt tiefenräumliche Wirkung erreicht, die in vielen Fällen durch einen niedrig angesetzten Horizont bedingt ist. Sogar bei den künstlerisch eher trockenen, sogenannten „archäologischen Bildern“⁹⁴ der Stiftshütte oder des Salomonischen Tempels erreichte Lemberger durch die Komposition landschaftlicher Hintergründe eine reizvolle Wirkung.

⁹³ Der zweite Teil des Alten Testaments in Folio wurde 1524 gedruckt. Er beinhaltete hauptsächlich querformatige, aber auch einige ganzseitige Holzschnitte der Cranachwerkstatt (*Das ander teyl des alten Testaments...*, Melchior und Michael Lotther, Wittenberg 1524).

⁹⁴ SCHMIDT 1977, S. 20.

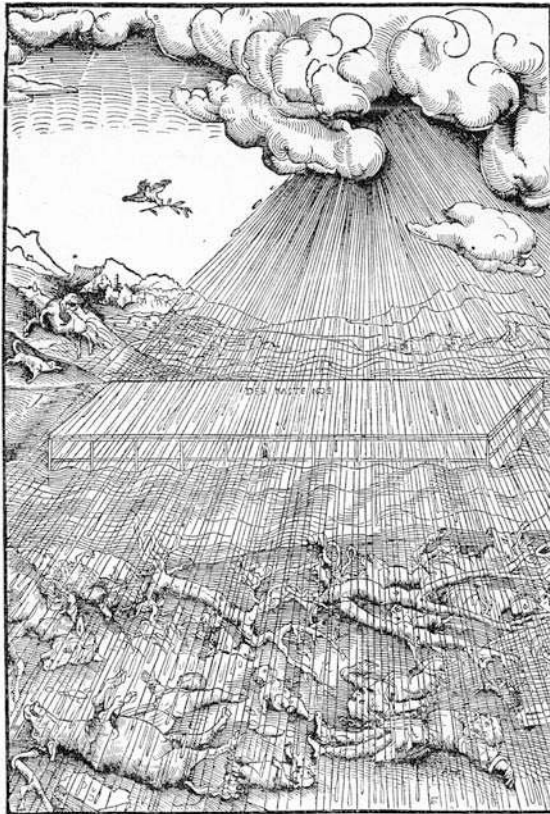


Abb. IV.48. Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.: Die Arche Noah: Das Alte Testament deutsch (...), Melchior und Michael Lotther, Wittenberg 1523 / Kat.-Nr. H 1524.5.3

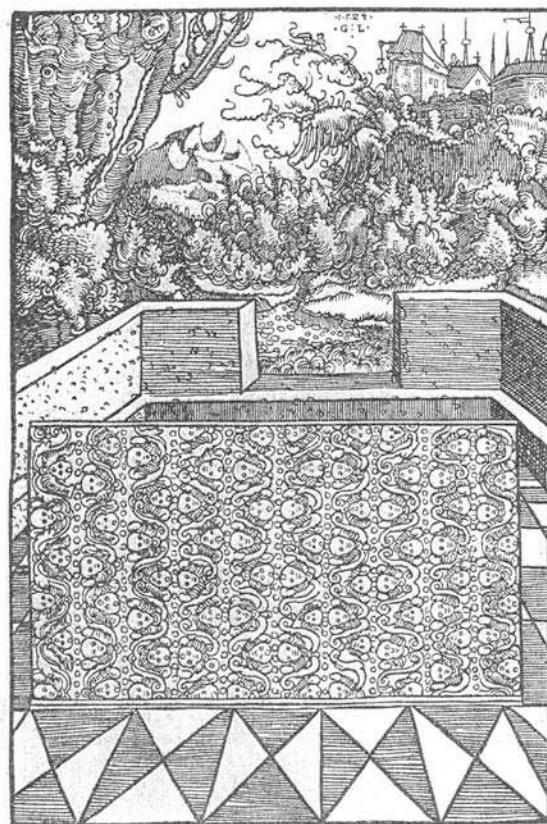
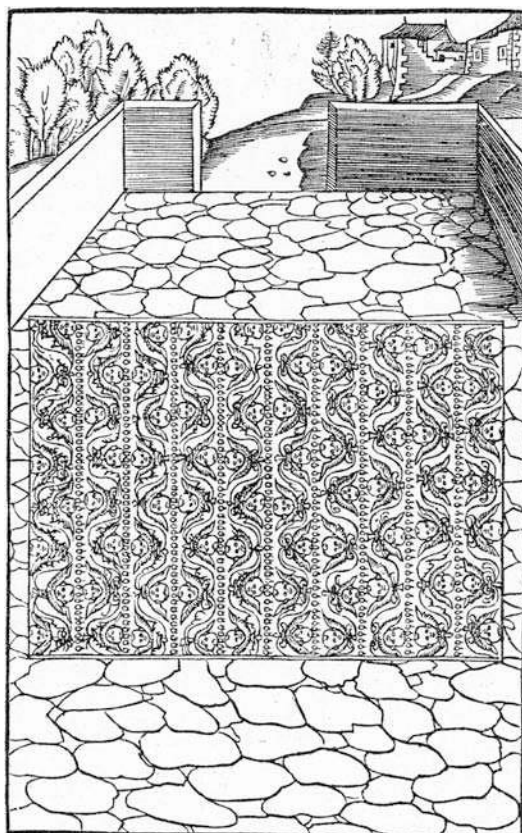


Abb. IV.49. Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.: Die Vorhänge der Stiftshütte: Das Alte Testament deutsch (...), Melchior und Michael Lotther, Wittenberg 1523 / Kat.-Nr. H 1524.5.9

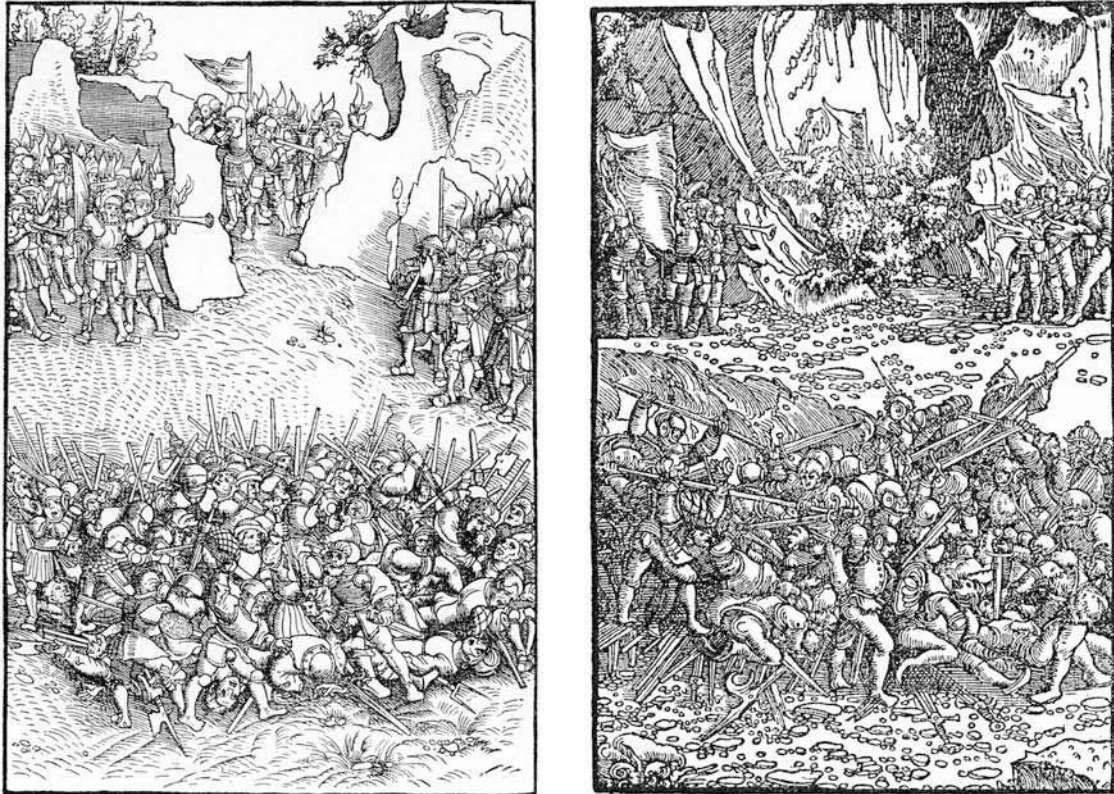


Abb. IV.50. Werkstatt Lucas Cranach d. Ä.: Der Kampf gegen die Midianiter: Das ander teyl (...), Melchior und Michael Lotther, Wittenberg 1524 / Kat.-Nr. H 1524.6.7

1.3.4. Das Emser-Testament, 1527

Eine dritte bedeutende Bibelillustrationsfolge Lembergers erschien 1527 im sogenannten Emser-Testament, gedruckt bei Wolfgang Stöckel in Dresden.⁹⁵ Die Folge umfaßt lediglich acht Textholzschnitte und bricht nach zwei Illustrationen zur Apokalypse unvermittelt ab. Der Hauptteil der Apokalypse ist mit den bereits 1522 im lutherischen September- und Dezembertestament veröffentlichten Holzschnitten der Cranachwerkstatt bebildert, die Hieronymus Emser für vierzig Taler von Cranach erwarb.⁹⁶

Madonna mit Vertretern des Alten und Neuen Bundes

Lembergers Illustrationsfolge wird durch einen figurenreichen Holzschnitt eingeleitet, der eine Diskussion zwischen Vertretern des Alten und Neuen Bundes zeigt.⁹⁷

⁹⁵ Kat.-Nr. 1527.3.2-9. Zu den Begleitumständen der Entstehung des Emser-Testamentes siehe Kap. III.4.2, zum Titelholzschnitt Kap. IV.1.2. In der frühen Lemberger-Forschung wurde die Folge zumeist als Hauptwerk Lembergers respektive Leigels angeführt (siehe Kap. II.1).

⁹⁶ Wie oben dargelegt, sah sich Emser zu dem Kauf veranlaßt, weil Lemberger nicht rechtzeitig liefern konnte (GROTE 1933, S. 26 / VOLZ 1954, S. S. 26f. / KUNZE 1993, S. 615). Die unten erläuterte Verstümmelung der *Darbringung im Tempel* (Kat.-Nr. H 1527.3.4) durch eine andere Hand sowie die Existenz eines Einzelholzschnittes, der keine Verwendung mehr fand (Kat.-Nr. H 1527.8.1) könnten allerdings darauf schließen lassen, daß Lembergers Illustrationen nicht gefielen bzw. deren bildlicher Inhalt inakzeptabel war. Im Gegensatz zu den meisten anderen Holzschnitten des Künstlers wurden die des Emser-Testamentes auch nicht mehr in späteren Schriften wiederverwendet.

⁹⁷ Kat.-Nr. H 1527.3.2.



Abb. IV.51. Kat.-Nr. H 1527.3.2

Diese folgt direkt im Anschluß an das gegen die reformatorische Lehre Martin Luthers gerichtete Vorwort Herzog Georg des Bärtigen von Sachsen. Anders als bei der bereits besprochenen Titeleinfassung des Sachsenspiegels sind hier die alt- und neutestamentarischen Figuren rechts im Bild nicht etwa dem für die sündige Menschheit leidenden Christus, sondern – der katholischen Doktrin folgend – einer Madonna gegenübergestellt, die auf einem prächtigen Renaissancethron plaziert ist. Besonders auffällig ist, daß sich die Figuren insgesamt zwar Maria und dem Kind zuwenden, die plakativen Zeigegesten jedoch in die entgegengesetzte Richtung,⁹⁸ nämlich in die des Alten Bundes - insbesondere auf Moses mit den Gesetzestafeln - weisen.

Paradoxerweise wirkt die Szene, als werde Christus selbst von Maria und Moses im Sinne der von der altgläubigen Kirche propagierten Werkgerechtigkeit belehrt. Beide weisen das Kind auf die Gesetzestafeln hin, welche der Menschheit ihre Sünden vor Augen führen. Die etwas weiter hinten plazierten Figuren Paulus und David öffnen sich in ihrer Körperhaltung dem Betrachter und führen jeweils eine Art beschwichtigende Geste aus. Allein Paulus blickt den Außenstehenden direkt an und wirkt so wie ein Vermittler zwischen Altem und Neuem Bund. Gleichzeitig umarmt er fürsorglich einen Knaben mit Pagenfrisur, der sich dem Christuskind zuwendet und vielleicht Johannes den Täufer verkörpern soll. Über der gesamten Szene erscheint in einem Wolkenband Gottvater und hebt die Hand zum Segensgestus. Er ist symbolisch mit einer Tiara bekrönt, die auf den Alleinanspruch des Papstes verweist, die Kirche auf Erden als Stellvertreter Christi zu verkörpern.

Der vielfigurige Holzschnitt weist alle für Lemberger typischen stilistischen Merkmale auf. Eine kräftige Schwarz-Weiß-Wirkung, die Betonung der Linie und starke Überschneidungen verwandeln die Szenerie in ein reizvolles Suchbild. Die rundlichen, koboldartigen Put-

⁹⁸ Hier ist nicht die kompositorische, sondern die inhaltliche Richtung gemeint, denn beim Sachsenspiegel werden die Bezüge von oben nach unten, hier dagegen von rechts nach links hergestellt.

ten auf dem Baldachin des Renaissancethrons halten einen üppigen Feston zwischen sich, wie er in ähnlicher Form zahlreiche Titeleinfassungen Lembergers zierte, und werden wie Gottvater von atmosphärischen Wolkenformationen umgeben. Sogar auf die für den Donaustil charakteristische, knorrig verwachsene Fichte, deren Äste und herabhängende Flechten vom Wind gepeitscht werden, wurde bei dieser Komposition, die die Bildfläche bis in den letzten Winkel ausfüllt, nicht verzichtet.

Wie die übrigen von Lemberger geschaffenen Bilder zum Emser-Testament ist auch diese Illustration so gut wie unbekannt.⁹⁹ Sie erinnert zumindest im Motiv des ungnädig auf die Gesetzestafeln deutenden Moses an die späteren Gesetz und Gnade-Darstellungen Lucas Cranachs d. Ä.. Auch die übrigen Textholzschnitte dieser Folge zeichnen sich sowohl durch ihre künstlerischen als auch durch ihre ikonographischen Qualitäten aus. Im Gegensatz zum Bildprogramm der lutherischen Bibelübersetzung wurden hier nicht die Evangelisten und Apostel, sondern die Inhalte der von Emser verfaßten Vorworte zu den Evangelien dargestellt.¹⁰⁰ Emser bezeichnete die vier Evangelien ausdrücklich als von „[...] der heiligen christlichen kirchen angenommen / bewertet vnd bestettigt [...]“¹⁰¹ und verteidigte das Priesteramt, welches vor allem durch Lukas und Johannes bezeugt sei. Den Evangelistensymbolen werden inhaltlich die Menschwerdung (Matthäus), die Auferstehung (Markus), die Aufopferung (Lukas) und die Himmelfahrt Christi (Johannes) zugeordnet.

Den komplexen Inhalten von Emsers Ausführungen versuchte Georg Lemberger in bildlicher Hinsicht offensichtlich soweit wie möglich zu entsprechen.¹⁰² Im Fall des Matthäusevangeliums fehlt ein eigener Holzschnitt. An dieser Stelle wurde die bereits besprochene Abbildung, welche die einander gegenübergestellten Vertreter des Alten und Neuen Bundes zeigt, ein zweites Mal abgedruckt. Dem Markusevangelium wurde ein anderer, kompositorisch an Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer orientierter Holzschnitt Lembergers vorangestellt. Dieser zeigt den über den Tod triumphierenden Auferstehenden mit Siegesfahne und wild im Wind flatterndem Lententuch, der vom brüllenden Markuslöwen begleitet wird.¹⁰³

⁹⁹ Abgebildet nur bei GROTE 1933, Nr. 10. Zur Ikonographie und den theologischen Inhalten der Gesetz und Gnade-Darstellungen siehe Kap. V. 1.6.

¹⁰⁰ Kat.-Nr. H 1527.3.3 - H 1527.3.7.

¹⁰¹ Emser, Hieronymus (Bearb.): *Das new testament (...)*, Dresden 1527, fol. II.

¹⁰² Dabei lehnte sich Lemberger offensichtlich an die Einleitungsbilder zu den Evangelien der sogenannten Koberger-Bibel von 1483 an, bei denen jeder der Evangelisten nebst Symbol bildlich mit einem besonderen Inhalt seines Buches in Verbindung gebracht wurde (*Diß durchleuchtigist werck der gantzen heyligen geschrift. genant dy bibel...*, Anton Koberger, Nürnberg 1483). Matthäus wird dem *Stammbaum Jesu* gegenübergestellt (ein Motiv, daß sich in verfremdeter Form auch bei der Madonna Lembergers mit den Vertretern des Alten und Neuen Bundes finden läßt), Markus ist die *Auferstehung Christi* zugeordnet, Lukas die *Geburt Christi*, die *Anbetung der Heiligen Drei Könige* sowie die *Darbringung im Tempel*. Das Bild zum Johannes-evangelium zeigt die *Heilige Dreifaltigkeit* (vgl. SCHMIDT 1977, Abb. 34-37, S. 78-81). Anton Koberger hatte die Druckstöcke eines unbekanntenen Meisters der bereits 1478/79 in Köln bei Heinrich Quentel erschienenen Bibel jedoch lediglich wiederverwendet (ebd., S. 66).

¹⁰³ Kat.-Nr. H 1527.3.3. Vorbildhaft für die Figur des Auferstehenden sowie des Soldaten waren Albrecht Dürers *Auferstehung* aus der *Kleinen Kupferstichpassion*, 1512, 117 x 75 mm (BARTSCH 45 /

Die Heilige Dreifaltigkeit

Das Johannesevangelium wird durch einen ebenfalls auf Albrecht Dürer,¹⁰⁴ mehr jedoch noch auf Albrecht Altdorfer zu beziehenden Holzschnitt illustriert. Die Darstellung ist inhaltlich auf die Eucharistie bezogen und präsentiert den *Gnadenstuhl*, begleitet von Engeln und dem Adler als Symbol des Johannes, innerhalb eines sich wild kräuselnden Wolkenbandes.¹⁰⁵ Unter der mit den Wolkenbändern verwachsenden Figurengruppe erstreckt sich eine weite Landschaft mit tiefliegendem Horizont. Zu Füßen Christi steht eine Kirche. Die Erscheinung Gottvaters verschmilzt derart mit dem direkt unter ihm verwurzelten Baumstamm, daß er aus dem Boden zu wachsen scheint. Kein Holzschnitt kann besser Lembergers urwüchsig-bodenständige Auffassung von Heiligen verbildlichen.



Abb. IV.52. Albrecht Dürer: *Gnadenstuhl*, Holzschnitt, 1511, 392 x 284 mm



Abb. IV.53. Albrecht Altdorfer: *Madonna in der Glorie*, um 1522/25, Lindenholz, 65,7 x 42,9 cm, Alte Pinakothek München.

SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 215a oder b.31), sowie der bereits an dieser Darstellung orientierte Kupferstich Albrecht Altdorfers: *Auferstehung*, aus der *Sündenfall und Erlösung-Folge*, um 1513, 73 x 48 mm (BARTSCH 35 / WINZINGER 1963, Nr. 60). Der Markuslöwe ist Lembergers Bildzutat.

¹⁰⁴ BARTSCH 122 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 231.

¹⁰⁵ Zwei der Engel - einer am rechten, einer am linken Bildrand - sind nicht als Kinder aufgefaßt, sondern als gestandene Männer mit Doppelkinn. Der rechte ist in ein Gespräch mit einem anderen Engel vertieft. Wie gebannt blicken die übrigen auf dieser Seite befindlichen Putten zur Taube des Heiligen Geistes auf. Der Mann auf der linken Seite wird von nur einem Engelchen begleitet. Er und sein Gegenüber blicken auf Gottvater und den Schmerzensmann. Christus wendet sich nach links, seine Handwunden wie zum Friedensangebot präsentierend, wohingegen Gottvater in die andere Richtung blickt. Da keine ausgeprägten Ähnlichkeiten bestehen, sei hier vorsichtig die These formuliert, daß mit den einander gegenübergestellten Männerköpfen ein versteckter Hinweis auf die schon längere Zeit kontrovers diskutierenden Theologen Martin Luther und Hieronymus Emser gegeben sein könnte.



Abb. IV.54. Kat.-Nr. H 1527.3.5

Die Darbringung im Tempel

Im Fall des Lukasevangeliums illustrierte Lemberger die *Darbringung im Tempel*. Besonders hervorgehoben sind der im Vordergrund lagernde Lukasstier sowie ein (Hohe-)Priester, der ein Weihrauchfaß schwenkt. Während sich die Personengruppe links im Bild anteilnehmend um Simeon schart, der das Christuskind im Arm hält, ist der Priester bildlich durch die Tiara überhöht und scheint auch durch seine Konzentration auf die liturgischen Handlungen von den anderen Figuren isoliert.



Abb. IV.55. Kat.-Nr. H 1527.3.4

Maria und Joseph wenden sich sogar demonstrativ von dem Geistlichen ab und richten wie alle anderen ihre Konzentration auf das Christuskind. Möglicherweise ist die kompositorische Isolation des Geistlichen als bildlich umgesetzte Kritik Lembergers am Priesteramt zu verstehen, welches Hieronymus Emser im Vorwort zum Lukasevangelium explizit verteidigt.

Störend wirkt ein deutlich erkennbarer qualitativer Bruch innerhalb dieser Arbeit. Ein wenig begabter Holzschneider fügte offensichtlich das Motiv Gottvaters hinzu, der das Christuskind und einen Engel aussendet. Entweder vollendete der unbekannt Handwerker den Holzschnitt damit oder er bereicherte ihn nachträglich um diese Figuren, welche durch ihre nach rechts gewandte Körperhaltung offensichtlich zwischen dem isoliert aufgefaßten Priester und der Personengruppe um das Christuskind vermitteln sollen. Angesichts der im Vergleich geradezu stümperhaften Proportionen und der miserablen Schnittechnik erscheint es plausibel, daß die Figurengruppe um Gottvater nachträglich hinzugefügt wurde, um Emsers Auslegungen des Lukasevangeliums deutlicher hervorzuheben.

Sonstige neutestamentarische Darstellungen

Schließlich illustrierte Lemberger den *Apostelabschied*, der sich in einer Voralpenlandschaft abzuspielen scheint, sowie die höchst dramatisch aufgefaßte *Bekehrung Pauli*.¹⁰⁶ Darüber hinaus sollte er auch noch die komplette *Apokalypse* mit Bildern versehen, es kamen jedoch nur zwei seiner Arbeiten zum Abdruck.¹⁰⁷ Vielleicht weist der unsensible Eingriff in die Darbringung im Tempel darauf hin, daß man nicht alle Arbeiten Lembergers akzeptierte, was möglicherweise zu der Entscheidung beitrug, den Auftrag zu stornieren und für die Apokalypse die Holzstöcke der Cranach-Werkstatt zu erwerben.

Die vierundzwanzig Ältesten vor dem Thron

Bis in die heutige Zeit hat sich glücklicherweise ein monogrammierter Apokalypsen-Holzschnitt mit der Darstellung der *Vierundzwanzig Ältesten vor dem Thron* erhalten, welcher ursprünglich zu Lembergers Illustrationsfolge für das Emser-Testament gehört haben dürfte.¹⁰⁸ Für diese These spricht, daß der Holzschnitt die gleichen Abmessungen wie die übrigen Abbildungen dieser Folge besitzt, entsprechende stilistische Merkmale aufweist und ebenfalls auf das Jahr 1527 datiert ist. Aus unbekannten Gründen kam er seinerzeit nicht zum Abdruck, sondern erscheint bis heute nur als aus dem Gesamtzusammenhang gerissener Einzelholzschnitt.¹⁰⁹ Wohl durch Zufall blieb der entsprechende Druckstock bis in das frühe 18. Jahrhundert erhalten.

¹⁰⁶ Kat.-Nr. H 1527.3.6 und H 1527.3.7.

¹⁰⁷ Kat.-Nr. H 1527.3.8 und H 1527.3.9.

¹⁰⁸ Erstmalige Erwähnung des Holzschnittes bei GROTE 1933, S. 26.

¹⁰⁹ Ob ursprünglich weitere Abbildungen zur Apokalypse von der Hand Lembergers existierten, ist nicht bekannt.



Abb. IV.56. Kat.-Nr. H 1527.8.1

Da der Holzschnitt offensichtlich der Ästhetik dieser Zeit entsprach, veröffentlichte man ihn in einer der Belehrung dienenden Bilderbibel zusammen mit zahlreichen Abbildungen verschiedener, hauptsächlich der Barockzeit entstammender Künstler. An dieser Stelle würdigte man Lembergers gut 170 Jahre früher entstandenes Werk ausdrücklich als anmutig und künstlerisch wertvoll.¹¹⁰ Darüber hinaus wurde der Holzschnitt wohl für den Devotionalienhandel als Einzelblatt abgedruckt.¹¹¹ Angesichts der barock bewegten Kunstauffassung Lembergers verwundern diese deutlich späteren, vielleicht sogar erstmaligen Verwendungen des Druckstocks keineswegs. Sollten jemals weitere Apokalypsenbildstöcke existiert haben, dürften sie wohl abgeschliffen und zu neuen Druckstöcken umfunktioniert oder vernichtet worden sein.

1.3.5. Die Niederdeutsche Bibel des Johannes Bugenhagen von 1536

Im Jahr 1534 erschien in Wittenberg die erste Gesamtausgabe der lutherischen Bibelübersetzung in hochdeutscher Sprache bei Hans Lufft. Bis hin zur bildlichen Ausstattung beaufsichtigte Martin Luther die Drucklegung dieser - „seiner“ - Vollbibel persönlich.¹¹² Den Auftrag für die entsprechenden Illustrationen hatte der namentlich unbekannt, wohl in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. tätige Meister MS bereits im Jahr 1532 erhalten. Sich motivisch an den Anleitungen Martin Luthers orientierend, schuf dieser Anonymus insgesamt

¹¹⁰ Vorwort zu Zeidler, Johann Gottfried: *Neu-ausgefertigte Bilder-Bibel, darinnen die denckwürdigsten Historien Heiliger Schrifft in vielen anmuthigen und künstlichen biblischen Figuren vorgestellt (...)*, Magdeburg 1701 (WV Kat.-Nr. H 1527.8.1).

¹¹¹ In den Kunstsammlungen der Veste Coburg hat sich eines der ehemals sicherlich zahlreich verbreiteten, jedoch durch starken Gebrauch selten gewordenen Devotionalienbildchen mit rückseitigem, querformatig gesetztem Text erhalten. Leider läßt sich der Erscheinungszeitpunkt dieses Blattes nicht mehr genau nachvollziehen. Sprachlich legt der in Reimform verfaßte Text jedoch einen nicht mehr im 16. Jahrhundert erfolgten Druck nahe. So heißt es hier: „Die sieben Sterne / die sind Engel der Gemeinen Er hält und schützet stets mit Trost und Licht die Seinen. Und seines Mundes Schwerdt bedeutet das Gericht / Daß er nach seinen Wort der Welt das Urtheil spricht. Er ist das A und O / der Anfang und das Ende / Daß ihm der Zeiten Lauff die Kirche nicht abwende. Ich bin bey euch alle tage / biß an der Welt Ende. Matth. 28. Jesus Christus gestern und heute / und derselbe auch in Ewigkeit Ebr. 13.“

¹¹² FÜSSEL 2002, S. 44.

117 Holzschnitte zum Alten und Neuen Testament, die bis heute wegen ihres theologisch-historischen und künstlerischen Wertes viel beachtet und geschätzt werden.¹¹³

Im Jahr 1536 folgte eine von Johannes Bugenhagen ins Niederdeutsche übertragene Ausgabe der Lutherbibel, welche von Michael Lotther in Magdeburg gedruckt wurde. Für ihren bildlichen Schmuck zeichnete Georg Lemberger verantwortlich. Er schuf eine 117 Illustrationen zählende Bilderfolge für das Alte Testament,¹¹⁴ die zum Teil zeitgleich mit der des Meisters MS entstand. Im Vergleich zur Wittenberger Ausgabe von 1534 befinden sich vor allem in den Büchern Mose zahlreiche zusätzliche Illustrationen.¹¹⁵ Dafür fehlen jedoch die für Luther wichtigen, vom Meister MS qualitativ ausgeführten und später zahlreich nachgeahmten Prophetenbilder.¹¹⁶ Diese Unterschiede im Bildprogramm sind darauf zurückzuführen, daß Lemberger sich motivisch in weiten Teilen an der in Nürnberg gedruckten Koberger-Bibel von 1483 orientierte. Viele seiner Sujets, die in der Wittenberger Ausgabe von 1534 keine Entsprechung finden, gehen auf diesen wichtigen, die Bibelillustration nachhaltig prägenden Druck zurück.¹¹⁷

Monogramm- und Stilwechsel

Etliche Holzschnitte Lembergers - fast alle ab dem Buch Josua - sind mit dem durch fünf, bisweilen auch nur durch drei oder zwei Punkte getrennten Monogramm versehen. Diese Monogramme verwendete der Künstler nachweislich in den 1520er Jahren vor seiner Ausweisung aus Sachsen.¹¹⁸ Manche Holzschnitte der Niederdeutschen Bibel des Johannes

¹¹³ Unter anderem ausführlich behandelt bei SCHRAMM 1923 / CHOJECKA 1961 / SCHMIDT 1977 / VOLZ 1978 / FÜSSEL 2002.

¹¹⁴ Kat.-Nr. H 1536.1.1-117. GROTE 1933, S. 22, ging von insgesamt 125 Illustrationen Lembergers aus, bezog aber acht Drucke mit ein, die erst 1540 in der von Hans Lufft in Wittenberg gedruckten Bibel erschienen (Kat.-Nr. H 1540.1.1-8). Unter letzteren fällt vor allem eine motivisch an der Illustration des Meisters MS orientierte, also wohl erst nach 1534 entstandene Darstellung von *Jakobs Kampf mit dem Engel* auf (Kat.-Nr. H 1540.1.3). - Die Illustrationen des Neuen Testamentes (Evangelisten und Apokalypse) schuf der Meister HB.

¹¹⁵ Zum Vergleich der Bildprogramme von 1534 und 1536 siehe Anhang 3.

¹¹⁶ SCHMIDT 1977, S. 186.

¹¹⁷ *Diß durchleuchtigist werck der gantzen heyligen geschrift. genant dy bibel (...)*, Anton Koberger, Nürnberg 1483. Es handelt es sich hierbei um den ersten Bibeldruck in nicht dialektgebundener Sprache, bei dem das Alte Testament reich illustriert wurde. Koberger hatte die Druckstöcke vom Kölner Drucker Johann Quentel gekauft, der sie bereits 1479 in einer niederdeutschen und einer niedersächsischen Bibelausgabe abgedruckt hatte (SCHMIDT 1977, S. 66 / FÜSSEL 2002, S. 19f. / KUNZE 1993, S. 598f.). Die Holzschnitte der Kobergerbibel waren motivisch für viele der vorlutherischen Vollbibeln vorbildhaft und wurden mehr oder weniger frei nachgebildet, so zum Beispiel in der 1485 bei Johann Grüninger in Straßburg oder der 1494 bei Steffen Arndes in Lübeck gedruckten Bibel. Auch die bei Johann und Silvan Othmar in Augsburg 1507 und 1518 erschienenen Ausgaben oder die sogenannte Halberstatter Bibel von 1522 besitzen entsprechend beeinflusste Illustrationsfolgen (FÜSSEL 2002, S. 25f.). Ferner weist auch die bereits 1524 bei Adam Petri in Basel gedruckte Bibel nachahmende und kopierende Holzschnitte auf (SCHMIDT 1977, S. 149-157). Auf welche dieser Bibelausgaben sich Lemberger genau bezog, ist nicht genau nachvollziehbar. Die These, daß er sich an Holzschnitten Hans Holbeins orientierte, ist nicht haltbar (GROTE 1933, S. 23). Die fraglichen Bilder wurden zwar wohl schon in den 1520er Jahren entworfen und geschnitten, kamen jedoch erst 1538 offiziell zum Abdruck (FAK. KNORR & HIRTH 1925, Vorwort). Motivisch bezog sich auch diese Bilderfolge auf vorlutherische Bibelausgaben.

¹¹⁸ Siehe Anhang 2 und Katalog.

Bugenhagen lassen ein Monogramm ganz vermissen. Der größte Teil, hauptsächlich die Illustrationen zu den Büchern Mose, wurde jedoch mit ligierten, zumeist auf Täfelchen angebrachten Buchstaben versehen. Der Monogrammwechsel fand offensichtlich zeitgleich mit der Ausweisung des Künstlers aus Leipzig und seiner Übersiedelung nach Magdeburg im Jahr 1532 statt. Dafür sprechen zwei seiner Holzschnitte, welche jeweils mit der Jahreszahl MDXXXII bezeichnet sind, mit den durch Punkte getrennten beziehungsweise ligierten Buchstaben jedoch beide Spielarten des Monogramms zeigen.



Abb. IV.57. Kat.-Nr. H 1536.1.1, H 1536.1.15, Ausschnitte

Im Vergleich der unterschiedlich bezeichneten Holzschnitte läßt sich auch eine stilistische Entwicklung von den 1520er Jahren hin zu den Jahren ab 1530 feststellen. Die zu den älteren Arbeiten Lembergers zählenden Drucke sind zumeist sehr figurenreich. Der Künstler setzte die Agierenden in weite Landschaften, deren Horizont zumeist etwa auf halber Höhe oder im oberen Drittel der Bildfläche liegt. Vor allem in den landschaftlichen Details weisen diese Darstellungen eine eher kleinteilige, geschnörkelte Formensprache auf. Die Pflanzen und Wolken sind gekräuselt aufgefaßt und durch kleine, verkettete Schleifen und Kringel angedeutet. In vielen Fällen füllte Lemberger die Bildfläche annähernd bis in den letzten Winkel aus.



Abb. IV.58. Kat.-Nr. H 1536.1.59, H 1536.1.96

Bei den Holzschnitten der 1530er Jahre hingegen ist der Horizont eher niedrig angesetzt, und die relativ großen Figuren agieren fast immer vor einem großflächigen weißen Hintergrund. Neben den Umrissen der Bergketten löste Lemberger jetzt auch Details wie Bäume oder Häuser in Pünktchen auf. Wolkenbänder, Felsformationen und das Blattwerk der Pflanzen interpretierte er generell nicht mehr so extrem verschnörkelt wie auf den Holzschnitten der 1520er Jahre, und die ehemals zerzausten Wolkenbänder verwandelte er in

wulstig aufgeblähte Massen. Neuartig ist vor allem die Art und Weise, mit der Lemberger weit entfernte Wolkenfelder verbildlichte. Zwischen feinen, parallel gesetzten Strichen ließ er unregelmäßige, weiße Flächen stehen, die nur schematisch die (beleuchtete) Struktur der Bewölkung andeuten. Felsen oder Gebirge wirken trotz ornamental gebogener und damit wellenschlagartiger Umrisse wesentlich starrer, fast wie Eisberge.¹¹⁹ Die Blätter von Büschen und Bäumen deutete Lemberger jetzt nur noch durch aneinandergereihte und parallelisierte Häkchen innerhalb ganzheitlich erfaßter Baumkronen an. Im Wind wehende Flechten umschreiben nun großzügige Bögen, anstatt sich - wie in früheren Arbeiten - korkenzieherartig zu zwirbeln.



Abb. IV.59. Kat.-Nr. H 1536.1.44 / H 1536.1.49

Die Figuren- und Gesichtstypen behielt Lemberger zeitlebens bei. Besonders häufig erscheint ein in Bart- und Haarlänge variierender Kopftypus mit länglicher, gebogener Nase und hohen Wangenknochen, welcher auch im zeichnerischen Werk und auf dem Kupferstich des *Baßgeigenspielers* vorgeprägt ist.¹²⁰ Insgesamt ist seinen späten Werken eine weniger detailverliebte Formensprache, in manchen Fällen auch flüchtigere und damit schematischere Arbeitsweise immanent.¹²¹

Erzählweise

Besonders auffällig an den Arbeiten zur Niederdeutschen Bibel ist die ausgesprochen epische Erzählweise,¹²² mit der Lemberger die biblischen Geschehen in Szene setzte. In der zur damaligen Zeit nach wie vor verbreiteten Tradition der mittelalterlichen Simultandarstellung bildete er fast immer zugleich mehrere, in der biblischen Geschichte eigentlich

¹¹⁹ Vgl. GROTE 1933, S. 25.

¹²⁰ Vgl. Kat.-Nr. Z 8, Z 12 und K 1.

¹²¹ Den Holzschnitten der späten Gruppe generell eine flüchtige und wenig sorgfältige Ausführung zu bescheinigen (GROTE 1933, S. 24), ist zu allgemein formuliert. Holzschnitte, auf die dieses Urteil zutrifft - wie etwa die *Schlacht Judas Makkabäus gegen Apollonius* (Kat.-Nr. H 1536.1.117) - bilden die Ausnahme.

¹²² Vgl. GROTE 1933, S. 19.

zeitlich aufeinanderfolgende Begebenheiten ab.¹²³ Die Einzelszenen wirken jedoch nicht voneinander isoliert, sondern sind gekonnt im Bildraum plaziert und durch landschaftliche Elemente geschickt untereinander verbunden.¹²⁴ Die bisweilen durchaus dominante, ansonsten aber zumindest mit den biblischen Figuren gleichberechtigte Landschaft bildet stets den roten Faden in Lembergers bildlicher Erzählung.¹²⁵ Wie bei den stilistischen Merkmalen läßt sich auch bezüglich der narrativen Darstellungsweise eine Entwicklung von den 1520er hin zu den 1530er Jahren beobachten. Sind viele der früheren Illustrationen geradezu gespickt mit genrehaften Motiven und humoristischen wie auch drastisch-brutalen Details, so fehlen diese weitgehend bei den späteren Bildern. Es kehrt eine beruhigtere, zugleich aber auch weniger kurzweilige Erzählweise ein.¹²⁶ Auffallend ist beispielsweise bei den Illustrationen zu den Büchern Mose, daß Lemberger die Haltungen und Standmotive der Figuren - vor allem des Moses - mehrfach wiederholte. Dieser Umstand wird insbesondere bei der jeweils in einem neuem Textzusammenhang abgebildeten Gruppe um Moses im Zwiegespräch mit Gottvater deutlich.¹²⁷

Des weiteren reduzierte Lemberger in seinen späteren Darstellungen die Zahl der simultan gezeigten Szenen und entzerrte auf diese Weise auch den Bildraum. Während die Bilder der 1520er Jahren fast immer drei, in einigen Fällen sogar noch wesentlich mehr Szenen zeigen,¹²⁸ beschränken sich die späteren Darstellungen auf zumeist zwei, manchmal auch nur eine einzige Szene. Der den früheren Holzschnitten immanente Vexierbildcharakter weicht also in den Drucken der 1530er Jahre einer mehr auf die jeweilige Hauptszene beschränkten Darstellungsweise. Im Lauf der Zeit fand Lemberger also zu einer bildlichen Betonung des Wesentlichen.

Dieser Wandel zu einer einfacheren Formensprache und Darstellungsweise setzte schleichend um 1532 ein. Auch unter den Holzschnitten mit neuem Monogramm finden sich durchaus noch Arbeiten, die zwischen den plakativ herausgearbeiteten Gruppen der 1520er und 1530er Jahre vermitteln.¹²⁹

Wahrscheinlich hängt Lembergers Umstellung in der Bildauffassung mit Martin Luthers Forderung nach einer einfachen, unmißverständlichen und übersichtlichen Darstellungs-

¹²³ Dies ist sicherlich auch auf die motivisch vorbildhaften Holzschnitte der Koberger-Bibel von 1483 zurückzuführen.

¹²⁴ Daß sich Lemberger in der Darstellungsweise stark von vorlutherischen Bibelillustrationsfolgen beeinflusst zeige (vgl. SCHMIDT 1977, S. 217), kann nur im Bezug auf die Simultandarstellung an sich, nicht jedoch auf deren Umsetzung oder gar stilistische Merkmale bejaht werden.

¹²⁵ Dieses Phänomen läßt sich besonders deutlich auch in Lembergers spätestem bekanntem Bild - *Sündenfall und Erlösung* - von 1535 (Kat.-Nr. M 6) beobachten.

¹²⁶ GROTE 1933, S. 24.

¹²⁷ Vgl. etwa Kat.-Nr. H 1536.1.39 und H 1536.1.40.

¹²⁸ Die meisten Simultanszenen - sechs an der Zahl - finden sich auf dem *Begräbnis des Josias* (Kat.-Nr. H 1536.1.98).

¹²⁹ Vgl. etwa Kat.-Nr. H 1536.1.2, 20, 27, 32, 35, 42. Ein treffendes Beispiel für einen Druck, der stilistisch eher der Gruppe mit altem Monogramm nahesteht, repräsentiert die mit dem neuen Monogramm versehene *Schlachtendarstellung* (Kat.-Nr. H 1532.2.1).

weise biblischer Geschehnisse zusammen. Im Zusammenhang der Illustrationen zur ersten Wittenberger Vollbibel von 1534 ist überliefert, daß der Reformator darauf bestand, „ [...] daß man aufs einfältigst den Inhalt des Texts sollt abmalen und reißen, und wollt nicht leiden, daß man überlei und unnütz Ding, das zum Text nicht dienet, sollt dazu schmieren.“¹³⁰ Es gibt gute Gründe für die Annahme, daß Martin Luther bei seinen Äußerungen konkret an Lembergers Illustrationen der 1520er Jahre dachte. Möglicherweise kannte Luther auch die ersten fertiggestellten Entwürfe Lembergers zur Vollbibel, die zum Zeitpunkt der Auftragsvergabe an den Meister MS bereits existierten. Den Monogrammen zufolge dürften einige sogar entstanden sein, als die auftraggebende Druckerei Michael Lotther noch in Wittenberg ansässig war.¹³¹ Ein sicheres Indiz dafür, daß Luther den Stil Lembergers nicht schätzte, liegt in der späteren Verwendung der Serie. Im Jahr 1539 gingen die Druckstöcke offensichtlich aus Michael Lotthers Besitz in den des Wittenberger Verlegerkonsortiums Goltz/Schramm/Vogel über und fanden in zwei Bibeln Verwendung, einer hochdeutschen Ausgabe von 1540 und einer niederdeutschen von 1541.¹³² Für die Ausstattung der unter Luthers Regie grundsätzlich revidierten, hochdeutschen „Medianbibel“ von 1541 und der nochmals überarbeiteten Ausgabe von 1545 – der letzten zu Lebzeiten des Reformators erschienenen Bibel - wurden wieder die Illustrationen des Meisters MS von 1534 herangezogen.¹³³

Die weitere Verwendung der Lembergerschen Holzschnittfolge im Wittenberger Bibeldruck

Trotz der Einwände des Reformators erfreuten sich Lembergers Illustrationen offensichtlich großer Beliebtheit, weshalb man aus verlegerischer Sicht nur ungern auf sie verzichtete. Dies belegen exemplarisch zwei Bibelausgaben: eine 1545 in Magdeburg von Hans Walther gedruckte, durch den Wittenberger Verleger Hans Goltz in Auftrag gegebene Bibel¹³⁴ sowie eine im Jahr 1550 erschienene Vollbibel des Druckers Hans Lufft, die das Ausgabejahr 1545 vortäuschte.¹³⁵ Beide enthalten die komplette Holzschnittserie Lembergers.

¹³⁰ Zit. nach FÜSSEL 2002, S. 43f. Die Passage stammt aus einem Bericht des seit 1535 bei Hans Lufft als Unterkorrektor angestellten Christoph Walther von 1563 (ebd.).

¹³¹ Zu den Umständen, die zum Umzug der Druckerei nach Magdeburg führten, vgl. Kap. III.4.2. Wann Michael Lotther Lemberger den Auftrag zur Illustration eines Alten Testaments oder einer Vollbibel erteilte, ist nicht bekannt.

¹³² Moritz Goltz, Christoph Schramm und Bartholomäus Vogel waren die Nachfolger des 1533 verstorbenen Wittenberger Verlegers Christian Döring (FÜSSEL 2002, S. 43). Die Michael Lotther in Magdeburg abgekauften Druckstöcke werden in dem Schreiben der Verleger an Martin Luther nicht näher spezifiziert (WA Briefwechsel, Bd. 12, S. 284-288, Nr. 4273, Mitte November 1539).

¹³³ SCHMIDT 1977, S. 217f.

¹³⁴ VOLZ 1954, S. 78.

¹³⁵ Diese Bibel stellt einen Fall dreister Kundentäuschung dar. Da die Nachfrage nach der letzten zu Luthers Lebzeiten erschienenen Bibel offensichtlich besonders groß war, datierte man das Erscheinungsjahr auf 1545 zurück und fügte obendrein das seit 1548 fortgelassene Privileg mit Begnadungsvermerk und Kurfürstenbild wieder ein (VOLZ 1954, S. 88 / PIETSCH 1909, S. 677-680, Nr. 80).

Bezeichnenderweise wurden die Druckstöcke des Meisters MS nur bis 1546 - dem Todesjahr Luthers – verwendet und kurz darauf nach Prag verkauft, wo sie 1549 in einer tschechischen Bibel erschienen.¹³⁶ Lembergers Illustrationsfolge hingegen wurde in den Wittenberger Bibelausgaben seit 1540 parallel zu der Serie des Meisters MS, seit 1548 bis 1558 allein und bis in die 1560er Jahre noch in Teilen abgedruckt, jetzt zusammen mit Holzschnitten Hans Brosamers und anderer Künstler.¹³⁷ Offensichtlich steigerte Lembergers Bilderfolge die Attraktivität der Bibeldrucke erheblich, denn sonst wären die Druckstöcke der sowohl in sprachlicher als auch in theologischer Sicht wegweisenden ersten lutherischen Vollbibel wohl kaum veräußert worden. Erst in den 1560er Jahren, als die von Lemberger geschaffenen Druckstöcke mehr und mehr abgenutzt waren, besann man sich auf den historischen Wert der Illustrationsfolge des Meisters MS und brachte in den Wittenberger Bibeln Nachschnitte seiner Graphiken zum Einsatz, die kaum von den Originalen zu unterscheiden waren.¹³⁸

1.4. Eigenhändig kolorierte Holzschnitte

Die Verwendung von Farbe war im Buchdruck ein beliebtes Mittel, die Produkte attraktiver zu gestalten. Alle Versuche, den aufwendigen Farbdruck rentabel zu gestalten, schlugen jedoch fehl, weshalb es im 16. und 17. Jahrhundert weiterhin üblich blieb, nachträglich per Hand zu kolorieren.¹³⁹ Dies erfolgte je nach Zielgruppe in unterschiedlichen Qualitätsstufen bis hin zum sogenannten „Fürstenkolorit“ besonders prachtvoller Ausmalungen. In den Beständen der Herzog-August-Bibliothek Wolfenbüttel sowie des Kupferstichkabinetts der Sammlungen Preußischer Kulturbesitz Berlin haben sich eine solche Version der Bücher Mose sowie vier ausgeschnittene Holzschnitte des Neuen Testaments von 1524 erhalten. Mit ihrer Kolorierung demonstrieren sie eindrucksvoll, wie sich die ohnehin

¹³⁶ VOLZ 1954, S. 88, Anm. 23. Später gelangten die Bildstöcke nach Krakau und wurden dort 1561 in der sogenannten Leopoldita- oder Scharffenberger-Bibel abgedruckt (CHOJECKA 1961, S. 10-14). In der Holzstocksammlung der Jagiellonischen Universität in Krakau haben sich bis heute 113 der 117 Stöcke erhalten.

¹³⁷ Zu den Wiederverwendungen siehe Katalog. Ein Holzschnitt Lembergers wurde sogar noch 1671 in der sogenannten Wittenberger Bibel des Verlegers und Druckers Balthasar Christoph Wust in Frankfurt abgedruckt (SCHMIDT 1977, S. 330, hier nicht näher beschrieben). - Bezüglich des Entfernens der Monogramme Lembergers in den Wittenberger Bibeln seit 1548 (siehe Kap. II.1 und Kap. III.5) mutmaßte SCHMIDT 1977 (S. 217f.), daß es auf die negative Einstellung Martin Luthers zur Person Lembergers zurückzuführen sei: Luther habe dem Künstler übelgenommen, daß dieser das Emser-Testament (Kat.-Nr. H 1527.3) und eine gegen ihn gerichtete Hetzschrift (Kat.-Nr. H 1530.2) illustrierte. Da die Monogramme erst nach Luthers Tod entfernt wurden, scheidet diese These jedoch aus.

¹³⁸ Die gekonnten Nachschnitte stammen zumindest in Teilen von dem Meister CE. So ist beispielsweise die vom Original kaum zu unterscheidende Darstellung des *Salomonischen Urteils* aus der Bilderfolge der Bibel von 1561 (*Biblia: Das ist...*, Hans Lufft, Wittenberg 1561) an gleicher Stelle signiert wie der Holzschnitt des Meisters MS, hier aber mit den ligierten Buchstaben CE. Die Ausgabe von 1567 (*Biblia: Das ist...*, Hans Lufft, Wittenberg 1567) enthält die täuschend echte Kopie eines Lembergerschen Holzschnitts, der Darstellung des *Siegreichen Josua* (Kat.-Nr. H 1536.1.53), die wohl ebenfalls vom Meister CE gefertigt wurde, aber nicht monogrammiert ist.

¹³⁹ Eine Übersicht der Entwicklung bei KUNZE 1993, S. 126-131. Die nachträgliche Ausmalung erhöhte den Preis der Druckerzeugnisse bis um das Doppelte und darüber.

schon malerische Wirkung der Lembergers Holzschnittillustrationen noch steigern ließ.¹⁴⁰ Von der Gattung her stehen diese Arbeiten zwischen Druckgraphik und Zeichnung: zwar liegen ihnen die Holzschnitte zugrunde, die Kolorierungen besitzen aber den Charakter von Miniaturmalereien.

Die Farbfassung dieser Drucke läßt auf eine eigenhändige Ausführung durch Georg Lemberger schließen. Das Kolorit wurde lasierend aufgesetzt und die den Holzschnitten ohnehin schon immanente Schlaglichtwirkung durch einander entgegengesetzte Hell-Dunkel-Nuancen der Farbtöne gekonnt betont. Daß die weißen Flächen zwischen den Linien, welche ösen- und schlaufenförmig die Gewänder gliedern, eigentlich als Schattenlagen zu interpretieren sind, erschließt sich erst aus diesen Kolorierungen: diese Flächen sind in der dunkelsten Nuance der jeweiligen Gewandgrundfarbe ausgemalt, wodurch die Plastizität der Gewänder noch mehr betont wird. Schließlich sind – wie auch für Lembergers Tafelmalerei typisch – mit goldener Farbe Lichtreflexe in ornamentaler Manier aufgesetzt. Auf diese Weise wandelt sich der ursprünglich graphische Charakter der Holzschnitte hin zum Malerischen. Ein gleichartig lasierender Farbauftrag, der die Linien der Vorzeichnung durchscheinen läßt, ist bei den von Lembergers Hand stammenden Miniaturen zum *Triumphzug Kaiser Maximilians* zu beobachten.¹⁴¹ Auch die außergewöhnliche, von Altrosa, Moosgrün und Ockergelb dominierte Farbigkeit entspricht genau den Farbtönen, die der Künstler in den 1520er Jahren und davor bevorzugte.¹⁴² Eine derart differenzierte Kolorierung der offenkundig von jeher nicht rein graphisch gedachten Holzschnitte kann nur durch den Entwerfer derselben erfolgt sein.¹⁴³

Besonders deutlich läßt sich die Eigenhändigkeit in der Kolorierung des Wolfenbütteler *Weltenschöpfers* nachvollziehen. In der farblichen Gestaltung vor allem des Mantels verrät diese Darstellung, daß Holzschnitt und Farbfassung demselben Urheber zuzurechnen sind. Ohne Kenntnis der künstlerischen Intention, das kompliziert fallende Ober- und Untergewand voneinander unterscheiden zu wollen, fällt die Kolorierung so aus wie die des *Weltenschöpfers* im Kupferstichkabinett der Veste Coburg.¹⁴⁴ Dort wurde lediglich zwischen

¹⁴⁰ Vgl. Kat.-Nr. HK 1524.4.9-12 und HK 1524.5.1-13. – Eine vollständige, mit Fürstenkolorit anderer Prägung versehene Ausgabe des Neuen Testaments von 1524, welche aus der Sammlung Otto Schäfer in Schweinfurt stammt, beschreibt GÜNTHER 2008 (S. 242-245, Abb.). Für die diesbezüglichen Informationen sei dem Herausgeber herzlichst gedankt.

¹⁴¹ Vgl. Kat.-Nr. Z 6. Diese Art des Farbauftrags ist nur bei Lembergers Landsknechten zu beobachten, die sonstigen Werkstattarbeiten wurden deckend ausgemalt (vgl. Kap. III.2.4. und Kap. IV.2.6.)

¹⁴² Siehe Kap. V. 2.3.

¹⁴³ Die Denkweise bezüglich der Ausführung von Holzschnitten und ihrer farblichen Fassung ist eventuell auch auf die Verwandtschaft zu Hans Leinberger zurückzuführen. Bildschnitzer denken bezüglich Schattenlagen und der späteren Farbfassung in ähnlichen Dimensionen: was aus dem Material herausgeschnitten wird, stellt letztendlich Schattenlagen dar, was stehen bleibt, wird vom Licht erfaßt.

¹⁴⁴ Dieser Druck zählt zu einer im Besitz der Kunstsammlungen Veste Coburg befindlichen Serie von Lemberger-Holzschnitten des Alten und Neuen Testaments von 1524, die eindeutig nicht eigenhändig koloriert sind. Einige dieser ursprünglich nicht bezeichneten Holzschnitte tragen das aufgemalte Monogramm „GL“, zumeist in Verbindung mit der Jahreszahl 1523. Wer auch immer diese Holzschnittserie kolorierte – zu der auch der oben erwähnte Weltenschöpfer zählt – schätzte Georg Lemberger oder zumindest den Monogram-

rotem Ober- und blauem Untergewand unterschieden, wogegen Lemberger zwischen einem braunen Kittel, dem grünen Mantelinnenfutter und der roten Mantelaußenseite differierte. Die Schichtung der Kleidung des *Weltenschöpfers* erschließt sich erst aus dieser speziellen Farbfassung, die dem Maler des Coburger Exemplars nicht zugänglich war.



Abb. IV.60. Kat.-Nr. HK 1524.5.1, HAB Wolfenbüttel / Kat.-Nr. H 1524.5.1. in einer von fremder Hand stammenden kolorierten Fassung, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett

Nicht nur am Beispiel des polychrom gefaßten *Weltenschöpfers* zeigt sich deutlich, daß Georg Lemberger bei der Planung und Ausführung seiner Holzschnitte in malerischen Dimensionen gedacht haben muß. Durch Landschaften, die sich weit in die Tiefe erstrecken, in Pünktchen aufgelöst sind und luftperspektivisch verschwimmen, sowie durch liebevoll angebrachte Details verlieh er bereits seinen monochromen Holzschnitten eine äußerst malerische Wirkung. Ohne die entsprechende Farbfassung können Lembergers Druckgraphiken jedoch durchaus als unübersichtlich empfunden werden.

misten G.L. als eigenständigen Meister und war bedacht, dessen Urheberschaft zu dokumentieren. Ähnlich verhält es sich im Fall der ehemaligen Schweinfurter Serie (siehe Anm. 138): mindestens bei einem Druck blieb das Kolorit um Monogramm und Datierung ausgespart (GÜNTHER 2008, S. 243, Abb.).

2. Zeichnungen

Bis heute wurden für Georg Lemberger nur wenige Zeichnungen beansprucht. Da keines dieser Werke signiert ist, basieren die Zuschreibungen auf stilistischen Vergleichen mit dem zu großen Teilen monogrammierten Holzschnittwerk, das somit als stilistische Leitlinie fungiert.

Den größten Teil der Zeichnungen reihte Franz Winzinger in das Werk Lembergers ein. Ihm gelang es, einige spezielle Merkmale für den graphischen Stil des Künstlers zu formulieren, welche „wie eine Signatur“¹ wirken und als Maßstab für Neuzuschreibungen angesetzt werden können. Auch Edmund Schilling ordnete Lemberger einige Werke zu und konstatierte zustimmend, daß dessen künstlerische Ausdrucksformen sehr individuell und somit leicht faßbar seien und überzeugende Zuschreibungen ermöglichten.²

Auf den ersten Blick wirken die zugeschriebenen Blätter recht unterschiedlich. Im folgenden wurde versucht, die Arbeiten unter Bezugnahme auf die verschiedenen Lebensabschnitte und wechselnden Betätigungsfelder Lembergers chronologisch zu ordnen. Im Ergebnis zeigt sich, daß dem Künstler ein zwar stilistisch unterschiedliches, aber in bestimmten Merkmalen durchgängig übereinstimmendes Früh- und Spätwerk zugestanden werden kann.³

2.1. Kopf eines Bärtigen

Die früheste, mit der Jahreszahl 1511 versehene Zeichnung stellt die Studie zum Kopf eines Mannes mittleren Alters dar. Das Gesicht zeichnen hohe Wangenknochen, eine Knollennase, auffallend volle, geschwungene Lippen und mandelförmigen Augen mit gehobenen Augenbrauen aus.



Abb. IV.61. Kat.-Nr. Z 1

¹ WINZINGER 1972, S. 30.

² SCHILLING 1963, S. 208.

³ Die chronologische Ordnung orientiert sich an WINZINGER 1964, S. 89f. Dieser ging auf den Stilwechsel und dessen Ursachen nur am Rande ein (ebd., S. 88f.).

Haupthaar wie Bart sind extrem kraus gezeichnet: einzelne Strähnen zwirbeln sich zu ornamental aufgefaßten Korkenzieherlocken, welche unbändig vom Kopf abstehen. Das linke, etwas unförmige Ohr des Mannes ist verhältnismäßig groß und erscheint merkwürdig isoliert vom Rest des Kopfes. Zwar ist der Übergang zur Wangenpartie geschickt durch eine Lockensträhne kaschiert, aber dennoch wirkt das Ohr wie angesetzt. In ein einfaches Hemd mit V-förmigem Halsausschnitt gekleidet, blickt der Bärtige leicht melancholisch nach links oben.

Die Zeichnung wurde durch Franz Winzinger zugeschrieben, welcher im Vergleich mit weiteren für die Hand Lembergers beanspruchten Arbeiten Übereinstimmungen sowohl bezüglich der Zeichenweise der Haare als auch einiger physiognomischer Details fand.⁴ Insbesondere aber betonte er die Formung der Augen als charakteristisch für Lembergers Kopfstudien: „Das Unterlid des Auges ist geschwungen unter Einbeziehung des innersten Augenwinkels, die Tränensäcke sind betont.“⁵ Die Unterschiede in der Formgebung führte er auf die eineinhalb Jahrzehnte auseinanderliegenden Entstehungszeitpunkte der verglichenen Arbeiten zurück. Der hier behandelten Zeichnung bescheinigte Winzinger das stürmisch lodernde Feuer eines neuen Lebensgefühls, das im Falle der späteren Zeichnungen längst ausgebrannt sei.⁶ Problematischerweise verglich Winzinger den *Bärtigen* nur mit zwei deutlich späteren Kopfstudien der 1520er Jahre und ignorierte die früheren Arbeiten.⁷ Bei näherer Betrachtung ist zu attestieren, daß der *Bärtige* eben deren freie Strichführung deutlich vermissen läßt. Im Vergleich zu jenen genialisch bewegten, schwungvoll zu Papier gebrachten Darstellungen wirkt die schnörkelige Zeichenweise des *Bärtigen* trotz kraftvoller Liniensetzung wesentlich befangener.

Dennoch finden sich auch im Vergleich zu dieser Werkgruppe Details, welche Winzingers Zuschreibung an Lemberger weiterhin plausibel erscheinen lassen. Auffallend ist beispielsweise die Ähnlichkeit zum Kopf des *Heiligen Christophorus*⁸. Dieser besitzt eine ganz ähnliche Physiognomie inklusive der charakteristischen Tränensäcke sowie die gleiche, üppige Locken- und Bartpracht wie der *Bärtige*. Es scheint naheliegend, daß der *Bärtige* zu einer Zeit entstand, als Lembergers charakteristisch-schwungvolle Formensprache noch in der Anfangsphase steckte. Erst später erreichte sie unter dem Einfluß Albrecht Alt-

⁴ WINZINGER 1964, S. 82f. Zum Vergleich wurden Kat.-Nr. Z 11 und Kat.-Nr. Z 12 herangezogen. Zum isoliert aufgefaßten und vom Kopf abstehenden Ohr als charakteristisches Merkmal für Lembergers Kopfdarstellungen siehe auch unten (Kap. IV. 2.10).

⁵ WINZINGER 1964, S. 83. Winzinger dürfte allerdings wohl eher die Tränendrüsen gemeint haben. Auf der Zeichnung sind nämlich weniger die allgemein als Tränensäcke bezeichneten, geschwollenen Unterlieder hervorgehoben, als vielmehr die im inneren Augenwinkel direkt neben der Nasenwurzel liegenden Tränendrüsen. Die mandelförmig geschwungene Augenform unter auffälliger Betonung der Tränendrüsen läßt sich im Übrigen auch bei Lembergers vermeintlichem Selbstporträt auf dem sogenannten *Schmidburgepitaph* beobachten (vgl. Kap. V. 1.3, Abb. V.66).

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Kat.-Nr. Z 2-5.

⁸ Kat.-Nr. Z 5.

dorfers⁹ ihre volle Ausprägung. Deutlich erkennbar ist bereits der eigentümliche Hang zu einer graphisch übersteigerten Ornamentalisierung der Formen, welcher vor allem den kleinformatischen Zeugnissen der Holzschnittkunst um 1520 zu eigen ist. Auch das zu dieser späteren Schaffensperiode entstandene *Skizzenblatt mit acht Männerköpfen*¹⁰ knüpft deutlich an die züngelnd-ornamentale Darstellungsweise des *Bärtigen* an.

2.2. Maria Magdalena

Die aus dem Jahr 1513 stammende Zeichnung zeigt eine Heilige mit Salbgefäß, welche bisher allein ihrer modisch-zeitgenössischen Tracht und ihres Attributs wegen als Maria Magdalena titulierte wurde.¹¹ Sie sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen an einer von hohem Gras überwucherten Wegböschung. Ihre starr geweiteten Augen sind auf ein für den Betrachter nicht sichtbares Ziel zu ihrer Rechten gerichtet.



Abb. IV.62. Kat.-Nr. Z 2

Die bisher nicht weiter verifizierte Deutung als *Maria Magdalena* - auch andere Heilige tragen modische Kleidung und/oder haben ein Salbgefäß als Attribut¹² - wird durch die Gestik und den Gesichtsausdruck der Heiligen gestützt. Der Künstler stellte hier offensichtlich jenen zwischen Trauer und Überraschung schwankenden Seelenzustand *Maria Magdalenas* dar, in dem sie sich befunden haben dürfte, als ihr der auferstandene Christus erschien. *Maria Magdalena* fand sich als erste vor dem leeren Grab Christi ein.¹³ Lembergers Heilige hat sich trauernd und zugleich offensichtlich ratlos davor niedergelassen. Ihre geschwollene Augenpartie sowie die gekrümmte Haltung weisen auf krampfhaftes Weinen hin, das durch die Erscheinung und Ansprache Christi beendet wurde. Die auf der einen Seite nach unten verzogenen, auf der anderen Seite zu einem Lächeln gehobenen Mund-

⁹ Vgl. Kap. III, 2.4.

¹⁰ Kat.-Nr. Z 8, Kap. IV.2.8.

¹¹ WINZINGER 1958, S. 84.

¹² GORYS 1997, S. 323. SCHILLING 1963, S. 208, titulierte das Blatt vermutlich versehentlich als Hl. Katharina. Nachvollziehbar erscheint dies nur in Hinblick auf die reiche Tracht der Heiligen.

¹³ Markus 16, 9.

winkel verstärken den Eindruck der Trauer, welche von Überraschung und Freude abgelöst wird. Obwohl dem Betrachter der Grund für dieses Gefühlschaos in Gestalt des Auferstandenen verborgen bleibt, scheint eine menschlich besser nachvollziehbare Darstellung der *Noli me tangere*-Szene kaum möglich.

Der durch Franz Winzinger erfolgten Zuschreibung an Lemberger ist zuzustimmen.¹⁴ Des Künstlers Hand findet sich deutlich in den Gesichtszügen der Heiligen, vor allem den typischen „Knopfaugen“¹⁵ wieder. Die Gewandbehandlung mit breit fließenden, überaus plastischen Röhrenfalten sowie ösenförmig angedeuteten, kleineren und flacheren Vertiefungen ist ebenfalls charakteristisch für Lembergers Zeichenweise.¹⁶ Besonders typisch für diese frühe, unter dem direkten Einfluß Albrecht Altdorfers stehende Schaffensphase ist außerdem die Behandlung der Grashalme, welche extrem schwungvoll als längliche Haken und Schleifen zu Papier gebracht wurden.¹⁷

2.3. Pyramus und Thisbe

Ein weiteres Frühwerk Georg Lembergers, zugleich die einzig bekannte Darstellung eines mythologischen Sujets von seiner Hand, ist die 1513 geschaffene Zeichnung *Pyramus und Thisbe*. Das tragische Geschehen um die Liebenden ist in einen von Büschen überwucherten und zu beiden Seiten durch Bäume begrenzten Landschaftsraum gesetzt.¹⁸

¹⁴ WINZINGER 1958, S. 84ff., übernommen von SCHILLING 1963, S. 208. Die Zuschreibung ist in der jüngeren nicht bekannt. WINZINGER 1958 (S. 84, Anm. 32) wies darauf hin, die Zeichnung nie im Original gesehen zu haben, weil sie seit Kriegsende verschollen sei. In der Tat war die ursprünglich über 2700 Werke umfassende Sammlung des vor dem Naziregime in die Niederlande geflohenen Geschäftsmannes Franz Koenigs, zu der auch die hier behandelte Zeichnung zählte, seit Kriegsende lange Zeit unauffindbar. 1993 fanden sich insgesamt 307 Werke im Moskauer Puschkin-Museum wieder. 2001 gab der ukrainische Präsident Kutschma überraschend den Aufbewahrungsort weiterer 139 Zeichnungen bekannt, zu denen auch die *Heilige Maria Magdalena* Lembergers gehörte. Im Jahr 2003 einigten sich die Niederlande und die Ukraine auf eine Rückgabe der im Kiewer Kanenky-Museum lagernden Zeichnungen (ausführlich zum Schicksal der Sammlung Koenigs vgl. BOKERN 2004). Anlässlich der Rückgabe zeigte das Museum Boijmans van Beuningen eine Ausstellung, welche unter dem Titel „German Master Drawings from the Koenigs Collection. Return of a Lost Treasure“ von Juli bis September 2004 in Rotterdam zu sehen war. Zu diesem Anlaß erschien AK ROTTERDAM 2004, in welchem die Lembergersche *Hl. Maria Magdalena* (S. 123) jedoch mit einer von Erhard Altdorfer stammenden *Hl. Elisabeth von Thüringen* (ebd., Nr. 77) verwechselt wurde. Hierzu vgl. Kat.-Nr. F 4. ELEN 1989, Nr. 50, führte die Arbeit unter „Danube School“.

¹⁵ WINZINGER 1963, S. 81.

¹⁶ Dieser außergewöhnliche Faltenstil lässt sich etwa auf der *Pyramus-und-Thisbe*-Zeichnung (Kat.-Nr. Z 4) und bei den Landsknechten des *Triumphzugs Kaiser Maximilians* (Kat.-Nr. Z 6) wiederfinden. Besonders charakteristisch tritt er auch auf den späteren Holzschnitten - etwa denen zum Alten und Neuen Testament von 1524 (Kat.-Nr. H 1524.4 und H 1524.5) - zutage.

¹⁷ Vgl. etwa Kat.-Nr. Z 4.

¹⁸ Zur Überlieferung der Geschichte um Pyramus und Thisbe vgl. BÖMER 1976, S. 33-67. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Einfluß spätmittelalterlicher und frühneuzeitlicher Literatur auf die Pyramus und Thisbe-Darstellungen Altdorfers und seiner Zeitgenossen leistete NOLL 2004, S. 291-348.



Abb. IV.63. Kat.-Nr. Z 3

Es ist der Moment dargestellt, in dem Thisbe ihren Geliebten findet. Dieser hat sich im Glauben, Thisbe sei von einem Löwen gerissen worden, unter einem (Maulbeer-)Baum am Grabe des Ninus in den Tod gestürzt. In Entsetzen und Trauer beugt sich Thisbe über den Geliebten, dessen Hand ein durch des Löwen Beute blutbeflecktes Tuch entglitten ist. In Pyramus' Brust steckt noch das Messer, mit dem er sich aus Gram über den vermeintlichen Verlust der Geliebten erstochen hat. Thisbe registriert offensichtlich eben den Dolch und faßt in selbstmörderischer Absicht den Beschluß, ebenfalls davon Gebrauch zu machen. Im Hintergrund ist eine Hausruine zu sehen, deren Umriß der Silhouette eines hohen Berges gleicht. Hier ist zweifelsohne ein Hinweis auf den Riß in der Kellerwand zwischen den Elternhäusern des heimlichen Liebespaares gegeben. Durch diese Öffnung leisteten sich *Pyramus und Thisbe* ihre Liebesschwüre.

Die Zeichnung dürfte in Anlehnung an Albrecht Altdorfers Riß einer *Beweinung Christi*¹⁹ entstanden sein, der ein Jahr zuvor auf einen hölzernen Druckstock aufgebracht wurde.²⁰ Die Haltung Thisbes findet sich auf dieser Darstellung in fast identischer, seitenverkehrter Form bei der stehenden Figur der trauernden Maria Magdalena wieder. Sowohl bei Lemberger als auch bei Altdorfer liegt der Tote mit dem Kopf zum Betrachter.²¹ Altdorfer stell-

¹⁹ Buchsbaum, 17 mm Stärke, 124 x 95 mm, München, Staatl. Graph. Slg., Inv.-Nr. 1919:269. Aus unbekanntem Gründen wurde der Druckstock nie fertig geschnitten und zeigt Spuren der Bearbeitung nur bei Christus, dem Gewand der Trauernden im Hintergrund und bei dem Baum. Auf der Rückseite haben sich Studien zu zwei spielenden Putten erhalten (AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 150f., Nr. 72).

²⁰ Die Annahme, daß Lembergers Zeichnung als Kopie nach einer verschollenen *Pyramus und Thisbe*-Darstellung von Altdorfer zu sehen sei (WINZINGER 1952, Nr. 121, S. 97 / AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 150, Nr. 72) ist rein hypothetisch. Der motivisch und kompositorisch verwandte Altdorfer-Holzschnitt *Pyramus und Thisbe*, 119 x 95 mm, Berlin, SMPK, Kupferstichkabinett (BARTSCH 63 / GEISBERG 1923-31, 41) kommt ebenfalls nicht als Vorbild in Frage. Dieser wurde lange fälschlich auf 1513 datiert (u.a. WINZINGER 1952, Nr. 121, S. 97). Wie die Jahreszahl auf gut erhaltenen Druckabzügen beweist, entstand jene Arbeit aber erst 1518 (AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 208f., Nr. 100). Es könnte also durchaus die Möglichkeit in Betracht gezogen werden, daß die Umsetzung des christlichen Sujets ins Weltliche eine eigenständige Leistung Lembergers darstellte.

²¹ Dieser orientierte sich motivisch ziemlich direkt an einem Beweinungs-Kupferstich von Andrea Mantegna (AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 150, Nr. 72).

te den Kopf Christi im Schoß seiner Mutter Maria dar. Die gleiche, im Oberkörper leicht aufgebäumte Haltung des Toten erreichte Lemberger dadurch, daß er Pyramus' Kopf auf dem Türsturz des im Vordergrund angeschnittenen Grabes aufliegen ließ. Die zum Gebet gefalteten Hände der Maria Magdalena wandelte Lemberger bei Thisbe zu einer krampfhaft verzweifelten Geste des Händeringens ab.²² Fast makaber mutet der Umstand an, daß Lemberger die ausgemergelten Muskelstränge der Beine Christi in eine von Pyramus getragene, modisch gestreifte Hose mit auffälliger Schamkapsel umdeutete.

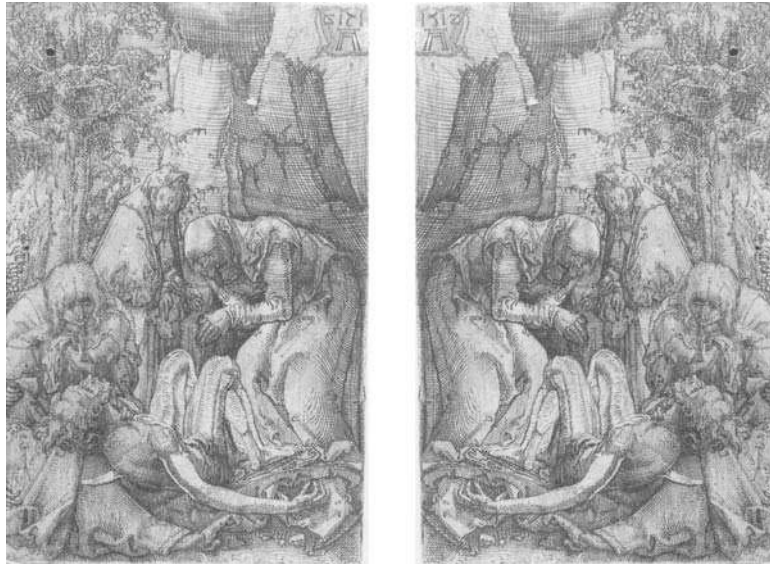


Abb. IV.64. Albrecht Altdorfer, *Beweinung Christi*, 1512, Feder auf Buchsbaumdruckstock, Stärke 17 mm, 1234 x 95 mm, München Staatl. Graph. Slg., Inv.-nr. 1919:269; dem (nicht erfolgten) Druckergebnis entsprechend gespiegelt

Die von Franz Winzinger unter Vorbehalt geäußerte Zuschreibung der Zeichnung erscheint plausibel.²³ Sowohl in der expressiven Behandlung der Landschaft als auch in der Darstellungsweise der Figuren lassen sich Georg Lembergers Handschrift erkennen. Die Gewandbehandlung mit ösenförmigen Fältchen findet sich genauso auf der im gleichen Jahr entstandenen *Maria-Magdalenen-Zeichnung*, welche psychische Vorgänge ähnlich dramatisch schildert.²⁴ Die Art, wie auf der *Pyramus-und-Thisbe-Darstellung* die Büsche durch schwungvolle Schleifen, Kringel und hakenförmige Striche abgebildet werden, findet ihre Entsprechung auf den Zeichnungen etwa des *Heiligen Christophorus*²⁵ oder der *Landschaft mit Fichte*²⁶. Lange, von Bäumen herabhängende Flechten sowie ein von Büschen und

²² Dieser Umstand legt eine zur Entstehungszeit durchaus übliche christlich-allegorische Deutung nahe. Im Sinne des „Ovide moralisé“ - einem Gedicht, das heidnischen Erzählungen einen geistlichen Sinn unterlegt - wäre Pyramus mit Christus gleichzusetzen, der sich am Kreuz (= unter dem Maulbeerbaum) aus Liebe zur menschlichen Seele (= Thisbe) dem Tod ausgeliefert hat. Das Kreuz (=der Baum) wurde so mit seinem Blut benetzt. Deshalb muß Thisbe - das heißt die gläubige Seele - durch „compassio“ sich mit dem Schwert seiner Passion durchbohren und die gleiche Strafe im Geiste erdulden (vgl. NOLL 2004, S. 294). Die unterhalb des Liebespaares dargestellte Begräbnisstätte des Ninus könnte dieser Interpretation zufolge als bildlicher Hinweis auf das Grab Christi zu verstehen sein.

²³ WINZINGER 1964, Nr. 3, S. 88.

²⁴ Kat.-Nr. Z 2.

²⁵ Kat.-Nr. Z 5.

²⁶ Kat.-Nr. Z 14.

Bäumen gerahmter, fensterartiger Landschaftsausblick im Hintergrund sind vor allem auch für das spätere Holzschnittwerk Lembergers charakteristisch. Als weiterer Hinweis auf Lembergers Urheberschaft ist besonders die perspektivisch verkürzte Figur des Pyramus mit aufgestellten Beinen und deutlich ausgeprägter Schamkapsel hervorzuheben. Totendarstellungen in eben dieser Haltung und Tracht finden sich wiederholt auf Lembergers späteren Holzschnitten.²⁷ Schließlich liefert der Vergleich des im Vordergrund angeschnittenen Grabes mit den Brückenarchitekturen der späteren Evangelistenholzschnitte ein weiteres Indiz.²⁸

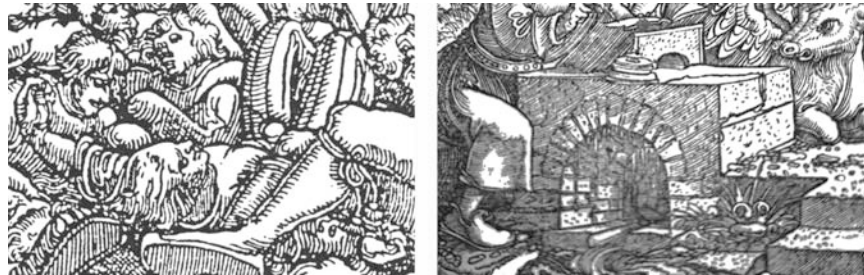


Abb. IV.65. Ausschnitte aus Kat.-Nr. H 1536.1.96 und H 1524.4.4

2.4. Landsknecht und Marketenderin

Die schwungvoll auf das Blatt gesetzte Zeichnung zeigt einen Landsknecht in weiblicher Begleitung auf einem von Büschen gesäumten Weg. Ein Hund läuft ihnen voran.



Abb. IV.66. Kat.-Nr. Z 4

Den Kopf des Landsknechts schmückt ein prächtiges Federbarett. Über einem langärmeligen, modisch an den Ärmeln geschlitzten Wams sowie einer Strumpfhose mit Schamkapsel trägt er einen knielangen, vorne offenen Waffenrock mit durchgehendem Oberteil.²⁹ Seine rechte Hand hat er bei seiner Begleiterin untergehakt, während er mit der anderen

²⁷ Diese Darstellungsweise liegender Körper war zur Erprobung der perspektivischen Verkürzung seinerzeit allgemein üblich. Lemberger wiederholte und variierte das Motiv jedoch besonders häufig.

²⁸ Kat.-Nr. H 1524.4.2 und H 1524.4.4.

²⁹ Vgl. SEGGERN 2003, S. 175-177.

einen Speiß oder eine Hellebarde schultert. Einen vom Bildrand angeschnittenen Katzbalger trägt er an einem langen Riemen links um die Hüfte geschnallt, rechts ist der Griff eines kurzen Dolches zu erkennen. Seine in ein weit ausgeschnittenes Kleid und einen breitkrempeigen Hut gewandete Begleiterin ist durch einen geschulterten Sack, eine Feldflasche sowie einen links an der Hüfte getragenen Beutel als Marketenderin zu identifizieren.³⁰ Den offenen Mündern nach zu urteilen, sind die Personen in ein Gespräch vertieft. Der Hund hat offensichtlich angehalten und wendet sich abwartend zu seinen Besitzern um. Die Gruppe gehört offensichtlich zu einem militärischen Troß.³¹

Lemberger wurde das Blatt erstmals durch Ludwig Grote über Vergleiche mit dem Holzschnittwerk zugeordnet und um 1523 datiert.³² Franz Winzinger schloß sich dieser Zuschreibung an, verschob den Entstehungszeitpunkt der Arbeit jedoch auf etwa 1515, indem er auf den Grote noch unbekanntem *Landsknechtholzschnitt* von 1515³³ verwies.³⁴ Angesichts der gleichen Größe, Proportion und Zeichenweise der Figuren stellte Winzinger die These auf, daß das hier behandelte Werk als seitenverkehrte Vorstudie zu einem Holzschnitt fungiert haben könnte, der mit den *Drei marschierenden Landsknechten* von 1515 in Verbindung zu bringen sei. Beide Werke könnten auf Grund der Thematik in engem Zusammenhang mit den Zeichnungen des *Triumphzugs Kaiser Maximilians* (Kat.-Nr. Z 6) stehen.³⁵ Winzingers Datierung erscheint umso plausibler, als Lemberger auch maßgeblichen Anteil an den gezeichneten und farbig gefaßten Triumphzugsminiaturen hatte, welche 1513 bis 1516 in der Werkstatt Albrecht Altdorfers entstanden.³⁶



Abb. IV.67. Kat.-Nr. H 1515.1 / Kat.-Nr. Z 4 (gespiegelt)

³⁰ Vgl. SEGGERN 2003, S. 176.

³¹ AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 310, Nr. 200.

³² GROTE 1924, S. 88 / ders. 1933, S. 53.

³³ Kat.-Nr. H 1515.1.

³⁴ WINZINGER 1958, S. 79ff.

³⁵ WINZINGER 1958, S. 80ff.

³⁶ Die Zuschreibung der Zeichnungen des *Triumphzugs Kaiser Maximilians* an Lemberger erfolgte erst in den 1970er Jahren (WINZINGER. 1972, S. 29f. / ders. 1975, S. 59f.) Siehe dazu Kap IV 2.6. und Kat.-Nr. Z 6.

Die Urheberschaft Georg Lembergers für die Zeichnung *Landsknecht mit Marketenderin* ist allgemein anerkannt.³⁷ Die überlängten und trotzdem wuchtig anmutenden Figuren, deren Köpfe der gekrümmten Schulterpartien wegen merkwürdig-zögerlich vorgestreckt sind, können genauso wie die unebenen Gesichtstypen als charakteristisch für Lemberger gelten.³⁸ Die schmissige und zugleich sichere, die graphische Linie betonende Strichführung läßt sich auch auf den anderen Zeichnungen der Jahre 1513 bis 1515 beobachten.

2.5. Der Heilige Christophorus

Die ebenfalls dem Frühwerk zuzurechnende Zeichnung zeigt in unkonventioneller Weise den Moment, in dem der *Heilige Christophorus* das Christuskind nach der Flußüberquerung am Ufer absetzt.



Abb. IV.68. Kat.-Nr. Z 5

Christophorus steht noch bis zu den Waden im Wasser, während er das Kind von seinem Rücken hebt. Dieses hat die eine Hand in das lockige Haar des Heiligen gekrallt, während es mit der anderen triumphierend die Siegesfahne gen Himmel streckt. Eine Windböe hat die unnatürlich langen Gürtelenden sowie den fransigen Hemdsaum des Heiligen erfaßt und zerrt auch am Umhang und der Siegesfahne des Kindes. Kompositorisch rahmen die nach rechts abfallenden Umrisse der Gebirgskette im Hintergrund die dynamisch gestaltete Figurengruppe und betonen so das Bewegungsmoment des sich herabneigenden und seiner Last entledigenden Heiligen. Basierend auf den Schilderungen der *Legenda Aurea*,³⁹ ist der Heilige traditionell als Riese dargestellt, erscheint aber im Verhältnis zu dem kräftigen Kind auffallend klein. Jene inhaltlich unstimmmige und die Grundgesetze einer korrekten

³⁷ AK MÜNCHEN 1938, S. 123, Nr. 582 / AK ST. FLORIAN/LINZ 1965, S. 81, Nr. 172 (Franz Winzinger) / AK PARIS 1984, S. 432, Nr. 317 (R. Braig) / AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 310f., Nr. 200.

³⁸ Vgl. dazu auch Kap. V.2.

³⁹ JACOBUS 1968, S. 500.

Perspektivdarstellung verachtende Darstellungsweise dürfte aber kaum auf das Unvermögen des Künstlers zurückzuführen sein. Im Sinne der althergebrachten Bedeutungsperspektive soll wohl eher die „wahre Größe Christi“ verbildlicht werden. Laut der *Legenda Aurea* erklärt der Erlöser nach dem Überqueren des Flusses seinem Träger die unerwartet schwere Last mit folgenden Worten: „Du hast nicht allein alle Welt auf deinen Schultern getragen, sondern auch den, der die Welt erschaffen hat.“⁴⁰

In Abweichung von der üblichen Darstellungsweise stützt sich Lembergers Christophorus nicht etwa auf sein Attribut, den Stab, sondern hat diesen zusammen mit seinem Umhang im Bildvordergrund abgelegt, um beide Arme für das Kind frei zu haben. Der Stab ist hier als entwurzelttes Bäumchen interpretiert, in dessen Wurzelballen durch längeres Lagern im fließenden Wasser fransenartig aufgefaßte Algen- und Pflanzenteile hängen geblieben sind. An sich ist die Interpretation der Stütze des Christophorus als Bäumchen oder Ast durchaus üblich:⁴¹ sie soll auf das nach der Flußüberquerung über Nacht geschehene Wunder vom Austreiben des Stabes hinweisen.⁴² Untypisch an Lembergers Zeichnung ist jedoch, daß er nicht etwa die in der *Legenda Aurea* beschriebenen ausgetriebenen Äste,⁴³ sondern die Wurzeln abbildete. Wahrscheinlich soll das wie Treibgut aufgefaßte Bäumchen darauf verweisen, daß der heidnische Riese im christlichen Glauben letztendlich seine „Verwurzelung“ findet. Für diese Deutung spricht, daß sich Christophorus auf Lembergers Zeichnung nach überstandener Prüfung in der Uferzone des reißenden Stromes befindet. Somit hat er physisch festen Boden erreicht. Der *Legenda Aurea* nach wird sich Christus im nächsten Augenblick offenbaren.⁴⁴ Ab diesem Moment nimmt für den nach festem Halt suchenden Kraftmenschen das Christentum bleibende Gestalt an - aus christlicher Sicht ist Christophorus damit auch psychisch auf der sicheren Seite angelangt. Auf Lembergers Darstellung benötigt er denn auch keine Stütze mehr, genausowenig einen schützenden Mantel. Diese Utensilien hat der Heilige bereits beiseite gelegt.

Die außergewöhnliche Darstellung des Christophorus-Attributs findet sich in ähnlicher Weise auf einem Holzschnitt von Wolf Huber wieder. Dieser gab dem Riesen ein ganzes Bäumchen mit Ästen und Wurzelballen in die Hand. Auch auf Hubers Darstellung benötigt Christophorus sein Attribut nicht mehr als Stütze, da er sich bereits in der flachen Uferzone aufhält. Ihm fehlt allerdings noch der feste Halt, weshalb er das Bäumchen zum Ausbalancieren der Last auf seinem Rücken nutzt und gleichzeitig damit nach dem rettenden Ufer angelt. Motivische Parallelen zwischen den Werken Hubers und Lembergers, etwa die Haltung des Kindes sowie die des Christophorus und die nach hinten aufgebauchten Mäntel,

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ Beispiele für die Auffassung des Stabes als Bäumchen oder Ast finden sich bei unterschiedlichsten Künstlern, so etwa auch bei Albrecht Altdorfer (vgl. WINZINGER 1952, Nr. 38, S. 77).

⁴² NOLL 2004, S. 281.

⁴³ JACOBUS 1968, S. 500.

⁴⁴ Ebd.

lassen es durchaus möglich erscheinen, daß Lemberger den Holzschnitt Wolf Hubers kannte.⁴⁵ In diesem Fall wäre Hubers Auffassung des Sujets kompositorisch wie inhaltlich von Lemberger so eigenständig weiterentwickelt worden, daß eine Abhängigkeit vom Passauer Vorbild nurmehr erst auf den zweiten Blick auffällt.



Abb. IV.69. Wolf Huber, um 1518-1520, Holzschnitt, 120 x 94 mm

Neben diesen ikonographischen Besonderheiten ist an Lembergers Zeichnung äußerst ungewöhnlich, daß das Christuskind die Kreuzfahne mit sich trägt, die es als Erlöser der Menschheit und Sieger über Tod und Teufel kennzeichnet. Üblicherweise zeigt eine Christophorusdarstellung das auf den Schultern des Riesen sitzende Kind entweder ohne Fahne oder aber mit Weltkugel in der einer Hand, während es mit der anderen den Segensgestus ausführt. Der darstellerische und inhaltliche Schwerpunkt liegt üblicherweise mehr auf dem Segen, mit dem Christus seinen Helfer auf den Namen Christusträger/Christophorus tauft. Christus ist dem Riesen gegenüber grundsätzlich freundlich gesonnen und eher lieblich dargestellt, gelegentlich auch kindlich verspielt aufgefaßt.⁴⁶ Hier jedoch wirkt das Kind dem Christophorus schon von seiner körperlichen Präsenz her überlegen. Wie das im Wind wehende Kreuzesbanner verdeutlicht, hat es über den heidnischen Riesen bzw. über dessen Unwissenheit gesiegt.

⁴⁵ Sollte sich die um 1518/1520 angenommene Entstehungszeit des Huberschen Holzschnittes (AK PARIS 1984, S. 424, Nr. 308 – R. Braig) belegen lassen, böte sich ein Anhaltspunkt für die nähere Datierung des Lembergerschen Holzschnittes. Bis zur Klärung dieser Frage soll an dem von WINZINGER 1963 (Nr. 9, S. 90) favorisierten Entstehungszeitraum zwischen 1515-1520 festgehalten werden. Stilistisch steht Hubers Holzschnitt weniger der Zeichnung Lembergers als vielmehr dessen Holzschnitten der 1520er Jahre nahe (vgl. etwa Kat.-Nr. H 1524.4 und H 1524.5).

⁴⁶ Auf besonders humoristische Weise interpretierte Albrecht Altdorfer das Sujet (*Der heilige Christophorus*, 1510, Feder in Schwarz, weiß gehöht, auf blaugrün grundiertem Papier, 212x142 mm, Hamburg, Kunsthalle, Graphische Sammlung, Inv.-Nr. 22887). Hier zieht das Kind vergnügt und mutwillig an den Haaren des Riesen und umschlingt mit der anderen Hand den Stab. Offensichtlich ernsthaft verärgert, stemmt der Heilige die Hand in die Hüfte und wendet sich mit gerunzelter Stirn dem Plagegeist auf seinen Schultern zu.

Die einzige bekannte, in dieser Hinsicht vergleichbare Darstellung ist ein Holzschnitt des Meisters HL, welcher etwa zur gleichen Zeit wie Lembergers Zeichnung entstanden sein dürfte.⁴⁷



Abb. IV.70. Meister HL, Hl. Christophorus, um 1515-20, Holzschnitt, 196 x 141 mm

Hier wie dort begegnet das Kind dem Heiligen auffallend kämpferisch. Der Meister HL läßt die beiden förmlich miteinander ringen: heftig wehrt sich Christophorus gegen das koboldartig aufgefaßte, ihm aggressiv zusetzende Kind.⁴⁸ Bei Lemberger scheint es, als sei eben ein solcher Kampf vorangegangen und als klettere das Kind nun als fahnen-schwinger Sieger vom Rücken des Bezwungenen. Ob der Holzschnitt des Meisters HL zumindest inhaltlich als Vorbild für Lembergers Zeichnung gedient haben könnte, kann wegen der unterschiedlichen Darstellungsweise der Figurengruppe sowie des abweichenden (Falten-)Stils nicht eindeutig gesagt werden. Auffallend sind jedoch die gleiche, zu extremer Dramatik neigende künstlerische Grundauffassung sowie das in beiden Werken ungewöhnlich kämpferisch dargestellte Christuskind.⁴⁹

⁴⁷ Der auf diese Weise zeichnende Unbekannte wurde unter anderem als Meister des *Breisacher Hochaltars* identifiziert (AK PARIS 1984, S. 454, Meister H. L. – R. Braig). Vorher wurde er mit Hans Leinberger (LOSSNITZER 1912, S. 24-38) und auch mit dem in Ulm tätigen Bildschnitzer Hans Loy (SCHINDLER 1981, S. 90-92) gleichgesetzt. Bis heute ist unklar, welche Person sich tatsächlich hinter dem Monogramm verbirgt. Bemerkenswert ist jedenfalls, daß der Meister HL genau wie Leinberger und Lemberger zu ausgefallenen und innovativen ikonographischen Lösungen sowie einer dramatisch gesteigerten Darstellungsweise neigte (vgl. ebd.). Einer der jüngsten Beiträge spricht sich wieder überzeugt für die Leinberger-Theorie aus (DOLLINGER 2005, S. 217ff.). Diese These würde auch im Zusammenhang mit der vorliegenden Arbeit die auffallenden Ähnlichkeiten erklären, die in der emotional-bewegten Figurenauffassung sowie den gleichermaßen originellen Bildideen dreier bisher getrennt voneinander verstandenen Künstlerpersönlichkeiten bestehen. Leider ist die Beweisführung Dollingers nicht ganz einwandfrei, da sie vor allem eine stilistische Analyse missen läßt.

⁴⁸ Man kann sich an *David und Goliath*, speziell die Köpfung des Riesen durch David, erinnert fühlen (vgl. Lembergers Holzschnitt in der *Niederdeutschen Bibel*, Kat.-Nr. H 1536.1.71).

⁴⁹ Ob hier ein Hinweis auf eine kämpferische Kirche oder sogar eine versteckte Kritik an der Bevormundung durch diese gemeint ist, bleibt Spekulation. Zumindest kann man das Verhältnis des Christophorus zu Christus in beiden Werken dahingehend interpretieren, daß der Heilige wirkt, als wolle er sich des Kindes schnellstmöglichst entledigen.

Außer den beiden graphischen Werken sei ferner eine Skulptur von Georg Lembergers Verwandtem Hans Leinberger zum Vergleich herangezogen. Neben der bereits mehrfach erwähnten stilistischen Abhängigkeit der beiden Landshuter voneinander belegt diese Skulptur wohl auch eine inhaltliche Übereinstimmung.



Abb. IV.71. Hans Leinberger, Hl. Christophorus, 1520-25 datiert, 2,60 m, (Sockel bis obere Hand), Linden- und Weidenholz, Frauenkirche München

In der Münchner Frauenkirche befindet sich eine Christophorusfigur Leinbergers, die schon in ihrer Gewandauffassung sehr ähnlich erscheint.⁵⁰ Die Skulpturengruppe ist nicht vollständig erhalten. Der Riese, gekleidet in einen vom Wind aufgewehten Mantel, stützt sich hier auf ein blattloses, jedoch Ast- und Wurzelwerk aufweisendes Bäumchen.⁵¹ Auf seinen Schultern sitzt das Christuskind, gekleidet in einen spiralförmig im Wind flatternden Umhang, und zieht mit der linken Hand heftig an dem Bart des Heiligen. Das Kind hat den rechten Arm erhoben, führt aber keinesfalls den sonst üblichen Segensgestus aus. Bei genauer Betrachtung wird klar, daß es ehemals wohl einen Gegenstand in der Hand hielt.⁵² Auf einer Zeichnung des 19. Jahrhunderts (Abb. IV.72), die die Aufstellung der Skulptur in der Annen- und Georgskapelle der Münchner Frauenkirche zeigt, hält das Christuskind eine Weltkugel in der Hand.⁵³ Es scheint jedoch, als entgleite diese dem Kind, schwankt doch das bekrönende Kreuz entgegen der traditionellen Darstellungsweise bedenklich nach rechts unten. Im heutigen Zustand fehlt diese Weltkugel. Betrachtet man die Figurengrup-

⁵⁰ Vgl. dazu u. a. SCHÄDLER 1994, S. 44ff.

⁵¹ Bei dem Attribut handelt es sich um ein naturbelassenes Weidenbäumchen.

⁵² RAMISCH 1994, S. 144, erklärt die unmotiviert wirkende Handhaltung des Kindes dahingehend, daß es ursprünglich nach einer Haarsträhne des Riesen gegriffen habe. Diese Interpretation ist aber insofern nicht schlüssig, als das Kind bereits mit der anderen Hand am Bart des Christophorus zieht. Der ikonographischen Tradition nach langt das Kind nur mit einer Hand haltsuchend oder verspielt in die Haare des Heiligen, während es mit der anderen Hand entweder den Segensgestus ausführt oder aber die Weltkugel hält.

⁵³ Die vollständige Abbildung bei RAMISCH 1994, S. 40.

pe genauer, vor allem die Handhaltung des Christuskindes, so zeigt sich, daß das Kind ursprünglich keinesfalls eine Kugel gehalten haben kann.

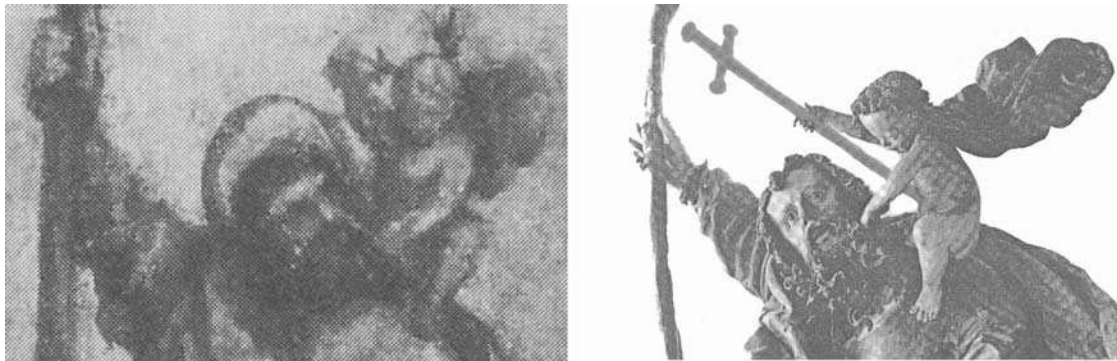


Abb. IV.72. Ferdinand Petzl: Zeichnung der damaligen Ansicht der Annen- und Georgskapelle, Frauenkirche München, vor 1858, Ausschnitt, Stadtmuseum München

Abb. IV.73. Hans Leinberger, Hl. Christophorus, Detail, Rekonstruktion.

Im Vergleich mit den Graphiken Lembergers und des Meisters HL erschließt sich, daß auch das Christuskind Leinbergers eine Siegesfahne gehalten und dem Typus des kämpferischen Christuskindes entsprochen haben dürfte. Ergänzt um die bei Lemberger und dem Meister H.L. dargestellte Fahnenstange, erklärt sich der seltsam verklärt nach oben und heute ins Leere gerichtete Blick des Leinbergerschen Christophorus: sein Augenmerk dürfte ursprünglich auf ein in den Raum übergreifendes Kreuzesbanner gerichtet gewesen sein. Demnach bildete die Figurengruppe Leinbergers in ihrer ursprünglichen Gestaltung eine Art Momentaufnahme der staunenden Glaubenserkenntnis ab. Die neuere Forschung geht von einer Datierung des Pendants zum *Heiligen Christophorus* - dem ebenfalls von Leinberger stammenden *Heiligen Georg* - um 1519/20 aus.⁵⁴ Demnach wäre es durchaus möglich, daß Lemberger sich in seiner Darstellung an seinem Verwandten orientierte.⁵⁵

Die Zuschreibung der *Christophorus-Zeichnung* an Lemberger erfolgte durch Franz Winzinger,⁵⁶ der vor allem die Gestalt des Christuskindes mit den Putten der späteren Titelholzschnitte verglich. Außerdem beobachtete er die typischen, extrem langen und im Wind flatternden Gewandzipfel, welche im späteren Holzschnittwerk, aber auch in dem malerischen Werk Lembergers wie eine Signatur des Künstlers wirken.⁵⁷ Charakteristisch erscheint schließlich die Darstellungsweise der Bergketten im Hintergrund, welche durch hintereinandergesetzte kleine Häkchen und Striche umrissen sind. Sie findet sich auch auf den frühesten Holzschnitten der 1520er Jahre und kann als Vorstufe des später von Lemberger in den Holzschnitt eingeführten Mittels zur Darstellung von Luftperspektive durch aneinander gereihte Pünktchen verstanden werden.

⁵⁴ DOLLINGER 2005, S. 353ff., S. 360.

⁵⁵ Angesichts der neuen Erkenntnis, daß die ungewöhnliche Auffassung des Sujets durch den Meister HL den Arbeiten Leinbergers und Lembergers auf frappante Weise ähnelt, wäre die von DOLLINGER 2005 (S. 217ff.) vertretene These von der Gleichsetzung Hans Leinbergers mit dem Meister HL nochmals ausführlich zu überprüfen.

⁵⁶ WINZINGER 1958, S. 83.

⁵⁷ Vergleichbar sind u. a. Kat.-Nr. 1522.1.1, H 1527.3.3 oder Kat.-Nr. M 6.

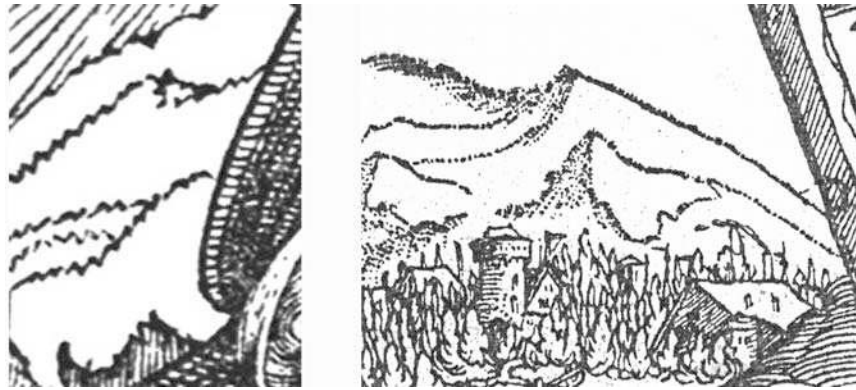


Abb. IV.74. Kat.-Nr. H 1524.4.11 / Kat.-Nr. H 1524.5.5

Aufgrund der stilistischen Merkmale sowie der innovativen ikonographischen Besonderheiten⁵⁸ darf die Urheberschaft Lembergers für die Christophorus-Zeichnung als gesichert gelten.

2.6. Der Triumphzug Kaiser Maximilians

Ungefähr in den Jahren zwischen 1513 und 1516 entstand in der Werkstatt Albrecht Altdorfers⁵⁹ eine große Anzahl von gemalten Miniaturen auf Pergament, welche den *Triumphzug Kaiser Maximilians* illustrieren. Albrecht Altdorfer sowie zahlreiche Mitarbeiter seiner Werkstatt schufen reizvolle Federzeichnungen auf Pergament, die mit Deck- und Aquarellfarben polychrom gefärbt wurden. In früherer Zeit zu einem langen Streifen montiert,⁶⁰ führen sie dem Betrachter wichtige Lebensstationen und Taten des Herrschers vor Augen.

Die erstmals von Franz Winzinger vorgenommene Zuschreibung der zahlreichen Landsknechte und Berittenen sowie vereinzelter Schautafeln an Lemberger gilt gemeinhin als gesichert.⁶¹ Leider sind nur noch neunundfünfzig Pergamente der gesamten Miniaturenfolge erhalten. Der erste Teil, welcher neunundvierzig Blätter zählte, ist lediglich in Kopien des späten 16. und frühen 17. Jahrhunderts überliefert.⁶² Neben dem Meister selbst leistete

⁵⁸ Vgl. Kap. V.

⁵⁹ Zur Lokalisierung der Entstehung der Miniaturenfolge in der Werkstatt Albrecht Altdorfers vgl. WINZINGER 1966, S. 157-172.

⁶⁰ Ders. 1972, Bd. 2, S. 39. Wahrscheinlich für den Privatgebrauch, vielleicht die Ausstattung der Gemächer des Kaisers gedacht (APPUHN 1979, S. 158).

⁶¹ AK PARIS 1984, S. 432, Georg Lemberger (R. Braig) / AK BERLIN 1988, S. 310. Die Zuschreibung Winzingers unterstützend, wies APPUHN 1979 (S. 158) darauf hin, daß Johannes Stabius, der Hofhistoriograph Kaiser Maximilians, seit 1512 in Regensburg wohnte. Stabius war mit dem schriftlichen Konzept des Triumphzuges betraut gewesen und dürfte in beratender Funktion an der malerischen Ausführung durch die Altdorferwerkstatt beteiligt gewesen sein (ebd.).

⁶² WINZINGER 1972, S. 59. Es ist anzunehmen, daß Lemberger auch am ersten, verlorengegangenen Teil des Triumphzuges erheblichen Anteil hatte, wie Einzelheiten in den späteren Kopien nahelegen (ebd., S. 30). Folgende Darstellungen fehlen und werden in Wien, ÖNB, Cod.min.77, als Kopien des späten 16. Jahrhunderts aufbewahrt: Zwei Männer mit Banderolen / Der Greif Preco und die Titeltafel / Berittene Pfeifenbläser und Trommelschläger / Die Falknerei / Steinbock- und Hirschjagd / Schweinejagd / Bärenjagd / Die fünf Hofämter: Schenk, Koch, Barbier, Schneider und Schuster / Zwei Blätter mit Musikwagen / Der Wagen mit dem Chor / Zwei Blätter mit Narrenwagen / Vermummte / Die Fechterei / Kriegsknechte mit Lanzen und Hellebarden / Kriegsknechte mit Schwertern und Schilden / Reimtafel für das Turnier und Ritter / Reiter mit

Georg Lemberger wohl den umfangreichsten Beitrag zu diesen Arbeiten. Die große Anzahl der erhaltenen bannertragenden Landsknechte und Reiter sowie einiger Schautafeln von seiner Hand legt es nahe, daß Lemberger in der Regensburger Werkstatt die Stellung eines fortgeschrittenen Lehrlings oder - wahrscheinlicher noch – eines Gesellen innehatte und besondere Wertschätzung durch den Meister Albrecht Altdorfer genoß.⁶³ Stilistisch und in der individualisierenden Darstellungsweise ist Lembergers Hand klar von anderen zu unterscheiden. „Während sonst fast alle Teile des Triumphzuges aus reinen Miniaturen bestehen, bei denen die entwerfende Federzeichnung weitgehend durch die Farbe zugedeckt wird, entwirft er vielfach umrißbetonte Federzeichnungen, die mit durchsichtiger, lichter Wasserfarbe angelegt sind.“⁶⁴

Neben dem beträchtlichen quantitativen Anteil Lembergers ist für dessen künstlerische Stellung innerhalb des Zyklus bezeichnend, daß seine Miniaturen mit der *Burgundischen Heirat* und den Schlachtenbildern *Krieg im Hennegau und Artois* und *Schlacht von Théro-uanne* als erste in die Reihe der Darstellungen aus der Vita des Kaisers Maximilian einleiten. Die Hand Lembergers wird auch bei den kleinteiligeren Arbeiten der Historienmalereien auf den Bannern in der „Zeichenweise mit stark betonten Umrissen“⁶⁵ deutlich.



Abb. IV.75. Kat.-Nr. Z 6.1

Reimtafel für das Gesteck / Sechs Darstellungen mit dem Gesteck und Rennen / Pauker und Trompeter zum Zug der Burgundischen Heirat / Fünfzehn Blätter mit Berittenen, die die Österreichischen Banner tragen / Acht Blätter mit Musikanten und Berittenen mit den Bannern der Burgundischen Lande (vgl. ebd., S. 39). Eine weitere Kopie vom Anfang des 17. Jahrhunderts liegt heute in der Nationalbibliothek Madrid: Res. 232.

⁶³ Zum Anteil Lembergers vgl. WINZINGER 1972, S. 7f. Siehe dazu Kap. III.2.4.

⁶⁴ WINZINGER 1972, S. 29.

⁶⁵ Ebd., S. 30.

Auf der Darstellung der *Hochzeit Kaiser Maximilians mit Maria von Burgund* tragen zwei prächtig gekleidete Reiter eine außen mit bunten, im Wind flatternden Quasten verzierte Schautafel, auf welcher sich das Brautpaar in einem zum Betrachter durch einen ornamentierten Rundbogen geöffneten Innenraum gegenübersteht. Maximilian hält ein Schwert, Maria das Zepter. In ihrer Mitte tragen sie das Wappen von Burgund. Links neben Maximilian lehnt das österreichische Wappen an einer der Balustersäulen. Im Hintergrund öffnet sich durch ein Fenster mit drei eingestellten Doppelsäulen der Blick ins Freie. Ähnliche Innenraumsituationen und Architekturelemente lassen sich in etlichen der späteren Holzschnitten Lembergers finden. Obwohl der Farbauftrag bei dem hier behandelten Werk eher deckend ist, scheint die stark die Linie betonende Vorzeichnung noch ausreichend durch, um seine Hand erkennen zu lassen. Die typisch ösenförmige Faltengebung sowie die individuell gestalteten Charakterköpfe der Reiter sprechen ebenfalls deutlich für Lembergers Urheberschaft. Besonders auffällig sind auch die knorpelig gezeichneten Hände, welche in gleicher Manier auf den späteren Holzschnitten vorkommen.

Die nächsten beiden von Lemberger stammenden Blätter zeigen Landsknechte zu Fuß, welche querrechteckige Tafeln mit der bildlichen Schilderung zweier Schlachten des Kaisers tragen. Auf der rechten Bildtafel ist der *Feldstreit vor Théroouane im Artois* illustriert. Das Geschehen ist in zwei Bildstreifen aufgeteilt und zeigt im Vordergrund den Kampf deutscher Büchenschützen (links) gegen französische Armbrustschützen (rechts). Außerdem stoßen zwei Gruppen lanzenbewehrter Landsknechte aufeinander. Die dem Gefecht bereits zum Opfer Gefallenen liegen, zum Teil perspektivisch stark verkürzt dargestellt, am vorderen Bildrand. Im Bildmittelgrund wird auf beiden Seiten Artillerie in Stellung gebracht. Dahinter treten zwei Ritterheere gegeneinander an, aus deren Reihen sich einzelne Reiter gelöst haben und sich bereits erbitterte Kämpfe liefern. Ganz im Hintergrund ist auf einem Hügel die Stadt Théroouane zu sehen, welche Maximilian nach fast viermonatiger Belagerungszeit am siebten August 1479 erobert hatte.⁶⁶



Abb. IV.76. Ausschnitt aus Kat.-Nr. Z 6.2

⁶⁶ Ebd., S. 41.

Auf der linken Tafel treffen die Truppen des Kaisers auf das französische Heer und kämpfen heftig um die Landstriche Hennegau und Pikardie. Die Franzosen haben in der rechten Bildhälfte zu großen Teilen bereits fluchtartig den Rückzug angetreten. Auf zwei Brücken im Vorder- und Hintergrund spielen sich erbitterte Kampfscenen ab. Am linken Ufer des Flusses, welcher das Bildfeld in zwei Hälften teilt, ist die Artillerie Maximilians positioniert, die die Franzosen unter Beschuß nimmt.



Abb. IV.77. Ausschnitt aus Kat.-Nr. Z 6.2

Die stilistische Zuschreibung gestaltet sich bei diesen kleinteiligen Schlachtenbildern etwas schwieriger als bei den im Verhältnis deutlich größeren Darstellungen der Landsknechte und Reiter. Die Betonung der Linie ist jedoch auch auf den Schlachtendarstellungen in gesteigertem Maße zu finden. Einzelne Details, wie etwa die Pferdeschweife, tragen ornamentale Züge, welche deutlich für die Urheberschaft Lembergers sprechen. Auch die Darstellungsweise der gegeneinander anstürmenden Heere unterscheidet sich auffallend von derjenigen der von der Hand Albrecht Altdorfers selbst stammenden Schlachtenbilder. Im Gegensatz zu letzteren schließen die „[...] energischen Federumrisse der Einzelfiguren [...] die malerische Verschmelzung der Heerhaufen zu einheitlich bewegten Massen aus.“⁶⁷

Wesentlich deutlicher erscheint die Urheberschaft Georg Lembergers in den Darstellungen des Fußvolkes und der Berittenen. Diese fungieren zum größten Teil als Bannerträger. Stilistisch ist Lembergers künstlerische Handschrift in der linearen Zeichenweise erkennbar, welche durch die lasierend aufgesetzte Farbfassung scheint. Vor allem an den Ärmeln und Umhängen der im Wind flatternden Gewänder finden sich immer wieder die auch für spätere Werke charakteristischen Ösenfalten. Trotz der im Verhältnis zum Oberkörper häufig zu kurz geratenen Beine wirken die Landsknechte deutlich überlängte. Ihre unebenen Gesichtszüge sowie die auffallend runden, leicht buckeligen Schulterpartien und die dadurch seltsam vorgestreckten Köpfe sind für Lembergers Figuren charakteristisch.⁶⁸ Knorpelige,

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Vgl. auch Kat.-Nr. Z 4, Kap. IV.2.4.

gichtartig gekrümmte Hände mit breiten, rundkuppigen Daumen sowie durch schwarze Kuhmaulschuhe betonte, auffallend große Füße sind weitere Wiedererkennungsmerkmale. Alle diese darstellerischen Eigenschaften lassen sich auch auf späteren Arbeiten des Künstlers wiederfinden.⁶⁹



Abb. IV.78. Ausschnitte aus Kat.-Nr. Z 6.3 und Z 6.6

Neben diesen stilistischen Charakteristika spricht auch die betont individualisierende Darstellungsweise der zahlreichen Landsknechte und Reiter für Lemberger als ihren Schöpfer. Nicht ohne einen gewissen humoristischen Zug, der seiner Kunstauffassung zu eigen ist, fing der Künstler die unterschiedlichsten Gefühlsregungen und Charaktere ein. Es scheint, als habe er die in diesem Fall wohl eher eintönige Aufgabe für sich durch Bewegungs- und Charakterstudien zu einer erträglichen, ja spannenden Herausforderung gestaltet. So arbeitete Lemberger beispielsweise Momente ein, in denen der Triumphzug stoppt oder sich wieder in Bewegung setzt. Besonders bezeichnende Beispiele hierfür sind etwa die Träger der Tafeln *Schlacht im Hennegau* und *Utrechtischer Krieg*.

Im ersten Fall hat der vorderste Landsknecht gerade angehalten, seine Tragstange auf den Boden aufgesetzt und sich energisch in Kontrapoststellung zu seinen Kumpanen umgedreht. Sein Hintermann hält träge gebeugt in der Bewegung inne, woraufhin dessen Nachfolger abrupt beide Füße in den Boden stemmt, um nicht in seinen Vordermann hineinzulaufen. Gleichzeitig dreht er sich um und gibt den Befehl zum Anhalten an den nächstfolgenden Träger weiter, welcher sich nach wie vor in Schrittstellung befindet und fragend den Kopf nach vorne streckt.



Abb. IV.79. Ausschnitt aus Kat.-Nr. Z 6.2

⁶⁹ Vgl. insbesondere Kap. V.2.

Im anderen Fall setzt sich der Zug gerade wieder in Bewegung. Der erste, ganz in Gelb gekleidete Landsknecht schreitet weit aus, um den Anschluß nicht zu verlieren, während sein mit etwas größerem Abstand folgender Hintermann ihm zuzurufen scheint, kürzer zu treten. Wie die etwas ungehaltenen Gesichtsausdrücke der beiden hinteren Träger bezeugen, scheinen auch sie vom Enthusiasmus des Anführers wenig begeistert.



Abb. IV.80. Ausschnitt aus Kat.-Nr. Z 6.3

Darstellungen ganz individueller Regungen und Temperamente lassen sich bei allen Landsknechten Lembergers finden. Einige der Träger sind völlig außer Atem und versuchen das Gewicht durch Handlungsänderung neu zu verteilen. Andere scheinen durch die Last der Schautafeln nicht weiter beeinträchtigt und tragen stolze, manchmal fast ein wenig geckenhafte Haltungen und Gesichtsausdrücke zur Schau. Der humoristische Einschlag in der Darstellung der Landsknechte, welche mit ihren verrutschten und schief auf den Köpfen sitzenden Lorbeerkränzen wie Karikaturen „welscher“ Krieger wirken,⁷⁰ ist einmalig und legt Zeugnis von einer ausgeprägten Beobachtungsgabe des Künstlers auf dem Gebiet menschlicher Regungen und Charaktere ab.



Abb. IV.81. Ausschnitte aus Kat.-Nr. Z 6.4 und Z 6.2

⁷⁰ Auf dem *Schmidburgepitaph* läßt sich eine ähnliche, in diesem Fall negativ besetzte Figur finden. Einer der Knechte, die rechts im Vordergrund um das Gewand wüfeln, trägt eine merkwürdig geschlitzte Kopfbedeckung, die ebenfalls an einen Lorbeerkranz erinnert (vgl. Kap. V.3).



Abb. IV.82. Ausschnitte aus Kat.-Nr. 6.8, 6.2 und 6.4

Bei den Berittenen lassen sich weniger die Reiter als vielmehr deren Pferde in mehrere Temperamente unterscheiden. Besonders auffällig ist dies etwa bei den Trägern der Schaufel mit der Darstellung des *Reiches Germaniae*. Das vordere der beiden Rösser, ein Apfelschimmel, ist von feurigerem, im wahrsten Sinne des Wortes ungezügelm Temperament und tänzelt mit angelegten Ohren unruhig auf der Stelle. Sein Herr hat offensichtlich einige Schwierigkeiten, es im Zaum zu halten und dabei auch noch die Tragestange zu balancieren. Das braune Ross hingegen wurde soeben von seinem Herren gezügelt und ist stehen geblieben, geduldig auf seiner Trense kauend. Pferd und Reiter haben von der Haltung bis hin zu Details des Zaumzeugs sowie der Schweif- und Mähnenracht des Tieres eindeutig den *Heiligen Georg*⁷¹ von Albrecht Dürer zum Vorbild.

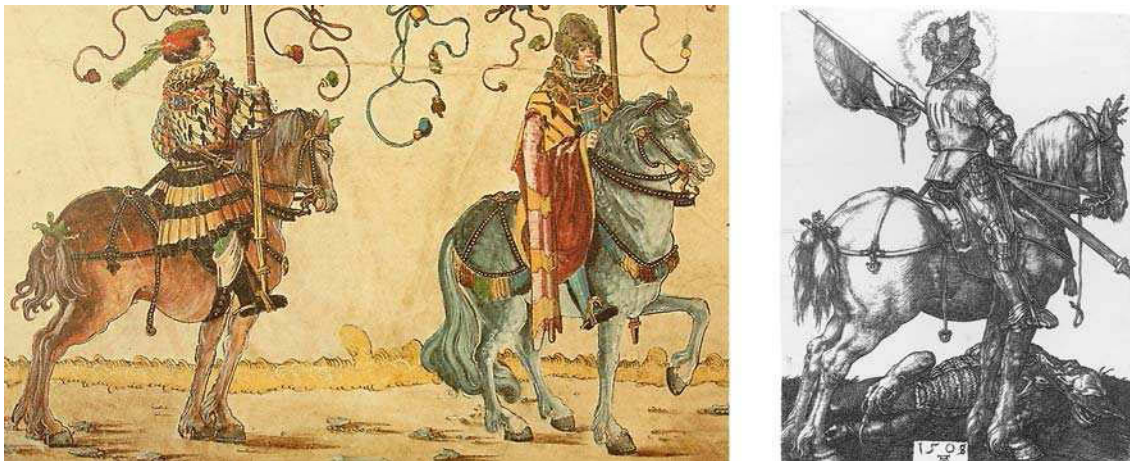


Abb. IV.83. Ausschnitt aus Kat.-Nr. Z 6.6 ,

Abb. IV.84. Albrecht Dürer, *Hl. Georg*, 1503, Kupferstich, 110 x 86 mm, Veste Coburg, Kupferstichkabinett

Warum die Mitarbeit Georg Lembergers an den Miniaturen des *Triumphzuges* unvermittelt abbricht, ist unsicher. Möglicherweise schied der Künstler wegen eines Ortswechsels nach Mitteldeutschland aus Albrecht Altdorfers Werkstatt aus. Die Werkstattgenossen, die seinen Part übernahmen, orientierten sich offensichtlich an seinen Arbeiten, denn die übrigen Landsknechte und Reiter der zweiten, erhaltenen Hälfte des *Triumphzuges* zeigen sich deutlich von ihm beeinflusst. Befruchtend wirkten jedoch weder der erfrischend unterhalt-

⁷¹ BARTSCH 54 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 41.

same Erfindungsreichtum des Landshuters, mit dem er individuelle, physiognomische Details und unterschiedliche Bewegungsmomente erfaßte, noch seine lebendige Formensprache. Die nachfolgenden Zeichnungen stellen lediglich verhältnismäßig einfallslose Wiederholungen seiner Innovationen dar, indem sie wesentlich sorgloser, in deckenden Farben und ohne jeglichen Bezug zur Unterzeichnung koloriert sind.⁷²

Es erweist sich als glücklicher Umstand, daß die letzten aus seiner süddeutschen Schaffensphase bekannten Werke Lembergers die farbig gefaßten Zeichnungen des *Triumphzugs* sind. Durch die charakteristische Strichführung können diese Arbeiten als Bindeglied zwischen graphischem Früh- und Spätwerk fungieren. Zugleich stellen sie durch ihre außergewöhnliche Farbfassung auch eine Verbindung von der Graphik zur Malerei her.⁷³

2.7. Landsknecht mit Faß

Diese grau aquarellierte und weiß gehöhte Federzeichnung ist erst vor kurzem als von Georg Lemberger stammend bekannt geworden und derzeit nur auf der Internetseite des Metropolitan Museum of Art veröffentlicht.⁷⁴ Die dort gezeigte, zoombare Aufnahme der Zeichnung erlaubt es, auch ohne Einsichtnahme des Originals dieser Zuschreibung zuzustimmen.



Abb. IV.85. Kat.-Nr. Z 7

Wahrscheinlich dürfte die Arbeit im direkten Zusammenhang mit den Triumphzugminiaturen für Kaiser Maximilian (Kat.-Nr. Z 6) stehen und als Vorstudie zu diesen oder durch die Auftragsarbeit in Altdorfers Werkstatt inspiriert gelten. Wie die Miniaturen stellt sie ein stilistisches Bindeglied zwischen Frühwerk und den späteren, wohl im mitteldeutschen Raum entstandenen Arbeiten dar.⁷⁵ Die Zeichenweise der Augen, die wie dunkle Knöpf-

⁷² Vgl. Kap. III, Abb. III.24.

⁷³ Vgl. Kap. V.

⁷⁴ www.metmuseum.org/Works_of_Art/collection_database/drawings_and_prints/landsknecht_carrying_a_barrel_georg_lemberger/objectview.aspx?OID=90003080&collID=9&dd1=9.

⁷⁵ Vgl. besonders auch Kap. V.2.3.1.

chen in das Gesicht gesetzt sind, sowie die knorpeligen Finger und die schwungvoll auf das Blatt gesetzten Grashalme und Schraffuren erinnern stark an frühere Arbeiten, wie den *Landsknecht mit Marketenderin* (Kat.-Nr. Z 4), den *Heiligen Christophorus* (Kat.-Nr. Z 5) oder *Pyramus und Thisbe* (Kat.-Nr. Z 3). Der Kopftypus im Allgemeinen entspricht in seinen Charakteristika - kurze Stirn, rundlich herausgearbeitete Wangenknochen, wulstiges Ohr und mächtiger, an den Enden gezwirbelter Schnauzbart - den späteren Physiognomiestudien Georg Lembergers (vgl. v.a. Z 11). Auch in der Haltung mit ausgestelltem rechten Bein und zur gleichen Seite geneigtem Oberkörper finden sich direkt vergleichbare Männerfiguren im späteren Oeuvre Lembergers wieder, so zum Beispiel auf dem Josua-Holzschnitt der Niederdeutschen Bibel (Kat.-Nr. H 1536.1.53) oder dem linken Flügel der Sonntagsansicht des Molschlebener Altars (Kat.-Nr. MW 4).⁷⁶ Weil mit der süd- und mitteleuropäischen Schaffensperiode Lembergers vergleichbar, sei der Entstehungszeitpunkt für die Zeichnung in den Jahren 1515 bis ca. 1520 angesetzt.

2.8. Skizzenblatt mit acht Männerköpfen

Bei der hier zu betrachtenden Zeichnung handelt es sich um ein Blatt, das acht von der Physiognomie her sehr unterschiedliche Männerköpfe in verschiedenen Haltungen und Ansichten zeigt.



Abb. IV.86. Kat.-Nr. Z 8

Ein Vergleich der Kopfstudien mit Lembergers signierten Holzschnitten zum Neuen und Alten Testament von 1524⁷⁷ läßt kaum Zweifel an seiner Urheberschaft aufkommen.⁷⁸ Der links oben im Halbprofil gegebene, markante Kopf mit lockig abstehenden Haaren und Bart, betont hohen Wangenknochen, länglicher Nase sowie mandelförmigen Augen mit charakteristisch betonten Tränendrüsen läßt sich auf den druckgraphischen Werken gleich

⁷⁶ Die für die Arbeiten der Crispinuswerkstatt typische Oberkörperhaltung mit zögerlich vorgerecktem Kopf (vgl. Kap. V 2.3) findet sich ebenfalls auf dieser Zeichnung, ist bei dem hier dargestellten Landsknecht jedoch durch das schwer auf den Schultern lastende Faß bedingt.

⁷⁷ Kat.-Nr. H 1524.4. und H 1524.5.

⁷⁸ Erstmals zugeschrieben durch WINZINGER 1964, S. 86.

mehrfach beobachten. Die Physiognomie des unten rechts abgebildeten Gauklers mit Hakennase, markant eingekerbtem Kinn und ausgeprägter Wangenpartie findet sich ganz ähnlich beim Lukas des Neuen Testaments, und der leicht geneigte Kopf des bartlosen jungen Mannes mit gescheitelten Locken links unten könnte als Vorstudie zum Johannes des Neuen Testaments zu verstehen sein. Das oben mittig dargestellte, versonnen nach unten blickende Haupt mit den schweren Augenlidern kommt in ähnlicher Haltung und Physiognomie auf mehreren, auch späteren Holzschnitten des Künstlers vor.



Abb. IV.87. Kat.-Nr. H 1524.5.1, H 1524.4.4, H 1524.4.12, H 1536.1.96, Ausschnitte

Auch die ornamental-kalligraphische Behandlung der Haar- und Bartsträhnen entspricht genau dem Formengefühl, das sich auf Lembergers Holzschnitten der 1520er Jahre ausdrückt. Das *Skizzenblatt mit acht Männerköpfen* führt eindrucksvoll einen Stilwandel vor Augen, der höchstwahrscheinlich mit seiner neuen Aufgabe als Holzschnittillustrator einherging. Seine zeichnerische Handschrift wirkt deutlich ruhiger als auf den Zeichnungen, die zwischen 1513 und 1515 entstanden. Die ungezügelte, ausfahrend-schwungvolle Linieneinführung der frühen Arbeiten ist einer ornamental-züngelnden, den künstlerischen Eigenwert der Linie noch stärker betonenden Formensprache gewichen. Mit dieser Zeichenweise stellt die Studie eine Verbindung zur frühesten bisher bekannten Zeichnung Lembergers, dem *Bärtigen* von 1511, her.⁷⁹ Neu ist ein ausgeprägter Sinn für Hell-Dunkel-Kontraste und damit eine starke Licht-Schattenwirkung, welche die frühen Zeichnungen nicht aufweisen, wohl aber die Holzschnitte der 1520er Jahre.

Die Datierung Winzingers, welcher die Entstehung der Zeichnung zwischen 1515 und 1520 ansetzte,⁸⁰ erscheint den hier erfolgten Ausführungen nach etwas zu früh. Ein Entstehung zwischen 1520 bis 1525 ist wahrscheinlicher.

2.9. Studie eines Landsknechtshauptes

Das Blatt zeigt die flüchtig mit Kohle zu Papier gebrachte Skizze eines bärtigen Männerkopfes mit langer Hakennase, hohen Wangenknochen und mandelförmigen Augen, unter denen sich faltige Tränensäcke abzeichnen. Auch hier findet sich die für Lembergers Porträtstudien charakteristische Betonung der im inneren Augenwinkel liegenden Tränendrüsen. Die Stirn des Mannes ist gerunzelt, die Augenbrauen zusammengezogen und die Nasenflügel leicht gebläht, wodurch das hagere Antlitz einen kritischen Ausdruck erhält.

⁷⁹ Vgl. Kat.-Nr. Z 1, Kap. IV.2.1.

⁸⁰ WINZINGER 1964, S. 86.

Fließende und doch widerspenstige Locken rahmen das Gesicht. Der lange, wellige und an den Enden gezwirbelte Oberlippenbart verdeckt die Mundpartie. Insgesamt macht der Mann einen etwas ungepflegten Eindruck, gleich so, als gehörten Kopfhaar und Bart seit längerer Zeit gestutzt. Bedauerlicherweise ist die Zeichnung am oberen Rand beschnitten, wobei sich erschließen läßt, daß ursprünglich ein Hut auf dem Kopf des Mannes gesessen haben dürfte. Damit erklärt sich der etwas unmotiviert senkrecht vor dem Ohr verlaufende, in dicken Kohlestrichen gezeichnete Streifen, welcher - das Kinnband einer Kopfbedeckung nur mehr andeutend - in dünnen Linien über bzw. unter der üppigen Bartracht weiterläuft. Hier wurde - eventuell in Vorbereitung eines Gemäldes - offensichtlich genau ausgelotet, wo ein Hutband im Bart verschwindet. Ein sichtbar unter dem Kinn fixiertes Federbaret trägt beispielsweise der *Landsknecht mit Marketenderin*⁸¹. Insgesamt deuten die Tracht mit Hut und geschlitztem Wams sowie die etwas ungepflegte Erscheinung des Mannes darauf hin, daß die hier behandelte Skizze einen Landsknecht darstellt.



Abb. IV.88. Kat.-Nr. Z 9

Dieter Kuhrmann beanspruchte die Zeichnung - mit einem Fragezeichen versehen - für Georg Lemberger und verglich sie unter anderem mit dem oben behandelten *Skizzenblatt mit acht Männerköpfen*.⁸² In der Tat steht die Zeichnung diesen Kopfstudien stilistisch so nahe, daß die Zurückhaltung bezüglich der Zuschreibung verwundert. Auch wenn die kalligraphische Wirkung des *Landsknechtskopfes* nicht so ausgeprägt ist, was auf das verwendete Zeichenmaterial Kohle zurückzuführen sein dürfte, so spricht sich Lembergers Hand hier doch deutlich aus. Beiden Zeichnungen ist der wirbelnde Linienschwung und der Sinn für dekorative Wirkung⁸³ gemeinsam, genauso die charakteristischen Augen mit geschwungenem Ober- und Unterlid sowie auffällig betonten Tränendrüsen. Die Schattierung der Stirnpartie des *Landsknechtes* ist wie auf dem Stockholmer Blatt durch Querschraffuren angedeutet. Typisch für Lemberger ist auch das merkwürdig isoliert vom Rest des Kopfes abstehende, wulstige Ohr, welches ganz ähnlich auf den Zeichnungen eines *Bärtigen* von 1511 sowie eines Mannes von 1526 gegeben ist.⁸⁴ In Anlehnung an das Stockhol-

⁸¹ Kat.-Nr. Z 4.

⁸² AK MÜNCHEN 1974, S. 83, Nr. 71. Vgl. Kat.-Nr. Z 8.

⁸³ Vgl. ebd.

⁸⁴ Vgl. Kat.-Nr. Z 1 und Kat.-Nr. Z 11.

mer *Skizzenblatt mit acht Männerköpfen* wäre der *Landsknechtskopf* ebenfalls in den Zeitraum zwischen 1520 und 1525 zu datieren.

2.10. Ein Schächer

2.10.1. Deckfarbenmalerei

Das Blatt zeigt einen der beiden mit Christus gekreuzigten Schächer, welcher an ein quer zum Betrachter gestelltes, grob behauenes Kreuz genagelt ist. Seine Füße sind durch einen großen Nagel auf einem am Kreuz angebrachten, perspektivisch merkwürdig verschobenen Holzkeil fixiert. Der Gefolterte blickt nach rechts oben. Sein Mund ist leicht geöffnet und entblößt das Gebiß. Der geschundene und ausgemergelte Körper ist kalkweiß gegeben, die Schattierungen in einem ungesund bräunlich-violetten Ton. Das Blut der Nagelwunde rinnt über den rechten Arm und Rippenbogen des Mannes. Bemerkenswert ist die Tatsache, daß der Schächer kein schlichtes, um die Hüfte gewickeltes Lendentuch trägt, sondern eine fein gefälte, mit Bündchen und Zugband versehene Unterhose. Im Hintergrund zeichnet sich ein farbenprächtiger Sonnenuntergang ab. Die eben am Horizont verschwindende Sonne hat den blaugrauen Himmel atmosphärisch in von Gelb über Orange und Rot bis hin zu Rosa und Lila changierende Farben getaucht. Im rechten Vordergrund ist ein weiteres, stark vom Bildrand angeschnittenes Kreuz zu sehen.



Abb. IV.89. Kat.-Nr. Z 10.1

Die Darstellungsweise des Schächers fällt insbesondere wegen ihrer manieristischen, ehemals sicherlich noch satteren Farbigekeit und Komposition auf. Das Kreuz des Schächers ist dem Betrachter leicht zugekehrt. Vom Mund des Gepeinigten gehen deutlich erkennbare, trichterförmig in die Farbe gewischte Pinselstriche aus, welche entweder den letzten Atemzug oder aber einen schmerzerfüllten Schrei visualisieren sollen. Das stark angeschnittene zweite Kreuz im Vordergrund wird im Gegenlicht der untergehenden Sonne und offensichtlich von hinten gezeigt. Welches Kreuz hier dargestellt ist - dasjenige Christi oder das

des zweiten Schächers - bleibt unklar. Ungewöhnlich ist auf jeden Fall der Umstand, daß dem Betrachter der Blick auf Christus verwehrt wird.

Mit dieser Komposition ist eine 1511 entstandene *Kalvarienberg*-Zeichnung aus dem Altdorfer-Umkreis⁸⁵ direkt vergleichbar. Nicht nur das stark angeschnittene Kreuz im rechten Vordergrund, sondern auch die perspektivisch verkürzte Darstellung des gekreuzigten Christus erinnern auffallend an die Lembergersche Deckfarbenmalerei. Auf der Zeichnung des mit „JS“ zeichnenden Meisters findet sich auch das Motiv des letzten Atemzugs oder des schmerz erfüllten Sprechens bzw. Schreiens. Allerdings ist dieser physische Vorgang dort durch ein Wölkchen verbildlicht, das vom Mund des Schächers ausgeht.

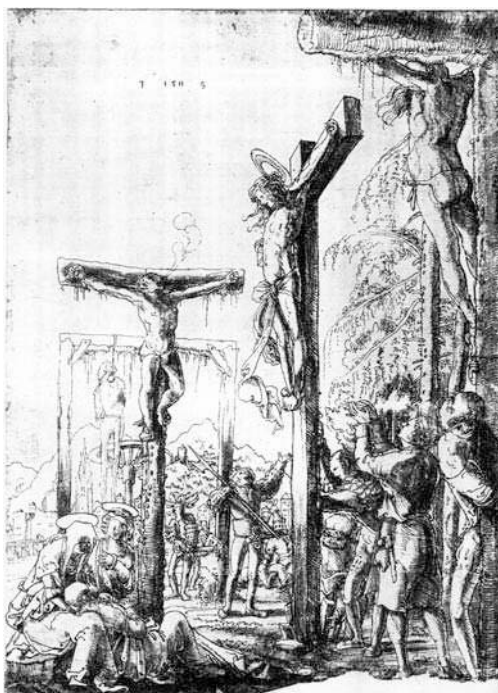


Abb. IV.90. Meister JS: *Kalvarienberg*, 1511, Feder auf Papier, 219 x 155 mm, ehemals Slg. Radowitz, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett

Ob Lemberger die Zeichnung des Meisters JS tatsächlich kannte und als Vorbild genutzt haben kann, bleibt unklar. Für beide Darstellungen könnte ein von Albrecht Altdorfer geschaffenes, nicht mehr erhaltenes zeichnerisches Vorbild in Frage kommen.⁸⁶ Auf jeden Fall weisen die Darstellungen des Meisters JS und Georg Lembergers in kompositorischer Hinsicht Parallelen zur Kreuzigung des Altdorferschen *Sebastiansaltares*⁸⁷ auf.

2.10.2. Kohlezeichnung

Die Kohlezeichnung wird heute angesichts der Technik und Qualität zu Recht als Rückseite des in Deckfarbenmalerei ausgeführten Schächers definiert und präsentiert. Sie zeigt

⁸⁵ WINZINGER 1952, Nr. 127, S. 99.

⁸⁶ WINZINGER 1952, Nr. 127. „Es ist nicht ausgeschlossen, daß das [Altdorfersche] Urbild dieser Zeichnung zusammen mit der Ölberg-Zeichnung von 1509 (13) und der „Beweinung Christi“ (14) zu einer ehemals vollständigen Folge der Leidensgeschichte gehörte.“ (ebd., S. 99)

⁸⁷ Innenseite des rechten Außenflügels, 1509-1516, Öl auf Fichtenholz, 112,2 x 94,5 cm, Linz, Augustiner-Chorherrenstift St. Florian (WINZINGER 1975, S. 78, Nr. 16, Abb. 16).

eine exakt seitenverkehrte Skizze der Figur auf der Vorderseite. Im Ringen um eine befriedigende Körperhaltung und Perspektive wurde die Kohleskizze mehrfach verändert. Eine in zarten Linien darüber gesetzte Quadrierung deutete Dieter Kuhrmann als Indiz dafür, daß das Blatt als Studie für ein größeres Bild gedient haben könnte.⁸⁸ Wahrscheinlicher ist jedoch, daß Kohlezeichnung wie Quadrierung lediglich dazu dienten, die Darstellung des Schächers auf die andere Seite des Blattes durchzupausen. Da sich die Umrißzeichnungen bis auf den Kugelbauch der Figur auf der Kohleskizze exakt decken und auch das angeschnittene Kreuz im Vordergrund an seitenverkehrt gleicher Stelle angedeutet wurde, kann angenommen werden, daß zunächst eine grobe Vorskizze des Motivs auf der heutigen Rückseite gefertigt wurde. Wohl aus Gründen der Papierersparnis und um die Sichtbarkeit der mehrfach veränderten Entwurfszeichnung unter der lasierend aufgetragenen Farbe zu vermeiden, pauste der Künstler die konkretisierte Fassung schließlich auf die heutige Vorderseite durch.



Abb. IV.91. Rückseite von Kat.-Nr. Z 10.2

2.10.3. Bestimmungszweck

Über den konkreten Bestimmungszweck der farbig ausgeführten Darstellung des Schächers auf der Vorderseite des Blattes kann nur spekuliert werden. Denkbar wäre, daß es sich dabei um eine verhältnismäßig genau ausgearbeitete Einzelstudie handelt, welche als Vorbild für ein größeres Tafelbild diene.⁸⁹ Das erklärte auch den ausgesprochen ausschnitthaften Charakter der Arbeit und die damit verbundene, ungewöhnlich exponierte Darstellung des Schächers. Zwei alte Nagellöcher im Papier weisen darauf hin, daß die Deckfarbenmalerei als Arbeitsprobe und Muster für potentielle Auftraggeber in Lember-

⁸⁸ AK MÜNCHEN 1974, S. 82f., Nr. 70.

⁸⁹ Die von Dieter Kuhrmann im AK MÜNCHEN 1974 (S. 82f., Nr. 70) für die Rückseite geäußerte These wäre demnach zumindest für die Vorderseite vertretbar.

gers Arbeitsräumen an einer Wand fixiert gewesen sein könnte.⁹⁰ Mit Sicherheit war sie schon des Trägermaterials Papier wegen - niemals Teil einer zur Andacht bestimmten, kompletten Kreuzigungsdarstellung, denn es sind keinerlei nachträgliche Beschneidungen des Blattes festzustellen.

Die Deckfarbenmalerei wurde Georg Lemberger durch Ludwig Grote zugesprochen, der vor allem die Figur des guten Schächers auf dem 1523 entstandenen, sogenannten *Schmidburgepitaph* zum Vergleich heranzog.⁹¹ Der hochgereckte, in Untersicht mit entblößten Zähnen dargestellte Kopf des Schächers entspricht jedoch eher dem direkt unter dem Kreuz Christi befindlichen, sich dem Erlöser zuwendenden Knecht auf dem Tafelbild.



Abb. IV.92. Ausschnitt aus Kat.-Nr. M 3

Neben der unkonventionellen Komposition können vor allem die Malweise und der Faltenstil als deutliche Indizien für Lembergers Urheberschaft gelten. Bei der Figur des Erlanger Schächers tritt die Vorzeichnung zwar nicht ganz so stark unter der Farbfassung zutage wie auf den Miniaturen zum *Triumphzug Kaiser Maximilians*⁹², der für den Künstler charakteristische, kalligraphisch-ornamentale Zug wurde hier jedoch in die (Deckfarben-)Malerei umgesetzt. Feine, mit spitzem Pinsel aufgesetzte Höhungen kontrastieren mit ausgesprochen dunkel angelegten Schattenlagen. Vergleichbare Licht-Schatten-Wirkungen finden sich im Bereich der Malerei etwa auf Lembergers spätestem monogrammierten Tafelbild *Sündenfall und Erlösung*.⁹³ Graphisch setzte er sie vor allem auf seinen Holzschnitten der 1520er Jahre um. Auch die Neigung zu vom Bildrand angeschnittenen, den Betrachter ins Bildgeschehen integrierenden Repoussoir-Motiven ist für ihn typisch.⁹⁴

Elfried Bock beanspruchte die Kohlezeichnung für Lucas Cranach d. Ä.⁹⁵ Ludwig Grote und Dieter Kuhmann hingegen monierten deren schlechten, verwischten Erhaltungszu-

⁹⁰ Zu Kennzeichen der Benutzung von Entwurfszeichnungen vgl. HUTH 1977, S. 42. Bemerkenswert ist darüber hinaus, daß sich die Jahreszahl 1522 am unteren Bildrand auf Seiten der Kohlestudie gleich zweimal findet, zum einen richtig herum links des Kreuzes, zum anderen seitenverkehrt und auf dem Kopf stehend rechts. Möglicherweise probte der Künstler hier die Darstellung seitenverkehrter Zahlen in Hinblick auf die ebenso auszuführenden Vorzeichnungen auf Druckstöcken.

⁹¹ GROTE 1933, Nr. 8, S. 53f.

⁹² Kat.-Nr. Z 6.

⁹³ Vgl. Kat.-Nr. M 6.

⁹⁴ Vgl. besonders Kat.-Nr. H 1536.1.1-117.

⁹⁵ BOCK 1929, Nr. 1267, S. 303. Warum der Autor in der Kohlezeichnung die Hand Cranachs zu erkennen glaubte und den Schächer auf der Vorderseite als „krasse Deckfarbenmalerei“ abtat, muß dahingestellt bleiben. Auf jeden Fall erkannte er, daß die farbige Variante des Sujets keine stilistische Parallelen zu Cranachs Werk aufweist.

stand, der eine Zuschreibung unmöglich mache.⁹⁶ Da sich Vorder- und Rückseite in ihren Umrissen fast vollständig decken, liegt es auf der Hand, daß beide Darstellungen von ein und derselben Hand stammen. Für eine Zuschreibung der Kohlezeichnung an Lemberger könnte die Dickbäuchigkeit des Schächers sprechen, welche ihr Pendant auf dem *Schmidburgepitaph* findet.⁹⁷ Vielleicht ist der hier behandelte *Schächer* tatsächlich als Vorstudie zum sogenannten *Schmidburgepitaph* zu verstehen. In diesem Fall wären farbige Studie wie auch Kohlezeichnung um 1522 zu datieren.



Abb. IV.93. Ausschnitt aus Kat.-Nr. M 3

2.11. Studie eines schnauzbärtigen Mannes

Die 1525 datierte Zeichnung zeigt das Porträt eines älteren Mannes mit kurzen, am Hinterkopf anliegenden, in der Stirnpartie leicht abstehenden Haaren. Ein üppiger, an den Enden aufgezwirbelter Schnauz- und ein gepflegter Backenbart umspielen die Mundpartie; das Kinn ist rasiert. Der Mann hat ausgeprägte, hohe Wangenknochen und eine längliche Hakenase. Er fixiert den Betrachter mit zusammengezogenen Augenbrauen, geblähten Nasenflügeln und vorgeschobener Mund- bzw. Kinnpartie, was dem Gesicht einen forschend-kritischen Charakter verleiht. Tiefe Stirn- und Augenfalten lassen das Gesicht als vom Leben gezeichnet und etwas erschöpft, aber entschlossen und keineswegs greisenhaft erscheinen. Wie auch bei den sonstigen Lemberger zugeschriebenen Zeichnungen sind die im inneren Augenwinkel liegenden Tränendrüsen außergewöhnlich betont. Unter einem dünnen Hemd mit ausgefranstem Rundausschnitt trägt der Mann eine Art Rollkragenpullover, dessen fester Stoff sich am Hals staut.

⁹⁶ GROTE 1933, Nr. 8, S. 53 / AK MÜNCHEN 1974, S. 82f., Nr. 70.

⁹⁷ Diese These vertrat unter Vorbehalt schon GROTE 1933, S. 54.



Abb. IV.94. Kat.-Nr. Z 11

Edmund Schilling, der Lemberger die Zeichnung zusprach, verglich sie mit der *Studie eines Mannes mit Hut*⁹⁸. Beide Köpfe brachte er bezüglich ihres Gesichtsausdrucks und der Gestaltungsweise mit den Köpfen der Heiligen auf dem *Patronatsholzschnitt* des Prager Missales in Verbindung.⁹⁹ In der Tat erinnert die hier betrachtete Zeichnung deutlich an den Kopf des rechts auf dem 1522 gedruckten Holzschnitt dargestellten *Heiligen Wenzel*.



Abb. IV.95. Ausschnitt aus Kat.-Nr. H 1522.1.2

Franz Winzinger schloß sich Schillings These an, verwies bezüglich eines Vergleichs der Physiognomie jedoch auf das früheste bekannte Werk Lembergers, den Kopf eines *Bärtigen* von 1511.¹⁰⁰ Die Unterschiede in der Formensprache führte Winzinger auf einen beruhigteren Spätstil Lembergers zurück, welcher sich gut eineinhalb Jahrzehnte nach Entstehung des *Bärtigen* in Mitteleuropa herausgebildet habe.¹⁰¹

Faßt man die durch Schilling und Winzinger unabhängig voneinander beschriebenen physiognomischen Merkmale zusammen, so werden die generell für Lembergers Männerkopfdarstellungen zutreffenden Charakteristika deutlich. Schilling arbeitete vor allem eine kraftvoll gebogene Nase, wuchtige Augenlider und das merkwürdig gezeichnete Ohr als Wiedererkennungsmerkmale heraus.¹⁰² Winzinger befand vor allem die rundliche Backenpartie und das „[...] ein wenig vereinsamt abstehende Ohr [...]“¹⁰³ für typisch.

⁹⁸ Kat.-Nr. Z 12.

⁹⁹ SCHILLING 1963, S. 207f.

¹⁰⁰ WINZINGER 1964, S. 88. Siehe Kat.-Nr. Z 1.

¹⁰¹ Vgl. ebd. 1964, S. 83.

¹⁰² SCHILLING 1963, S. 207.

¹⁰³ WINZINGER 1964, S. 83.

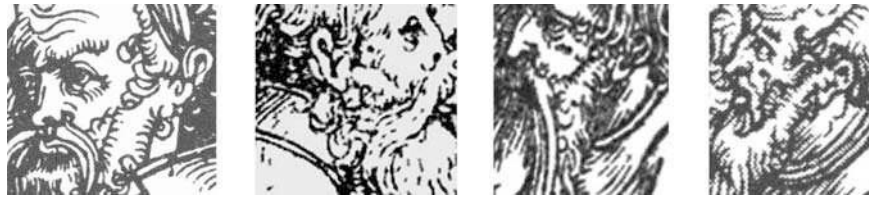


Abb. IV.96. Kat.-Nr. H 1522.1.2, H 1524.4.8, H 1524.4.9, H 1527.3.1, Ausschnitte

Obwohl der auf einem Folioholzschnitt der Schwedischen Gustav-Vasa-Bibel abgebildete *Siegreiche Josua* etwas schmalere Gesichtszüge und eine triumphierende, zufrieden lächelnde Mimik besitzt, könnte dieser Darstellung durchaus die hier behandelte Zeichnung von 1525 zu Grunde liegen.¹⁰⁴ Vor allem die Nasen-, Backen- und Kinnpartie sowie die Barttracht des *Josua* erinnert auffallend an die gezeichnete Charakterstudie. Der als siegreicher Krieger dargestellte *Josua* wiederum ließe Schlüsse auf den gesellschaftlichen Stand des zeichnerisch Porträtierten zu. Die am Hinterkopf (verschwitzt?) anliegenden Haare des Charakterkopfes können als Hinweis auf einen kurz zuvor abgenommenen Harnisch dienen, der auf dem Holzschnitt noch zu Füßen des *Josua* liegt. Der robuste, den Hals umschließende Stoff auf der Zeichnung wäre eventuell als Schutzkleidung gegen Schürfwunden durch eine Rüstung zu interpretieren. Demnach würde Lembergers Charakterstudie nicht etwa einen Bauern,¹⁰⁵ sondern einen Soldaten oder Ritter abbilden.



Abb. IV.97. Kat.-Nr. H 1541.1.2, Ausschnitt

2.12. Studie eines Bärtigen mit Hut

Die Zeichnung zeigt das Porträt eines gesellschaftlich offensichtlich höher gestellten Mannes mit ausladendem, federgeschmückten Hut. Das markante Gesicht wird von krausem Haupthaar und einem gepflegten, modisch gestutzten Vollbart mit kurzer Kinn- und längerer Wangenpartie gerahmt. Der auch sonstigen Porträtstudien Lembergers eigene, kritische und etwas hintergründige Gesichtsausdruck¹⁰⁶ wird durch kräftige, leicht zusammengezo-

¹⁰⁴ Vgl. Kat.-Nr. 1541.1.2. Das auf der Illustration der Gustav-Vasa-Bibel angebrachte Monogramm und der Stil des Holzschnittes lassen auf einen Entstehungszeitpunkt um 1525 schließen (vgl. Kap. IV.1. sowie Anhang II).

¹⁰⁵ SCHILLING 1963, S. 206 / WINZINGER 1964, S. 88. Diese Titulierung basiert wohl auf dem subjektiven Empfinden, ein derber Gesichtstypus sei nur bei einem Mann des einfachsten Standes zu erwarten.

¹⁰⁶ Vgl. WINZINGER 1964, S. 81.

gene Augenbrauen und eine in Falten gelegte Stirn bewirkt. Über einem modisch am Kragen geschlitzten Hemd trägt der Mann ein Wams oder einen Harnisch mit rechteckigem Brustausschnitt. Ein schwerer Umhang umfängt die breiten Schultern.



Abb. IV.98. Kat.-Nr. Z 12

Ebenso wie die oben behandelte *Studie eines schnauzbärtigen Mannes*¹⁰⁷ wurde das Blatt Lemberger erstmals von Edmund Schilling zugeschrieben, welcher zum damaligen Zeitpunkt Eigentümer beider Arbeiten war. Durch die Kenntnis der Materialbeschaffenheit der Blätter schloß Schilling darauf, daß beide Zeichnungen aus ein und demselben Skizzenbuch, demnach also von ein und der selben Hand stammten. Seine stilistische Zuschreibung an Lemberger begründete Schilling durch den Vergleich physiognomischer wie die Faltengebung betreffender Merkmale mit dem Holzschnitt zum *Prager Missale*¹⁰⁸. Des weiteren bestätigte er den ähnlich von Winzinger herausgearbeiteten,¹⁰⁹ für Lemberger typischen, männlichen Kopftypus mit kraftvoll gebogener Nase, geblähten Nasenflügeln, kugeligen, in wuchtige Lider eingebetteten Augen, sowie wildem Haupt und Barthaar und isoliert aufgefaßtem Ohr.¹¹⁰

Franz Winzinger schloß sich Schillings Zuschreibung uneingeschränkt an, zog bezüglich der physiognomischen und zeichnerisch-stilistischen Merkmale jedoch zusätzlich das Stockholmer Skizzenblatt¹¹¹ zum Vergleich heran. Der dort oben links abgebildete Kopf sei dem hier besprochenen so ähnlich, daß zweifelsohne von der Urheberschaft durch ein und dieselbe Person ausgegangen werden könne. Die Ursache für den deutlich ornamentaleren und kalligraphischen Zug der Stockholmer Zeichnung wäre in der variierenden Technik der Federzeichnung zu suchen.¹¹² In der Tat findet sich im graphischen Werk Georg Lembergers eben jener von Schilling und Winzinger beschriebene, bärtige Gesichtstypus auf fast stereotype Weise immer wieder. Da die Papierbeschaffenheit der 1525 datier-

¹⁰⁷ Kat.-Nr. Z 11.

¹⁰⁸ Kat.-Nr. 1522.1.2.

¹⁰⁹ WINZINGER 1964, S. 83.

¹¹⁰ Vgl. SCHILLING 1963, S. 207f.

¹¹¹ Kat.-Nr. Z 8.

¹¹² Vgl. WINZINGER 1964, S. 81.

ten *Studie eine schnauzbärtigen Männerkopfes* gleicht und nichts gegen die Argumente Winzingers und Schillings anzuführen ist, wäre die Zeichnung auf die Zeit um 1525 anzusetzen.

2.13. Skizze einer Landschaft mit Stadtmauer

Die bisher nicht als Arbeit Lembergers veröffentlichte, kleinformatige Skizze zeigt eine Landschaft mit Stadtmauer. Links neben der zweitürmigen Torarchitektur wuchern dichtes Buschwerk und Bäume bis an die wuchtigen Mauern heran. Leicht links der Bildmitte stehen zwei hohe, vom oberen Bildrand angeschnittene Fichten.



Abb. IV.99. Kat.-Nr. Z 13

Das Blatt entstand offensichtlich als Vorstudie zu einem von Lemberger monogrammierten Holzschnitt der Niederdeutschen Bibel, der *Erweckung eines Toten durch den Leichnam Elisas* (Kat.-Nr. H 1536.1.94).



Abb. IV.100. Kat.-Nr. H 1536.1.94

Bis in kleinste Details, wie etwa den beiden Fichten, dem kahlen Baum links im Hintergrund, dem Torgitter und der Schießscharte im Stadttor, gleicht die Landschaftsfolie des Holzschnittes der hier behandelten Zeichnung. Lediglich der Bildausschnitt ist in der gedruckten Fassung etwas kleiner gewählt. Der rechte Turm der Toranlage ist auf dem Holzschnitt nur noch zur Hälfte zu sehen, und die daran anschließende Stadtmauer sowie die dahinter liegenden Gebäude sind durch den Bildrand beschnitten. Die auf der Zeichnung festgehaltenen Details sprechen dafür, daß Lemberger hier topographisch getreu eine tatsächlich existierende Stadtbefestigung abbildete.¹¹³

Das sehr kleine, offensichtlich beschnittene Blatt¹¹⁴ dürfte aus einem Skizzenbuch stammen. Nur flüchtig sind die Umrisslinien von Bäumen, Büschen und Architekturen zu Papier gebracht. Auf Schattierungen wurde gänzlich verzichtet. Bei den Sträuchern und Bäumen sind die den frühen Zeichnungen und Holzschnitten Lembergers immanenten Kringel- und Schleifenlinien zu beobachten. Die Zeichnung scheint dem groben Erfassen des Gesamteindrucks des Ensembles gedient zu haben. Die in grauer Farbe lasierend aufgesetzte Aquarellfarbe, die Schattenlagen andeutet, wurde offensichtlich erst später aufgebracht.¹¹⁵

Passepartout und Beschriftung lassen darauf schließen, daß die Zuschreibung an Lemberger in den 1930er Jahren erfolgte.¹¹⁶ Auf wen sie zurückgeht, ist nicht mehr nachvollziehbar. Vorstellbar ist, daß sie im Rahmen der Sichtung des vorhandenen Materials für die Münchner Ausstellung im Jahr 1938 zu Albrecht Altdorfer und seinem Kreis¹¹⁷ in die Kapsel mit den Lembergerschen Zeichnungen eingeordnet wurde. Auf jeden Fall hat die oder der Zuschreibende laut schriftlichem Vermerk auf dem Passepartout bereits damals erkannt, daß sich ähnliche Architekturen in den Wittenberger Bibelausgaben der 1550er Jahre finden. In diesen Bibelausgaben wurden die Druckstöcke der Niederdeutschen Bibel von 1536 jedoch nur wiederverwendet.¹¹⁸ Daß die Zeichnung im Fall der *Erweckung eines Toten durch den Leichnam Elisas* konkret in einen Holzschnitt umgesetzt worden war, erkannte man bei dieser Gelegenheit offensichtlich nicht. Es scheint wenig plausibel, daß die vom Bildausschnitt her wesentlich breiter angelegte Zeichnung zeitlich nach dem mit reichlich Personal belebten Holzschnitt entstand. Eher unwahrscheinlich ist auch, daß Lemberger eine Skizze fremder Hand als Vorbild nutzte. Die eindeutige Abhängigkeit des Holzschnittes von der Zeichnung gestattet es, das bisher hinter den Namen Lembergers gesetzte Fragezeichen zu streichen.

¹¹³ Welcher Ort dargestellt ist, ließe sich vielleicht mit entsprechender Kenntnis der historischen Lokalitäten oder durch einen Zufallsfund unter der Vielzahl druckgraphisch überlieferter Stadtansichten herausfinden.

¹¹⁴ Die Tuschelinien der Zeichnung führen unter dem schwarzen, erst später hinzugefügten Rand weiter.

¹¹⁵ Wahrscheinlich erfolgte die Aquarellierung erst zusammen mit der Einfassung durch den schwarzen Rahmen. Beides wurde der Skizze wohl hinzugefügt, um ihr einen malerischen, vollendeten und damit mehr einem Kabinettstück entsprechenden Charakter zu verleihen.

¹¹⁶ Nach freundlicher Auskunft von Herr Dr. Achim Riether, Staatl. Graph. Slg. München.

¹¹⁷ AK MÜNCHEN 1938.

¹¹⁸ Vgl. Kat.-Nr. 1536.1, WV.

Die Arbeit dürfte zwischen 1525 und 1532 geschaffen worden sein, denn in dieser Zeit entstand – dem Monogramm nach zu urteilen - der Elisa-Holzschnitt.¹¹⁹ Die bereits mehrfach angesprochene, mit fortschreitender Zeit etwas bedachtere zeichnerische Handschrift Lembergers zeigt sich auf diesem Blatt sehr deutlich. Vor allem im Vergleich zum frühen graphischen Werk wirkt die kringelig-rundliche Zeichenweise des Blattwerkes von Büschen und Bäumen eher kleinlich, findet sich in ähnlicher Art und Weise aber auf den späten Holzschnitten der 1530er Jahre wieder. Das büstenartig interpretierte Blattwerk von Nadelbäumen läßt den für Lemberger typischen Schwung vermissen. Auf kalligraphisch-fadenartig aufgefaßte, lange Zweige und Flechten, welche der Verbildlichung des Windes dienen, wurde bei der dokumentarisch-nüchternen Skizze verzichtet, denn bei ihrer Anfertigung dürfte Lemberger wohl kaum das Ziel verfolgt haben, die Naturkräfte und damit göttliches Wirken bildlich darzustellen.

2.14. Landschaft mit Fichte

Die Erstzuschreibung der *Landschaft mit Fichte* an Georg Lemberger erfolgte 1924 durch Hildegard Zimmermann. Eine Abbildung der damals unter „Anonyme Künstler“ im Dresdener Kupferstichkabinett geführte Zeichnung fügte die Autorin nicht bei.¹²⁰ Da die Zuschreibung am Rande eines thematisch wenig naheliegenden Beitrags über Holzschnitt-Bibelillustrationen des 16. Jahrhunderts erfolgte, fand sie keine weitere Beachtung. In dem Artikel über Lemberger, der mehrere Jahre später im Thieme-Becker-Künstlerlexikon erschien, beanspruchte Zimmermann pauschal zwei „Landschaftsdarstellungen in Dresden und Kopenhagen“¹²¹ für den Künstler, ohne jedoch deren Inventarnummern zu nennen. Wohl auf Grund der unvollständigen Angaben wurde bisher nicht der Frage nachgegangen, um welche Zeichnung(en) es sich konkret handelte.¹²² Glücklicherweise ließ sich für die an dieser Stelle behandelte Arbeit die Inventarnummer herausfinden und damit ein konkretes Blatt benennen.¹²³

Fünf Jahre später schrieb Elfried Bock - offensichtlich ohne Kenntnis der Zuweisung an Lemberger – die *Landschaft mit Fichte* Erhard Altdorfer zu.¹²⁴ Zur diesem Ergebnis kam er durch den Vergleich mit zwei Johannesdarstellungen desselben Künstlers.¹²⁵ Die durch die

¹¹⁹ Vgl. Kap. IV.1 und Anhang II.

¹²⁰ ZIMMERMANN 1924, S. 29f.

¹²¹ ZIMMERMANN 1929, S. 22. Die in Kopenhagen aufbewahrte Zeichnung wird in Kap. IV.2.15 behandelt.

¹²² ZIMMERMANN 1924 (S. 30) hatte zumindest die Dresdener Zeichnung genauer mit zwei Simson-Holzschnitten Lembergers sowie dessen Darstellungen des Salomonischen Tempels in der Niederdeutschen Bibel des Johannes Bugenhagen von 1536 (Kat.-Nr. H1536.1.62, H 1536.1.63, H 1536.1.82-86) verglichen. Bis heute schloß sich niemand ihren Zuschreibungen an.

¹²³ Inmitten des Fließtextes führte ZIMMERMANN 1924 (S. 30) ohne weitere Erläuterung eine Ziffernfolge in Klammern an. Gemeint war Inv.-nr. 1900-74, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett.

¹²⁴ BOCK 1929, Nr. 815. Zu diesem Zeitpunkt war das Oeuvre Lembergers noch so gut wie unbekannt.

¹²⁵ Zum Vergleich wurden Erhard Altdorfers Holzschnitt des *Evangelisten Johannes* (vgl. Abb. IV.26, Kap. IV.1), gedruckt in: *Biblia dat ys...* = sog. *Lübecker Bibel*, Ludwig Dietz, Lübeck 1531-34, 13,3, x 9 mm, und

Donauschule geprägte Hintergrundlandschaft läßt diese Parallelisierung zwar nachvollziehbar erscheinen, findet sich jedoch auch in Arbeiten anderer Künstler dieser Schule wieder.

Die Zeichnung zeigt eine wilde, romantische Berglandschaft mit einer am Wasser gelegenen Stadt. Im Vordergrund rechts steht eine von Wind und Wetter zerzauste Fichte inmitten junger Bäume und dichten Buschwerks.



Abb. IV.101. Kat.-Nr. Z 14

Das in den Schattenpartien durch schwungvoll-ornamentale Striche extrem akzentuierte, wie eine wogende Welle aufgefaßte Bergmassiv im Hintergrund ist charakteristisch für Lembergers Naturauffassung. Solche bewegt aufgefaßten Felsformationen - oft noch mehr als hier durch gebogene Spitzen ornamentalisiert - finden sich wie ein künstlerisches Markenzeichen auf fast allen der Lembergerschen Buchillustrationen.¹²⁶

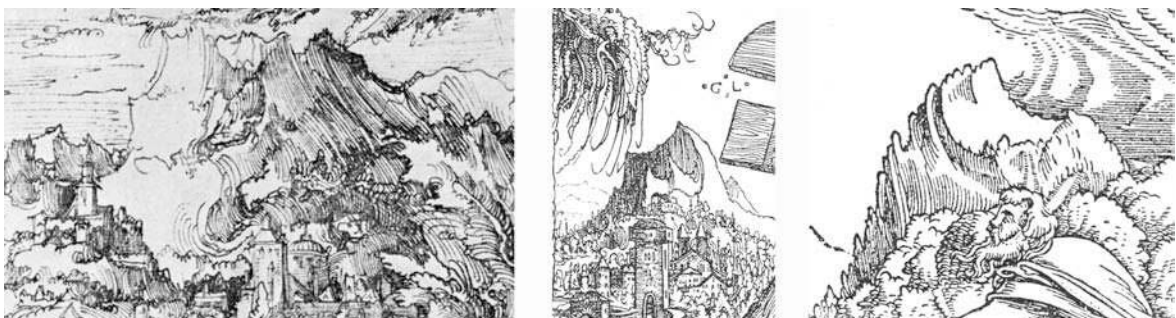


Abb. IV.102. Kat.-Nr. Z 14, Kat.-Nr. H 1536.1.63, Kat.-Nr. H 1536.1.18, Ausschnitte

die Zeichnung eines *Johannes auf Patmos*, um 1510, Federzeichnung, 217 x 146 mm, Städelsches Kunstinstitut Frankfurt (WINZINGER 1952, 149 / AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 284f., Nr. 183) herangezogen. Beide Arbeiten können allerdings nicht als von der selben Hand stammend überzeugen.

¹²⁶ ZIMMERMANN 1924, S. 29f., hatte bereits darauf hingewiesen, daß eben solche Landschaftsdarstellungen die Hintergrundfolie für Lembergers Bibelholzschnitte bilden.

Typisch sind auch der Pflanzenschlag mit den kringelig gesetzten Umrissen des Blattwerks, die durch „Schnörkelgirlanden“ gezeichneten Wolken sowie die sich korkenzieherartig kräuselnden, von den Ästen herabhängenden Flechten.¹²⁷



Abb. IV.103. Kat.-Nr. Z 14, H 1536.1.84, H 1536.1.82, Ausschnitte

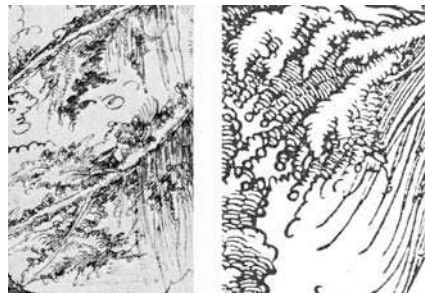


Abb. IV.104. Kat.-Nr. Z 14, Kat.-Nr. H 1536.1.32

Die extreme Ornamentalisierung der Formen ist als Georg Lembergers ureigenste Manier anzusprechen. Diese kraftvoll dynamisierte Naturdarstellung erweckt den Eindruck eines fast hörbaren organischen Wachstums, verbildlicht die rohe Naturkraft des Windes und versetzt damit alles in zuckende Bewegung. Die Zuschreibung an Altdorfer läßt sich aus stilistischen Gründen nicht aufrecht erhalten.¹²⁸

Da die *Landschaft mit Fichte* deutliche stilistische Parallelen zu den zwischen 1524 und 1536 entstandenen Bibelholzschnitten aufweist, erscheint eine Datierung innerhalb dieses Zeitraums wahrscheinlich.

2.15. Landschaft mit großer Fichte

Neben der oben besprochenen Zeichnung erwähnte Hildegard Zimmermann auch eine in Kopenhagen aufbewahrte Landschaftsdarstellung.¹²⁹ Dabei handelt es sich offensichtlich um eine von drei Zeichnungen, welche Elfried Bock angesichts stilistischer Übereinstimmungen zu einer Gruppe zusammenfaßte und Erhard Altdorfer zuschrieb.¹³⁰ Zu diesem Werkkomplex zählen die *Landschaft mit Fichte*, die hier behandelte *Landschaft mit großer*

¹²⁷ Diese Merkmale finden sich ebenfalls bei Lembergers frühen Zeichnungen, wie etwa *Pyramus und Thisbe* (Kat.-Nr. Z 3) oder auch *Landsknecht und Marketenderin* (Kat.-Nr. Z 4).

¹²⁸ Eindeutig von Altdorfer stammende Arbeiten, wie etwa die *Gebirgslandschaft*, 1515-20, Radierung, 117 x 162 mm, SMPK Berlin, Kupferstichkabinett (AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 288f., Nr. 185 / unter A. Altdorfer: BARTSCH 71), zeigen eine wesentlich zartere Handschrift.

¹²⁹ ZIMMERMANN 1929, S.22.

¹³⁰ BOCK 1929, S. 200.

Fichte aus dem Statens Museum for Kunst in Kopenhagen sowie eine weitere, in der Erlanger Universitätsbibliothek befindliche Landschaftsdarstellung, welche es noch zu besprechen gilt.

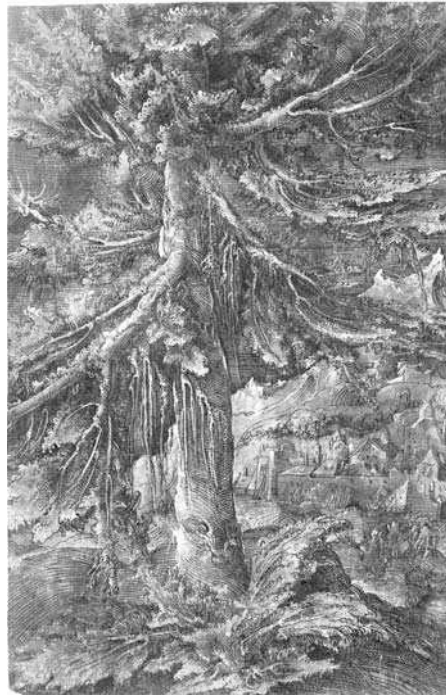


Abb. IV.105. Kat.-Nr. Z 15

Erste Skepsis bezüglich Bocks Zuschreibung äußerte Fritz Koreny, der auf die eklatanten stilistischen Unterschiede zu einem durch Monogramm für Altdorfer gesicherten Werk, der in der Albertina aufbewahrten *Seelandschaft*,¹³¹ hinwies. Diese Zweifel wollte Hans Mielke, der die *Landschaft mit großer Fichte* anlässlich der großen Altdorfer-Ausstellung in Regensburg 1988 behandelte, nicht gelten lassen. Mielke bezog sich auf die zu diesem Zeitpunkt fast 60 Jahre zurückliegende Zuschreibung Bocks und argumentierte eine künstlerische Verwandtschaft der besagten Werkgruppe zur Altdorferschen *Seelandschaft* geradezu herbei, Korenys Argumente zwar erwähnend, letztendlich jedoch ignorierend.¹³² Die Ausführungen Mielkes können keineswegs überzeugen, räumte dieser selbst doch deutliche stilistische Unterschiede zu der für Altdorfer gesicherten Arbeit ein.¹³³ So bestätigte er unter anderem, daß „[...] der größte Unterschied zwischen den Zeichnungen [...] die spitzi- gen Phantasieberge [...] gegenüber den naturmöglich gerundeten [...]“¹³⁴ auf der *Seelandschaft* seien. Mit eben dieser Beschreibung der ornamental-gebogenen Darstellungsweise von Bergmassiven lieferte er Gründe für die Annahme, daß Georg Lemberger der Schöpfer

¹³¹ AK WASHINGTON D.C./NEW YORK 1984, S. 200f., Nr. 19 (Fritz Koreny), Anm. 8. Zum Vergleich herangezogen: Erhard Altdorfer: *Seelandschaft*, um 1525-30, Federzeichnung, 206 x 311 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien (WINZINGER 1952, Nr. 146 / AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 292f., Nr. 187).

¹³² Vgl. AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 292f., Nr. 187.

¹³³ AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 296f., Nr. 189.

¹³⁴ Ebd.

auch dieser Zeichnungen gewesen sein dürfte. Tatsächlich macht gerade die ornamentalbewegte Übersteigerung der Formen den Unterschied der Lembergerschen Naturauffassung zu derjenigen Erhard Altdorfers aus.

Die hier behandelte Zeichnung stellt eine Landschaft dar, welche von einer ausladenden, im Vordergrund wurzelnden Fichte dominiert wird. Im Hintergrund erheben sich hinter einer Stadtbefestigung hohe Berge, welche die gleiche zeichnerisch-ornamentalisierende Behandlung von Licht- und Schattenseite aufweisen wie entsprechende Gebirgsdarstellungen auf der Dresdener Zeichnung und den Holzschnitten Lembergers. Außerdem zeigt sich bei und unter den nachträglich aufgebrauchten weißen Höhungen das für den Künstler typische, durch „Kringelgirlanden“ umgesetzte Blatt- bzw. Nadelwerk.



Abb. IV.106. Kat.-Nr. Z 15, Kat.-Nr. H 1536.1.96, Ausschnitte



Abb. IV.107. Kat.-Nr. Z 15, Kat.-Nr. H 1536.1.97, Ausschnitte

Auch auf dieser Zeichnung wirkt jedes Element der Landschaft - ob Baum, Erdboden oder Berge - wie von einer wogenden, schwingenden Bewegung ergriffen, was hauptsächlich durch gegeneinander kurvig gesetzte Linien erreicht wird und eindeutig für Lembergers Hand spricht. Darüber hinaus liegt der Arbeit - wie der oben behandelten Dresdner Zeichnung - ein Lembergers Holzschritte auszeichnendes Kompositionsschema zugrunde. Die den Bildmittelgrund kaschierende Rolle der Figuren, die auf den Holzschnitten zumeist auf schmaler Vordergrundbühne agieren, übernehmen auf den Landschaftsdarstellungen die alles dominierenden Baumriesen.

Da die *Landschaft mit großer Fichte* ebenso wie die oben behandelte Dresdener Zeichnung überzeugende Parallelen zu den Bibelillustrationen der Jahre 1524 und 1536 aufweist, dürfte auch ihr Entstehungszeitraum zwischen 1525 und 1535 anzusetzen sein.

2.16. Berglandschaft am Wasser

Die dritte von Bock mit den beiden eben besprochenen Arbeiten zu einer Werkgruppe zusammengefaßte und Erhard Altdorfer zugeschriebene Landschaftsdarstellung fand bei Hildegard Zimmermann keine Erwähnung.



Abb. IV.108. Kat.-Nr. Z 16

Die Zeichnung zeigt eine in Details an Albrecht Dürer und Hans Baldung Grien orientierte Phantasielandschaft. Die Felsformation und die Bergkette im Hintergrund ahmen Dürers Landschaftshintergrund der *Heimsuchung* aus dem *Marienleben*¹³⁵ nach.



Abb. IV.109. Albrecht Dürer: *Heimsuchung*, 1503/04, Holzschnitt, erstmals 1511 gedruckt, 296 x 210 mm

Die Burg, die auf dem Holzschnitt Dürers zu sehen ist, wurde hier weggelassen und die sanft ansteigenden Hügel durch einen See oder Fluß ersetzt, auf dem in schematischer Darstellung ein Ruderboot und eine Kogge zu sehen sind. Links wird das Blatt durch einen spärlich bewachsenen Felsüberhang oder Steinbruch begrenzt. Rechts steht ein einzelner Baum im Vordergrund. Die beiden letzteren Motive hängen motivisch eindeutig vom Be-
weinungsholzschnitt Hans Baldung Griens ab.¹³⁶

¹³⁵ BARTSCH 76-95 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 166-185. Ausführlich zur kompletten Holzschnittfolge: AK SCHWEINFURT/WOLFENBÜTTEL 2005.

¹³⁶ HOLLSTEIN 1954, Bd. 2, S. 87, Nr. 52 / AK WASHINGTON/NEW HAVEN 1981, S. 84f., Nr. 8 (Gregory Clark). Baldung wiederum hatte sich u.a. im Detail des von Büschen und Bäumen bewachsenen Stein-



Abb. IV.110. Hans Baldung: *Beweinung*, um 1505-07, Holzschnitt, 239 x 162 mm

Insgesamt besitzt das Blatt einen merkwürdig unfertigen Charakter, was darauf zurückzuführen sein dürfte, daß es versatzstückartig aus Details von Werken anderer Künstler zusammengesetzt wurde, die offensichtlich bereits damals Maßstäbe setzten. Insofern ist die Zeichnung eher als Motivstudie denn als vollendete Landschaftsdarstellung zu verstehen. Die Einzelmotive, wie die an Dürer orientierte Berglandschaft, der von Baldung abhängige, begrenzende Felsüberhang links und der im Vordergrund wurzelnde Baum, sind relativ sorgfältig ausgeführt, wohingegen die hinzugefügten Partien dazwischen eher skizzenhaft und schematisierend gehalten sind. Katharina Packpfeifer erkannte „[...] in der flüchtigen Strichführung keinerlei Stilmerkmale Erhard Altdorfers [...]“¹³⁷ und gliederte die Arbeit aus der durch Bock für Altdorfer beanspruchten Werkgruppe aus.¹³⁸ Hans Mielke hingegen wollte die Arbeit wieder in die nicht ohne Grund stilistisch miteinander in Verbindung gebrachten Landschaftsdarstellungen eingereiht sehen, weil ihre charakteristischen Merkmale - wenn auch in etwas abgeschwächer, weil an Vorlagen orientierter Form - mit den oben behandelten Zeichnungen aus Dresden und Kopenhagen übereinstimmen.¹³⁹ In kalligraphisch kringelig gezeichneten Details, wie etwa den Wolken und Grashalmen, läßt sich auch hier weniger Erhard Altdorfers, als vielmehr Georg Lembergers künstlerische Handschrift erkennen. Vor allem auch in der zum Wasser hin abfallenden Hügelpartie sind eben jene wellenartig-bewegten Parallelstriche gesetzt worden, welche sich auch auf den beiden oben behandelten Zeichnungen aus Dresden und Kopenhagen finden lassen. Darüber hinaus ähnelt das rechts am Ufer der Landzunge wurzelnde Buschwerk in der Zeichenweise demjenigen der Vorstudie zum Elisa-Holzschnitt aus der Niederdeutschen Bibel.¹⁴⁰ Folgt man der hier vertretenen Zuschreibung an Lemberger, wäre der Entstehungszeitraum angesichts der starken Abhängigkeit von Dürer und Baldung deutlich früher als derjenige für die oben behandelten Zeichnungen aus Dresden und Kopenhagen anzusetzen. Da die in

bruchs von Dürers *Beweinung*, 1498/99, erstmals erschienen 1511, Holzschnitt, 390 x 283 mm, aus der *Großen Passion* inspirieren lassen (BARTSCH 13 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 162. AK WASHINGTON/NEW HAVEN 1981, S. 85, Abb. 8b, bildete Dürers Holzschnitt seitenverkehrt ab).

¹³⁷ PACKPFEIFER 1978, S. 129. Die Schlußfolgerung, daß auf Grund der Zitation von Nürnberger Meistern auch der Zeichner dort tätig gewesen sein müsse, erscheint allerdings wenig nachvollziehbar, weil es sich bei beiden Vorbildern um zur damaligen Zeit sicherlich weiter verbreitete Holzschnitte handelt.

¹³⁸ Ebd. Zur Zuschreibung der gesamten Werkgruppe vgl. BOCK 1929, S. 200.

¹³⁹ AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 286f., Nr. 184.

¹⁴⁰ Vgl. Kap.IV.2.13, Kat.-Nr. Z 13.

Details nachgeahmten Drucke jedoch auch weit nach ihrem Erscheinungsdatum zur Verfügung gestanden haben können, kann nur ein entsprechend vager Entstehungszeitraum zwischen 1511 (Erscheinen des Dürerschen *Marienlebens*) und 1536 (Erscheinen der Bibel des Johannes Bugenhagen) angenommen werden.

2.17. Gebirgslandschaft mit Stadt am Wasser

Mit der oben diskutierten Werkgruppe brachte Katharina Packpfeifer eine weitere, durch Franz Winzinger für Erhard Altdorfer beanspruchte Zeichnung in Verbindung.¹⁴¹ Das Blatt zeigt eine Gebirgslandschaft mit Stadt an einem Fluß oder See. Im linken Vordergrund ist eine knorrige Kopfweide, im rechten Bildmittelgrund eine trutzige Burg auf einem Felsporn dargestellt.

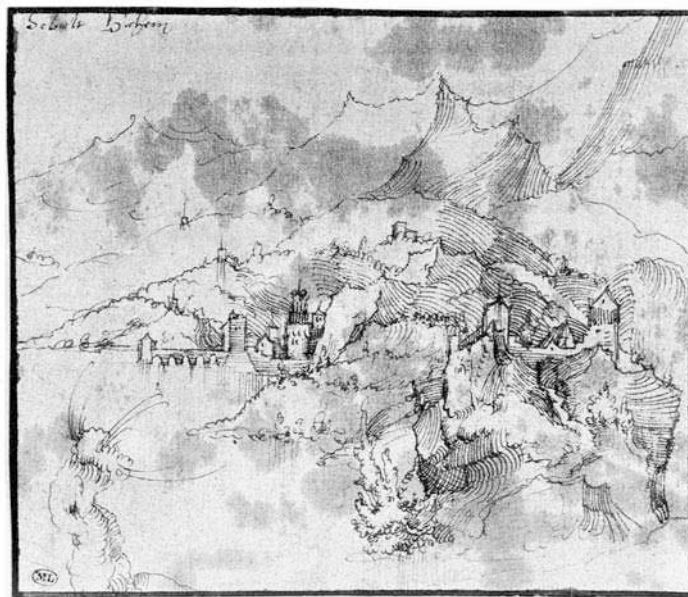


Abb. IV.111. Kat.-Nr. Z 17

Bei der im Hintergrund gezeigten, am Wasser gelegenen Stadt mit imposanter, von Rundbögen durchbrochenen Brücke handelt es sich offensichtlich um dieselbe wie auf der oben behandelten Dresdener *Landschaft mit Fichte*.¹⁴² Hier wie dort finden sich ein wuchtiger Stadtturm sowie ein kleinerer, mit Satteldach versehener Bau am Kopf der Brücke. Auch ist auf beiden Zeichnungen eine oberhalb bzw. hinter der Stadt gelegene Festung angedeutet. Ein offensichtlich innerhalb der Befestigungsanlagen gelegener Rundturm findet sich ebenfalls auf beiden Arbeiten. Die hier besprochene Zeichnung zeigt ihn allerdings mit einem gotischen Spitzhelm, wohingegen er auf der Dresdner Zeichnung von einem Renaissance-Kuppeldach bekrönt wird. Wenn auch wesentlich schematischer angelegt und eventuell von einem anderen Standpunkt aus gezeichnet, ähnelt die Silhouette der Bergkette im Hintergrund derjenigen auf dem Dresdener Blatt. Die im Vordergrund dargestellte Burg ist

¹⁴¹ Vgl. WINZINGER 1960, S. 23 / PACKPFEIFER 1978, S. 93f., Nr. 25, S. 169 / AK BERLIN/REGENSBURG 1988, S. 294f., Nr. 188.

¹⁴² Vgl. Kap. IV.2.14. und Kat.-Nr. Z 14.

auf der Dresdener Zeichnung wohl von dem die Fichte umgebenden Buschwerk verdeckt. Angesichts dieser motivischen Übereinstimmungen ist davon auszugehen, daß eine reale topographische Situation abgebildet wurde, die sich unter Umständen auch heute noch identifizieren ließe.

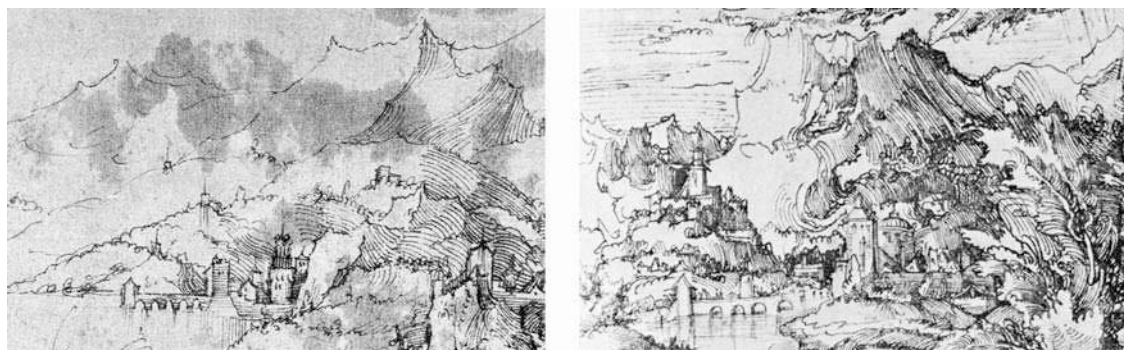


Abb. IV.112. Kat.-Nr. Z 17, Kat.-Nr. Z 14, Ausschnitte

Obwohl Katharina Packpfeifer eine für Erhard Altdorfer ungewöhnlich lockere und skizzenhafte Zeichenweise registrierte und darauf hinwies, daß man deshalb an einen anderen, nicht weiter benannten Künstler denken müsse, beließ sie das Blatt innerhalb des Altdorferschen Werkkomplexes.¹⁴³ Vor diesem Hintergrund erscheint eine Zuschreibung der Zeichnung an Georg Lemberger durchaus begründet.

Die Zeichnung ist lediglich als skizzenhaftes, flüchtiges Erfassen eines Landschaftsausschnittes und nicht etwa als Arbeit mit hohem künstlerischen Anspruch zu verstehen. Es ging Lemberger offensichtlich um das zeichnerische Problem der Umsetzung verschatteter Geländepartien, die er auf anderen Zeichnungen ebenso wie auch auf den Holzschnitten durch gegeneinander versetzte Parallelschraffuren verbildlichte. Jene schwingendwellenartige Darstellungsweise bedingt die für ihn typische, atmosphärisch-stimmungsvolle Naturauffassung.

Die hier behandelte Zeichnung umreißt das Buschwerk genau wie die Skizze zum *Elisa-Holzschnitt* durch kraftvoll gesetzte rundliche Kringel, wobei das jüngste, nach oben und zu den Seiten ausspießende Blattwerk länglich-oval, etwa in der Art pflanzlicher „Finger“ aufgefaßt wurde (vgl. Abb. IV.113). Insofern kommt der *Gebirgslandschaft mit Stadt am Wasser* besondere Bedeutung zu: sie bildet ein Bindeglied zwischen der hier Lemberger zugeschriebenen Werkgruppe und der Vorzeichnung des *Elisa-Holzschnittes*.



Abb. IV.113. Kat.-Nr. Z 17, Kat.-Nr. Z 13, Ausschnitte

¹⁴³ PACKPFEIFER 1978, S. 94.

Beiden Zeichnungen ist gemeinsam, daß ihr skizzenhafter Charakter offensichtlich im Nachhinein durch eine etwa zweieinhalb Millimeter breite, mit schwarzer Tinte aufgemalte Umrandung abgeschwächt wurde. Dieser Umstand läßt darauf schließen, daß jemand zu einem unbekanntem Zeitpunkt ein Skizzenbuch oder -blatt zerlegte und die einzelnen Studien als Kabinettstücke behandelte, eventuell auch, um bei einem Verkauf einen höheren Gewinn zu erzielen. Ein Indiz für die letztere Vermutung liefert die nachträglich aufgebrachte Aufschrift des vermeintlichen Schöpfers „Sebald Beheim“, mit der sowohl die Dresdner Zeichnung *Landschaft mit Fichte* wie auch das *Gebirgslandschaft mit Stadt am Wasser* versehen wurden. Weil die Dresdener Zeichnung motivisch bis ins Detail mit der hier behandelten Landschaftsstudie übereinstimmt, läßt sich auch für die *Gebirgslandschaft mit Stadt am Wasser* eine Zuschreibung an Lemberger vertreten. Die Arbeit dürfte etwa auf denselben Zeitraum wie die Studie zum Elisa-Holzschnitt und die Dresdner *Landschaft mit Fichte* anzusetzen und damit zwischen 1525 und 1535 zu datieren sein.

Gegen die durch Elfried Bock erfolgte, bis heute allgemein akzeptierte stilistische Zusammenfassung der Zeichnungen aus Kopenhagen, Erlangen und Dresden zu einer Werkgruppe¹⁴⁴ ist auch den hier erfolgten Ausführungen nach nichts einzuwenden. Allerdings dürfte nicht Erhard Altdorfer, sondern Georg Lemberger als deren Schöpfer anzusehen sein.

¹⁴⁴ BOCK 1929, S. 200.

V. Malerei

1. Bisher bekannte Arbeiten

Das bisher für Georg Lemberger beanspruchte malerische Werk umfaßt nur sieben Arbeiten, welche alle ab den 1520er Jahren entstanden sind. Drei der Tafelbilder - die *Lössener Kreuzigung*¹, das *Schmidburgepitaph*² sowie *Sündenfall und Erlösung*³ - sind signiert und können als Fixpunkte innerhalb seines malerischen Schaffens dienen.

Es mag verwundern, daß nur wenige Tafelbilder bekannt sind, obwohl der Künstler mehrfach als Maler in den Archivalien nachgewiesen ist. Vielleicht war die Konkurrenz durch die Wittenberger Cranachwerkstatt zu groß, als daß Lemberger sich in seinem eigentlichen Berufszweig ernsthaft hätte profilieren können.

1.1. Die Bekehrung Pauli im Naumburger Dom

1.1.1. Geschichte des Werkes

Integration der Tafel in einen Altar

Die *Bekehrung Pauli* wurde von Ludwig Grote für Lemberger beansprucht.⁴ Möglicherweise wird das Bild bereits in einem Inventar des 18. Jahrhunderts als Bestandteil eines *Barbara-Altars* erwähnt.⁵ In diesem Kontext befindet es sich jedenfalls heute. Die Außenseiten der Altarflügel zeigen die *Heilige Barbara* und die *Heilige Hedwig*, die Innenseiten *Petrus* und *Paulus*. Auf der segmentbogenförmigen Bekrönung sind zwei *Engel mit dem Schweiß Tuch der Veronika* dargestellt, und eine Inschrift zitiert PSALM 18, 13.⁶ Letztere dürfte wahrscheinlich im Rahmen der Restaurierungsmaßnahmen im Jahr 1932 ergänzt worden sein, denn ihr Wortlaut geht auf eine moderne Bibelausgabe zurück.⁷ Die Predella zeigt die *Vier Kirchenväter* Gregor, Hieronymus, Ambrosius und Augustinus.

¹ Kat.-Nr. M 2.

² Kat.-Nr. M 3.

³ Kat.-Nr. M 6.

⁴ GROTE 1933, S. 48ff., ausführlicher DERS. 1933/34, S. 77-85.

⁵ KAYSER 1746, Nr. 9, zit. nach BERGNER 1903, S. 158: „St. Barbaraaltar genannt, die Gemälde sehr merkwürdig [!], auf den Flügeln Barbara und Hedwig, auf der Predella die 4 Kirchenlehrer (jetzt auf dem Johannisaltar).“ Warum der Altar nach der Bemalung einer der Außenseiten als Barbara-Altar und nicht etwa nach dem Mittelbild als Paulus-Altar benannt wurde, ist unklar.

⁶ Die Inschrift lautet im Detail: „DU GIEBST MIR DEN SCHILD DEINES HEILS / UND DEINE RECHTE STÄRKT MICH / UND WENN DU MICH DEMÜTIGST / MACHST DU MICH GROSS. PSALM 18 VERS 13“.

⁷ Dabei dürfte es sich wohl weniger um eine willkürliche Neuzutat (AK BERLIN 1983, S. 312f., Nr. E 25 – Renate Kroll) als vielmehr um eine Rekonstruktion der wahrscheinlich fragmentierten Originalinschrift handeln.



Abb. V 1. Kat.-Nr. M 1, Georg Lembergers Tafel in einen Altar integriert, heutiger Gesamtzusammenhang

Ob die *Bekehrung Pauli* ursprünglich zu dem bis heute bestehenden Ensemble gehörte, ist fraglich. Zum einen unterscheiden sich die Maße von Flügeln und Mitteltafel.⁸ Vor allem aber sind die stilistischen Unterschiede zwischen Mitteltafel und den übrigen Teilen des Retabels zu prägnant, als daß alle Arbeiten aus ein und derselben Werkstatt stammen könnten. Flügel, Predella und Bekrönung sind sicher zu Recht einem Meister der Cranachwerkstatt zugeschrieben und um 1516 datiert.⁹ Schließlich spricht auch die ehemalige Montage der Flügel, welche die beiden weiblichen Heiligen *Barbara* und *Hedwig* ohne jeglichen Bezug zur *Bekehrung Pauli* auf den Innenseiten zeigte,¹⁰ gegen den Originalzusammenhang der Tafeln. Es ist wohl davon auszugehen, daß die Flügel vor 1746, dem Entstehungsjahr des oben erwähnten Inventars, mit der *Bekehrung Pauli* zu einem Altar zusammengefügt wurden. Eventuell war das Sujet der originalen Mitteltafel nicht mit den neugläubigen Grundsätzen vereinbar, die sich seit der Mitte des 16. Jahrhunderts in Naumburg durchsetzten, und wurde deshalb entfernt. Das Thema der *Bekehrung Pauli* hingegen hätte

⁸ GROTE 1933, S. 48.

⁹ AK BERLIN 1983, S. 312f., Nr. E 25 (Renate Kroll). Bis zur Zuschreibung des Mittelbildes an Lemberger durch GROTE 1933, S. 48ff., galt auch dieses als Werk Cranachs d. Ä. (BÜSCHING 1819, S. 348) oder eines seiner Schüler (BERGNER 1903, S. 166). Auch MICHAELSON 1902, S. 87, führte den gesamten Altar als Hauptwerk Lucas Cranachs und seiner Werkstatt, bemängelte aber „ein schnelles Hinhalten“ (ebd.). Dieses Urteil ist generell fragwürdig, in Bezug auf die äußerst sorgfältig und kleinteilig gearbeiteten *Bekehrung Pauli* aber ungerechtfertigt. Daß das Mittelbild von einer anderen Hand als der Cranachs stammen könnte, schloß Michaelson kategorisch aus, obwohl sie der Komposition „[...] eine Frische und Lebhaftigkeit der Erfindung, die von dem landläufigen Bilde des Meisters durchaus abweicht [...]“ attestierte (ebd., S. 88).

¹⁰ MICHAELSON 1902, S. 87, und BERGNER 1903, S. 165f., beschreiben den Altar noch in dieser Zusammensetzung.

der protestantischen Lehre entsprochen, weil Martin Luther sich in seinem Gottesverständnis hauptsächlich auf diesen Apostel berief.¹¹

Bis in das frühe 20. Jahrhundert präsentierte sich der Altar wenig stimmig mit *Barbara* und *Hedwig* auf der Festtagsseite, während die Werktagsseite *Petrus* und *Paulus* zeigte. Letztere ergänzten jedoch wesentlich besser als die beiden weiblichen Heiligen das Sujet der Mitteltafel.¹² Der heutige, motivisch harmonische Zustand, in welchem das ganze Jahr über die Festtagsansicht mit der *Bekehrung Pauli* präsentiert wird, flankiert von *Petrus* und *Paulus*, geht wahrscheinlich auf die Restaurierungsmaßnahmen von 1932 zurück. Auf die These, das Bild sei ursprünglich als Gedenktafel für den am unteren Bildrand dargestellten Stifter zu interpretieren,¹³ wird noch zurückzukommen sein.

Beschädigungen des Altars

Wie aus Schriftquellen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hervorgeht, wurde der Altar - insbesondere die Mitteltafel mit der *Bekehrung Pauli* - zu einem unbekanntem Zeitpunkt „sehr verletzt“¹⁴. Mit dieser Formulierung war offensichtlich eine mutwillige Zerstörung der Malerei gemeint.¹⁵ Außer einer erheblichen Beeinträchtigung des Mittelbildes stellte Heinrich Bergner eine Schändung der *Vier Kirchenväter* auf der Predella „durch Auskratzen der Augen“¹⁶ fest. Insgesamt weist alles darauf hin, daß zwischen dem 16. und dem 19. Jahrhundert ein religiöser Eiferer Hand an den Altar legte.¹⁷ Ob die noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts genannten Schäden im Rahmen der Restaurierung von 1932 oder bereits vorher behoben wurden, ist unbekannt.¹⁸

¹¹ AK BERLIN 1983, S. 312f., Nr. E 25 (Renate Kroll). Demnach könnte die Mitteltafel bereits um 1541 ausgetauscht worden sein. In diesem Jahr wurde der Lutheraner Nikolaus von Amsdorf trotz rechtmäßiger Wahl des Dompropstes Julius von Pflug von Johann Friedrich von Sachsen als Bischof eingesetzt. Nachdem Julius von Pflug seit seiner Zurückführung durch den Kaiser 1547 versucht hatte, den Katholizismus wiederherzustellen, wurden 1564 protestantische Administratoren durch Kursachsen in Naumburg eingesetzt (LTK, Bd. 7, Sp. 457). Es kann also auch erst in den 1560er Jahren oder noch später zum Austausch des Mittelbildes gekommen sein. Die jüngste Argumentation, das Bild sei von jeher in den Altar integriert gewesen, weil es sich bereits 1742 in diesem Zusammenhang befunden habe (SCHUBERT 1997, S. 194), ist nicht stichhaltig und geht einen Forschungsschritt zurück (GROTE 1933, S. 48ff. / AK BERLIN 1983, S. 312f., Nr. E 25 – Renate Kroll).

¹² Diese Zusammenstellung der Tafeln könnte darauf hinweisen, daß Mittelbild und Flügel zu einem Zeitpunkt vereint wurden, als noch die liturgische Handlung des Altarwandeln praktiziert wurde. So hätte der Altar den Gläubigen nämlich mit der am häufigsten sichtbaren Werktagsansicht die beiden Kirchenpatrone des Naumburger Doms, *Petrus* und *Paulus*, vor Augen geführt.

¹³ GROTE 1933, S. 48.

¹⁴ BÜSCHING 1819, S. 348 / MICHAELSON 1902, S. 88 / BERGNER 1903, S. 165.

¹⁵ BÜSCHING 1819, S. 348. Er beschrieb die Schäden an der Mitteltafel als so gravierend, daß er ernsthaft an der Erhaltung des Werkes für zukünftige Generationen zweifelte.

¹⁶ BERGNER 1903, S. 166.

¹⁷ Auch andere Heiligenbilder im Naumburger Dom waren von Schändungen betroffen (BÜSCHING 1819, S. 348).

¹⁸ GROTE 1933, S. 48, hob lobend hervor, daß die Tafel durch die Restaurierung seinerzeit vor dem Untergang gerettet worden sei. In diesem Zusammenhang erwähnte er starken Wurmbefall, Beschädigungen am unteren Bildrand und einen breiten Riß in der Mitte des Bildes, durch welchen der Kopf des Engels und der eines Reiters zerstört gewesen seien. Zuletzt wurde der Altar in den 1960er Jahren restauriert (SCHUBERT



Abb. V.2. Kat.-Nr. M 1

1.1.2. Darstellungsweise und Stil

Farblich wird die *Bekehrung Pauli* vom Gelbgrün des Bodens dominiert. Diese Couleur wiederholt sich in den Gewändern, beispielsweise der turbanartigen Kopfbedeckung des Paulus, dem Kleid des Engels oder dem Wams des Reiters rechts. Weiterhin prägen den Gesamteindruck die variierenden Grautöne von Wolken, Pferden und Rüstungen. Farbliche Akzente werden durch leuchtend rote Gewänder gesetzt. Der Hintergrund ist in changierende Blautöne getaucht.

Die Malweise ist besonders sorgfältig und wurde zutreffend als „mühsamste Feinmalerei“¹⁹ charakterisiert. Typisch für Georg Lemberger sind die zuletzt mit spitzem Pinsel aufgesetzten weißen Höhungen. Diese tragen zum einen zur funkelnden Wirkung des Kolorits bei, zum anderen zeugen sie von dem stark durch die Graphik beeinflussten Malstil des Künstlers.²⁰ Besonders deutlich tritt diese Darstellungsweise in der Gewandbehandlung des herabstürzenden Engels, den Mähnen und Schweifen der Pferde sowie der Ausführung des Wiesenuntergrundes zutage.

1997, S. 194). Heute ist der Zustand der *Bekehrung Pauli* wieder schlecht. Der relativ feuchte Standort des Altars im nordöstlichen Seitenschiff trägt keinesfalls zur Erhaltung des Bildes bei. Es müßte dringend restauriert und an einen besser klimatisierten Standort versetzt werden.

¹⁹ BERGNER 1903, S. 165.

²⁰ Solche Lichthöhungen in kalligraphischer Linienführung und eine ähnliche Farbgebung lassen sich auch auf Lembergers eigenhändig kolorierten Drucken beobachten (Kat.-Nr. HK 1524.4.9-12 und HK 1524.5.1-13).

Die *Bekehrung Pauli* verweist deutlich auf eine Beeinflussung Lembergers durch die sogenannte Donauschule, explizit seinen Lehrer Albrecht Altdorfer. Die Szene mit den bewegten, zeitgenössisch gekleideten Figuren ist in einen tiefen Landschaftsraum gesetzt. Im Hintergrund erheben sich hohe Berge, welche an die Alpen erinnern und mit wachsender Entfernung verblauen. Insgesamt wirkt es, als habe Lemberger diverse Versatzstücke aus dem Werk Altdorfers in seine *Bekehrung Pauli* integriert. So scheint der rechte Hintergrund mit den beiden hohen Bäumen und kleinen Figuren vor Bergen von Altdorfers Studie einer *Alpenlandschaft bei Sonnenuntergang*²¹ beeinflusst. Auf beiden Werken ist der Himmel durch atmosphärisches Zusammenspiel von Licht und Wolken in stimmungsvolle Farben getaucht. Weiterhin sind für Altdorfers Naturdarstellungen, wie etwa seine *Alpenlandschaft mit Weidenbäumen*²², von Wind und Wetter gegerbte Kopfweiden besonders typisch (Abb. V.7, V.8). Noch übersteigerter als sein Lehrmeister stellte Lemberger ein durch Blitzschlag im Stamm gespaltenes und durch Verwitterung gekrümmtes Exemplar links im Bildmittelgrund dar. Figürlich orientierte er sich bei dem von hinten gegebenen Reiter rechts des Paulus wohl an einer Zeichnung Altdorfers, welche den *Heiligen Georg*²³ abbildet (Abb. V.5, V.6).



Abb. V.3. Albrecht Altdorfer: *Alpenlandschaft bei Sonnenuntergang*, um 1518, aquarellierte Zeichnung, 202 x 133 mm, Universitätsbibliothek Erlangen, Inv.-Nr. 812

Abb. V.4. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt



Abb. V.5. Albrecht Altdorfer: *Der Heilige Georg zu Pferde*, um 1508, Federzeichnung auf rotbraun grundiertem Papier, 155 x 107 mm, an allen Seiten stark beschnitten, Universitätsbibliothek Erlangen, Inv.-Nr. 805

Abb. V.6. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

²¹ WINZINGER 1952, Nr. 68, S. 84.

²² Ebd., Nr. 29, S. 74.

²³ Ebd., Nr. 8, S. 67.



Abb. V.7. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

Abb. V.8. Albrecht Altdorfer: Alpenlandschaft mit Weidenbäumen, um 1511, Federzeichnung auf Papier, 141 x 197 mm, Graphische Sammlung Albertina, Wien.

1.1.3. Komposition und Bildbeschreibung

Die Komposition erscheint nicht geschlossen, sondern klafft merkwürdig auseinander. Dieser Eindruck entsteht dadurch, daß die Figuren in den weiten landschaftlichen Raum mit hoch gesetztem Horizont verteilt sind.²⁴ Besonders groß dargestellt, bildet Paulus den Mittelpunkt der Komposition. Weil sein Pferd vor der plötzlichen Lichterscheinung scheut, hat er die Balance im Sattel verloren, ist mit dem linken Fuß aus dem Steigbügel geglitten und stürzt seitlich vom Rücken des Tieres. Ob er sich mit der rechten Hand bereits am Boden abstützt,²⁵ ist nicht klar ersichtlich; zumindest scheint er sie haltsuchend ausgestreckt zu haben. Meisterhaft ist so der Bewegungsablauf vom folgenschweren Sturz des einstigen Christenverfolgers und späteren Apostels eingefangen. Noch blickt sich dieser erschrocken nach der Ursache für seinen Fall - den göttlichen Lichtstrahlen - um. Im nächsten Moment schon wird er geblendet auf dem Boden aufschlagen (APOSTELGESCHICHTE 9, 4).

Links oberhalb des Paulus schwingt sich ein bewaffneter Engel kopfüber aus dem Himmelszelt. Hinter dem Engel kämpft sich ein Putto durch undurchdringliche Wolken. Im Vordergrund rechts ist ein Ritter mit Armbrust dargestellt, dessen Pferd links im Bildmittelgrund mit wehendem Schweif davongaloppiert. Ein weiterer Gefolgsmann, der auf einem unruhig tänzelnden Schimmel sitzt, blickt staunend auf seinen stürzenden Anführer. Hinter Paulus sind im Bildmittelgrund zwei weitere Gerüstete auf galoppierenden Pferden zu sehen. Einer von ihnen hängt haltlos und nach vorne übergekippt im Sattel, wobei er sich - wie geblendet - den rechten Arm vor das Gesicht hält. Im Bildhintergrund rechts rettet sich das Fußvolk vor den Strahlen, die suchend aus dem Himmel zu fallen scheinen, in den Schutz eines Wäldchens.

²⁴ In Komposition und Naturauffassung ganz ähnlich geartete Darstellungen finden sich auf den früheren Holzschnitten Lembergers (vgl. Kap. IV und Katalog).

²⁵ GROTE 1933, S. 49.

1.1.4. Ikonographische Analyse

In vielen Details hielt sich Georg Lemberger an die herkömmliche Ikonographie einer *Bekehrung Pauli*. In manchen - mehr oder weniger augenscheinlichen - Punkten wich er jedoch erheblich davon ab.

Überlieferte Elemente der Paulus-Ikonographie

Die figurenreiche, an ein Schlachtenbild erinnernde Darstellung des Paulus mit seinem Gefolge in Kriegstracht, unter dem die Gotteserscheinung bewegtes Getümmel auslöst, hat seit dem Ende des 13. Jahrhunderts Tradition.²⁶ Vor allem im 15. Jahrhundert erfreute sie sich besonders großer Beliebtheit.²⁷ Auch die Art und Weise, wie die Gefolgsleute erschrocken bis staunend auf die Erscheinung reagieren, stimmt mit der vorgeprägten Paulus-Ikonographie überein.



Abb. V.9. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

Der Umstand, daß Paulus von einem Pferd stürzt, obwohl in der Bibel keine Rede von einem Reittier ist, darf nicht zur Irritation des Betrachters beitragen. Jenes Motiv ist schon Jahrhunderte vor Lemberger so typisch für die Darstellung einer *Bekehrung Pauli*, daß es sich erübrigt, an dieser Stelle entsprechende Beispiele aufzuführen.²⁸ Auch daß Paulus die Lichtstrahlen nicht direkt in die Augen, sondern am Rücken treffen, während er vornüber vom Pferd fällt, ist eine sehr gebräuchliche Art der Darstellung.²⁹ Oft wird die göttliche Macht noch dadurch unterstrichen, daß anstelle von Licht ein heftiger Hagelschlag auf den Christenverfolger niedergeht.³⁰ Wie auf manch früherer Darstellung entsteht bei Georg Lembergers Werk der Eindruck von einem blitzartig herabzuckenden Lichtstrahl, der beim Aufprall einen so heftigen Funkenregen verursacht, daß er sich nicht nur über den Reiter

²⁶ HOHENSTEIN 1956, S. 55ff.

²⁷ DOBSCHÜTZ 1928, S. 30f.

²⁸ LCI, Bd. 8, Sp. 140.

²⁹ HOHENSTEIN 1956, S. 45.

³⁰ Ebd., S. 46.

selbst, sondern auch über dessen Pferd ergießt.³¹ In diesen Punkten hielt sich Georg Lemberger also durchaus an die gängige Ikonographie.

Ikonographische Neuerungen Lembergers und deren Bedeutung

Ohne benennbares ikonographisches Vorbild sind der kopfüber aus den Wolken stürzende Engel mit Schwert und Schild sowie der hinter ihm in den Wolken dargestellte Putto.³² Üblicherweise erscheinen im Zusammenhang einer *Bekehrung Pauli* nur die Hand Gottes und/oder das gleißende Licht. Obwohl die Bibel an dieser Stelle keine direkte Erscheinung Gottes schildert, sind auch Darstellungen von Christus verbreitet, entweder als Einzelperson oder begleitet von einer Engelschar.³³ Die Textstelle erwähnt lediglich ein optisch wahrnehmbares, himmlisches Zeichen in Form eines Lichtphänomens, welches akustisch von der Stimme Gottes begleitet wird (APOSTELGESCHICHTE 9, 3-9).



Abb. V.10. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitte

In ikonographischer Hinsicht ungewöhnlich und auch nicht auf die biblische Erzählung zurückzuführen ist weiterhin, daß nicht nur Paulus, sondern auch weitere Personen - wie etwa die beiden Berittenen im Bildmittelgrund oder das fliehende Fußvolk im Hintergrund - durch göttliche Lichtstrahlen gepeinigt werden. Befremdlich wirkt schließlich auch ein verhältnismäßig groß im Vordergrund abgebildeter Fuchs.



Abb. V.11. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitte

³¹ Die Darstellung Jean Fouquets im *Stundenbuch des Etienne Chevalier* von 1452-1456, Chantilly, Musée Condé, ist in diesem Detail gut mit Lembergers Darstellung vergleichbar.

³² Vereinzelt ist zwar ein herabstürzender Engel im Zusammenhang einer *Bekehrung Pauli* überliefert, entsprechende Darstellungen entstanden jedoch deutlich später als Lembergers Tafelbild (LC1, Bd. 8, Sp. 140). Für den Putto in Wolken findet sich kein Vergleichsbeispiel.

³³ HOHENSTEIN 1956, S. 33ff.

Angesichts dieser ikonographischen Besonderheiten stellt sich die Frage, ob Georg Lemberger das Thema der *Bekehrung Pauli* neu interpretierte oder eventuell sogar eine ganz andere Szene dargestellt haben könnte.

Die Psalmen als Quell ikonographischer Neuerungen

Im Alten Testament findet sich eine Textstelle, die Lemberger als Vorbild für die ungewöhnliche Details der Darstellung gedient haben dürfte. In PSALM 18 schildert David selbst seine Errettung „[...] von der hand seiner Feinde / vnd von der hand Saul [...]“ in einem Dankgesang (PSALM 18, 1).³⁴ Der Bericht beginnt mit folgendem Szenario (PSALM 18, 10 – 12):

Er [Gott] neigete den Himel vnd fur herab / und tunckel war vnter seinen Füßen.
/Vnd er fuhr auff dem Cherub vnd flog daher / Er schwebet auff den fittigen des
winds. / Sein Gezelt Vmb jn her war finster / und schwartze dicke wolcken / Darin er
verborgen war.³⁵

In seiner bildlichen Umsetzung dieser Schilderung faßte Lemberger demnach den sich herabneigenden Himmel als tiefliegenden Ausläufer eines Wolkenbandes auf, welches dunkle Schatten auf den Boden wirft. Der Engel als Vertreter Gottes fliegt aus eben jenen Wolken herab. Der pausbackige Putto ist als Personifizierung des Windes³⁶ zu interpretieren, von welchem der Cherub getragen wird, während Gott selbst in den undurchdringlichen, schwarzgrauen Gewitterwolken verborgen bleibt. Auch die weiteren Ausführungen des PSALM 18, 13-15 scheinen den Künstler inspiriert zu haben:

Vom glantz fur jm / trenneten sich die Wolcken / Mit hagel vnd blitzen. / Vnd der
HERR donnerte im Himel / Vnd der Höhest lies seinen donner aus / mit hagel vnd
blitzen. / Er schos seine strale vnd zerstreuet sie. Er lies seer blitzen vnd schrecket
sie [die Häscher Sauls].

Die Macht Gottes faßte Georg Lemberger dem Text entsprechend als ein sich entladendes Gewitter auf. Die aus den Wolken zuckenden Lichtstrahlen verfolgen Ritter wie Landsknechte. Angesichts dieser auf PSALM 18 basierenden Details stellt sich die Frage, ob es das Anliegen des Künstlers gewesen sein könnte, nicht etwa eine *Bekehrung Pauli*, sondern die *Errettung Davids vor den Häschern* bildlich umzusetzen. Szenische Darstellungen aus dem Leben Davids waren durchaus beliebt: sowohl vor als auch nach Lembergers Zei-

³⁴ BÜSCHING 1819, S. 348, bezeichnete das Bild nicht als *Bekehrung Pauli*, sondern als *Verfolgung Sauls*. Er hatte diesen Titel von einem Domführer übernommen, sich ansonsten jedoch nicht weiter mit dem Bildinhalt auseinandergesetzt. Dieser Umstand weist darauf hin, daß die Inschrift im Segmentbogenfeld, welche einen Auszug aus PSALM 18 zitiert, bereits damals vorhanden gewesen sein dürfte und inhaltlich mit dem außergewöhnlich gestalteten Bildinhalt in Verbindung gebracht wurde. LEPSIUS 1855, S. 120, verwarf Büschings Titulierung so entschieden, daß das Bild ungeachtet der ikonographischen Besonderheiten bis heute als *Bekehrung Pauli* bezeichnet wird.

³⁵ *Biblia: Das ist die gantze Heilige Schrift Deudsch*, Hans Lufft, Wittenberg 1545. Auch im Folgenden werden Bibelstellen aus dieser letzten, zu Lebzeiten Luthers erschienenen Bibelausgabe zitiert. Im dtv-Verlag erschien 1974 eine übersichtliche Neuauflage (siehe im Abkürzungsverzeichnis unter BIBLIA 1545 bzw. im Literaturverzeichnis unter [LUTHER, Martin (Bearb.)]).

³⁶ LCI, Bd. 4, Sp. 532f.

ten griffen Künstler immer wieder die unterschiedlichsten Episoden aus der alttestamentarisch überlieferten Biographie des Königs auf.³⁷ Die im Psalter beschriebene *Errettung Davids* wäre allerdings aus kunsthistorischer Sicht ein Novum. Daß Lemberger dieses biblische Geschehen zum Hauptthema seines Bildes gemacht haben soll, kann jedoch ausgeschlossen werden, denn vor allem das kompositorisch im Mittelpunkt stehende Motiv des stürzenden Reiters wäre keinesfalls mit der *Errettung Davids vor den Häschern Sauls* vereinbar. So ist im Dankgesang König Davids keine Rede davon, daß er selbst - der demnach die Hauptperson des Bildes sein müßte - von einem Lichtstrahl getroffen wurde und stürzte. Um seinen Widersacher, König Saul, kann es sich bei der im Mittelpunkt stehenden Person aber auch nicht handeln, war dieser an der Verfolgung Davids doch gar nicht direkt beteiligt, sondern schickte nur seine Häscher nach ihm aus (1. SAMUEL, 18).

Die ungewöhnliche Kombination traditionell überlieferter mit abweichenden ikonographischen Details läßt darauf schließen, daß Lemberger den neutestamentarischen Stoff einer *Bekehrung Pauli* typologisch mit dem alttestamentarischen Thema der *Errettung Davids* verknüpfte.³⁸ Als biblische Schlüsselstelle kann hierzu der Dialog zwischen göttlicher Stimme und Paulus herangezogen werden, wie ihn die APOSTELGESCHICHTE 9, 4 schildert:

[...] Saul / Saul / was verfolgestu mich? Er [Saul] aber sprach / HErr / Wer bistu?
Der HErr sprach / Jch bin Jhesus / den du verfolgest.

Zumindest in der lutherischen Übersetzung des Neuen Testaments ist diese Stelle die einzige, in der Paulus mit dem Namen des alttestamentarischen König „Saul“ angesprochen wird, ansonsten ist immer von „Saulus“ die Rede. Sich an dieser Bibelstelle orientierend, interpretierte Lemberger anscheinend Paulus als „neutestamentarischen Saul“: David, der Messias des Alten Testaments und die Präfiguration Christi, wurde von König Saul gejagt. Die urchristliche Gemeinde in Damaskus - und damit im übertragenen Sinne auch der „evangelische“ Messias Christus³⁹ - wurde von Saul(us), dem späteren Apostel Paulus, verfolgt. In beiden Fällen endete die Jagd, indem die Verfolgten durch eine leuchtende Gotteserscheinung gerettet wurden.

Die Darstellung des Fuchses im Vordergrund der Tafel könnte diesen inhaltlich typologischen Aspekt der Jagd erklären. Die Hatz wäre durch die von Windhunden begleiteten Ritter im Bildmittelgrund betont. Durch die Figuren des Paulus, des Ritters und des Gefolgsmannes zu Pferd ist der Fuchs förmlich eingekesselt und sich seiner aussichtslosen Lage offenbar bewußt. Er duckt sich und wendet angstvoll den Kopf nach dem herbeieilenden Ritter um, der bereits nach ihm greift.

³⁷ LCI, Bd. 1, Sp. 50-54.

³⁸ Ich danke Herrn Dr. Dirck Ackermann, Hamburg, herzlich für die freundliche Unterstützung bei der Entschlüsselung der komplexen theologischen Sachverhalte.

³⁹ „Maschiach“ ist das hebräische Wort für „der Gesalbte“, „Messias“ ist dessen gräzisierte Form und „Christus“ ist das griechische Wort für „der Gesalbte“ (MEHLING 1999, S. 489).

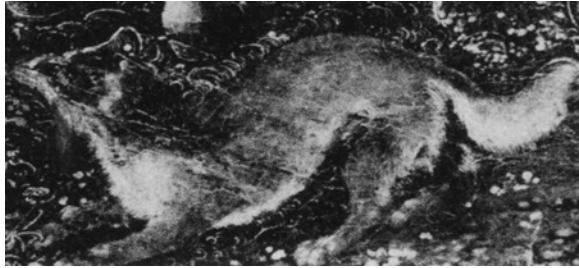


Abb. V.12. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

In der christlichen Symbolik steht der Fuchs für Hinterlist und Bosheit.⁴⁰ Auf Dürers Zeichnung *Madonna mit den vielen Tieren* von 1503 ist er angekettet dargestellt und symbolisiert das Böse im generellen Sinne, welches durch die Geburt Christi gebannt wurde.



Abb. V.13. Albrecht Dürer, *Madonna mit den vielen Tieren*, 1503, Aquarellierte Federzeichnung auf Papier, 321 x 243 mm, Albertina Wien, Ausschnitt



Abb. V.14. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

Die Jagd nach einem Tier (Abb. V.14) beinhaltet zwei Aspekte. Das Verfolgen einer Spur kann als Sinnbild der geistlichen Suche verstanden werden, und die Vernichtung eines Tieres wäre symbolisch als Überwindung der Unwissenheit zu deuten.⁴¹ Auf Georg Lembergers Bild nimmt der Fuchs die Bewegung des von den göttlichen Lichtstrahlen getroffenen Saul(us)/Paulus auf. In der geduckten Haltung mit eingeknickten Vorderläufen und zurückgewandtem Kopf erscheint der Fuchs bildlich mit dieser Figur parallelisiert. Die Symbolik des Fuchses sowie diejenige der Jagd nach einem in die Enge getriebenen Tier wirken wie auf das Bekehrungsgeschehen um Paulus zugeschnitten: Das Böse und die Unwissenheit des Saul(us)/Paulus in Glaubensfragen werden im Moment seiner Bekehrung überwunden.

Wenn auch das Auftreten des Fuchses durch die christliche Symbolik einigermaßen befriedigend erklärt wäre, dürfte noch eine weitere Bedeutungsebene hinzukommen. In dem be-

⁴⁰ HEINZ-MOHR 1998, S. 120.

⁴¹ Ebd., S. 153.

reits zur Entschlüsselung des Bildinhaltes hinzugezogenen PSALM 18 findet sich in Vers 38 eine Stelle, die Lemberger zur Darstellung des negativ besetzten und gehetzten Tieres angeregt haben könnte:

Jch will meinen Feinden nachjagen vnd sie ergreifen / Vnd nicht vmbkeren / bis ich sie vbracht habe.

Die Motive des Nachjagens und Ergreifens wären auf Lembergers Tafel bildlich direkt umgesetzt, indem der Ritter am rechten Bildrand entschlossen nach dem Fuchs greift. Der Gerüstete trägt außerdem eine auffällig in Szene gesetzte Armbrust mit sich, deren Abbildung ebenfalls auf PSALM 18 zurückgehen könnte. In Vers 35 erläutert David nämlich seine eigenen Ambitionen:

Er [Gott] leret meine Hand streitten / Vnd leret meinen Arm einen ehren bogen spannen.⁴²



Abb. V.15. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitte

Mit dem Ritter könnte also David selbst gemeint sein, der entsprechend bewaffnet seinen Widersacher jagt. Der Fuchs als Sinnbild für Hinterlist und Bosheit stünde demnach für den alttestamentarischen König Saul. Das gejagte Tier könnte demzufolge sowohl auf die *Bekehrung Pauli* als auch auf die Feindschaft zwischen David und König Saul zu beziehen sein. Aufgrund dieser Ambivalenz käme dem Fuchs eine Schlüsselfunktion zu, markierte er doch den Wendepunkt beider Geschichten und damit das Ende des Bösen im Sinne der christlichen Lehre.

Es bleibt zu erwähnen, daß die Begebenheiten sehr unterschiedlich für die Verfolger der „Rechtgläubigen“ endeten. Der ewige Tod war das Schicksal König Sauls, welcher letztendlich selbst zum Verfolgten wurde und sich verzweifelt in sein eigenes Schwert stürzte (1. SAMUEL 31, 4). Vielleicht stellte Lemberger aus diesem Grund das Schwert als Attribut des Apostels Paulus auch besonders groß dar. Das ewige Leben hingegen erlangte der vom Saulus zum Paulus bekehrte Apostel. Durch seine Blendung und die damit verbundene geistige Wandlung vom Juden zum überzeugten Verkünder der Botschaft Christi erfuhr dieser Errettung vor dem ewigen Tod.

⁴² Der auf der Altarbekrönung befindliche, wohl erst um 1930 angebrachte Auszug aus PSALM 18 zitiert interessanterweise genau die beiden nächsten Verse.

Die Komposition in Hinblick auf die Gesamtaussage

Die gewonnenen Erkenntnisse lassen es geboten erscheinen, die *Bekehrung Pauli* nochmals im Hinblick auf die außergewöhnliche Komposition zu betrachten. Als Ergebnis einer Verknüpfung alt- und neutestamentarischer Bildinhalte auf der Basis des PSALM 18 wäre die Tafel genau durchdacht und klaffte keineswegs kompositorisch auseinander, wie man bei oberflächlicher Betrachtung meinen könnte. Die Darstellung der Szene um die *Bekehrung Pauli*, welche sich in Details an die traditionelle Ikonographie hält, ist in annähernd elliptischer Form in den Mittelpunkt gestellt und durch eine spezielle Farbgebung betont. Der Boden erstrahlt in dieser Zone in einem hellen Erbsgrün.



Abb. V.16. Kat.-Nr. M 1, Kompositionsskizze

Jene Details, die nicht mit der tradierten Paulus-Ikonographie vereinbar sind, liegen außerhalb dieses farblich pointierten Hauptgeschehens. Diese auf dem Alten Testament beruhenden Elemente bildeten - im Geiste durch Linien verbunden - ein Dreieck, welches das neutestamentarische Hauptgeschehen um den Apostel Paulus überschneidet. Bis auf den Engel, der im gleichen Erbsgrün wie der Boden und die modischen Details *der Bekehrung Pauli* gehalten ist, sind die auf den Psalter zu beziehenden Szenen verschattet und damit farblich von dem neutestamentarischen Geschehen abgesetzt. Altes und Neues Testament überschneiden sich also kompositorisch, werden durch die unterschiedlichen Farbigkeiten aber klar voneinander getrennt. Auffallend ist, daß die untere Spitze des „alttestamentarischen Dreiecks“ genau die Schlüsselszene zur Deutung der Gesamtkomposition betont. Sie liegt auf dem Fuchs, welcher die Überlieferungen des Alten und Neuen Testaments inhaltlich verknüpft, deren Botschaften zugleich aber auch klar voneinander trennt.

Den Cherub links oben interpretierte Lemberger durch Beigabe von Schwert und Schild als Erzengel Michael.⁴³ Indem dieser mit gezogener Waffe aus den Wolken stürzt, entspricht er auch vom Temperament her dem Typus des kämpferischen Erzengels.⁴⁴ Auf den ersten

⁴³ LCI, Bd. 3, Sp. 257.

⁴⁴ Ebd., Sp. 260.

Blick scheint er zwar auf das Geschehen um Paulus bezogen, tatsächlich jedoch konzentriert er sich in seiner Bewegungs- und Blickrichtung auf den verfolgten Fuchs und damit inhaltlich auf die alttestamentarische, im Psalter beschriebene Feindschaft zwischen König Saul und David. Die Tatsache, daß der Erzengel und Paulus keinerlei Notiz voneinander nehmen, unterstreicht die These der sich überschneidenden Darstellungen zweier Geschehen auf ein und demselben Bild.



Abb. V.17. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

Den hier angeführten Argumenten zufolge ist die Bezeichnung *Bekehrung Pauli* für Georg Lembergers Bild auf jeden Fall berechtigt. Das Verständnis des Bildinhalts ist jedoch typologisch um die *Errettung Davids* zu erweitern.⁴⁵ Die so getroffene Aussage unterstützt Grotes These, nach der das Gemälde ursprünglich als Gedenktafel fungierte.⁴⁶ Wer zum Glauben - nämlich dem in die Botschaft des Neuen Testaments - findet, hat den ewigen Tod nicht zu fürchten. Letzteren verheißt das Alte Testament, auch wenn es die Geschehnisse des Evangeliums voraussagt. Auf diese Weise spiegelt sich in Georg Lembergers Bild der Einfluß der reformatorischen Theologie im Sinne von *Gesetz und Gnade* bzw. *Sündenfall und Erlösung* wieder.⁴⁷

1.1.5. Zur Frage nach dem Auftraggeber

Das Stifterwappen

In Anbetracht des ungewöhnlichen Bildprogramms stellt sich die Frage nach dem Stifter, der verhältnismäßig groß am linken, unteren Bildrand dargestellt ist. Mit dem Hüftbildnis wurde wegen des rechts gegenüberstehenden Wappens, das einen weißen Hahn auf gelber

⁴⁵ Soweit bekannt, existiert keine vergleichbare Darstellung. Eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit der Ikonographie der *Bekehrung Pauli* unter Einbeziehung typologischer Aspekte ist generell wünschenswert. Insbesondere wäre zu klären, ob sich für die Paulusikonographie typische Details – wie etwa der auf den Christenverfolger niedergehende Hagelschlag – nicht sogar aus der im Psalter geschilderten *Errettung Davids* herausgebildet haben könnten. Zum anderen wäre es sicherlich lohnenswert, anhand der Buchmalerei zu überprüfen, ob die typologische Gegenüberstellung der Geschehen um David und Paulus nicht schon eine längere Tradition besitzt. In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, daß auf Lembergers späterem *sacra conversazione*-Holzschnitt (Kat.-Nr. H 1527.3.2) Paulus und David als Vermittler zwischen Altem und Neuem Bund fungieren (siehe dazu Kap. IV.1.3.4.).

⁴⁶ GROTE 1933, S. 48.

⁴⁷ Vgl. Kap. V.1.6.

Mondsichel vor rotem Grund zeigt, zuletzt ein Mitglied der Familie von Beltzin in Verbindung gebracht.⁴⁸ Es wurde vermutet, daß jener v. Beltzin ein Naumburger Domherr gewesen sei.⁴⁹ Das durch Siebmacher überlieferte Wappen der Familie von Beltzin zeigt den Hahn jedoch nicht etwa auf einer liegenden Mondsichel fußend, sondern auf einem Kuh- oder Trinkhorn.⁵⁰ Inwieweit diese Abbildung zuverlässig ist, ist allerdings unklar, da eine Darstellung des Beltzinschen Wappens auf einer steinernen Stifertafel von 1522 in der Pforzheimer Stiftskirche St. Michael einen ausschreitenden Hahn auf einem abgebrochenen Ast zeigt.⁵¹ Zudem ist in Naumburg kein Mitglied der Familie von Beltzin archivalisch verbürgt.



Abb. V.18. Wappen der Familie von Beltzin laut Siebmachers Wappenbuch

Abb. V.19. Wappen Mechthild von Beltzins, Stifertafel Johann Widmanns und seiner Frau, Sandsteinrelief, 107 x 61 cm, Ausschnitt, Schloß- und Stiftskirche St. Michael, Pforzheim

Auch eine frühere These zur Identität des Stifters erscheint zweifelhaft. Aus einer angeblichen Wappendarstellung mit Hahn auf Mondsichel, wiedergegeben in der einleitenden Initiale einer Plinius-Ausgabe von 1481, schloß Karl Peter Lepsius, daß es sich bei dem Stifter um ein Mitglied der Familie Deltzshess handele. Zu diesem Schluß kam er, indem er einen gewissen Jo. R. Deltzshess, welcher 1507 Notizen in der Handschrift hinterlassen hatte, für den Auftraggeber dieser Schrift hielt und mit dem Hahnenwappen in Verbindung brachte.⁵² Aus dem naturwissenschaftlichen Inhalt schloß Lepsius, daß es sich beim Autor der Randvermerke um einen Naumburger Arzt handelte, der mit dem Porträtierten auf Lembergers Tafelbild verwandt gewesen sei.⁵³ Daß die Familie Deltzshess mit dem Wappen in der Eingangsinittiale in Verbindung zu bringen ist, muß als reine Spekulation bewer-

⁴⁸ „Durch Herrn J. v. Goertzke vom Verein Herold, Berlin.“ (GROTE 1933/34, S. 85, Anm. 2.)

⁴⁹ DERS. 1933/34, S. 85.

⁵⁰ Vgl. FAKSIMILE BATTENBERG-VERLAG: SIEBMACHERS WAPPENBUCH, Bd. V, Taf. 91. Hier ist die Familie als fränkisches Bürgergeschlecht geführt, das gleiche Wappen wurde von Siebmacher seitenverkehrt auch einer Schweizer Familie „Die Beltzen“ zugeordnet (vgl. ebd., Taf. 182).

⁵¹ Zu genauen Angaben bzgl. der Inschrift auf besagter Stifertafel Johann Widmanns, genannt Möchinger, Pforzheimer Arzt, und seiner Frau Mechthild, geb. von Beltzin, vgl. LACROIX/HIRSCHFELD/PAESELER 1939, S. 139f., Abb. 118, S. 144.

⁵² LEPSIUS 1855, S. 120f. BERGNER 1903, S. 167, übernahm diese These.

⁵³ LEPSIUS 1855, S. 121.

tet werden, zumal das Buch heute verschollen⁵⁴ und ein Jo. R. Deltzshess in Naumburg archivalisch nicht nachweisbar ist.⁵⁵

Am wahrscheinlichsten wäre eine bereits 1817 durch Johann Gustav Gottlieb Büsching vertretene Beanspruchung des Wappens für die Familie Hebenstreit.⁵⁶ Im Gegensatz zu einem Doktor Deltzshess oder einem Herrn von Beltzin ist im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts zumindest ein Thomas Hebenstreit in Naumburg nachweisbar.⁵⁷ Daß dieser als Abt des Georgenklosters ein Bild für den Naumburger Dom in Auftrag gegeben haben soll, erscheint jedoch eher unwahrscheinlich.⁵⁸ Für die Zuweisung des Wappens an diese Familie könnte immerhin sprechen, daß der Name Hebenstreit im Sinne eines Kampfhahns deutbar ist.⁵⁹ Dies könnte vielleicht das Wappenmotiv - den Hahn, der über einer liegenden Mondsichel triumphiert - erklären. Bedauerlicherweise fehlt bisher noch jegliche Überlieferung zur Heraldik dieses Geschlechts.⁶⁰

Das Stifterbildnis

Die genauere Betrachtung des Stifterbildnisses legt es nahe, eine weitere Persönlichkeit als Auftraggeber in Betracht zu ziehen. Auch wenn die Person nicht - wie für einen hohen geistlichen Würdenträger üblich - mit Mitra, Pallium und Krummstab ausgestattet ist, handelt es sich eventuell um den seit 1517 als Administrator des Bistums Naumburg eingesetzten Fürstbischof Philipp von Freising. Für diese These spricht, daß das Porträt Lembergers bezüglich Physiognomie und Tracht große Ähnlichkeit zu anderen erhaltenen Darstellungen des Bischofs aus den 1520er und 1530er Jahren aufweist. Zum Vergleich seien hier zwei Bilder Lucas Cranachs d. Ä.⁶¹ und Bartel Behams⁶² herangezogen.

⁵⁴ Das Buch befand sich 1855 in Lepsius' Privatbesitz (ebd.); sein heutiger Standort ist nicht bekannt.

⁵⁵ Diesbezügliche Anfragen im Stadtarchiv Naumburg sowie im Archiv der Vereinigten Domstifter zu Merseburg Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz blieben ohne Resultat.

⁵⁶ BÜSCHING 1819, S. 348 und S. 352, erfuhr von dieser Deutung des Wappens während einer Domführung. Wenn auch nicht schriftlich belegt, ist an solchen mündlichen Überlieferungen Ortskundiger nicht von vornherein zu zweifeln. Immerhin handelt es sich hier um die bisher früheste bekannte Äußerung bezüglich des Wappens. Es ist durchaus denkbar, daß das Wappen Hebenstreits zur damaligen Zeit noch präsent war.

⁵⁷ LEPSIUS 1855, S. 119. Thomas Hebenstreit war von Anfang an der reformatorischen Lehre zugetan, bekannte sich öffentlich seit den 1530er Jahren zum Protestantismus und richtete 1537 eine protestantische Schule im Georgenkloster zu Naumburg ein (vgl. HOFFMANN 1901, S. 83f.). Er zählte zum Bekanntenkreis Luthers, welcher ihm 1541 die deutsche Übersetzung der *Querela Lazari* (...), Joseph Klug, Wittenberg 1541, von Melancthon widmete. Thomas Hebenstreit starb 1542 in Naumburg.

⁵⁸ LEPSIUS 1855, S. 119, verwarf die Hebenstreit-These unter anderem, weil der Dargestellte nicht die Tracht eines Abtes trägt.

⁵⁹ www.sieland-online.de/namen.html.

⁶⁰ Das Epitaph Thomas Hebenstreits, auf dem sich sein Wappen wahrscheinlich hätte finden lassen, wurde mit dem Georgenkloster im 17. Jahrhundert zerstört (HOFFMANN 1901, S. 83). Zur Inschrift vgl. MITZSCHKE 1877, S. 7.

⁶¹ FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1989, Nr. 5.

⁶² Herzlicher Dank sei an dieser Stelle an Herrn Dr. Martin Schawe, Alte Pinakothek München, gerichtet, der mir auf unkompliziertem Weg Informationen sowie eine Abbildung des deponierten Bildes zukommen ließ.



Abb. V.20. Lucas Cranach d. Ä., *Porträt des Bischofs Philipp von Freising*, 1520er Jahre, Öl auf Rotbuchenholz, 49 x 36 cm, Anhaltinische Gemäldegalerie Dessau, Inv.-Nr. 1472

Abb. V.21. Bartel Beham., *Porträt des Bischofs Philipp von Freising*, 1534, Öl auf Fichtenholz, 96,2 x 69,4 cm, München, Alte Pinakothek München, Depot, Inv.-nr. 2455

Abb. V.22. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

Diese Porträts zeigen den Fürstbischof in unterschiedlichen Altersstufen mit kinnlanger Haartracht, kurzer Stirn, ausgeprägt hohen Wangenknochen, schmalen, leicht zusammengekniffenen Lippen und einer länglichen, unebenen Nase mit auffallend geblähten Flügeln.⁶³ Diese physiognomischen Merkmale zeichnen auch den von Lemberger Portraitierten aus. Allerdings führte der Künstler dessen Alterungsspuren wie Falten und Speckröllchen wesentlich schonungsloser und damit lebensnaher vor Augen. Parallelen existieren auch bezüglich der verhältnismäßig schlichten Tracht. Grundsätzlich zeigen nicht nur die beiden Porträts Cranachs und Behams, sondern auch die meisten der sonstigen bekannten Darstellungen den Fürstbischof in relativ schlichter Gelehrtenkleidung mit dunkler Schaubе und schwarzer Humanistenkappe, ohne die üblichen Insignien seiner Macht.⁶⁴

So unscheinbar der graue Mantel des Stifters auf dem Bild Lembergers auch wirkt, fällt doch bei genauerer Betrachtung auf, daß er nicht etwa aus Stoff,⁶⁵ sondern vielmehr aus einem hellen, besonders feinhaarigen Pelz gefertigt ist.

⁶³ GROTE 1933/34 (S. 76) bildete bereits zwei Porträts des Bischofs ab, u. a. das oben zum Vergleich herangezogene von Lucas Cranach d. Ä. Der Inhalt seines Artikels nimmt allerdings keinerlei Bezug auf diese Abbildungen. Möglicherweise wollte Grote ebenfalls vorschlagen, den Stifter mit Fürstbischof Philipp von Freising gleichzusetzen. Vielleicht erfolgte die vermeintliche Identifizierung des Wappens als jenes der Familie von Beltzin (ebd., S. 85, Anm. 2) so kurzfristig vor der Veröffentlichung des Artikels, daß Grote diesen Vorschlag zwar zurücknahm, der Drucksatz aber nicht mehr geändert werden konnte.

⁶⁴ Als weitere Beispiele sind hier u. a. einige Porträts in der Alten Pinakothek München anzuführen: Barthel Beham, 1534, Öl auf Fichtenholz, 96,2 x 69,4 cm, Depot AII/25/r, Inv.-Nr. 2455 / Peter Gertner, Öl auf Holz 89,8 x 75,4 cm, Depot BII/67/r, Inv.-Nr. 4483 / Ders. Öl auf Nadelholz, 72 x 74 cm, Depot B II/61/I / Hans Schöpfer, 1532, Öl auf Birnbaumholz, 71,2 x 47,2 cm, Depot AII/25/r, Inv.-Nr. 3211. Für freundliche Auskünfte und Bereitstellung von Bildmaterial danke ich auch hier ganz herzlich Herrn Dr. Martin Schawe, Alte Pinakothek München. Ein Altarflügel der Cranachwerkstatt im Naumburger Dom, um 1518/19, Öl auf Holz, (KAT. NAUMBURG 2006, Kat.-Nr. I. 20, S. 130, Abb. S. 131) zeigt Philipp von Freising ebenfalls in Humanistentracht, es sind ihm jedoch Krummstab, Mitra sowie sein Naumburger Bischofswappen zugeordnet.

⁶⁵ BERGNER 1903, S. 165.



Abb. V.23. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

Die Pelzstruktur tritt an Kragen und Ärmelsaum ausnehmend deutlich hervor. Auf dem Unterarm des Mannes, über dem zum Schutz des kostbar beschlagenen und in Leder gebundenen Buches ein weißes Tuch liegt, ist ein schmales, an der Spitze schwarz verfärbtes Schwänzchen zu sehen. Demnach dürfte es sich beim Material der Oberbekleidung um Hermelinpelz handeln. Trotz der insgesamt flächigen Gesamtwirkung des Kleidungsstücks läßt sich durchaus die für einen solch kostbaren Mantel typische Optik erkennen, welche durch regelmäßig vernähte Hermelinfelle bedingt wird. Unter der gräulichen Farbe scheinen auf dem gesamten Mantel spitz zulaufende Schwarzfärbungen durch, welche so symmetrisch angeordnet sind, daß sie kaum zufälligen Ursprungs sein dürften.⁶⁶

Das kostbare Material des Mantels wäre mit dem Stand Philipps von Freising, der als Fürstbischof sowohl die geistliche als auch die weltliche Macht in seinem Herrschaftsgebiet innehatte,⁶⁷ vereinbar. Traditionell war es nur dem regierenden Hochadel erlaubt, sich in Hermelin zu kleiden.⁶⁸ Das exklusive Kleidungsstück untermauert die These, daß es sich bei der Stifterpersönlichkeit um Philipp von Freising handelt. Wenn ihn Georg Lemberger auch mit schlichter Humanistenkappe darstellte, so lieferte er mit dem Hermelin doch einen deutlichen Hinweis auf den fürstbischöflichen Rang des Wittelsbachers.

Philipp von Freising und die Reformation in Naumburg

Die allgemein übliche, in Lembergers Fall wohl etwas repräsentativer als üblich geratene Darstellungsweise des Fürstbischofs ohne Abbildung der gängigen Insignien ließe sich

⁶⁶ Es scheint, als sei die eigentliche Struktur des Mantels durch eine spätere Übermalung verunklärt worden. Ob dies mit oder ohne Absicht geschah, läßt sich nicht mehr nachvollziehen.

⁶⁷ HOFFMANN 1901, S. 61.

⁶⁸ Dank für den Hinweis auf entsprechende Kleiderordnungen dieser Zeit gebührt Frau Dr. Heike Juliane Zech, Victoria and Albert Museum, London. Normalerweise war es üblich, nur einzelne Partien eines Kleidungsstückes mit einem solch kostbaren Pelz zu verbrämen (MKL, S. 372f.). Die üppige Verarbeitung des exklusiven Materials betont erst recht den hohen Stand der dargestellten Person.

durch die religiöse Grundeinstellung Philipps von Freising erklären. Eine äußerst bescheidene, ja demütige Haltung drückt sich in seinem Wahlspruch aus, der auf LUKAS 15, 19 basiert: „Fac me sicut unum ex mercennariis tuis“⁶⁹. Vor dem Hintergrund der bildlichen wie inhaltlichen Aspekte der *Bekehrung Pauli* erscheint es sinnvoll, sich mit der Haltung des Bischofs gegenüber der Reformation auseinanderzusetzen.

Unter der Verwaltung Philipps von Freising gewann das Luthertum in Naumburg die Oberhand.⁷⁰ Dies mag einerseits daran liegen, daß er sich nur sehr selten dort aufhielt. Andererseits lassen etliche Indizien auf eine duldsame, wenn nicht gar positive Einstellung des Fürstbischofs zu den reformatorischen Grundideen schließen. Schon im Jahr 1509 hatte er eine Diözesansynode in Freising einberufen, um Reformen durchzusetzen, welche sich vor allem auf das rechte Leben und Wirken der Kleriker auswirken sollten.⁷¹ Es ist überliefert, daß er die Veröffentlichung der päpstlichen Bannandrohungsbulle „Exsurge Domini“ gegen Luther und seine Anhänger erheblich verzögerte.⁷² Einen geistigen Austausch des Fürstbischofs mit Vertrauten Martin Luthers beweist das enge Verhältnis zu seinem Kanzler Heinrich Schmidburg. Letzterer war mit Luther befreundet, beerbte ihn sogar und sorgte gleichfalls für die Verschleppung des päpstlichen Bannes gegen den Reformator.⁷³ Die nächsten Verwandten des Bischofs - Kurfürst Ludwig, Pfalzgraf Friedrich und sein brüderlicher Nachfolger im Amt des Bischofs von Freising, Pfalzgraf Heinrich - waren der reformatorischen Lehre ebenfalls zugeneigt.⁷⁴

In den frühen 1520er Jahren lenkte der Fürstbischof in einigen Punkten ein, welche die neugläubig beeinflusste Mehrheit der Naumburger Bürger einforderte. So bewilligte er beispielsweise die Durchführung von Predigten und Zeremonien nach dem Vorbild des Kurfürstentums Sachsen.⁷⁵ Er griff auch nicht ein, als der Rat der Stadt Naumburg einen evangelischen Pfarrer an die Stadtpfarrkirche St. Wenzel berief.⁷⁶ Ob die Zugeständnisse aus Freising tatsächlich nur dazu dienten, das aufrührerische Volk zu beschwichtigen,⁷⁷ sei angesichts der oben angeführten Argumente angezweifelt. Vielmehr scheint es sich so zu

⁶⁹ Zit. nach SCHLECHT 1898, S. 6. Üs.: „Mache mich zu einem deiner Tagelöhner“. Dieser demutsvolle Gottesgehorsam drückte sich auch buchstäblich im Zitat des PSALM 18, 13 auf der Bekrönung des Altars aus: [...] WENN DU MICH DEMÜTIGST / MACHST DU MICH GROSS (Gesamtwortlaut der Inschrift siehe oben, Anm. 6).

⁷⁰ LTK, Bd. 7, Sp. 457.

⁷¹ RÖSSLER 1966, S. 8.

⁷² Ebd.

⁷³ GROTE 1933, S. 45f.

⁷⁴ SCHLECHT 1898, S. 12, S. 20, S. 29. Herzog Wilhelm von Bayern forderte 1546 das Freisinger Domkapitel bezüglich der Besetzung des Bischofsamtes sogar schriftlich auf, „[...] einen neuen Bischof zu wählen, weil Pfalzgraf Heinrich apostiert und lutherisch geworden sei; er habe sich dem Bündnisse und der Sekte der Protestanten angeschlossen.“ (ebd., S. 29.) Philipp von Freising hatte sich immer sehr für seine Familie, insbesondere seinen Bruder Heinrich, eingesetzt (ebd.).

⁷⁵ HOFFMANN 1901, S. 59.

⁷⁶ Ebd., S. 61.

⁷⁷ Ebd.

verhalten, daß Philipp von Freising erst gegen Ende der 1520er Jahre eine rigoros ablehnende Haltung gegenüber den Neuerungen der Reformation einnahm. Nachdem der Naumburger Rat sich 1529 in provokanter Weise mit Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen verbündet hatte,⁷⁸ dürfte dies weniger aus religiösen als vielmehr aus politischen Gründen geschehen sein, und zwar in Sorge um seinen weltlichen Machtanspruch im Bistum Naumburg.⁷⁹

Stifter und Bildkonzept

Angesichts dieser im Grunde reformatorischen Haltung spricht auch das unkonventionelle Bildprogramm der *Bekehrung Pauli* für eine Stiftung der Tafel durch Philipp von Freising. Der Fürstbischof war sich seines Amtes und seiner Verantwortung als geistlicher Führungskraft sehr bewußt⁸⁰ und könnte sich inhaltlich auf Luthers Interpretation der Paulusbriefe - vor allem die Vorworte des Reformators zu Timotheon und Titon⁸¹ - bezogen haben, die die Vorbildfunktion der Bischöfe gegenüber dem Volk thematisiert. Die Darstellung des Stifters, welcher auf dem Naumburger Bild mit sinnierendem Gesichtsausdruck von der Lektüre aus einem kostbar beschlagenen und mit geprägtem Leder bezogenen Buch aufblickt,⁸² vermittelt ferner den Eindruck von der Vision des Bischofs in Form der *Bekehrung Pauli*, welche sich bildlich hinter ihm anspielt.

Die rechts im Bildhintergrund dargestellten, jeweils auf einem Hügel thronenden Burgen könnten einen Hinweis auf den weltlichen Machtanspruch Philipps von Freising geben. Während die linke Anlage einen runden, durch ein flaches Kegeldach abgeschlossenen Bergfried besitzt, zeichnet sich die rechte durch einen eckigen Turm aus.



Abb. V.24. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

Abb. V.25. Burg Saaleck und Rudelsburg

⁷⁸ Ebd. S. 54ff.

⁷⁹ Solange der Widerstand rein religiösen Charakters war, kam der Bischof den Forderungen der Naumburger Bürger grundsätzlich entgegen (zu den Unruhen, die in Naumburg unter dem frühen Einfluß der Reformation stattfanden, vgl. HOFFMANN 1901, S. 60).

⁸⁰ HOPPE 1987, S. 114f.

⁸¹ Vgl. WA Deutsche Bibel, Bd. 7, Das Neue Testament 1522, S. 258 und 284.

⁸² SCHLECHT 1898, S. 6, bestätigte die bildlich umgesetzte Haltung auch auf den Charakter des Bischofs bezogen, indem er ihn als hochgebildeten und in sich gekehrten, frommen Mann beschrieb.

Unter Umständen handelt es sich hierbei um eine Ansicht der bei Bad Kösen gelegenen Burgen Saaleck und Rudelsburg, welche bis heute die Landschaft südlich von Naumburg prägen. Seit 1344 war die Burg Saaleck im Besitz der Naumburger Bischöfe, die sie von Naumburger Amtsherren verwalten ließen.⁸³ Zusammen mit der Rudelsburg bildete die Saaleck eine sogenannte Sperrburg zum Schutz der Handelswege.⁸⁴ Die heutige Ansicht der Burgen von Süden her ist durchaus mit der Darstellung auf dem Tafelbild vergleichbar. Da die Kopfweide links im Bild Lembergers wegen der benötigten Wachstumsbedingungen an einem Gewässer stehen müßte, ließe sich ziemlich genau eine topographische Situation angeben, in die das Bildgeschehen versetzt wäre. Noch heute zeichnet sich - durch den üppigen Baum- und Pflanzenbewuchs aus der sonstigen Geländestruktur herausstechend - ein verödeter Saale-Arm in der Landschaft ab. Die Lage des ehemaligen Flußablegers entspricht dem Standort der Kopfweide auf Lembergers Bild. Sollte Lemberger seine *Bekehrung Pauli* tatsächlich in das Saaletal südlich von Naumburg versetzt haben, so hätte er die Landschaft jedoch in typischer Weise alpin verfremdet.



Abb. V.26. Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt

Abb. V.27. Blick von Süden auf die Burgen Saaleck und Rudelsburg, links im Bild der durch starken Baumbewuchs

Schließlich kann als Indiz für die vorgestellte Stifterthese der Umstand dienen, daß das Motiv der Jagd auf der Tafel besonders betont wurde. Die bildliche Akzentuierung dieses Aspekts könnte auch auf einen ganz profanen Hintergrund zurückzuführen sein: es ist überliefert, daß der Fürstbischof Philipp von Freising begeistert der Jagd frönte. Unter anderem war er beim Naumburger Volk äußerst beliebt, weil er „[...] an den Feiertagen nachmittags sich an ihren Scheibenschießen beteiligte“⁸⁵.

⁸³ SCHMIDT 1993, S. 182.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ SCHLECHT 1898, S. 26.

Datierung der Tafel

Da die eher positive beziehungsweise abwartend-billigende Haltung des Bischofs gegenüber der Reformation in Naumburg nur bis 1529 anhielt, wäre der Entstehungszeitraum des Bildes zwischen 1517 und 1529 anzusetzen. Philipp von Freising war jedoch 1522 zum letzten Mal persönlich vor Ort.⁸⁶ Zu diesem Zeitpunkt war er 42 Jahre alt, was auch in etwa dem Lebensalter des Porträtierten entspräche. Eben im Jahr 1522 trat Lemberger als Maler zweier weiterer Tafelbilder in Erscheinung, von denen eines nachweislich von der Familie des fürstbischöflichen Kanzlers in Auftrag gegeben wurde.⁸⁷ Insofern käme dieses Jahr am ehesten als Entstehungszeitpunkt in Frage. Angesichts der naturalistischen Darstellungsweise wäre es durchaus denkbar, daß der Bischof dem Künstler Porträt saß. In diesem Fall wären sich Lemberger und Philipp von Freising zumindest einmal persönlich begegnet. Das komplexe und innovative Bildprogramm der *Bekehrung Pauli* spricht für einen unmittelbaren Austausch von Künstler und Auftraggeber.

Überlegungen zum vermeintlichen Mißverhältnis zwischen Wappen und Stifterporträt

Ob das bisher unidentifizierte Wappen, welches verhältnismäßig groß rechts unten auf der Tafel dargestellt ist, überhaupt mit dem gegenüberstehenden Porträt in Verbindung zu bringen ist, sei angesichts der zahlreichen Indizien, welche für Philipp von Freising als Auftraggeber der Tafel sprechen, angezweifelt. Zumindest im Bereich des Stiftermantels scheint es, als wären im unteren Tafelbereich Übermalungen vorgenommen worden. Entsprechende Untersuchungen - etwa im Rahmen einer dringend notwendigen Restaurierung - könnten klären, ob auch das Wappen erst später aufgebracht wurde. Es wäre immerhin denkbar, daß mit der nachträglichen Tilgung des einzig bischöflichen Attributs - dem Hermelin - das Wappen einer anderen Person aufgemalt wurde. Eine solche Maßnahme kann erst nach Einführung der Reformation in Naumburg geschehen sein, und zwar nach 1562, dem Todesjahr des letzten Naumburger Bischofs Julius von Pflug.⁸⁸ Wenn sich das Wappen Thomas Hebenstreit, dem Abt des Georgenklosters, zuordnen ließe, hätte man das Denkmal eines der letzten altgläubigen Bischöfe von Naumburg nachträglich einem verdienten Mann der Reformation gewidmet.

⁸⁶ Zum Lebenslauf Philipps von Freising vgl. HOPPE 1987, S. 114-128.

⁸⁷ Kat.-Nr. M 3. Beim zweiten, in diesem Jahr entstandenen Bild handelt es sich um die *Lössener Kreuzigung* (Kat.-Nr. M 2).

⁸⁸ Zur Biographie des Julius von Pflug vgl. BBKL, Bd. 15, Sp. 1156-1161.

1.2. Die Lössener Kreuzigung

1.2.1. Geschichte des Werkes

Nach dem Diebstahl im Jahr 1975 ist die *Kreuzigungsdarstellung* der Dorfkirche von Lössen bei Merseburg bis heute verschollen.¹ Aus diesem Grund beziehen sich die folgenden Ausführungen ausschließlich auf eine ausführliche Beschreibung im Denkmalinventar des Kreises Merseburg sowie die Veröffentlichungen Ludwig Grotes aus den 1930er Jahren.²



Abb. V.28. Kat.-Nr. M 2

Wie sich aus einer Inschrift auf der Rückseite der Tafel erschließen läßt, entstand die wohl von vornherein als Einzelbild konzipierte Darstellung ursprünglich nicht für die Lössener Dorfkirche.³ Die Provenienz des Bildes war nicht zu ermitteln. Das Werk wurde der Gemeinde erst im Jahr 1777 von einem gewissen Friedrich August Reichhelm gestiftet.⁴ Ge-

¹ Der Auskunft eines Anwohners nach ereignete sich in diesem Jahr ein nächtlicher Einbruch durch ein eingeschlagenes Kirchenfenster. Der Diebstahl sei in Presse und Öffentlichkeit nicht bekannt gemacht worden. Dieser Unstand kann erklären, warum bis heute - mit Ausnahme einer kurzen Notiz bei BEDNARZ u. a. 1999, S. 439 - seitens der Forschung keine Notiz vom Diebstahl des Bildes genommen wurde. Noch im Jahr 2000 verortete Kurt Löcher die Tafel in Lössen (AUK SOTHEBY'S LONDON, 6. Juli 2000, Lot. 16, S. 38). Auch im Archiv der Vereinigten Domstifter Merseburg/Naumburg/Zeitz war zum Zeitpunkt einer ersten Anfrage im Jahr 2001 nichts über den Kunstraub bekannt.

² GROTE 1933/1934, S. 76-93, Abb. 58-60 / ders. 1934, S. 198ff., Abb. S. 199 / BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82f.

³ GROTE 1933/1934, S. 87.

⁴ Die Inschrift auf der Rückseite lautete: „Zur Vermehrung guter Gedanken in Gottes Hauses und hauptsächlich zum Genuß des heyligen Abendmahls nicht aber zu Einführung des Bilder Dienstes verehrte dieses Itzo 255. Jahr sich noch wohl conservirte Bildnis der Creutzigung unseres Erlösers Jesu Christi der Kirche zu Lössen der zeitige Patron dieser Kirche Friedrich August Reichhelm im Jahre 1777.“ (zit. nach GROTE 1933, S. 47). Bei dem Stifter des Bildes an die Dorfkirche Lössen dürfte es sich um den Hallenser Ratsmeister Friedrich August Reichhelm gehandelt haben: seit 1771 Ehemann der Großnichte von Georg Friedrich Händel, gestorben 1783 (www.haendelhaus.de).

gen Ende des 19. Jahrhunderts bemängelten die Bearbeiter des Denkmalinventars den verfallenen Zustand des Bildes und wiesen ausdrücklich auf die künstlerisch hohe Qualität der Darstellung hin.⁵ Zwischen 1883 und 1932 wurde die Tafel rechts und links um einige Zentimeter beschnitten.⁶ Im Jahr 1932 wurde sie in der Werkstatt des Provinzialkonservators in Halle erstmals fachgerecht restauriert.⁷

1.2.2. Monogramm und Stil

Im Bild sind auf einem Stein unter dem Kreuz Christi das Entstehungsdatum 1522 sowie ein auf der Schwarz-Weiß-Abbildung nur schlecht erkennbares Monogramm „J L“ angebracht.⁸ Für Ludwig Grote stand die Urheberschaft Georg Lembergers außer Frage, obwohl die Buchstabenkombination des Monogramms nicht ganz stimmig erscheint. Man könne davon ausgehen, daß der Künstler mit dieser Abkürzung die Abwandlung des Namens Georg – „Jörg“ – umschrieb.⁹ Für diese These spräche, daß der Künstler wahrscheinlich bereits seinen frühesten bekannten Holzschnitt, die *Drei Landsknechte*¹⁰, mit „Jo Lem“ signierte. Damit ist möglicherweise eine Abbreviatur der vor allem im süddeutschen Raum üblichen Form des Namens Georg zu Jörg, Jorg oder Joerg gegeben. Der Wandel des Monogramms hin zu „GL“ dürfte wohl erst unter dem Einfluß einer humanistisch gesinnten Bürgerschaft in Leipzig vollzogen worden sein. Zumindest wird Lemberger 1523 in den Leipziger Bürgermatrikeln latinisierend als „Georgius“ geführt.¹¹

Wenngleich die *Lössener Kreuzigung* leider nur in Schwarz-Weiß-Abbildungen überliefert ist, erscheint die Zuschreibung der Tafel an Georg Lemberger vor allem in stilistischer Hinsicht plausibel. Ein entsprechender Vergleich mit dem sogenannten *Schmidburgepitaph*¹² sowie *Sündenfall und Erlösung*¹³ - Werken, welche zweifellos von Lemberger stammen – legt dessen Urheberschaft auch für die *Lössener Kreuzigung* nahe. Besonders auffällig und typisch für alle drei Werke sind die extrem überhöht dargestellten Kreuze, der sehr schlanke Christustypus mit betonter Taille und aufgewehtem, spiralförmig gezwirbeltem Lententuch sowie die schwellenden Wolkenformationen, welche zur Dramatisierung der Darstellungen beitragen.¹⁴

⁵ BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82.

⁶ BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82, gaben eine Breite von 63 cm an. GROTE 1933, S. 47, maß nur noch 59 cm und teilte mit, die Tafel sei beschnitten worden.

⁷ Nach freundlicher Auskunft seitens Herrn Prof. Dr. Findeisen und Frau Dipl. rest. Danz, LDA Sachsen-Anhalt.

⁸ GROTE 1933/1934, S. 87. Auf der Schwarz-Weiß-Reproduktion ist nur die Jahreszahl 1522 zu erkennen.

⁹ Ebd. FLECHSIG 1908 (S. 7) hatte als erster auf die mögliche Urheberschaft Lembergers hingewiesen.

¹⁰ Kat.-Nr. H 1515.1.

¹¹ Siehe Kap. III.1.

¹² Kat.-Nr. M3.

¹³ Kat.-Nr. M6.

¹⁴ Die Wolkenformen sowie deren Farbgebung sind anscheinend direkt vergleichbar mit denen auf dem sog. *Schmidburgepitaph* (vgl. GROTE 1933/1934, S. 91).

1.2.3. Komposition und Darstellungsweise

Die *Lössener Kreuzigung* steht stilistisch und vom Bildaufbau her deutlich in der Tradition der süddeutschen Kunst. In dieser Region war das Kompositionsschema von Kreuzigungsdarstellungen im frühen 16. Jahrhundert deutlich verändert worden. Lucas Cranach d. Ä. hatte als einer der ersten Künstler im nordalpinen Raum die traditionell überlieferte Darstellungsweise der *Kreuzigung Christi* durchbrochen, indem er die Kreuze nicht mehr frontal, sondern schräg von der Seite her und in U-Form gruppiert zeigte.¹⁵ Lemberger dürfte in erster Linie von seinem Lehrer Albrecht Altdorfer beeinflusst worden sein, der das überkommene Kompositionsschema im Sinne Cranachs weiterentwickelt hatte.



Abb. V.29. Albrecht Altdorfer: *Kreuzigung des Sebastiansaltars*, um 1509-1516, Öl auf Holz, 112,2 x 94,5 cm, Stift St. Florian
Abb. V.30. Albrecht Altdorfer: *Kalvarienberg*, um 1526, Öl auf Lindenholz, 40,5 x 33,1 cm, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Im Fall von Georg Lembergers Tafelbild blickt der Betrachter diagonal von rechts auf die Kreuze, welche steil aus der Figurengruppe am unteren Bildrand aufragen. Der gute und der böse Schächer sind Christus so zugekehrt, daß die drei Kreuze ein nach vorne links geöffnetes Rechteck bilden. Das vorderste Kreuz ist so in der Bildfläche plaziert, daß es nur schräg von hinten zu sehen ist.

Die Figuren unterhalb der Kreuze sind zum Teil stark vom unteren seitlichen Bildrand angeschnitten - ein Kunstgriff, den Lemberger bevorzugt und extrem übersteigert auch auf seinen Holzschnitten anwendete.¹⁶ Der dadurch erzeugte Ausschnittcharakter der Szene gibt dem Betrachter das Gefühl, unmittelbar am Geschehen teilzuhaben. Auch diese Darstellungsweise ist wohl - genau wie der tief liegende Horizont, die stark überhöhten Kreuze, das von hinten gezeigte Pferd des gerüsteten Longinus und die Dreiergruppe um Maria

¹⁵ Vgl. etwa Lucas Cranach d. Ä.: *Kreuzigung*, 1502, Holzschnitt, 40,5 x 29,2 cm, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz Berlin, Kupferstichkabinett (STANGE 1964, Abb. S. 287) / *Klage unter dem Kreuz*, 1503, Öl auf Nadelholz, 138 x 99 cm, Alte Pinakothek München, Inv.-nr. 1416 (FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1989, Nr. 5 / AN DER HEIDEN 1998, Abb. S. 141).

¹⁶ Vgl. insbesondere Kat.-Nr. H 1536.1-117.

- in erster Linie durch Lembergers künstlerisches Vorbild Albrecht Altdorfer inspiriert.¹⁷ Letzterer zeigt sich wiederum stark von italienischen Kupferstichen beeinflusst, insbesondere denjenigen des Andrea Mantegna.¹⁸

Lembergers in ihren Größenverhältnissen nicht ganz stimmigen Figuren im Vordergrund überschneiden sich gegenseitig und agieren auf einer relativ schmalen Bühne. Dadurch wird in dieser Bildzone eine reliefartige Wirkung erzeugt.¹⁹ Der vordergründig eher flächige Eindruck wird jedoch aufgehoben, indem bildmitten ein kulissenhaft von Bäumen und Felsen gerahmter Ausblick auf eine Gebirgslandschaft eröffnet wird. Durch das quer ins Bild hineingedrehte Pferd des Longinus wird der Betrachterblick in diesen weitläufigen Hintergrund gelenkt, wo winzig klein ein Reiter und zwei Fußgänger zu erkennen sind.²⁰ Die Art und Weise, auf die durch einen natürlich gerahmten Landschaftsausschnitt extreme Tiefenräumlichkeit suggeriert wird, ist auch typisch für Lembergers Buchillustrationen.²¹ Ebenso findet man dort die rechts auf dem Tafelbild dargestellten, stark überhängenden Felswände wieder, an deren Abbruchkanten Nadelbäume und Büsche wachsen. Dieses Landschaftsmotiv ist wieder Arbeiten des Albrecht Altdorfer - etwa der Zeichnung *Donau bei Sarmingstein*²² - entlehnt.



Abb. V.31. Albrecht Altdorfer: *Die Donau bei Sarmingstein*, 1511, Federzeichnung, 148 x 208 mm, Museum der Bildenden Künste Budapest, Kupferstichkabinett.

V. 32. Kat.-Nr. M 2

¹⁷ Bezüglich der stark vom unteren Bildrand angeschnittenen Figuren vgl. Albrecht Altdorfer: *Geburt Mariens*, um 1520, Öl auf Nadelholz, 140,7 x 130 cm, Alte Pinakothek München, Inv.-nr. 5358.

¹⁸ WINZINGER 1952, S. 23-25 sowie Anhang VI, 13-20 / ders. 1975, S. 9. Zu den angesprochenen Details vgl. etwa Albrecht Altdorfer: *Christus am Kreuz*, 1512, weiß gehöhte Federzeichnung auf olivgrün grundiertem Papier, 192 x 149 mm, Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum (WINZINGER 1952, Nr. 44, S. 79) / *Beweinung Christi*, 1513, weiß gehöhte Federzeichnung auf rotbraun grundiertem Papier, 215 x 155 mm, Uffizien, Florenz, Inv.-nr. 1054 (WINZINGER 1952, Nr. 45, S. 79) / *Der Heilige Georg zu Pferde*, um 1508, Federzeichnung auf rotbraun grundiertem Papier, 155 x 107 mm, an allen Seiten stark beschnitten, Universitätsbibliothek Erlangen, Inv.-nr. 805 (WINZINGER 1952, Nr. 8, S. 67).

¹⁹ Eine ganz ähnliche Darstellungsweise charakterisiert den Holzschnitt der *Patronatsheiligen von Böhmen und Ungarn* (Kat.-Nr. H 1522.1.2), welcher im selben Jahr entstand.

²⁰ BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883 (S. 83) beschrieben außerdem eine befestigte und von einem Wassergraben umgebene Stadtanlage, welche auf der Schwarz-Weiß-Abbildung nicht erkennbar ist.

²¹ Vgl. vor allem die Illustrationen zu den Oktavausgaben des Alten und Neuen Testaments (Kat.-Nr. H 1524.4 und H 1524.5) sowie zur Niederdeutschen Bibel (Kat.-Nr. H 1536.1).

²² WINZINGER 1952, Nr. 28, S. 74.

1.2.4. Farbgebung des verschollenen Originals

Dank der Angaben Ludwig Grotes ist die Farbgebung der *Lössener Kreuzigung* zumindest ansatzweise überliefert.²³ Ähnlich wie die *Bekehrung Pauli*²⁴ oder auch die unten behandelte *Erste Türkenbelagerung Wiens*²⁵ dominieren das Bild offensichtlich kräftige Akzente in Zinnober- und Karminrot. Dieser Couleur sollen die Gewänder des Johannes, der Maria Magdalena, des Knechtes im Vordergrund sowie Hose und Barett des links dargestellten, vornehmen Reiters sein, bei dem es sich um den Hauptmann handeln dürfte. Die Rüstung des Longinus ist blaugrau gehalten, seine Helmzier altrosa, seine Hosen gelb und sein Pferd braun. Der Mann am rechten Bildrand, welcher durch seine Physiognomie auch auf der Schwarz-Weiß-Abbildung als Farbiger identifizierbar ist, trägt Grotes Ausführungen zufolge ein weißes Hemd und leuchtend chromgelbe Hosen. Die schwellenden Wolkenformationen gleichen angeblich denen auf dem sogenannten *Schmidburgepitaph*²⁶ und sind in nuancierenden Grautönen gehalten. Die Farbigkeit des Himmels wird als blaugrün beschrieben, darüber hinaus sei „[...] ueber den Horizont [...] ein goldiges Licht ausgegossen [...]“²⁷.

1.2.5. Bildbeschreibung und ikonographische Analyse

Unter ihrem gemarterten Sohn, von allen drei Kreuzen förmlich eingeschlossen, ist Maria in Trauer zusammengebrochen.²⁸



Abb. V.33. Kat.-Nr. M 2, Ausschnitt

Johannes greift ihr von hinten unter die Arme und stützt ihren Oberkörper. Zu Füßen der Gottesmutter kniet händeringend eine der Marien, bei welcher es sich wohl um Maria

²³ Zum Folgenden vgl. GROTE 1933/1934, S. 88 f.

²⁴ Kat.-Nr. M 1.

²⁵ Kat.-Nr. M 5.

²⁶ Kat.-Nr. M 3.

²⁷ BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 83.

²⁸ Die Handhaltung Mariens, welche den Zeige- und Mittelfinger von Ringfinger und kleinem Finger abspreizt, versinnbildlicht göttliches Wirken und ist typisch für Lemberger (siehe Kap. III.2.1.).

Magdalena handelt. Gegen eine eindeutige Interpretation dieser Figur als ehemals sündige Maria Magdalena spricht, daß sie eine Haube trägt, zur damaligen Zeit ein Zeichen ehrenwerter und damit verheirateter Frauen.²⁹

Die Figuren auf der linken Seite werden vom Kreuz des guten Schächers überragt. Stark vom Bildrand angeschnitten, ist direkt unter dem Kreuz der prächtig gekleidete, bärtige Hauptmann zu erkennen, welcher auf einem reichgezümmten Apfelschimmel sitzt. Hinter dem Hauptmann steht ein Knecht mit langen Haaren, Spitzbart und Unterbiß, der ein Beil geschultert hat.³⁰ Ein zweiter, mit einer Keule³¹ bewaffneter Mann erklimmt gerade eine am Kreuz lehrende Leiter. Diese Figuren sollen wohl die bei JOHANNES 19, 32 geschilderten Henker darstellen, welche nur den Schächern, nicht aber Christus zwecks Verkürzung ihrer Martyrien die Schienbeine zertrümmerten.



Abb. V.34 Kat.-Nr. M 2, Ausschnitte

²⁹ LCI, Bd. 2, Sp. 634. Ob damit ungewöhnliche Rückschlüsse bezüglich der Dreiergruppe zu ziehen sind, sei dahingestellt. Zumindest befremdet es, daß die Gottesmutter Maria als sehr junge Frau dargestellt wurde, deren lange Haare unter einem durchsichtigen Schleier weniger verborgen als betont erscheinen. Eventuell wäre denkbar, daß mit dieser Figur ein Hinweis auf die namhafteste Jüngerin Christi, Maria Magdalena, gegeben ist. Vormals einen angeblich un stetigen Lebenswandel pflegend, wurde die Büsserin durch Christus von allen ihr vorgeworfenen Sünden freigesprochen (JOHANNES 8, 3-11) und später zur Patronin u. a. der reuigen Sünderinnen, Verführten und Frauen im Allgemeinen ernannt (GORYS 1997, S. 208f.).

³⁰ Angeblich seien hinter den Beinen des Apfelschimmels noch die Läufe eines braunen Tieres zu sehen (BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82). Betrachtet man die Schwarz-Weiß-Aufnahme genauer, scheinen sich hinter dem Berittenen jedoch nur der Kriegsknecht mit Axt sowie die am Kreuz lehrende Leiter abzuzeichnen. Für die einstige Fehlinterpretation der Leiter als Pferdelaufe spricht, daß auch sonst keine Details auf ein zweites Pferd schließen lassen.

³¹ Dieses Detail schildern BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82. Auf der Schwarz-Weiß-Abbildung ist es nur schwer erkennbar.

Rechts im Bild, unter dem Kreuz des bösen Schächers, ist Longinus als gerüsteter Reiter mit Lanze dargestellt. Sein Lanzenstoß, der zur schicksalsträchtigen Seitenwunde Christi führte, wurde offensichtlich noch nicht ausgeführt. Am äußersten Bildrand fällt besonders der quer von hinten gezeigte Farbige auf. Dieser wendet sich demonstrativ von Christus ab, während ihm ein prachtvoll gewandeter, bärtiger Mann seinen linken Zeige- und Mittelfinger in den geöffneten Mund legt.

Angesichts der noch unverletzten Beine der Schächer wird klar, daß Georg Lemberger den Moment unmittelbar vor dem Tod Christi darstellte. Er bezog sich in seiner Darstellung wahrscheinlich auf LUKAS 23, 39-43:

Aber der Vbeltheter einer / die da gehenckt waren / lesterte jn vnd sprach / Bistu Christus / so hilff dir selbs / vnd vns. // Da antwortete der ander / straffet jn vnd sprach / Vnd du fürchtest dich auch nicht für Gott? Der du doch in gleicher verdammnis bist // Vnd zwar wir sind billich drinnen / denn wir empfahen was vnser Thaten werd sind / Dieser aber hat nichts vngeschicktes gehandelt. // Vnd sprach zu Jhesu / HERR GEDENCKE AN MICH / WENN DU IN DEIN REICH KOMEST. // VND JHESUS SPRACH ZU JM / WARLICH ICH SAGE DIR / HEUTE WIRSTU MIT MIR IM PARADIS SEIN.

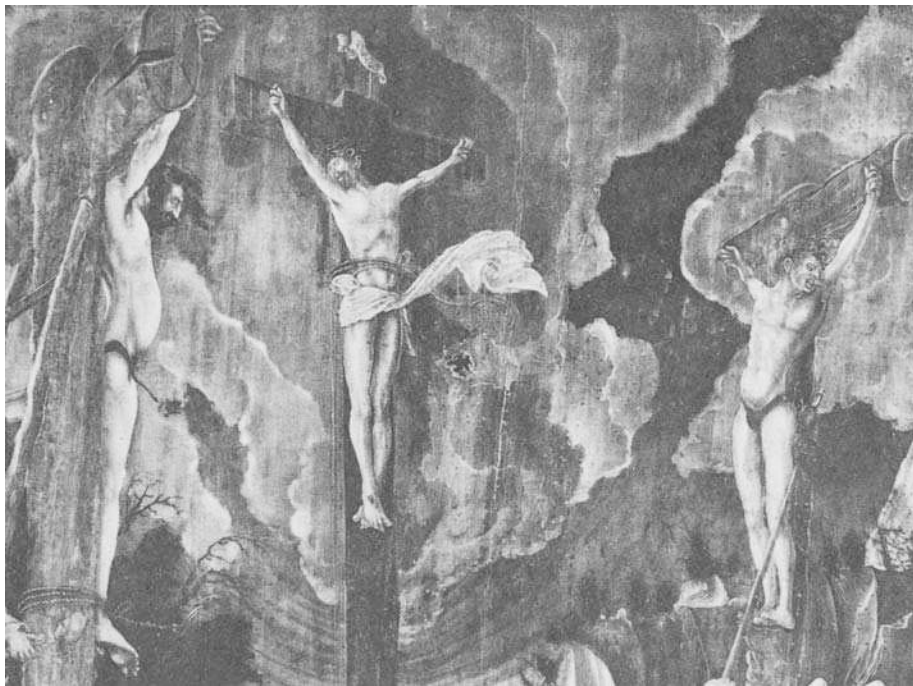


Abb. V.35. Kat.-Nr. M 2, Ausschnitt

Der böse, sich seiner Taten nicht bewußte Schächer hat sich von Christus abgewendet, zieht eine verächtliche Grimasse und spuckt aus. Der Riß, welcher sich in der Wolkenformation zwischen ihm und Christus gebildet hat, fungiert kompositorisch wie inhaltlich als klare Trennungslinie zwischen beiden Figuren. Der gute Schächer hingegen ist deutlich in Beziehung zu Christus gesetzt. Der Gottessohn wendet den Kopf seinem reuigen Leidensgenossen zu, welcher schicksalsergeben den Kopf senkt. Ihm verheißt Christus die Erlösung von allen Sünden und das Paradies. In der versöhnlichen Geste Christi deutet sich bereits eine reformatorische Tendenz der Bildaussage an.

Zwei ikonographisch ungewöhnliche Details können die These einer Deutung im reformatorischen Sinne unterstützen. Zum einen sind der gute Schächer und Christus anders als der böse Schächer nicht nur mit Nägeln, sondern zusätzlich mit einem Seil am Kreuz fixiert. So sind sie im wahrsten Sinne des Wortes mit dem Symbol des Neuen Testaments und der sich erfüllenden Gottesgnade verbunden und fungieren als Hinweis auf die Kernaussage des reformatorischen Glaubens, nach der die Erlösung der Menschheit durch den Opfertod Christi den Gläubigen großen Trost spendet, welche zugleich aber auch die wahre Erkenntnis der eigenen Sünden und damit das Verständnis vom aufrichtigen Lebenswandel und Glauben voraussetzte. Des weiteren fällt auf, daß die Beinhaltung der Schächer dem zur damaligen Zeit eher veralteten Viernageltypus mit nebeneinander gestellten Füßen entspricht (Abb. V.36). Während die Verletzungen des bösen Schächers jedoch besonders hart durch blutverkrustete Wundränder und dicke Nägel visualisiert wurden, sind die Füße des guten Schächers unversehrt und lediglich angebunden. Die Füße Christi hingegen sind dem zur damaligen Zeit üblicheren Dreinageltypus entsprechend übereinandergelegt und mit nur mit einem Metallstift am Kreuz fixiert.³² Wenn auch eine solche Interpretation zu viel Hintergedanken des Künstlers voraussetzen könnte, so ist es zumindest vorstellbar, daß Lemberger vor allem beim bösen Schächer durch den Rückgriff auf den seinerzeit unmodernen Viernageltypus einen Hinweis auf die Altgläubigkeit und traditionell überlieferte Glaubensvorstellungen beabsichtigte. Mindestens bis zum Bildersturm im Entstehungsjahr der *Lössner Kreuzigung*, 1522, dürften dem Künstler genauso wie dem Betrachter wohl noch viele, aus reformatorischer Sicht falsch verstandene und verehrte Kreuzigungsdarstellungen der alten Bildtradition präsent gewesen sein. Eventuell wollte Lemberger mit diesem Rückgriff auf traditionelles Bildgut verdeutlichen, daß der reformatorischen Theologie zufolge eine Fixierung auf die Dogmen der Papstkirche wie beim bösen Schächer zu Leid, Verdammnis und ewigem Tod führt, wohingegen der wahrhaft empfundene Glaube an die Erlösung der Menschheit durch den Opfertod Christi - *sola fide* – wie beim guten Schächer den Weg ins Paradies eröffnet.



Abb. V.36. Kat.-Nr. M 2, Ausschnitte

³² Zur Ausbildung und Durchsetzung des Dreinageltypus vgl. LCI, Bd. 2, Sp. 677-695, bes. Sp. 688, 690f.

Die reformatorische Grundeinstellung, welche sich in den erwähnten, eher unscheinbaren Details der *Lössener Kreuzigung* ausdrücken mag, kann durch die folgende Interpretation einiger für eine Kreuzigungsdarstellung recht außergewöhnlichen Figuren weiter gestützt werden.

Ikonographisch ungewöhnliche Figuren

Im Bildvordergrund links ist auffallend groß - vom unteren Bildrand auf Hüfthöhe angeschnitten - ein Greis mit kahlem Schädel und Stoppelbart dargestellt (Abb. V.37). Er zieht mit den Zeigefingern unflätig seine Mundwinkel auseinander³³ und schielt boshaft in Richtung des Betrachters. Kompositorisch ist der rechts unter Longinus dargestellte Hund als Gegenstück zu dieser Figur zu verstehen. Auch das Tier blickt aus den Augenwinkeln lau-ernd auf den Betrachter, bleckt seine spitzen Zähne und scheint bedrohlich zu knurren. Somit kommt dem Hund keinesfalls die übliche positive Bedeutung als Symbol für Gottes-treue zu.³⁴

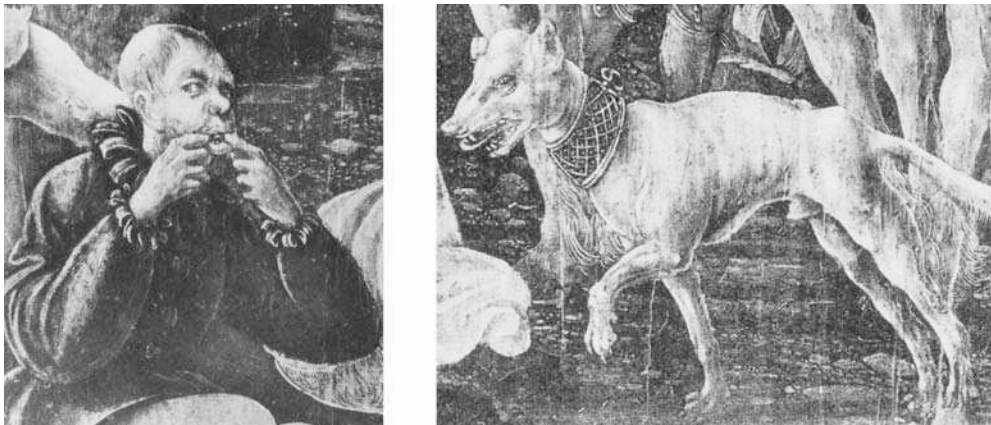


Abb. V.37. Kat.-Nr. M 2, Ausschnitte

Wie schon im Fall der *Bekehrung Pauli*³⁵ hielt sich Lemberger wahrscheinlich direkt an die Schilderungen der Psalmen.³⁶ Die Darstellung des fratzenschneidenden Alten und des böartigen Hundes dürfte wohl auf PSALM 22 zurückzuführen sein, in dem David - der neutestamentarischen Interpretation nach - den erlösenden Kreuzestod Christi voraussagt:

Ich aber bin [...] / Ein spot der Leute Vnd verachtung des Volcks. / Alle die mich se-
hen / spotten mein / Sperren das maul auff [...] Hunde haben mich vmbgeben / Vnd
der bösen Rotte hat sich vmb mich gemacht [...]

Offensichtlich setzte der Künstler wortgetreu die im Psalm beschriebenen Feinde des Mes-sias auf seiner Darstellung um. Dafür sprechen Details wie der verächtlich ausspeiende Schächer, vor allem aber der aggressive Hund und der fratzenschneidende Alte. Ikono-

³³ Ob mit dieser Geste tatsächlich das Pfeifen auf den Fingern gemeint ist (BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82), sei dahingestellt.

³⁴ HEINZ-MOHR 1998, S. 150.

³⁵ Kat.-Nr. M 1.

³⁶ Vgl. Kap. V.1.1.4.

graphisch sind grimassierende Figuren - süddeutsch „Zanner“ genannt - keinesfalls untypisch für Darstellungen der Passion Christi oder Heiligenmartyrien. Durch ihre Spottgebärde verdeutlichen sie die Erniedrigung des jeweilig Gemarterten.³⁷ Ein mit Georg Lembergers Darstellung direkt vergleichbarer „Zanner“ findet sich auf einem Relief von der Hand Hans Leinbergers, welches ebenfalls eine *Kreuzigung Christi*³⁸ zeigt. Mit der gleichen Geste verhöhnt dort ein Soldat den Maria umsorgenden Johannes Evangelista (Abb. V.38).



Abb. V.38. Hans Leinberger: *Kreuzigung*, um 1516, Relief, 22 x 15 cm, Birnbaumholz, Bayerisches Nationalmuseum München, Gesamtansicht und Ausschnitt

Ungewöhnlich und neu an Lembergers Bild ist die exponierte Stellung des „Zanners“ und des mit ihm parallelisierten Hundes im unmittelbaren Vordergrund. Auf diese Weise veränderte und erweiterte der Künstler die Bildbotschaft in formaler wie inhaltlicher Hinsicht, denn die Bösartigkeit beider Figuren richtet sich direkt an den Betrachter und bezieht diesen damit auch emotional in das Kreuzigungsgeschehen ein.

Die Darstellung der Zweiergruppe am äußersten rechten Bildrand ist ebenfalls nicht an der gängigen Ikonographie orientiert und bedarf eines ausführlicheren Interpretationsversuchs. Älteren Beschreibungen zufolge soll der vom Bildrand angeschnittene, mit einem Afrikaner interagierende Bärtige beritten sein.³⁹

³⁷ KRÖLL 1994, S. 240 ff.

³⁸ Hans Leinberger: *Kreuzigung*, um 1516, Relief, 22 x 15 cm, Birnbaumholz, Bayerisches Nationalmuseum München.

³⁹ BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82 / GROTE 1933, S. 47.

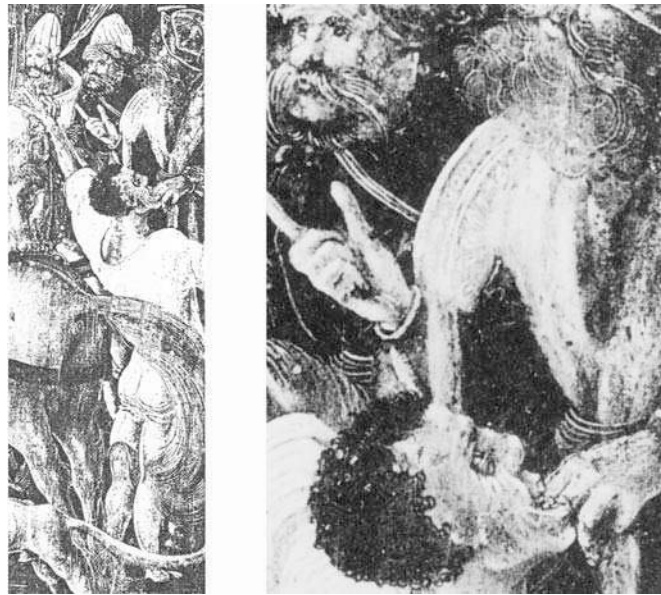


Abb. V.39. Kat.-Nr. M 2, Ausschnitte

Es kann sich jedoch nicht um einen im Sattel sitzenden Reiter handeln, denn sein auffällig gestreiftes Gewand fällt gerade herab und setzt sich unterhalb der Achsel des Mohren fort. Während der Pferdekopf dem Reittier des dahinter dargestellten Orientalen mit Turban zuzuordnen ist, steht der Bärtige also in deutlich erhöhter Position dem Schwarzen gegenüber. Die Positionierung und die Gesten dieser Zweiergruppe lassen vermuten, daß es sich dabei um eine Bekehrungsszene handelt,⁴⁰ die deutlich mit dem Geschehen um Longinus konkurriert.

Offensichtlich transformierte Lemberger die für eine Kreuzigung gängige Darstellung des guten Hauptmannes, der Longinus und gleichzeitig auch den Betrachter auf Christus hinweist,⁴¹ in die Bekehrung eines allein schon durch seine Hautfarbe als ungläubig gekennzeichneten Menschen. Eine Interpretationsmöglichkeit für dieses merkwürdige Detail legt jene Bibelstelle nahe, welche als einzige explizit einen Mohren erwähnt.⁴² In der APOSTELGESCHICHTE 8, 26-40 ist die Rede vom Schatzmeister der äthiopischen Königin Candakes, der nach Israel gezogen war, um Jerusalem anzubeten, und sich auf seinem Heimweg in die Schriften des Propheten Jesaja einlas. In diesem Moment begegnete ihm der Apostel Philippus, der vom Heiligen Geist den Auftrag erhalten hatte, den Äthiopier in die Lehre des Evangeliums einzuweisen. So kam es zu folgendem, in der APOSTELGESCHICHTE 8, 30-35 geschilderten Zwiegespräch, welches sich auf die Schriften des Jesaja bezieht:

⁴⁰ BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82, interpretierten den Bärtigen als Hohepriester: „Die apokryphischen Evangelien scheinen jedoch keinen Anhalt zur Deutung dieser Darstellung zu bieten.“ (ebd.) GROTE 1933, S. 47f., verzichtete auf einen Erklärungsversuch. Im 19. Jahrhundert wurde die Figur des Mohren noch dahingehend beschrieben, daß er sich mit der rechten Hand gegen den Übergriff des Hauptmannes wehre (BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82). Diese Geste ging wohl durch Beschneidung der Bildtafel verloren.

⁴¹ ICK, Bd. 2, S. 169 f.

⁴² Den freundlichen Hinweis gab Pastor Dr. Dirck Ackermann, Hamburg.

[Philippus:] Verstehestu auch was du liessest? / Er aber sprach / Wie kan ich / so mich nicht jemand anleitet? [...] Der inhalt aber der Schrifft / die er las / war dieser / ER IST WIE EIN SCHAFF ZUR SCHLACHTUNG GEFÜRET / VND STILL WIE EIN LAMB FÜR SEINEM SCHERER / Also hat er nicht auffgethan seinen Mund. / In seiner nidrigkeit ist sein Gerichte erhaben. [...] Da antwortete der Kemerer Philippo / vnd sprach / Jch bitte dich / von wem redet der Prophet solches? Von jm selber / oder || von jemand anders? / Philippus aber that seinen mund auff / vnd fieng von dieser Schrifft an / vnd prediget jm das Euangelium Jhesu.

Da Afrikaner wie Bärtiger nach oben weisen und offensichtlich in eine Diskussion um den Gekreuzigten verwickelt sind, ist es wohl naheliegend aber noch nicht ganz überzeugend geklärt daß Lemberger beabsichtigte, eine inhaltliche wie bildliche Verbindung zur Geschichte um Philippus und den Äthiopier herzustellen. Bleibt die Frage nach der biblisch wie ikonographisch vorbildlosen Geste mit welcher der Bärtige dem Farbigen Zeige- und Mittelfinger in den Mund legt. Diese kann durch die Prophezeihungen des Jesaja beantwortet werden, welche Philippus dem Äthiopier in oben genannter Stelle aus der APOSTELGESCHICHTE erläutert. So heißt es bei JESAJA 51, 16:

[Gott spricht:]Ich lege mein Wort in deinen mund / vnd bedecke dich vnter dem schatten meiner Hende / Auff das ich den Himel pflantze / vnd die Erde gruende / vnd zu Zion spreche / Du bist mein volck.

Die Figurengruppe am rechten Bildrand könnte demzufolge also als deutlicher Hinweis auf die – wenn auch chronologisch nach dem Tod Christi erfolgte - Bekehrung des äthiopischen Schatzmeisters durch den Apostel Philippus zu deuten sein: Das Wort Gottes wird dem Ungläubigen, bzw. dem der alten Lehre Verhafteten durch die Predigt des Evangeliums buchstäblich in den Mund gelegt - und zwar durch die erlösende Botschaft des Evangeliums. Daß die Geste des Bärtigen deutlich an die Hostienreichung beim Abendmahl erinnert, durch die der sündige Mensch symbolisch den Leib Christi und damit die Gnade Gottes empfängt, dürfte vom Künstler durchaus beabsichtigt gewesen sein.⁴³

Den hier ausgeführten, ungewöhnlichen und einem ersten Interpretationsversuch unterzogenen Details nach handelt es sich bei Lembergers Bild also nicht um eine Kreuzigungsdarstellung im herkömmlichen Sinne. Dem hier vorgeschlagenen Sinngehalt nach dürfte es vielmehr Absicht des Künstlers gewesen sein, die theologisch komplexe Rechtfertigungslehre⁴⁴ Martin Luthers so textgetreu wie möglich zu visualisieren: Das Erlösungsgeschehen selbst sowie die bildlich zitierte Apostelgeschichte bestätigen dem Betrachter die Relevanz

⁴³ Die Stiftung des Bildes durch Friedrich August Reichhelm im 18. Jahrhundert war ausdrücklich als bildliche Anregung „[...] hauptsächlich zum Genuß des heyligen Abendmahls[...]“ (zit. nach GROTE 1933, S. 47) gedacht. Die oben angesprochene Deutung der Figur als Hohepriester und damit Geistlichen (BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 82) könnte durch die assoziativ mit dem Abendmahl in Verbindung gebrachte Geste zustande gekommen sein.

⁴⁴ Die Rechtfertigungslehre baut auf die alleinige Wirksamkeit der Gnade Gottes für den sündigen Menschen auf und lehnt die Werkgerechtigkeit ab. Die reformatorische These lautet: Wo der Glaube ist, ist Gerechtigkeit. Diese ist in Christus ganz geschenkt und wird nicht durch Verdienste, wie etwa gute Werke im Sinne des Ablaßhandels, vermittelt (EK, Bd. 3, Sp. 1462).

der reformatorischen Lehre für sein Seelenheil.⁴⁵ Mit der Betonung der Quintessenz der Rechtfertigungslehre hätte Lemberger in gewisser Weise die Bildbotschaft der *Gesetz und Gnade*-Tafeln vorweggenommen, welche erst einige Jahre später durch Lucas Cranach d. Ä. entwickelt wurden.⁴⁶ Auffallend an Lembergers Werk und ganz im Sinne der reformatorischen Lehre erscheint vor allem die inhaltliche Konzentration rein auf das Neue Testament. Das Alte Testament wird nur indirekt durch die APOSTELGESCHICHTE thematisiert.

Während die späteren *Gesetz und Gnade*-Bilder mit der bildlich wie inhaltlich althergebrachten aber anders zusammengestellten und theologisch neu interpretierten Typologie von Altem und Neuem Testament argumentieren, versuchte Lemberger diesen Bezug wohl möglichst unbeeinflusst von überkommenen Lehrbildern innerhalb einer nur oberflächlich betrachtet konventionellen Kreuzigungsdarstellung herzustellen. Damit wurde seine Bildbotschaft jedoch auch ziemlich kompliziert und - zumindest für den heutigen Betrachter - schwer verständlich. Wohl weil die Darstellung der *Lössner Kreuzigung* im Jahr 1522 unter dem frischen Eindruck der umwälzenden Ideen Martin Luthers entstand, ist ihr Konzept zur Vermittlung der reformatorischen Lehre bei weitem nicht so ausgereift wie das der berühmten Lehrbilder Lucas Cranachs, jedoch auch nicht weniger gut durchdacht. Die *Lössner Kreuzigung* stellt offensichtlich den Versuch dar, die komplizierten und zugleich möglichst einfach zu vermittelnden Inhalte reformatorischer Theologie durch völlig neue Bildideen zu visualisieren.

Dies setzt wohl den Austausch des Künstlers mit einem (reformations-)theologisch gebildeten Auftraggeber voraus, der sich inhaltlich wie konzeptionell in die Entwicklung der Bildidee einbrachte. Dafür, daß die Tafel ursprünglich wahrscheinlich eher einen privaten als einen öffentlichen Bestimmungszweck hatte – und damit auch nie den Anspruch eines breitenwirksamen Lehrbildes im Sinne der *Gesetz-und-Gnade*-Bilder erfüllen sollte – spricht zum einen das kleine Format, zum anderen auch die bisher nicht nachweisbare Rezeption der außergewöhnlichen Ikonographie.

⁴⁵ Luther äußerte sich später auch in seinem Vorwort zur APOSTELGESCHICHTE dahingehend, daß sich in allen dort niedergeschriebenen Predigten - auch der des Philippus - der Kerngedanke seiner auf den Paulusbriefen basierenden Rechtfertigungslehre ausdrücke. In diesem Zusammenhang betonte er die universale Bedeutung des Evangeliums und benutzte eine plakative Formulierung, die ebenfalls zu Georg Lembergers unkonventioneller Darstellung paßt: „Denn da sihe an/ wie Sanct Paulus selbs ist bekeret [...] Sihe an alle predigt Sanct Petri/ Stephani vnd Philippi/ so wirstu finden/ das es alles dahin gehet/ das wir allein durch den glauben Christi/ on Gesetz vnd werck/ muessen zur gnaden komen/ vnd gerecht werden. Vnd man kan mit diesem buch/ nach dieser weise/ den widdersachern das maul gar meisterlich vnd gewaltiglich stopffen/ Welche vns auff Gesetz vnd vnser werck weisen/ vnd jren thoerichten vnuerstand offenbaren fur aller welt“ (WA Deutsche Bibel, Bd. 6, Das Neue Testament 1533, S. 416)

⁴⁶ Zu Entwicklung und Bildprogramm der *Gesetz und Gnade*-Darstellungen vgl. Kap. V.1.6.

1.3. Das Schmidburgepitaph

1.3.1. Ursprünglicher Gesamtzusammenhang

Die figurenreiche Darstellung einer Kreuzigung mit Stiftern - *Schmidburgepitaph* genannt - fungierte ursprünglich als Deckelinnenseite für einen Kasten,¹ der ein verhältnismäßig kleines Bild Lucas Cranachs d. Ä. mit der *Darstellung eines Sterbenden*² (Abb. V.42) in sich barg. Der heute nicht mehr vollständig erhaltene Schrein wurde 1522 von Simon Pistor im Andenken an seine Ahnen in Auftrag gegeben.³ Simon Pistor, Professor und Ordinarius an der juristischen Fakultät der Universität Leipzig, war der Neffe des oben bereits erwähnten Heinrich Schmidburg, Kanzler des Fürstbischofs Philipp von Freising-Naumburg.⁴ Heinrich Schmidburg wiederum war der Auftraggeber des im Schreinneren verwahrten Cranachbildes von 1518, welches er seinem Vater Valentin gewidmet hatte.⁵ Heute befinden sich die Lembergertafel wie diejenige Cranachs im Leipziger Museum der Bildenden Künste.



Abb. V.40. Kat.-Nr. M 3

¹ Diese Information entstammt einer 1675 herausgegebenen Zusammenschau aller damals in Leipziger Kirchen und anderen öffentlichen Gebäuden sowie auf Grabmälern des Friedhofs erhaltenen Inschriften (WUSTMANN 1885, S. 114f., ohne Seiten- bzw. Folioangabe, nach STEPNER 1675).

² Öl auf Holz, 93 x 36,2 cm, Leipzig, Museum der Bildenden Künste (AK LEIPZIG 1997, S. 54-57, Nr. 11 – Susanne Heiland).

³ AK LEIPZIG 1965, S. 95, Nr. 323 (Helga Seltmann) / AK LEIPZIG 1997, S. 72-77, Nr. 17 (Susanne Heiland), hier S. 74. Simon Pistor als Stifter ist auf der ehemaligen Deckelaußenseite, der heute nicht sichtbaren Rückseite der Tafel, genannt (zum genauen Wortlaut der Inschrift vgl. Anm. 9). Das Entstehungsdatum findet sich auf der heutigen Vorderseite auf der verschatteten Baldachinseite rechts: „FAB[RICARI] FAC[IEBAT] AN[NO] D[OMI]n[I] MDXXII“. Üs.: „Ließ anfertigen im Jahre 1522.“ Falsch ist die Auflösung des Schriftzugs in „Faber faciebat“ und die damit verbundene Annahme, das Bild stamme von einem - nicht nachweisbaren - Leipziger Maler Heinrich Schmid. Eine entsprechende Beschilderung war wohl noch um 1903 auf dem Rahmen des Bildes angebracht (AK LEIPZIG 1997, wie oben).

⁴ AK LEIPZIG 1965, S. 95, Nr. 323 (Helga Seltmann). Zur Person Fürstbischofs Philipp von Freising vgl. Kap. V.1.1.5.

⁵ AK LEIPZIG 1965, S. 73f., Nr. 17.



Abb. V.41. Kat.-Nr. M 3, Rekonstruktion des geschlossenen Zustandes des sog. Schmidburgepitaphs

Abb. V.42. Rekonstruktion des aufgeklappten Epitaphs mit Lucas Cranachs „Sterbendem“ im Inneren des Kastens

Auch die ehemalige Außenseite des Schreindeckels - in der heutigen Hängung zur Wand gedreht und damit für den Betrachter unsichtbar - weist eine prächtige Bemalung auf. Sie zeigt die stammbaumartig angeordneten Wappen der Familien Pistor (unten Mitte) Schmidburg (links darüber) und Proles (rechts darüber), Hartwig (links oben) und Seidel (rechts oben).⁶ Die Embleme sind untereinander derart durch üppige Festons verbunden, daß sich der Eindruck eines vegetabilisierten, alle Familienzweige in sich vereinigenden großen Wappenschildes ergibt.⁷ Stilistisch ist auch für die ehemalige Außenseite kaum an Lembergers Urheberschaft zu zweifeln.⁸ Die beiden Putten rechts und links, welche die Girlanden zusammenführen, erinnern von ihrer leicht verbauten, kräftigen Anatomie und der tänzelnd-bewegten Haltung her sehr an die nackten Kinder, Engelchen und Wappenhalter auf Lembergers Titelholzschnitten.⁹ Das obere Drittel der Tafel füllt eine ausführliche Inschrift in lateinischer Sprache, welche sich direkt an den Betrachter richtet. Sie

⁶ AK LEIPZIG 1997 (wie Anm. 3), S. 76.

⁷ Demnach ist die eingebürgerte Bezeichnung der Kreuzigungsdarstellung als *Schmidburgepitaph* (so bei GROTE 1933, S. 42 / GIESECKE o. J. [um 1934], S. 42 / FRANK 1972, S. 278) nicht ganz korrekt. Die Tafel war lediglich Bestandteil eines Kastenepitaphs, welches dem Gedenken aller Familienmitglieder dienen sollte. Die Bezeichnungen *Epitaphbild mit Kreuzigung* (AK BERLIN 1983, S. 364, Nr. E 57 – Katharina Flügel) oder *Kreuzigung Christi mit Stiftern* (AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 3, S. 72) erscheinen zwar zutreffender, verschleiern jedoch den eigentlichen Gesamtzusammenhang. Da das ursprünglich im Schrein befindliche und somit wie ein Schatz gehütete Bild „von einem Schmidburg für einen Schmidburg“ in Auftrag gegeben wurde, soll hier die einprägsame Bezeichnung *Schmidburgepitaph* beibehalten werden.

⁸ Die Kreuzigung mit Stiftern beanspruchten unabhängig voneinander zwei Autoren für Georg Lemberger (RÖTTINGER 1906 / FLECHSIG 1908, S. 8). Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der ehemals außen-seitigen Bemalung blieb in beiden Fällen aus, vielleicht weil die Tafel bereits zum damaligen Zeitpunkt nur einseitig präsentiert wurde (AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 3, S. 74).

⁹ Vgl. u. a. Kat.-Nr. H 1525.5.1, H 1526.2.1 und H 1526.6.1.

rühmt zunächst den verstorbenen, durch das Cranachbild hochgeehrten Valentin Schmidburg, seine Ehefrau sowie deren Kinder und Kindeskinde. Vor allem aber verewigte sich hier der Enkel Valentin Schmidburgs und Stifter des Epitaphs, Simon Pistor.¹⁰

Die heutige Präsentation läßt nicht erahnen, daß jene farbenprächtige, vornehmlich in rotgelb vor tiefschwarzem Hintergrund gehaltene heraldische Darstellung die einstige Vorderseite des Kastenepitaphs war. War dieses geöffnet, standen sich die Lembergersche Kreuzigung und Cranachs *Darstellung eines Sterbenden* von Lucas Cranach d. Ä. gegenüber (Abb. V.42).¹¹

Mögliche Vorbilder für die Kastenkonstruktion

Die ursprüngliche Gestalt des Epitaphs als wandelbarer Kasten in Form eines Diptychons mit kostbarem, sehr persönlichen Inhalt ist äußerst ungewöhnlich. Ähnliche Konstruktionen - zum Teil auch mit Schiebedeckeln verschließbare Schubert - sind eher im Zusammenhang kleinformatiger Privatporträts überliefert.¹² Der intime Charakter dieser Werke wurde durch ihre Abgeschlossenheit noch verstärkt.¹³ Die Bemalungen der Außenseiten mit heraldischen Motiven und Wappenhaltern ist seit den dreißiger Jahren des 15. Jahrhunderts zunächst für den niederländischen Kulturbereich belegt. Im deutschen Raum fin-

¹⁰ „D[EO] O[PTIMO] M[AXIMO] HOSPES QUOD DICO PAULUM EST ASTA AC PELLEGE. HEIC EST SEPULCHRUM HAUD PULCHRUM VIRI INCOMPARAB[ILIS] NOM[IN]E SCHMIDBURG. PATRES NOMINAVERUNT VALENTIN. M[EDICINAE] D[OCTORIS] ET PAPI[N]IANI ARTE AEGRA CORPORA LL [=LEGUMQUE] CAUSAS CURABAM. PERAGRATA JUDAEA HYER[OSOLYMA] MORIOR A[NN]O MCCCCXC°. GNATUM HEINR[ICUM] IURECONS[ULTUM] PRINCIPIB[US] PARITER GRATUM AC POPU[LO] NON ITA DIU ET COELIBEM QUIDEM RELINQUO. IS HOSPITALI] S[ANCTI] GEOR[GII] XIV ANNUIS AUREIS MEDICUM INSTITUIT PERPETU[UM]. MARTHA MIHI GNA[TA] DULCISS[IMA] DUOS EX SIM[ONE] PISTOR[E] MED[ICINAE] D[OCTOR] PEPERIT. CHRISTOPH[ORUS] NATU MINOR AR[TIUM] ET MED[ICINAE] DOCT[OR] IUVENIS OCCIDIT. SIMON U[TRIUSQUE] I[URIS] D[OCTOR] ET ORD[INARIUS] AVO AVIAE MATERN[IS] MATRI AVUNCULO FRATRIQUE CHARISS[IMIS] ET B[EATE] M[ORTUIS] STATUIT AC AETERNA[M] PRECATUR REQUIEM. [KLEINER] DECIPIMUR VOTIS ET TEMPORE FALLIMUR ET MORS DERIDET CURAS, ANXIA VITA NIHIL.“ (Vgl. AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 3, S. 72.) Üs.: „Gott dem Allgütigen, Allmächtigen. Fremdling, was ich zu sagen habe, ist wenig, bleib stehen und lies. Hier ist das nicht gerade stattliche Grabmal eines unvergleichlichen Mannes namens Schmidburg. Seine Eltern nannten ihn Valentin. Mit der Kunst des Arztes und des Rechtsgelehrten behandelte ich kranke Leiber und Prozesse. Nachdem ich das jüdische Jerusalem besucht, sterbe ich im Jahr 1490. Einen Sohn Heinrich, einen Rechtsgelehrten, der bei den Fürsten wie bei der Bürgerschaft sich gleicher Gunst erfreut, lasse ich nicht eben lange und zwar ehelos zurück. Dieser setzte im St.-Georgen-Hospital einen ständigen Arzt für jährlich 14 Goldgulden ein. Martha, meine sehr liebe Tochter, gebar von Simon Pistoris, Doktor der Medizin, zwei Söhne. Christoph, der jüngere, Doktor der Schönen Künste und der Medizin, starb jung. Simon beider Rechte Doktor und Ordinarius, hat dem Großvater und der Großmutter mütterlicherseits, der Mutter, dem Oheim und dem Bruder, die alle ihm teuer waren und selig entschlafen sind, dies errichtet und bittet um ewigen Frieden. Wir täuschen uns in unseren Wünschen und in der Zeit, und der Tod verlacht die Sorgen, ein angstvolles Leben hat keinen Wert.“

¹¹ Die Bilder Lembergers und Cranachs waren bis zu ihrem Umzug in den Neubau des Museums der Bildenden Künste Leipzig ihrer Zusammengehörigkeit entsprechend nebeneinander plazierte. Die aktuelle Hängung läßt den ursprünglichen Gesamtzusammenhang nicht mehr erahnen. Die Bilder sind ohne Hinweis auf ihre Verbindung in unterschiedlichen Räumen angeordnet. Auf die heraldisch gestaltete eigentliche Vorderseite der Kreuzigung Lembergers findet sich ebenfalls kein Hinweis. Es wäre wünschenswert, dem Betrachter zumindest einen Eindruck der Vorderseite zu vermitteln.

¹² Zur Geschichte und Ausformungen des Privatporträts im Allgemeinen vgl. DÜLBERG 1990.

¹³ Ebd., S. 34.

den sich solche prächtigen Wappendarstellungen besonders zahlreich zur Entstehungszeit des Schmidburgepitaphs in den zwanziger und dreißiger Jahren des 16. Jahrhunderts.¹⁴

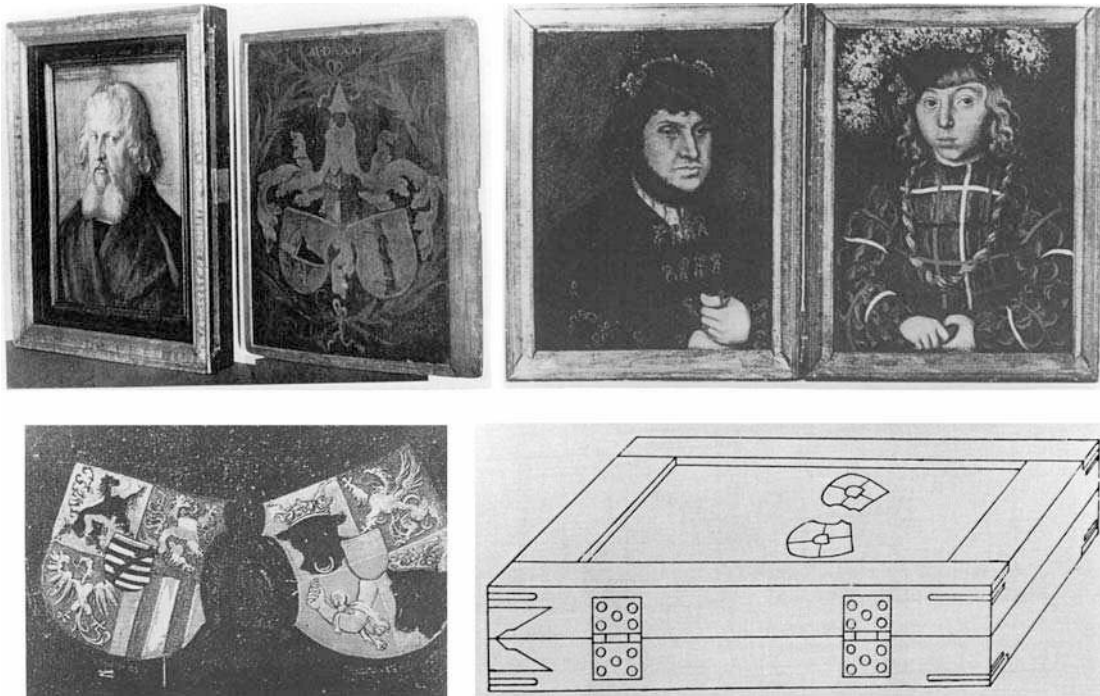


Abb. V.43. Albrecht Dürer: Bildnis Hieronymus Holzschuhers, 1526, Öl auf Lindenholz, 51 x 37 cm (Porträttafel), 60,5 x 50,5 cm (Porträt- und Deckelrahmen), Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

Abb. V.44. Lucas Cranach d. Ä.: Bildnisse Johans d. Beständigen v. Sachsen und seines Sohnes Johann Friedrich, 1509, Öl auf Lindenholz, 49,3 x 38,6 cm, Schweizer Privatbesitz

Abb. V.45 und V. 46. Außenseite der später zu einem Diptychon zusammengefügt Bildnisse Lucas Cranachs mit Wappen und schematische Darstellung der Kastenkonstruktion von Abb.V.44

Das von Simon Pistor in Auftrag gegebene Werk wäre demnach als eine monumentale Form solcher klappbarer oder schuberartiger Schatzkästchen mit privatem Charakter zu verstehen. Dafür spricht auch die auf der wappengeschmückten ehemaligen Deckelvorderseite angebrachte Inschrift, die „Fremde“ ausdrücklich dazu auffordert, stehenzubleiben und zu lesen.¹⁵ Dieser Umstand läßt darauf schließen, daß das *Schmidburgepitaph* ursprünglich für Nichtangehörige der Familie verschlossen blieb und nur für die Privatanacht geöffnet wurde.¹⁶

¹⁴ Ebd., S. 106.

¹⁵ Vgl. Anm. 10.

¹⁶ Die Annahme, die Cranach-Tafel sei ursprünglich nicht als Epitaph gedacht gewesen (AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 2, S. 54), scheint wenig schlüssig. So spricht die Inschrift der ehemaligen Deckelaußenseite des Kastens nämlich ausdrücklich vom „nicht gerade stattlichen Grabmal“ des Valentin Schmidburg (vgl. Anm. 10). Diese Aussage wird wohl weniger auf den prächtigen Schrein selbst, als vielmehr auf das auffallend kleinformatische Cranach-Bild in seinem Inneren bezogen sein. GROTE 1933, S. 46, erwog im Zuge ihrer Integration in das Kastenepitaph eine partielle Übermalung der Cranach-Tafel durch Georg Lemberger. Gemeint war damit der Rundbogenabschluß mit Darstellungen antiker Büsten in den Zwickelfeldern. Eine partielle Farbabnahme am äußeren Bildrand konnte diese These jedoch nicht eindeutig bestätigen (AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 2, S. 54). Durch Stilkritik ist die Frage nach der Ursprünglichkeit dieser oberen Bildzone kaum zu klären. Aussagen über eine später aufgelegte Malschicht wären allenfalls durch eine Infrarotaufnahme zu treffen.

1.3.2. Das Schicksal der Tafel im Lauf der Jahrhunderte

Das Schmidburgepitaph hing ursprünglich in der Leipziger Universitätskirche St. Nicolai¹⁷ „[...] unter der Emporkirchen beym Taufstein [...]“¹⁸. Nach einer im 17. Jahrhundert vorgenommenen Erweiterung der Kirche wurde es an einem der westlichen Pfeiler plaziert¹⁹ und geriet im 18. Jahrhundert mitsamt seinen auf ihr Seelenheil und bleibende Erinnerung bedachten Stiftern dreißig Jahre lang in Vergessenheit. Im Jahr 1785 lagerte man den kompletten Schrein zusammen mit weiteren altdeutschen Gemälden auf den Dachboden St. Nicolais aus, weil der Kirchenraum eine klassizistische Umgestaltung erfuhr. Erst 1815 wurden die Bilder mehr oder weniger zufällig wiederentdeckt.²⁰ Nur ausgewählte Stücke dieses aufsehenerregenden Dachbodenfundes wurden damals einer dringend notwendigen Restaurierung unterzogen, weil sie - der wieder aufkeimenden Begeisterung für altdeutsches Kulturgut entsprechend - einen würdigen Platz in der Leipziger Ratsbibliothek finden sollten. Das Schmidburgepitaph jedoch „[...] warf man zu denjenigen Bildwerken, die nicht der Restaurierung für wert gehalten wurden, und sonderte den kostbaren Inhalt [das Cranach-Bild] davon ab.“²¹ Die negative Einschätzung der Lemberger-Tafel als Arbeit „ohne Kunstwerth“²² hat offensichtlich deren Schicksal in den folgenden Jahrzehnten bestimmt.²³ 1848 wurde sie zusammen mit anderen Bildern des Dachbodenfundes aus der

¹⁷ AK DRESDEN 1971, S. 235-238, Nr. 437 (Werner Schade), hier S. 236.

¹⁸ AK LEIPZIG 1997 (wie Anm. 3), S. 72 (zit. nach: VOGEL o. J., nach 1714).

¹⁹ AK LEIPZIG 1997 (wie Anm. 3), S. 72.

²⁰ Zu den Umständen des Bilderfundes vgl. HEILAND 1997, S. 10. Es erscheint wenig plausibel, daß man dreißig Jahre nach der Deponierung nichts mehr von den Bildern auf dem Dachboden der Nicolaikirche gewußt haben soll. Ob der Fund „[...] der rund drei Jahrzehnte verborgen gebliebenen Schätze [...]“ (ebd., S. 12) tatsächlich so überraschend war, wie es zum damaligen Zeitpunkt dargestellt wurde, muß dahingestellt bleiben. Sicher ist jedoch, daß man werbewirksam einen Schatzfund in Manier eines Abenteuerromans inszenierte. Hierbei spielte Johann Gottlob Quandt eine primäre Rolle, indem er die Lorbeeren des Entdeckers erntete und offensichtlich sogar den Namen Johann Wolfgang von Goethes für seine Geschichte um den Bilderfund als Zugpferd verwendete. Am 22. März 1815 erschien anonym die „Nachricht von altdeutschen, in Leipzig entdeckten Kunstschatzen“ im Cottaischen „Morgenblatt für gebildete Stände“; der Text wurde 1830 dann in Band 39 der Goetheschen Gesamtausgabe aufgenommen. Heute ist man sich sicher, daß der grundsätzlich mit dem Bilderfund in Verbindung gebrachte Aufsatz Goethes in Wahrheit auf einer Art Vorbericht Johann Gottlieb Quandts selbst basiert. Goethe hat die Bilder erwiesenermaßen nie gesehen. Daß Quandt der Entdecker gewesen sei, wurde indirekt durch den angeblichen Goetheaufsatz immer weiter tradiert und dabei unberücksichtigt gelassen, daß das Ratsmitglied Christian Gottlob Frege bereits im Februar 1815 den Bilderfund schriftlich der Stadtverwaltung gemeldet hatte. Dementsprechend käme also auch er als Finder in Frage. Zumindest kann Quandt nicht als der alleiniger Entdecker gelten.

²¹ WUSTMANN 1885, S. 115. Demnach wurde zu diesem Zeitpunkt die ursprüngliche Kastenkonstruktion zerstört.

²² GEYSER 1858, S. 18. Auch vorher war das Bild ziemlich abschätzig kommentiert worden (QUANDT 1815, Sp. 991.) Wahrscheinlich entsprachen weder die teilweise recht derben Figurentypen noch das verhältnismäßig unübersichtlich wirkende Getümmel der Kreuzigung dem damals vorherrschenden Kunstgeschmack.

²³ Im Übergabeprotokoll an das Städtische Museum von 1848 (Abdruck der handschriftlichen Notizen in: AK LEIPZIG 1997, S. 160, Dokument 11) wurde die Tafel nicht einmal erwähnt. Die Museumskataloge verzeichnen sie zunächst als von einem unbekanntem deutschen Meister stammend; später wurde sie der Cranach-Schule zugeschrieben. Im Laufe der Jahre erhielt die Tafel unterschiedliche Inventarnummern: Zuerst wurde sie unter der Nr. 188 geführt, 1872 unter der Nr. 245 und seit 1891 unter der bis heute gültigen Nr. 609 (AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 3, S. 74).

Stadtbibliothek in das „Städtische Museum“, das heutige Museum der Bildenden Künste, überführt. Dort blieb das Bild bis 1886 magaziniert.²⁴ Eine erstmalige Restaurierung der Tafel erfolgte 73 Jahre nach ihrer Wiederentdeckung 1888 in Berlin.²⁵ Im April 1910 wurde sie mit einigen anderen der wiederentdeckten Bilder zum Aufbau einer Sammlung in das neu gegründete Stadtgeschichtliche Museum überführt. Noch im September des gleichen Jahres jedoch gelangte das Schmidburgepitaph mit acht weiteren Kunstwerken wieder zurück in das Museum der Bildenden Künste.²⁶

1.3.3. *Komposition*

Nicht nur die Gestalt des Epitaphs als Kasten, sondern auch die Komposition der Kreuzigungsdarstellung auf der ehemaligen Deckelinnenseite ist äußerst ungewöhnlich. Die Bildfläche ist in zwei Ebenen unterteilt. Unten knien die Stifter vor einer Art Lettnerarchitektur, die in üppigen Renaissanceformen schwelgt. Darüber ist eine figurenreiche Kreuzigung gezeigt. Insgesamt entsteht weniger der Eindruck, als knieten die Stifter vor einem Wandgemälde,²⁷ sondern vielmehr der, als hätten sie sich unterhalb einer Bühne niedergelassen, auf welcher das grausame Geschehen um die Kreuzigung Christi wie ein geistliches Schauspiel inszeniert ist.

Diese beiden Ebenen immanente lebendige Wirkung ergibt sich daraus, daß die Füße des Kreuzigungspersonals von der darunterliegenden Architektur angeschnitten sind und sich im Hintergrund eine weitläufige Landschaft erstreckt, welche eine natürliche Tiefenräumlichkeit suggeriert. In der rechten Bildhälfte vermittelt ein unmittelbar auf dem Gebälk sitzender Landsknecht räumlich wie inhaltlich zwischen Stifter- und Kreuzigungsebene. Auch das Pferd des Longinus ist dreidimensional aufgefaßt, indem sein üppiger, offensichtlich hin- und herschlagender Schweif über das Niveau der Architektur hinauszuragen scheint.

Die ausgeprägt tiefenräumliche Gesamtwirkung des Bildes wird aber in erster Linie durch eine zusätzliche Stufung der Stifter- und Kreuzigungsebene erreicht. Im direkten Bildvordergrund bildet eine erste eingezogene Stufe eine rechteckige Nische. Dort lagert eine weiße Hündin, die rechts und links von den in Grisaillemalerei angelegten Wappen der Familien Schmidburg, Pistor und Proles flankiert wird. Direkt hinter ihr sind zwei runde Medaillons an der Stirnseite des eingezogenen Treppenabsatzes angebracht, welche je eine antikisierende Büste zeigen. Unter dem prächtigen Renaissancebaldachin, der die Stifter­schar in zwei Gruppen teilt und deutlich in die Kreuzigungsebene hineinragt, wird durch weitere Stufen ein angrenzender, kreuzrippengewölbter Raum – wohl eine Kapelle - er-

²⁴ AK LEIPZIG 1997 (wie Anm. 3), S. 76. Das Städtische Museum wurde 1837 vom Leipziger Kunstverein gegründet und ist seit 1858 als Museum der Bildenden Künste etabliert.

²⁵ Ebd.

²⁶ Zur Einigung zwischen Stadtgeschichtlichem Museum und Museum der Bildenden Künste vgl. ebd., Dokument 13-17, S. 161ff.

²⁷ GROTE 1933, S. 42 / AK LEIPZIG 1997 (wie Anm. 3), S. 74.

geschlossen. In dieser steht ein mit einem kostbaren, weißen Spizentuch bedeckter Altar, auf dem eine bauchige, kannelierte Henkelvase mit üppigem Blumenstrauß sowie ein prächtiger Kandelaber um ein aufgeschlagenes Buch drapiert sind.



Abb. V.47. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt



Abb. V.48 Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt

Auch in der Kreuzigungsebene zeichnet sich eine Art Stufenpodest ab, dessen Ecken und Kanten teilweise durch die Beine des Pferdes sowie die Gewänder Mariens und Maria Magdalenas verdeckt werden. Rechts haben die um das Gewand wüfelnden Kriegsknechte Platz genommen, so daß die Stufung an dieser Stelle gänzlich dem Betrachterblick entzogen ist.



Abb. V.49. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt

Als ein weiteres die Tiefenräumlichkeit unterstreichendes Element kommt der deutliche Größenunterschied der Figuren hinzu. So ist beispielsweise die ihrer zarten Kopfform nach wohl eher kleinwüchsige Hündin in der Stifterebene verhältnismäßig groß dargestellt, wodurch zweifellos ihre unmittelbare Nähe zum Betrachter betont wird. Daß die Pfoten des Tieres vom unteren Bildrand angeschnitten sind, weist nicht etwa auf eine spätere Be-

schneidung der Tafel hin,²⁸ sondern vielmehr auf einen vom Künstler von vornherein eingeplanten Betrachterstandpunkt deutlich unterhalb des Epitaphs. Denkt man sich das Werk oberhalb der durchschnittlichen Augenhöhe am Kirchenpfeiler hängend, ergibt sich für den Betrachter der illusionistische Eindruck, als öffneten sich über ihm ein Innen- und Außenraum, in welchem Stifter wie Kreuzigungspersonal real agieren. Durch die so herbeigeführte Verschränkung von Betrachter- und Bildebene konnte sich der in die Andacht Versunkene einst unmittelbar in das lebendig gestaltete Bildgeschehen - vor allem die Passion Christi – einbezogen fühlen.²⁹

Herkunft des Kompositionsschemas und architektonischer Einzelmotive

Die Komposition Lembergers erinnert mit ihren Raumebenen in gewisser Weise an die oberitalienische Monumentalmalerei der Renaissance, zum Beispiel die eines Andrea Mantegna oder Masaccio. Durchaus vergleichbar ist die Darstellungsweise etwa mit dem 1425-1428 entstandenen *Trinitätsfresko* Masaccios in der Kirche Santa Maria Novella, Florenz.³⁰ Allerdings kann Masaccios Darstellung geradezu als Ikone der klassischen, korrekt konstruierten Zentralperspektive gelten und ist klar auf die wesentlichen Figuren beschränkt, wohingegen Lembergers Bild zwar durchaus gekonnt den niedrigen Betrachterstandpunkt miteinberechnet, aber auch deutlich der Bedeutungs- und Erfahrungsperspektive sowie der nordalpinen, derbe Typen bevorzugenden Figurenvielfalt verpflichtet ist. Trotzdem lassen sich einige Parallelen zwischen den beiden Bildern attestieren, welche eine zumindest indirekte Abhängigkeit Lembergers von diesem Hauptwerk oberitalienischer Renaissancekunst nahe legen. Hier wie dort knien die Stifter vor einem sakralen Innenraum, wobei Lembergers Figuren jedoch eine Ebene tiefer angeordnet sind, und zwar an der Stelle, wo bei Masaccio die Grabnische mit Sarkophag und Skelett als *memento mori*-Motiv³¹ dient. Bei Lemberger wird der bildlich durch das Gerippe personifizierte Tod durch einen Kapellenraum ersetzt, dessen Eingang von den Stiftern flankiert wird und in dem ein aufgeschlagenes Buch auf einem schlicht gestalteten Altar liegt. Den Platz von Masaccios Stiftern rechts und links des Kreuzes bevölkern auf dem *Schmidburgepitaph* die um das Gewand Christi wüffelnden Knechte sowie der berittene Longinus.

²⁸ Dem Restaurierungsbericht aus dem Jahre 1888 zufolge ist die Tafel in ihrer originalen Rahmung erhalten (AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 3, S. 76).

²⁹ Leider ist die Tafel im Museum der Bildenden Künste heute viel zu tief angebracht. Die ursprünglich auf Untersicht berechneten perspektivischen Verkürzungen und Verzerrungen kommen so übermäßig stark zur Geltung. Wahrscheinlich kam durch ein zu niedriges Hängungsniveau auch das vernichtende Urteil zustande, „[...] das Ganze [sei] ein wahres Zerrbild [...]“ (QUANDT 1815, Sp. 991).

³⁰ VOLPONI / BERTI 1968, Nr. 21, S. 97ff.

³¹ Die Mahnung an die Vergänglichkeit alles Irdischen wird durch die folgende Inschrift unterstrichen: IO. FV. GIA. QVEL. CHE. VOI. SETE: E QVEL CHI SON VOI. ANCOR. SARETE. Üs.: Ich war was Du bist, was ich bin wirst Du sein.



Abb. V.50. Kat.-Nr. M 3

Abb. V.51. Masaccio, *Die Trinität*, um 1425-1428, Fresko, 667 x 317 cm, Santa Maria Novella, Florenz

Es ist wohl davon auszugehen, daß oberitalienisches Formengut nicht auf direktem Wege, sondern tradiert durch zeitgenössische Kupferstiche und künstlerische Zitate diverser Epigonen aus dem süddeutschen Raum Eingang in Lembergers Oeuvre fand. Als eines von vielen süddeutschen Beispielen für die Verbreitung der von Masaccio abhängigen Kompositionen im 16. Jahrhundert mag das sogenannte *Estreicher-Epitaph* des Landshuter Steinmetzen Stephahn Rottaler dienen.³²

Abb. V.52. Stephan Rottaler: *Estreicher-Epitaph*, vor 1521, Sandstein, ehemalige Minoritenkirche, heute Franziskanerkirche Ingolstadt

Diese Gedenktafel in der Ingolstädter Franziskanerkirche erinnert von der Komposition, dem Raumgefüge sowie der Darstellung eines Gnadenstuhls her noch wesentlich deutlicher als Lembergers Bild an Masaccios Fresko in der Kirche Santa Maria Novella. Auffallend ist jedoch, daß die Stifter nicht auf gleicher Ebene mit dem Gekreuzigten, sondern genau

³² LIEDKE 1976, S. 96-99, bemerkte trotz Erwähnung oberitalienischer Einflüsse nicht die augenscheinliche Ähnlichkeit des Rottaler-Epitaphs zu Masaccios *Trinità*.

wie auf dem *Schmidburgepitaph* deutlich unter dem Kreuz seitlich der Inskriptentafel angeordnet sind.³³

Im Zusammenhang mit der Verbreitung italienischen Formenguts im Allgemeinen, aber auch bezüglich einer Vorbildhaftigkeit für Lemberger im Speziellen, ist die Rolle der Augsburger Schule nicht zu unterschätzen. Vor allem die Holzschnitte von Hans Holbein sowie Hans Weiditz, mit denen Lemberger im Rahmen seiner Tätigkeit für die Bibelillustration zur Entstehungszeit des *Schmidburgepitaphs* in Berührung gekommen sein dürfte,³⁴ hatten wohl eine prägende Funktion. Auf dem *Schmidburgepitaph* drückt sich die Augsburger Ästhetik in diversen Details aus, etwa bei dem Renaissancebaldachin mit seinen gerieften Bogenlaibungen, der phantasievollen Pflanzenornamentik, den üppigen Balustersäulen oder den gemmenartig gestalteten Rundmedaillons an der Stufenstirnseite in der untersten Bildebene.

Die unkonventionelle Idee, direkt unter dem Kreuzigungsgeschehen den Blick in einen offenen Kapellenraum zu gewähren, könnte in Erinnerung an die Konzeption des *Moosburger Hochaltars* entstanden sein. Dieses Hauptwerk der spätgotischen Altarbaukunst wurde bereits um 1511 von zwei Künstlern geschaffen, denen Lemberger äußerst nahe stand. Mit Hans Leinberger, der für die Schnitzarbeiten zuständig war, verband den Künstler mit großer Wahrscheinlichkeit eine direkte Verwandtschaft, mit dem Maler Hans Wertinger wohl ein erstes Lehrer-Schüler-Verhältnis.³⁵ Ähnlich wie auf dem *Schmidburgepitaph* stellte Hans Wertinger direkt unter dem Altarschrein auf der Predella eine sich illusionistisch in die Tiefe erstreckende, kreuzrippengewölbte Kapelle dar. Die Stifter knien jedoch direkt in diesem Raum, wohingegen Lemberger sie davor plazierte und seine Kapelle statt dessen mit dem zurückhaltend geschmückten Altartisch ausstattete.

Ein konkretes Vorbild für das *Schmidburgepitaph* läßt sich demnach nicht bestimmen. Die ungewöhnliche Schöpfung Lembergers resultiert vielmehr aus dem Zusammenspiel verschiedener Einflüsse: sowohl seine Ikonographie als auch seine Kompositionsschemata sind gleichermaßen nordalpin wie (ober-)italienisch geprägt. Durch diese Einflüsse entstand mit dem *Schmidburgepitaph* formal wie inhaltlich ein spannungsvolles, eigenständiges Werk, das zumindest für den mitteldeutschen Raum als einzigartig zu bezeichnen ist.

1.3.4. Ikonographische Analyse

Eingehende Beschreibung der Stifterebene

Die in der unteren Bildhälfte knienden Stifter sind über ausführliche Inschriften, die auf Gebälk und Baldachin der sie hinterfangenden Architekturkulisse angebracht sind und die

³³ Auch die für Lemberger typischen Balustersäulen, „welschen Kindlein“ und Festons finden sich in ihren schwellenden Formen und phantasievollen Variationen ganz ähnlich in Rottalers sonstigem Werk.

³⁴ Vgl. Kap. IV.1.

³⁵ Siehe Kap. III.2.2., Abb. III.17. Vgl. auch Kat.-Nr. F 1.

jeweiligen Lebensdaten enthalten, genau zu identifizieren.³⁶ Neben dem direkt rechts des Baldachins dargestellten Stifter des Epitaphs, Simon Pistor, sind auf der linken Seite sein Onkel Heinrich (außen) und sein Großvater Valentin Schmidburg (innen) zu sehen. Rechts von Simon Pistor sind sein Bruder Christoph sowie seine Mutter Martha Pistor (geborene Schmidburg) plaziert. Ganz außen kniet die Frau Valentin Schmidburgs, Ursula (geborene Proles), Mutter von Martha Pistor und Großmutter Simon und Christoph Pistor.³⁷



Abb. V.53. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitte

Die Hündin, welche auf dem Treppensatz unterhalb der Stifter dargestellt ist (Abb. V.54), wird sicherlich als traditionell überlieferter Hinweis auf die Gottestreue³⁸ der dargestellten Familienmitglieder zu interpretieren sein. In den hinter dem Tier angebrachten Rundmedaillons mit Darstellungen antiker Büsten drückt sich wohl eine humanistische Gesinnung der Familie – in erster Linie des Stifters Simon Pistor - aus. In diesem Fall dürften wohl Mars und Minerva einander gegengegenübergestellt sein (Abb. V.55). Die links gezeigte Büste eines Mannes mit markanten Gesichtszügen zeichnet sich durch einen reich verzierten Brustpanzer sowie einen Helm mit Widderhörnern aus und legt so eine Deutung als

³⁶ Die Inschriften sind bei Betrachtung des Originals gut zu erkennen. Auf dem linken Sims ist zu lesen: „D[OCTOR] HEINR[ICUS] SCHMIDBURG NUMBURG[ENSIS] EPIS[COPI] CANCELL[ARIUS] VIX[IT] AN[NOS] XLII, OBIIT MDXX° NO[NIS] NOVEM[BRIS] FAMIL[IAE] S[UAE] FINIS“. Übers.: Doktor Heinrich Schmidburg, Kanzler des Bischofs zu Naumburg, lebte 42 Jahre, starb 1520 am 5. November als der letzte seines Stammes. Auf der linken Seite des Baldachins ist zu entziffern: „REQUIES[CANT] IN PACE.“ Übers.: Mögen sie in Frieden ruhen. In dem Feld an der Vorderseite des Baldachins steht geschrieben: „D[OCTOR] VALEN[TINUS] SCHMIDBURG PRINC[IPUM] SAXO[NIAE] MEDICUS, VIX[IT] AN[NOS] XLVIII, OBIIT MCCCCXC° XIII K[A]L. SEPT[EMBRIS]“. Übers.: Doktor Valentin Schmidburg, Arzt der Fürsten von Sachsen, lebte 48 Jahre, starb 1490 am 20. August. Darunter im Rundbogenfeld ist zu lesen: „AVO MATER[NO] ET AVUNC[ULO] POS[UIT] D[OCTOR] SIM[ONIS] PIST[ORIS] ORD[INARIUS]“. Übers.: Dem Großvater mütterlicherseits und dem Onkel errichtete der Ordinarius Simon Pistor. Das Feld rechts am Baldachin im Schatten enthält die Inschrift: „FAB[RICARI] FAC[IEBAT] AN[NO] D[OMI]N[I] MDXXII°“. Übers.: Ließ anfertigen im Jahr 1522. Auf dem rechten Sims über den Stifterfiguren steht zu lesen: „NEP[OS] EX FIL[IA] MARTHA UX[ORE] D[OCTORIS] SIM[ONIS] PISTOR[IS] MED[ICI] [QUAE] VIX[IT] AN[NOS] XXX OBIIT MCCCCXCVII° VIII. K[A]L. DECEMB[RIS], CHRISTO[PHORUS] PIST[ORIS] AR[TIUM] ET MED[ICINAE] D[OCTOR] VIXIT ANN[OS] XXVII, OBIIT MDXIX° I[N] D[OMINO]. URSULA PROLES CASTISS[IMA] D[OCTORIS] VALENT[INI] SCHMIDBURG CONIUNX OBIIT MCCCCXCV°“. Übers.: Der Enkel, Sohn der Tochter Martha, Frau des Arztes Dr. Simon Pistor, die dreißig Jahre lebte und 1497 am 24. November starb, Doktor der Schönen Künste und der Medizin, lebte 27 Jahre, starb im Jahre des Herrn 1519. Ursula Proles, die überaus keusche Gattin des Doktor Valentin Schmidburg, starb 1495.

³⁷ Das Epitaph ist demnach eigentlich eher dem weiblichen Familienzweig gewidmet, mit dem den Stifter wohl eine besondere Beziehung verbunden haben dürfte. Zur Vermutung einer geistigen Prägung Simon Pistor durch diesen Familienzweig siehe unten.

³⁸ HEINZ-MOHR 1998, S. 150.

Kriegsgott Mars nahe.³⁹ Die rechts abgebildete Büste ist durch ein üppiges Dekollete über dem starren Rechteckausschnitt einer Rüstung als Frau ausgewiesen. Der Haarkranz aus Olivenzweigen läßt es zu, sie als Minerva, Göttin der (Kriegs-)Kunst und Weisheit zu interpretieren.⁴⁰ Die Gegenüberstellung der antiken Gottheiten Mars und Minerva steht sinnbildhaft für die Überwindung von Krieg und Barbarei durch Weisheit, Kultur und Kunst. Lembergers Darstellung zeugte demnach davon, daß sich bereits humanistisch gesinnte Bürger des frühen 16. Jahrhunderts im nordalpinen Raum selbstbewußt dieser durch die italienische Renaissance geprägten, vor allem in späterer Zeit für barocke Herrscherhäuser üblichen Ikonographie bedienten.⁴¹



Abb. V.54. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt

Abb. V.55. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitte

Als bemerkenswertes Zeugnis des spätestens seit Dürer im nordalpinen Raum aufkeimenden künstlerischen Selbstbewußtseins kann das Monogramm Lembergers gelten, welches an zentraler Stelle in der Stifterebene angebracht ist. Es befindet sich in dem geöffneten Buch hinter dem Baldachin auf der Altarmensa, dessen liturgischer Text leider nicht durchgängig zu entziffern ist.⁴² Das gut lesbare Wort „Amen“ am Ende des Textes⁴³ wird

³⁹ Zu seinen Attributen vgl. WISSOWA 1971, S. 141ff. Der Kriegsgott Mars beherrscht laut Astrologie die Tierkreiszeichen Widder und Skorpion (ebd.). So ließe sich auch der widdergehörnte Helm erklären.

⁴⁰ ROSE 1997, S. 69 und 102. Als Beispiel für eine Darstellung der Minerva mit Olivenkranz auf dem Haupt vgl. etwa Sandro Botticelli: *Minerva und der Zentaur*, 1482-83, Leinwand, 201 x 148 cm, Galleria degli Uffizi Florenz.

⁴¹ Zur antithetischen Gegenüberstellung von Mars und Minerva im Zusammenhang bürgerlicher Ikonographie vgl. ZÖLLNER 1998. Die unten erfolgende Interpretation des Bildinhaltes stützt diese Deutung der Medaillons.

⁴² Die folgenden Wort- bzw. Buchstabenfragmente sind lesbar: „Deus qui m. & ma... homo e-at(?)...prae.....Prae... nostr(a?) (c)?um...axū(c?) p...ta (d?) uri... Nostr(i) eos m et ea... ..vane q(ui?) f (oder p?) at (ur?). PAX D.N.I. G Amen L. Herrn Dr. theol. Constantin Klein, Leipzig, sei herzlich für den Versuch der weitergehenden Entzifferung und Interpretation des Textes vor Ort gedankt.

⁴³ Dies läßt darauf schließen, daß es sich hierbei nicht um einen Bibeltext (AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 3, S. 74), sondern um einen Gebetstext handelt. Den Wortfragmenten zufolge dürfte ein nicht näher identifizierbares Psalmengebet zitiert sein. Für die freundliche Auskunft danke ich Herrn Prof. Dr. theol. Walter Sparr, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.

von den Lettern G und L flankiert, die im biblischen bzw. liturgischen Zusammenhang keine Erklärung finden.⁴⁴



Abb. V.56. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt

Beschreibung der Kreuzigung

Hinter dem Renaissancebaldachin, der über das Gebälk hinausragt, erhebt sich direkt oberhalb der Stifter bildmässig das Kreuz Christi. Indem es auf einer steinernen Stufe errichtet und somit leicht erhöht dargestellt ist, beherrscht es das lebendig gestaltete, figurenreiche und damit kaum überschaubare Kreuzigungsgeschehen. Kompositorisch ist das Kreuz in einer Achse mit dem Buch im Kapellenraum aufgefaßt, welches im Zentrum der Stifterebene steht und wie von selbst zu leuchten scheint.

Die Figur Christi erhält durch die spiralförmigen Wolkenformationen, zwischen denen tiefblauer Himmel durchscheint, eine natürliche Rahmung. Hinter dem Kreuz des guten Schächers links fällt gleißendes Sonnenlicht durch ein Loch in den Wolken, so daß die Figur des Erlösers direkt angestrahlt wird. Die auf dieser Bildseite zerfasert strukturierten Zirruswolken scheinen von kräftigen Winden getrieben, und auch das Büßergewand des guten Schächers ist durch einen Luftzug nach hinten aufgeweht. So wirkt es, als kündeten göttliche, in warmen Farben dargestellte Naturphänomene wie Wind und Sonnenlicht von einem positiven nachweltlichen Schicksal des Gutgläubigen.⁴⁵ Auf der rechten Seite hingegen, wo das Kreuz des bösen Schächers fußt, herrschen andere atmosphärische Bedingungen. Dies wird zum einen durch die Lendentuchzipfel Christi deutlich, welche in die konträre Richtung geweht werden und so eine optische Barriere zwischen dem Ungläubigen und dem Erlösungsgeschehen bilden. Zum anderen türmen sich hinter dem Schächerkreuz undurchdringliche Kumuluswolken auf. Mit dem bösen Schächer kompositorisch, aber auch inhaltlich parallelisiert ist der gelb gekleidete Judas im Hintergrund links, welcher sich an einem Baum stranguliert hat. Den Verräter Christi wie auch das „Schandmaul“ am Kreuz erwartet der ewige Tod. Eine schmale Mondsichel kündigt am Himmel über diesen beiden Figuren symbolträchtig von finsterner Nacht.

⁴⁴ Das bisher unentdeckte Monogramm bestätigt die Urheberschaft Lembergers für die Tafel. An dieser Stelle belegt es wohl auch eine tief empfundenen Frömmigkeit.

⁴⁵ Sogenannte Zirruswolken sind besonders im Alpenvorland dann zu beobachten, wenn warme Luftströmungen in Form von Föhnwinden aus Richtung Süden über die Berge wehen und gutes Wetter ankündigen. Vielleicht behielt Lemberger dieses Naturphänomen aus seiner süddeutschen Heimat im Gedächtnis, stellte es hier versatzstückartig dar und belegte es mit entsprechend positiver Symbolik.



Abb. V.57. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitte

Direkt unter dem verächtlich ausspuckenden, sich von Christus abwendenden Schächer sind diverse Raufbolde mit fratzenhaft verzogenen Gesichtern zu sehen. Im Vordergrund sitzen zwei Männer, die um das Gewand Christi würfeln. Einer der beiden trägt eine mit goldener Hutnadel gezierte, hellgrüne Kopfbedeckung, deren schräg geschlitzter Stirnwulst an einen Lorbeerkranz als Zeichen des Triumphs in der Antike erinnert. Durch seine unge- niert-lässige Haltung und das Hemd, welches neben der phallisch aufragenden Schamkap- sel aus der Hose hängt, wirkt dieser Geselle jedoch – sehr ähnlich wie die Landesknechte des *Triumphzuges Kaiser Maximilians*⁴⁶ - eher wie die Karikatur einer antiken Figur.



Abb. V.58. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitte

⁴⁶ Vgl. Kat.-Nr. Z 6.

Ganz rechts am Bildrand ist wohl der Befehlshaber der Kriegsknechte dargestellt. Ein modisch gekleideter, bärtiger Reiter blickt direkt aus dem Bild heraus und greift mit der rechten Hand unter seinem linken Arm hindurch nach seinem Schwert, ganz so, als wolle er es im nächsten Moment gegen den Betrachter einsetzen. Vom Erlösungsgeschehen, welches mit dem qualvollen Kreuzestod Christi seinen Höhepunkt findet, nimmt auf dieser heraldisch gesehen unvornehmen Seite fast niemand Notiz. Hier ist man viel zu sehr mit Drohgebärden und handfesten Rangeleien beschäftigt.

Die vom Betrachter aus linke - heraldisch gesehen rechte und damit vornehmere - Seite wird von Longinus dominiert. Dieser ist als blondgelockter, junger Edelmann aufgefaßt und sitzt auf einem Apfelschimmel. Pferd und Reiter erinnern in ihrer Haltung deutlich an den *Heiligen Georg* von Albrecht Dürer, der bereits beim *Triumphzug Kaiser Maximilians* für Lemberger vorbildhaft war.⁴⁷



Abb. V.59. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitte

Rechts neben Longinus stehen direkt unter dem Kreuz Christi ein mit Hellebarde bewaffneter Soldat sowie ein Mann mit pelzverbrämtem Hut und Lanze. Beide beobachten pikiert und offensichtlich verständnislos das wüste Treiben auf der anderen Seite.⁴⁸ Johannes Evangelista und die drei Marien links werden durch Longinus sowie die bewaffneten Figuren von dem unflätigen Treiben auf der anderen Seite des Kreuzes abgeschirmt. Johannes hat Maria tröstend den rechten Arm um die Schulter gelegt.

Ungewöhnliche Details der Kreuzigung

Auf den ersten Blick erscheint die Kreuzigungsdarstellung Georg Lembergers recht konventionell. Es fällt jedoch auf, daß die Szene um Longinus und den Lanzenstich bildlich und inhaltlich in den Vordergrund gerückt ist. Longinus trägt überdies das farblich auffälligste und prächtigste Gewand aller im Bild dargestellten Personen. In seiner gepflegt-vornehmen Erscheinung und der andächtig betrachtenden Haltung bildet er einen deutli-

⁴⁷ Siehe Kat.-Nr. Z 6 und Abb. IV.84.

⁴⁸ Das Gesicht des Soldaten mit gespitzten Lippen erinnert deutlich an die *Drei Marschierenden Landsknechte* von 1515 (Kat.-Nr. H 1515.1).

chen Kontrast zu den teilnahmslosen und verwahrlosten Raufbolden auf der anderen Seite und erscheint zugleich genauso bedeutsam wie die eigentliche Hauptfigur, der Gekreuzigte. Im Unterschied zu anderen Darstellungen fehlt hier die ikonographisch übliche Geste, mit der Longinus auf seine Blindheit hinweist.⁴⁹ Das verbreitete Motiv des Blutstrahls, der aus der Seitenwunde Christi austritt und Longinus im hohen Bogen trifft oder an der Lanze herabrinnt, wurde dahingehend abgewandelt, daß dem Erleuchteten ein Blutstropfen aus dem rechten Auge quillt. Demnach hat die Heilung von der (geistigen) Blindheit und die damit verbundene Erkenntnis über das Erlösungsgeschehen durch den Kreuzestod Christi bereits eingesetzt.



Abb. V.60. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt

Neben Longinus nimmt noch eine weitere Person unmittelbar Anteil am Leid Christi, und zwar ein Mann in Rüstung mit rotblonder Haar- und Bartracht direkt unterhalb des Kreuzes. Während sich dieser mit der linken Hand auf seine Streitaxt stützt, führt er mit seinem rechten Arm eine pathetische Geste aus und blickt, den Kopf in den Nacken gelegt, zum Gekreuzigten empor.



Abb. V.61. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt

Diese Figur ist bildlich wie inhaltlich mit Longinus parallelisiert und stellt wohl den für die Ikonographie einer Kreuzigung üblichen Hauptmann dar, der im Angesicht des Heilsgeschehens vom Gegner zum Anhänger der christlichen Lehre wurde.⁵⁰ In seiner staunenden Erkenntnis ist der gute Hauptmann ganz ähnlich wie Longinus aufgefaßt. Allerdings ist seine Körperhaltung wesentlich hingebungsvoller, wodurch wohl möglichst unmißver-

⁴⁹ Entweder verdeckt Longinus ein Auge mit der Hand, oder er deutet mit dem Zeigefinger darauf.

⁵⁰ ICK, Bd. 2, S. 169f.

ständig die reformatorische Auffassung vom reinen Empfangen der Gnade Gottes verbildlicht werden sollte.⁵¹

Eine wichtige Schlüsselfunktion bezüglich des Erkennens der Gnade Gottes, die sich im Kreuzestod Christi ausdrückt, kommt auch dem zunächst eher unscheinbaren Mann hinter Longinus zu. Er trägt eine schwarze Gelehrtentracht und reitet auf einem Maultier. Einmal wahrgenommen, zieht diese Figur den Betrachterblick immer wieder auf sich. Kompositorisch ist der Mann hervorgehoben, indem er in Frontalansicht gezeigt und von der Lanze des Longinus sowie einer parallel dazu ans Kreuz gelehnten Leiter gerahmt wird. Mit festem Griff hat er seine linke Hand um die Lanze des Longinus gelegt und führt diesem die Hand. Damit verhilft er ihm zum Augenlicht beziehungsweise zu der Erkenntnis über das Erlösungswerk, welches sich im Kreuzestod Christi erfüllt.⁵²



Abb. V.62. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitte

Es stellt sich die Frage, warum Georg Lemberger nicht nur Longinus, sondern auch den ikonographisch zwar durchaus für Kreuzigungsdarstellungen des 16. Jahrhunderts üblichen, normalerweise aber als Rand- und Assistenzfigur aufgefaßten „Handleiter“⁵³ so deut-

⁵¹ Herrn Prof. Dr. Walter Sparr, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, sei herzlich für seine Ausführungen bezüglich der reformatorischen Auffassung vom Glauben als „fiducia solo christi“ gedankt. Nach heutiger Ästhetik und theologischer Auffassung könnten die expressive Haltung des Hauptmannes und der unübersichtliche Ersteindruck des Bildes typisch „barock“ bzw. „katholisch“ anmuten. Die nordalpine Lebenswelt war zur Entstehungszeit der Tafel jedoch noch spätmittelalterlich geprägt und damit weder von einer für den fortgeschrittenen Protestantismus typischen (Gefühls-)Kargheit noch vom Pathos der später im süddeutschen Raum verbreiteten Gegenreformation beeinflusst. Die Darstellungsweise ist also als bildliche Umsetzung der frohen Botschaft des Neuen Testaments und somit auch als ein wichtiges künstlerisches Zeugnis der Lebenswelt zur Frühzeit der Konfessionalisierung zu verstehen. Für den mitteldeutschen Raum kann das Bild als revolutionäre Leistung eines zugewanderten Künstlers gelten, der damit vor Ort die süddeutsche Tradition des um 1500 in erster Linie durch Hans Leinberger begründeten „spätgotischen Barock“ (JAFFÉ 1922) etablierte und mit neuen theologischen Inhalten anreicherte.

⁵² Ikonographisch ungewöhnlich ist diese Figur für eine Kreuzigungsdarstellung nicht. Sie ist als Hinweis auf die Blindheit des Longinus zu verstehen und findet sich in der deutschen Malerei der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts besonders häufig (ICK, Bd. 2, Sp. 168).

⁵³ Der Begriff „Handleiter“ bezeichnete nichts anderes als einen Blindenführer (VOLZ 1974, Bd. 3, S. 337 =LUTHER, Martin, Bearb.). Auch alle folgenden Erklärungen zur Luthersprache beziehen sich auf die Ausführungen von Hans Volz, Herausgeber der 1974 erschienenen Neuauflage der Lutherbibel von 1545 (*Biblia: das ist...*, Hans Lufft, Wittenberg 1545).

lich aufwertete. Die Antwort kann höchstwahrscheinlich ein weiteres Detail der Tafel geben. Vergleicht man die Stifterbildnisse mit den Einzelfiguren der Kreuzigung, so fällt auf, daß Johannes der Evangelist ganz ähnliche Gesichtszüge und die gleiche Haartracht wie Simon Pistor aufweist.



Abb. V.63. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt

Verkleidet als elementar wichtige Person des Kreuzigungsgeschehens, scheint der Stifter des Bildes demnach also ein zweites Mal in Szene gesetzt. Der „Handleiter“ hinter Longinus ähnelt einer anderen Figur der Stiferebene, und zwar Simon Pistors Großvater Valentin Schmidburg. Neben einer Warze auf der Wange, die auch beim schwarz Gekleideten angedeutet ist, bestehen starke Ähnlichkeiten in der Mund-, Augen-, Kinn- und Stirnpartie. Die gekräuselten, kinnlangen Haare und der durch Geheimratsecken charakteristisch geformte Haaransatz sind trotz des Hutes gut vergleichbar. Der „Handleiter“ wirkt etwas jünger als sein Pendant, wobei die leicht verzerrten Gesichtszüge durch die starke Untersicht bedingt sind.



Abb. V.64. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitte

Georg Lemberger dürfte also die beiden wichtigsten Stifterpersönlichkeiten, Simon Pistor und Valentin Schmidburg, ein zweites Mal in die Kreuzigung integriert haben. Ihre Platzierung an gleichermaßen wichtigen Positionen innerhalb des Geschehens entspricht dem Umstand, daß sie auch in der Stifterzone gleichwertige Stellen einnehmen, nämlich direkt neben dem Baldachin. Die Inschrift auf der anderen Seite der Tafel nennt explizit beide Männer als Hauptpersonen der Epitaphstiftung.

Aus reformatorischer Sicht wird Valentin Schmidburg in der Kreuzigung als Vermittler zum wahren Glauben dargestellt, hält er doch Longinus die Lanze und verhilft damit zur

Erkenntnis über die Gnade Gottes, welche sich im Kreuzestod Christi ausdrückt. Nachdem der bereits 1490 gestorbene Valentin Schmidburg die Reformation nicht mehr erlebt haben kann, stellt sich die Frage, warum ausgerechnet er auf den Kernpunkt der Rechtfertigungslehre Luthers hinweisen sollte. Wie bereits erwähnt, stand zumindest sein Sohn Heinrich Schmidburg, der Kanzler Philipps von Freising, dem Reformator durchaus wohlgesonnen gegenüber.⁵⁴ Auch Simon Pistor selbst war wohl einer der frühesten Anhänger Martin Luthers, obwohl er das Kanzleramt bei dem Luthergegner Herzog Georg von Sachsen innehatte.⁵⁵ Diese Indizien weisen darauf hin, daß Valentin Schmidburg die Familie in eine religiöse Richtung vorgeprägt hatte, welche bereits reformatorische Ideen vorwegnahm. Dafür spricht auch, daß seine in der Stifterzone ganz rechts dargestellte Frau Ursula eine direkte Verwandte von Andreas Proles war, einem sächsischen Vorläufer der Reformatoren.⁵⁶ In der über ihrem Stifterbild angebrachten Inschrift wird Ursula Schmidburg ausdrücklich unter ihrem Mädchennamen Proles geführt. Den Großeltern Simon Pistors dürfte demnach wahrscheinlich eine Schlüsselfunktion bezüglich der religiösen Prägung der Familie zugekommen sein.

Unter diesen Umständen liegt der Verdacht nahe, daß auch Ursula Schmidburg geb. Proles auf der Kreuzigungsebene ein zweites Mal wiedergegeben ist. Tatsächlich könnte sie als Vorbild für eine der drei Marien neben Johannes Evangelista fungiert haben: die händeringende Marienfigur trägt eine ganz ähnliche, fein gefältelte und mit breitem Stirn- und Kinnband versehene Haube wie das Pendant in der Stiferebene. Die Art und Weise, wie die Kinnbinde fast schon nachlässig gelockert getragen wird, besitzt unter Umständen noch einen tieferen Sinn. Vielleicht ist die auch in der Stiferebene freigelassene Mundpartie auch als reformatorische Variante des Motivs der über den Mund gelegten Binde deutbar, welches traditionell auf ein Sterbedatum vor Entstehung eines Epitaphs hinweist.⁵⁷ Weil die Seele nach damaliger Auffassung den Körper durch den Mund verließ, könnte die her-

⁵⁴ Vgl. Kap. V.1.

⁵⁵ Vgl. WUSTMANN 1885, S. 118. Auch unter dem Nachfolger Georgs, Moritz von Sachsen, der so schnell wie möglich die Reformation in Leipzig einführen ließ, blieb Pistor Kanzler. Daß sich Pistor zu Regierungszeiten Georgs des Bärtigen bezüglich einer dem neuen Glauben nicht ganz abgeneigten Grundhaltung eher bedeckt hielt, wäre in Anbetracht der harten Vorgehensweise des Herzogs gegen reformatorische Umtriebe verständlich. Der Umstand, daß sich Luther abschätzig über Pistor und seine zögernde Haltung zur Reformation äußerte (AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 3, S. 74), besagt keineswegs, daß Pistor ein ausgesprochener Gegner der Reformation gewesen sein muß.

⁵⁶ GROTE 1933, S. 45. Andreas Proles (geb. 1429 in Dresden – gest. 1503 in Kulmbach) war ein angesehener Prediger, geistlicher Schriftsteller und Oberer der deutschen Reformkongregation der Augustiner. 1456-58 war er Prior des Klosters Himmelpforten. Er war stark vom Gedanken der Ordensreform geprägt, die er mit allen Mitteln unter den deutschen Augustinerklöstern zu verbreiten suchte (vgl. WEINBRENNER 1996). Tatsächlich gelang es ihm dank seines Eifers und seiner Energie, die Zahl der observanten Klöster von fünf auf siebenundzwanzig in allen Teilen des damaligen Reiches zu erhöhen. Laut Aussage seines Schülers Johannes von Paltz besaß Andreas Proles wegen seiner umfassenden Bildung, seiner hervorragenden Rhetorik und seiner Frömmigkeit hohes Ansehen (BBKL, Bd. 7, Sp. 998-999).

⁵⁷ Vgl. AK Leipzig 1997, S. 58f., Nr. 12 (Susanne Heiland); S. 60-63, Nr. 13 (Jan Nicolaisen); S. 66-69, Nr. 15 (Susanne Schottke); dort auch entsprechende Abbildungen.

abgeglittene Binde eventuell im Sinne des Seelenheils, also der Erlösung vom (ewigen) Tod interpretierbar sein.⁵⁸



Abb. V.65. Kat.-Nr. M3, Ausschnitte

Im Zusammenhang mit den auf der Kreuzigungsebene wohl ein zweites Mal wiedergegebenen Stiftern sei schließlich auf ein weiteres Detail der linken Tafelseite hingewiesen. Direkt hinter dem Pferd des Longinus, leicht durch den Kopf eines braunen Pferdes und die Haube der eben genannten Marienfigur angeschnitten, ist das Gesicht eines aus dem Bild herausblickenden Mannes zu sehen (Abb. V.66). Es kann der Eindruck entstehen, als handele es sich bei dieser Figur um einen Mohren mit Turban. Der Kopf besitzt zwar eine deutlich dunklere Gesichtsfarbe als die anderen Figuren, ähnelt von der Physiognomie und den glatten, für damalige Zeit modisch kinnlang geschnittenen Haaren her aber keinesfalls einem Farbigen.⁵⁹ Die dunkle Tönung des Gesichtes dürfte vielmehr auf den Standort des Mannes im Schatten des Kreuzes zurückzuführen sein. Der aufmerksam fixierende Blick dieser Figur legt nahe, daß es sich hierbei um ein Selbstporträt Georg Lembergers handelt.⁶⁰ Die Kopfbedeckung in Form eines Tuches, das um Stirn und Haare geschlungen ist, könnte Teil der Arbeitskluft des Künstlers sein, da sie in dieser typischen Ausprägung für viele Künstlerporträts bzw. -skulpturen, etwa auch die des Bildhauers Adam Krafft in der Nürnberger St. Lorenzkirche, nachweisbar ist (Abb. V.67).⁶¹ Die selbstbewußt an zentraler Stelle angebrachte Signatur Lembergers spricht für diese These.

⁵⁸ Das Motiv der gelösten Mundbinde ist etwa auch bei den weiblichen Familienmitgliedern auf dem Mithof-Epitaph von 1564 in der Sankt-Blasius-Kirche Hann. Münden zu beobachten. Dieses Werk ist eindeutig reformatorisch geprägt, nimmt es doch Motive und Inhalt der Gesetz-und-Gnade-Bilder von Lucas Cranach auf.

⁵⁹ Es sei darauf hingewiesen, daß Georg Lemberger durchaus um die Physiognomie eines Mohren wußte, hatte er doch in der *Lössener Kreuzigung* (Kat.-Nr. M 2) bereits einen dargestellt.

⁶⁰ Der kritische Gesichtsausdruck könnte auch auf das Fixieren des eigenen Spiegelbildes zurückzuführen sein (BONAFOUX 1985, S. 22f.). Gerade für diese Zeit ist es in einigen Fällen - vornehmlich in Italien - nachweisbar, daß sich Künstler auf ähnliche Weise selbst im Bildgeschehen porträtierten (ebd., S. 10ff.).

⁶¹ Ähnliche gewickelt-turbanartige Kopfbedeckungen sind für zahlreiche Künstlerbildnisse des 15. und 16. Jahrhunderts belegt; so etwa für das vermeintliche *Selbstbildnis Jan van Eycks mit rotem Turban* (1433, Öl auf Holz, National Gallery, London), das im Vexierspiegel wiedergegebene Selbstporträt des Quentin Massys auf dem Bild *Geldwechsler und seine Frau* (1514, Öl auf Holz, Musée du Louvre, Paris), Dürers frühes *Selbstbildnis mit Kopfbinde* (um 1492, Federzeichnung, Universitätsbibliothek Erlangen) oder das Bildnis desselben Künstlers von seinem Lehrer *Michael Wohlgemut* (1516, Öl auf Holz, Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg). Auch in späteren Zeiten sind diverse Beispiele für solche Selbstdarstellungen belegt, so etwa für ein *Selbstbildnis Rembrandts* (1661, Öl auf Leinwand, Rijksmuseum, Amsterdam), ein *Selbstbildnis*



Abb. V.66. Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt

Abb. V.67. Adam Krafft: Selbstporträt, Sandsteinfigur, St. Lorenzkirche Nürnberg, Detail

Bemerkenswert ist die reformatorische Bildaussage des *Schmidburgepitaphs*. Lemberger hielt sich zwar weitgehend an die im 16. Jahrhundert gängige Ikonographie einer Kreuzigung, baute jedoch nicht vorgeprägte Details ein und nahm eine gänzlich neuartige Betonung bestimmter Motive vor, die dem Bild einen bekenntnisartigen Charakter im Sinne reformatorischer Glaubensauffassung verleihen. So fußt das Kreuz, welches axial über dem Buch angeordnet ist, in wörtlichem Sinne auf der Heiligen Schrift. Diese Bildidee läßt sich auf den Einfluß der Reformation und deren Grundsatz „Sola scriptura“ zurückführen. Daß das oben am Kreuz angebrachte Pergament Christus gleich in drei Sprachen - Hebräisch, Griechisch und Lateinisch - als König der Juden bezeichnet, dürfte als Hinweis auf Luthers Praxis der Bibelübersetzung zu verstehen sein, bei der er die hebräischen und griechischen Urtexte sowie die lateinische Vulgata berücksichtigte.⁶²

Bildliches und inhaltliches Hauptthema ist die durch Longinus visualisierte Erkenntnis der Gnade Gottes, die sich im Kreuzestod Christi ausdrückt, welcher die Menschheit von ihren Sünden und dem ewigen Tod erlöst. Damit wird der Kernpunkt von Martin Luthers Rechtfertigungslehre zum eigentlichen Sujet der Tafel. Die in der untersten Bildebene an der Stirnseite der Stufe angebrachten Büsten der antiken Gottheiten Mars und Minerva können diese inhaltlich wie auch kompositorisch an oberster Stelle stehende Bildaussage ergänzen: die Weisheit (derer, die die Gnade Gottes erkennen) siegt über die Barbarei (derer, die das Erlösungswerk verachten). Das Sinnbild des Gottes Mars ist bezeichnenderweise die Lanze.⁶³ Mit dem Lanzenstich des Longinus sowie den in der Kreuzigung gleich mehrfach

mit *Brille* des Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1771, Pastellkreide, Musée du Louvre, Paris) oder auch das *Selbstporträt mit weißem Turban* von Paul Cézanne (1881-1882, Öl auf Leinwand, Neue Pinakothek, München). Daß Künstler sich mit turbanartigen Kopfbedeckungen darstellen ließen oder selbst abbildeten, ist ein gängiges Motiv in der Kunstgeschichte. Wahrscheinlich dürfte sich dieser Umstand aus praktischen Gesichtspunkten erklären lassen, wie dem Schutz vor in der Werkstatt anfallendem Schmutz in Form von Staub und Farbspritzern, oder der Bändigung der ins Gesicht fallenden Haare. Ob dieser Kopfbedeckungsart auch eine tiefere Aussage zukommt, vielleicht im Sinne eines durch Künstler zelebrierten Exotismus, ist sicherlich eine lohnende Fragestellung, der an dieser Stelle jedoch nicht nachgegangen werden kann.

⁶² FÜSSEL 2002, S. 34, S. 37.

⁶³ Die hier als Instrument zur Erkenntnis über den wahren Glauben eingesetzte Lanze galt in der Antike als Symbol für den Gott Mars (*hasta martis*) sowie für kriegerische Auseinandersetzung und Eroberung (vgl. LATTE 1967, S. 114ff., ausführlich SCHOLZ 1970).

zum Schutz der „guten Seite“ eingesetzten Lanzen könnte demnach ein Hinweis auf die Überwindung des antiken Heidentums durch das Christentum gegeben sein. Die Hellebarde des Soldaten, der in einer Achse über dem Marsmedaillon steht, wirkt wie ein Hinweispfeil auf Christus und stützt somit diese These.⁶⁴

Ähnlich wie im Falle der *Bekehrung Pauli* und der *Lössener Kreuzigung* wurde wahrscheinlich auch beim *Schmidburgepitaph* ein visualisiertes Bibelzitat zum Verständnis des Bildinhaltes eingesetzt. Kompositorisch wie inhaltlich dürfte hier Psalm 26, 4-13 zugrunde liegen. Diese Stelle liest sich wie auf eine Epitaphstiftung im allgemeinen Sinne, konkret aber auf die der Familien Schmidburg und Pistor zugeschnitten.⁶⁵

Denn Deine guete ist fuer meinen augen [Longinus, Hauptmann, Simon Pistor und Ursula Proles]/ Vnd ich wandel jnn deiner warheit. / Ich [Longinus, Hauptmann, in die Kreuzigung integrierte Stifterfiguren und Künstler]sitze nicht bey den eiteln leu//ten und habe nicht gemein//schafft mit den falschen. / Ich hasse die versammlung der boshafftigen [die gesamte Gesellschaft rechts im Bild] / Vnd sitze nicht bey den Gottlosen. Ich wasche meine hende mit vn//schuld / Vnd halte mich Herr zu deinem Altar [im Kapellenraum der Stifterebene]. Da man hoeret die stim des danck//ens / Vnd da man predigt alle deine wunder. HERR ich hab lieb die stet Deines Hauses / Vnd den ort / da deine ehre wonet. Raff meine seele nicht hin mit den sundern / Noch mein leben mit den blutduerstigen. Welche mit boesen tuecken [der drohend sein Schwert Ziehende sowie die raufenden Soldaten rechts] vmbge/hen / Vnd nemen gerne geschencke [die um das Gewand Christi Würfelnden]. Ich aber wandle vnschuedig / Erloese mich vnd sey mir gne//dig. Mein fuss gehet richtig / Ich wil dich loben HERR jnn den versamlungen.

Die entsprechende Randbemerkung Martin Luthers zu diesem Psalm liefert einen zusätzlichen Hinweis darauf, daß Lembergers Bild diese Bibelstelle zugrunde liegen dürfte:

Gotes haws / vnd versammlung ist / wo Gottes wort geht / vnd sonst nirgēt / Denn da//selbst wonet Gott / Dar//umb preiset er so froelich Gotes Haws vmb des worts willen. Psalm. cxxjj.

Gottes Haus und Ort der Versammlung hätte Lemberger durch die Kapelle visualisiert, in welcher das wie von selbst leuchtende Buch als Symbol des Gotteswortes auf dem Altar liegt.⁶⁶ Daß Lemberger ausgerechnet an dieser Stelle sein Monogramm anbrachte, kann zum einen als Hinweis auf seine persönliche Glaubensauffassung, zum anderen als Visualisierung seines künstlerischen Credo gewertet werden, sich in seinen Darstellungen so eng wie möglich an das geschriebene Wort zu halten.

⁶⁴ Eine ähnliche Szenerie um Longinus mit dem „Handleiter“, wie sie das *Schmidburgepitaph* zeigt, findet sich in der Kreuzigungsdarstellung eines süddeutsch geprägten, anonymen Künstlers auf dem etwa zur gleichen Zeit entstandenen Hochaltar der Aegidienkirche in Hann. Münden. Hier ziert einen der gelben Lanzenwimpel direkt unter dem Gekreuzigten ein Skorpion, Tierkreiszeichen des Gottes Mars. Dieses nördlich der Alpen eher ungewöhnliche Tiermotiv ist ein weiteres Indiz dafür, daß Symbole des negativ belegten Kriegsgottes Mars in eine Kreuzigungsdarstellung integriert wurden, um auf den Gegensatz zwischen christlichem und heidnischem Glauben hinzuweisen.

⁶⁵ Der Übersichtlichkeit und des Verständnisses halber werden die auf den Text zu beziehenden Figuren in eckigen Klammern angeführt.

⁶⁶ Auf dem Dorn des Kandelabers hinter dem Buch steckt keine Kerze, die das Buch beleuchten könnte.

1.3.5. Das Schmidburgepitaph - eine „Schatzkiste“ der Familien Schmidburg und Pistor

Die reformatorische Tendenz der Bildaussage überrascht insofern, als der Auftraggeber Simon Pistor als Kanzler einer der wichtigsten Beamten des Luthergegners Herzog Georg von Sachsen war. Angesichts der rigorosen Unterdrückung und Verfolgung jeglicher reformatorischer Tendenzen in Leipzig seitens des Landesherrn erscheint es wagemutig, daß ausgerechnet ein ihm nahestehender Mann ein derartiges Werk initiiert haben soll.⁶⁷ Führt man sich jedoch vor Augen, daß das Bild die meiste Zeit geschlossen und nicht für die Öffentlichkeit zu sehen war, so wird deutlich, daß für Auftraggeber wie Künstler keine weiteren Sanktionen zu befürchten gewesen sein dürften. Der in der damaligen Zeit für Leipzig durchaus brisante (Bild-)Inhalt des Schmidburgschen Kastenepitaphs wäre also als privates und persönliches Glaubensbekenntnis zu verstehen, welches im Inneren des Schreines verborgen blieb.

Der letzte Satz auf der Deckelaußenseite bezeugt die Verwurzelung des Auftraggebers im protestantischen Glauben: „Wir täuschen uns in unseren Wünschen und in der Zeit, und der Tod verlacht die Sorgen, ein angstvolles Leben hat keinen Wert“⁶⁸. Diese Sentenz ist deutlich kleiner geschrieben und wirkt zwischen die Wappendarstellung und den übrigen Text geklemmt. Man darf davon ausgehen, daß die zu jeder Zeit für die Öffentlichkeit sichtbare Vorderseite erst diesen Zusatz bekam, als nach dem Tod Herzog Georgs 1539 die Reformation in Leipzig eingeführt wurde. Die hier vertretene These, daß der Kanzler des Herzogs, Simon Pistor, insgeheim durchaus den Ideen Martin Luthers zugeneigt war, dies aber nach außen keineswegs zeigen durfte, wird durch die ursprüngliche, unkonventionelle Gestalt des Epitaphs als verschließbarer Kasten bekräftigt. Genau wie sein Auftraggeber verwahrte es die eigentliche Gesinnung wie einen Schatz in seinem Inneren.

Angesichts der großen Bedeutung des sogenannten *Schmidburgepitaphs* als Zeugnis der frühen Reformationszeit in Sachsen, die ganz im Zeichen der antilutherischen Herrschaft des Herzogs Georg stand, ist es um so bedauerlicher, daß die ursprüngliche Kastenkonstruktion im 19. Jahrhundert verloren gegangen ist. Die bisher nicht eingehender verifizierte Bezeichnung von Georg Lembergers Bild als „Hauptwerk der Reformationskunst in Sachsen“⁶⁹ erweist sich den angeführten Beobachtungen zufolge als zutreffend. Zu Recht wurde die Tafel als „[...] eines der glänzendsten bürgerlichen Gedächtnismale in Deutschland [...]“⁷⁰ bezeichnet. Das außergewöhnliche, äußerst fein gemalte und farbenprächtige

⁶⁷ Zur politischen Situation in Leipzig siehe Kap. III.4.1.

⁶⁸ Vgl. Anm. 10.

⁶⁹ GIESECKE o. J. [um 1934], S. 43 / FRANK 1972, S. 278. Bisher wurde die reformatorische Aussage des Bildes grundsätzlich auf die axiale Anordnung des Kreuzes über dem Buch beschränkt (AK LEIPZIG 1997, wie Anm. 3, S. 74).

⁷⁰ AK DRESDEN 1971, S. 235-238, Nr. 437 (Werner Schade), hier S. 236.

Bild demonstriert Lembergers künstlerisches Können und beweist die innovative Kraft des Künstlers in der Lösung bildlicher wie inhaltlicher Fragen.⁷¹

⁷¹ Kurz vor Veröffentlichung dieser Arbeit kam der Verf. ein Tafelbild zur Kenntnis, welches von der zweizonigen Komposition und dem Schwelgen in renaissancezeitlichem Formengut her gut mit dem sog. *Schmidburgepitaph* vergleichbar ist, jedoch zwei Jahre später entstand: Unbekannter Künstler (vielleicht Hans Springinkle), Kreuzigung Christi mit alt- und neutestamentarischen Szenen, bez. 1524, Öl auf Holz, St. Lukas, Roßtal/Mittelfranken. Auch dieses Bild formuliert bereits Ideen des Bildtypus *Gesetz und Gnade* und weist bildliche Reminiszenzen an das Abendmahl in beiderlei Gestalt auf. In einem Gewölbe unterhalb der Kreuzigung findet – flankiert von den Aposteln Paulus und Petrus - hinter einem geschmückten und mit Kelch versehenen Altar das Abendmahl statt. Hierzu vgl. auch DETTENTHALER 1987.

1.4. Porträt eines unbekanntes Mannes

Das mit der Jahreszahl 1523 bezeichnete Porträt eines 40-Jährigen¹ wurde für Lukas Cranach d. Ä. beansprucht,² bis durch Kurt Löcher 1990 eine überzeugende Zuschreibung an Georg Lemberger erfolgte.³ Das Bildnis zeigt einen Mann mit schütterem Haar vor blau-grünem Grund. Seine Gewandung mit dunkelroter, pelzgefütterter Robe, über der ein weißer Stoffumhang liegt, weist ihn als Geistlichen aus. Mit beiden Händen hält er seine Gelehrtenkappe auf Brusthöhe und fixiert mit blaugrauen Augen ein unbestimmtes Ziel.



Abb. V.68. Kat.-Nr. M 4

Seine Zuschreibung begründete Löcher durch den Vergleich des Porträts mit den Stifterdarstellungen auf dem sog. *Schmidburgepitaph*.⁴ Vor allem bei den Figuren des Heinrich und Valentin Schmidburg beobachtete er die gleiche Darstellungsweise in Dreiviertelansicht. Außerdem fiel ihm in allen drei Fällen jene andächtige Haltung auf, mit der die Personen ihre Gelehrtenkappen vor der Brust halten. Ein weiteres Indiz für die Zuschreibung an Lemberger kann die ungewöhnliche Darstellungsweise der Finger liefern, welche auch andere Arbeiten Lembergers auszeichnet, von Löcher jedoch unbeachtet blieb.

¹ Inschrift in goldenen Lettern : „ETATIS SVE ANNO XXXX“.

² Zertifikat Max Friedländer, Amsterdam 18. Juli 1948 (AUK SOTHEBY'S NEW YORK, 1. Juni 1990, Lot. 7).

³ AUK SOTHEBY'S NEW YORK, 1. Juni 1990, Lot. 7, Abb. 7. Aus der Sammlung Richard F. Sterba stammend, wurde das Bild damals für 55.000 US- Dollar versteigert und befand sich seitdem in unbekanntem Privatbesitz. Im Rahmen einer weiteren Altmeister-Auktion wurde das Porträt im Jahr 2000 erneut angeboten und der Zuschlag an einen anonymen Bieter vergeben (AUK SOTHEBY'S LONDON, 6. Juli 2000, S. 38, Lot. 16, Abb. 16, S. 39 und S. 10-16).

⁴ Kat.-Nr. M 3.



Abb. V.69. Kat.-Nr. M 4, Ausschnitt / Kat.-Nr. M 3, Ausschnitt / Kat.-Nr. M 1, Ausschnitt
Abb. V.70. Kat.-Nr. M 2, Ausschnitt / Kat.-Nr. H 1524.5.1, Ausschnitt

Ob die Stifter auf dem sogenannten *Schmidburgepitaph*⁵ und der *Bekehrung Pauli*⁶, die Landsknechte auf der *Lössener Kreuzigung*⁷ und dem *Triumphzug Kaiser Maximilians*⁸, die Heiligen auf Lembergers Holzschnitten - sie alle besitzen genau wie der Unbekannte auffällig blasenartig-gewölbte Fingerkuppen und zum Teil verkürzte Daumen mit scheinbar nur einem Gelenk.

Löchers Meinung nach gleiche Lembergers Tafel eher dem Ausschnitt eines Epitaphs, als einem naturalistischen Porträt. Deshalb bezweifelte er, daß der Künstler auf die Bildnismalerei spezialisiert gewesen sei. Diesem Urteil muß insofern widersprochen werden, als Lembergers Darstellung Abstand von einer insbesondere für Epitaphien üblichen Stilisierung nimmt, welche die Lebensnähe der abgebildeten Stifter vermissen läßt. Vielmehr erhält der von ihm Porträtierte durch fein ausgearbeitete Details wie das schütterere Haar, die Falten und das Doppelkinn einen äußerst individuellen Charakter. Dieser persönliche Eindruck wird durch den gedankenverlorenen und fast melancholischen Gesichtsausdruck des Mannes noch unterstrichen: Sein Blick ist auf ein für den Betrachter unsichtbares Ziel - vielleicht jenseits des Irdischen - gerichtet. Auf diese Weise wird die Frömmigkeit des Mannes als Vertreter des geistlichen Standes betont.⁹ Die Art der Darstellung, die den Betrachter auch Charakter und Stimmung der Person spüren läßt, führt Lembergers Können als Bildnismaler vor Augen.

Bisher ist dieses Porträt das einzige Beispiel für ein von Lemberger ausgeführtes Werk dieser Bildgattung. Daß nicht mehr Einzelbildnisse von seiner Hand bekannt sind, könnte daran liegen, daß zur damaligen Zeit die Cranachwerkstatt das künstlerische Monopol für

⁵ Kat.-Nr. M 3.

⁶ Kat.-Nr. M 1.

⁷ Kat.-Nr. M 2.

⁸ Kat.-Nr. Z 6.

⁹ Haltung und Gesichtsausdruck sind nicht ungewöhnlich für Porträts von Geistlichen dieser Zeit. Man vergleiche etwa die Porträts Cranachs und Behams von Philipp von Freising, vgl. Kap. V.1.1.5, Abb. V.20 und V.21.

Porträtdarstellungen innehatte.¹⁰ Allein seiner finanziell prekären Lage wegen, aber auch weil sich die allgemeine Auftragslage für Bilder religiösen Inhalts durch die Reformation zunehmend verschlechterte, könnte Lemberger durchaus versucht haben, sich neben der Buchillustration eine weitere Erwerbsquelle durch die Porträtmalerei zu erschließen. Möglicherweise war die Wittenberger Konkurrenz jedoch so groß, daß sich die Zahl derartiger Aufträge an ihn in Grenzen hielt. Unter Beachtung der erwähnten Charakteristika, welche Lembergers Personendarstellungen auszeichnen, wäre es vielleicht trotzdem lohnenswert, das eine oder andere Porträt dieser Zeit auf seine Urheberschaft hin zu überprüfen.

¹⁰ So gehörte es im sächsischen Raum für jeden, der etwas auf sich hielt und es sich leisten konnte, quasi zum guten Ton, sich von der Wittenberger Werkstatt - am besten vom Meister selbst - porträtieren zu lassen (vgl. LÖCHER 2000, S. 13).

1.5. Die erste Türkenbelagerung Wiens (ehemals Schlacht von Mohaç)

1.5.1. Geschichte des Werkes

Bis in die 1970er Jahre hing im Merseburger Dom ein Schlachtenbild, das seit geraumer Zeit für Georg Lemberger beansprucht wird.¹ Nachdem es mehrere Jahrzehnte im Depot der Vereinigten Domstifter zu Merseburg, Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz untergebracht war,² befindet es sich heute in der Kapitilstube des Kapitelhauses in Merseburg.³



Abb. V.71. Kat.-Nr. M 5

Der Überlieferung nach soll sich die Tafel ursprünglich im Merseburger Schloß befunden haben.⁴ Zu Anfang des 19. Jahrhunderts hing sie vermutlich im Emporenbereich des Merseburger Doms,⁵ in den 1880er Jahren war sie in der Sakristei zu sehen.⁶ Ob sie dort bis zu ihrer Überführung in das Depot verblieb, war nicht herauszufinden.

¹ Die Zuschreibung erfolgte durch Ludwig Grote nach einem Hinweis Eduard Flechsigs (GROTE 1933, S. 51 / ders. 1933/1934, S. 91).

² Laut freundlicher Auskunft des Restaurators Herrn Friedhelm Wittchen wurde das Bild in den 1970er Jahren nach Naumburg verbracht, weil seine Sicherheit im Merseburger Dom nicht gewährleistet werden konnte und die klimatischen Bedingungen das Werk gefährdeten. Möglicherweise gab auch der Diebstahl der *Lösse-ner Kreuzigung* (Kat.-Nr. M 2) Anlaß zur Verbringung der Tafel in das Naumburger Depot.

³ REINDL 2008, Nr. III.11, S. 312-314.

⁴ AK MERSEBURG 2004, S. 186-188, Nr. III.48 (Werner Schade; ohne Beleg).

⁵ BÜSCHING 1819, S. 373, erwähnt ein dort befindliches Schlachtengemälde, bei dem es sich um das hier behandelte Bild handeln dürfte.

⁶ BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 138. Wahrscheinlich wurde die Tafel zu ihrem Schutz von der Empore in die Sakristei verbracht.

Das Bild war offensichtlich schon vor fast 200 Jahren so stark in Mitleidenschaft gezogen, daß bereits der damalige Betrachter, Professor Johann Gustav Gottlieb Büsching von der Universität Breslau, fürchtete, es sei unwiderruflich zerstört.⁷ Wie die *Bekehrung Pauli*⁸ im Naumburger Dom war auch dieses Gemälde mutwillig demoliert worden.⁹ Büsching bemängelte außerdem eine zu niedrige und damit für seine Erhaltung äußerst ungünstige Hängung.¹⁰ Vielleicht wurde das Bild auf seine Initiative hin bereits damals zum ersten Mal restauriert: „Ist noch etwas zu retten, so ist es Pflicht [...]“¹¹ schrieb er in seinem Bericht. Da das Inventar von 1883 nicht mehr den schlechten Erhaltungszustand, sondern - ganz im Gegenteil - die Farbenkraft des Werkes hervorhebt,¹² dürfte auf jeden Fall zwischen 1819 und 1883 eine erste Restaurierung vorgenommen worden sein. Im Rahmen einer weiteren, 1932 durchgeführten Restaurierung stellte man in der Tat starke Übermalungen älteren Datums fest, welche auf der Tafel belassen wurden.¹³

1.5.2. Zur Zuschreibung an Georg Lemberger

Schon Ludwig Grote äußerte sich bezüglich seiner Zuschreibung an Georg Lemberger relativ vorsichtig. Die augenscheinlich nicht dem Stil Lembergers entsprechenden Merkmale begründete er mit der Entstehung innerhalb eines Werkstattbetriebs.¹⁴ In der Tat könnte die in weiten Teilen verhältnismäßig grobe, wenig kalligraphische Malweise an Lembergers Urheberschaft zweifeln lassen. Zudem entspricht die bräunliche Gesamtwirkung des Bildes nicht seinem Farbstil. Untypisch erscheinen ferner die rundlichen, wattebauschartigen Wolken sowie der im Inkarnat rosige, pastos gemalte Christus. Es ist allerdings sehr unwahrscheinlich, daß Lemberger zur bisher favorisierten Entstehungszeit des Bildes um 1526 eine Werkstatt leitete, in der mehrere Personen beschäftigt waren.¹⁵

Neben einigen technisch fraglichen Details lassen sich auf dem Bild jedoch auch zahlreiche für den Künstler typische Merkmale finden. So kommen der Baumschlag und die Gruppe um den vom Pferd stürzenden Ritter im zentralen Vordergrund des Bildes seiner

⁷ BÜSCHING 1819, S. 373.

⁸ Kat.-Nr. M 1, Kap. V. 1.1.

⁹ BÜSCHING 1819, S. 373, nennt ausdrücklich Beschädigungen durch Messerstiche.

¹⁰ Ebd. Das Bild hing wahrscheinlich in einer bodennahen und damit feuchten Wandzone. Die Feuchtigkeit setzte ihm zu und schuf ein günstiges Klima für Schädlinge. Der im Werkstattbuch I des LfD Sachsen-Anhalt dokumentierte Restaurierungsbericht von 1932 bemängelt starken Anobienbefall (SCHADE 2004, S. 186).

¹¹ BÜSCHING 1819, S. 373.

¹² BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 138.

¹³ AK MERSEBURG 2004, S. 186-188, Nr. III.48 (Werner Schade), hier S. 186, sowie freundliche Auskunft durch Frau Dipl. rest. Karoline Danz, LfD Sachsen-Anhalt. Im Rahmen dieser von Albert Leusch durchgeführten Restaurierungsmaßnahme wurde das Bild auf einen neuen Holzgrund aufgezogen. Die Fehlstellen in der Malschicht wurden mit Kreidegrund ausgefüllt. Ausführlich zu den Restaurierungsmaßnahmen vgl. DANZ 2004, S. 98-103.

¹⁴ GROTE 1933, S. 51.

¹⁵ Zum sehr wahrscheinlichen Ein-Mannbetrieb Lembergers in seiner Leipziger Schaffenszeit siehe auch Kap. III. 4.4.1.

stilistisch stark vom Holzschnitt beeinflussten Malweise sehr nahe. Charakteristisch ist auch der von Bäumen gerahmte Landschaftsausschnitt im rechten Bildhintergrund. Ein ähnlicher „Fensterblick“ zeichnet viele Holzschnitte Lembergers aus.¹⁶ Dort lassen sich außerdem auch zahlreiche motivische Details wiederfinden.



Abb. V.72. Kat.-Nr. M 5, Ausschnitt

Die Darstellungsweise der Verletzten und Toten, welche den vom Pferd stürzenden Ritter umgeben, entspricht derjenigen auf den Holzschnitten zur Niederdeutschen Bibel (Abb. V.73).¹⁷ Dort betrieb Lemberger die bei den gefallenen Rittern auffällige, perspektivische Verkürzung der menschlichen Figur bis ins Extreme.¹⁸ Der Knabe mit den rundlichen Gesichtszügen und der perückenartigen Haartracht, welcher den Fall des Reiters abfängt, ähnelt auffallend den Puttendarstellungen auf Lembergers graphischen Titeleinfassungen (Abb. V.74). Das Tafelbild zeichnet weiterhin eine für Lemberger typische Simultandarstellung aus. Diese althergebrachte Art der bildlichen Erzählung machte sich der Künstler in besonderer Weise auch auf seinen Holzschnitten zunutze, indem er zu verschiedenen Zeitpunkten Geschehenes in einen einzigen, tiefen Landschaftsraum einbettete und damit die mittelalterliche Zersplitterung des Bildraumes überwand.¹⁹

Diese stilistischen und motivischen Übereinstimmungen können Grotes Zuschreibung untermauern und plausibel erscheinen lassen. Die zweifelsohne für Lemberger untypischen Partien dürften eher auf die Retuschen des 19. Jahrhunderts als auf unterschiedliche Hände vermeintlicher Werkstattgenossen zurückzuführen sein.

¹⁶ Vgl. v. a. Kat.-Nr. H 1536.1.1-117.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Vgl. auch Kat.-Nr. Z.3.

¹⁹ Vgl. Kap. IV.1.3.5 sowie Kat.-Nr. H 1536.1.1-117.



Abb. V.73. Kat.-Nr. H 1536.1., Ausschnitte aus Kat.-Nr. H 1536.1.72, 90, 96, 53



Abb. V.74. Kat.-Nr. M 5 im Vergleich zu Ausschnitten aus H 1522.1.1 und H 1526.8

1.5.3. Komposition

Die Komposition des Bildes ist trotz seiner Vielfigurigkeit sehr klar.²⁰ Es ist deutlich in drei Ebenen unterteilt. In der untersten Ebene - und damit im direkten Vordergrund - spielt

²⁰ Schon früher wurde dem Bild attestiert, es sei „[...] brav und nicht so verworren, wie oft Schlachtenstücke sich finden“ (BÜSCHING 1819, S. 373).

sich eine heftige Schlacht ab, in welcher sich orientalisch-osmanisch gekleidete Krieger und abendländische Ritter befunden. Die Heere sind kompositorisch wie farblich deutlich voneinander unterschieden.



Abb. V.75. Kat.-Nr. M 5, Ausschnitt

Während die Orientalen in Gelb- und Rottönen gehalten sind, dominieren bei den christlichen Kämpfern erdige Braun- und Grautöne. Aus dem abendländischen Ritterheer, welches in chaotisches Kampfgetümmel verstrickt ist, sticht optisch der Anführer in goldener Rüstung hervor. Offensichtlich verletzt, sinkt er rücklings vom Pferd. Die ihn stützenden Getreuen bilden zusammen mit seinem prächtig geschmückten Schlachtroß ein annähernd rundes Knäuel. Auf diese Weise kompositorisch betont, bildet das Geschehen um den Verletzten die Hauptszene des Schlachtengemäldes. Das in der Vordergrundebene dargestellte Kampfgetümmel wird in einer horizontalen Linie durch die unzähligen, vertikal gestellten Lanzen der Osmanen mit im Wind flatternden, roten und gelben Wimpeln abgeschlossen.



Abb. V.76. Kat.-Nr. M 5, Ausschnitt

Die darüber liegende, verhältnismäßig schmale Ebene - den Bildmittelgrund - dominieren die von links zur Schlacht angetretenen türkischen Reiter. Offensichtlich wird hier das osmanische Heer noch vor dem Angriff simultan zur unten bereits tobenden Schlacht gezeigt. Die Reiter sind in Reih und Glied im Schutz des Waldes in Stellung gegangen und werden soeben von ihrem Anführer, der auf einem unruhig tänzelnden Pferd sitzt und eine Fahne schwenkt, zum Sturm auf die im Hintergrund dargestellte Stadtanlage aufgerufen.

Auch der Bildmittelgrund wird kompositorisch durch eine horizontal verlaufende Linie abgeschlossen, gebildet durch die osmanischen Lanzen und die roten Ziegeldächer der im Hintergrund dargestellten Stadtmauer. Rechts darüber öffnet sich - links durch den Wald, unten durch hellgrüne Büsche begrenzt - ein fensterartiger Blick auf eine prächtige Stadtanlage, die von einer gotischen Kathedrale dominiert wird. Dahinter erstreckt sich eine bergige Landschaft, die mit zunehmender Entfernung verblaut. Direkt über den Türmen der Kathedrale erscheint Christus in einem kreisförmigen Wolkenband, sein Marterwerkzeug präsentierend. Von ihm gehen lange Strahlen in Richtung des Schlachtengetümmels aus.



Abb. V.77. Kat.-Nr. M 5, Ausschnitt

Die kompositorisch strenge Bildeinteilung beeinflusst den Betrachterblick. Durch die erwähnten drei Ebenen werden Vorder- und Hintergrund meisterhaft verschränkt. Bildvorder- und Bildhintergrund nehmen etwa gleichgroße Flächen ein und wirken damit auf den Betrachter gleichermaßen dominant. Der Bildmittelgrund hingegen ist nur auf einen sehr schmalen Streifen begrenzt und damit auch weniger präsent. Das im Gegensatz zum Rest des Bildes in kalten Farben gehaltene Hintergrundensemble zieht den Betrachterblick unweigerlich an und konkurriert auf diese Weise mit der im Vordergrund gezeigten Hauptszene um den gefallenen Ritter.

Die tiefenräumliche Lenkung des Betrachterblickes wird durch eine vertikale Komponente ergänzt, indem die von der Gotteserscheinung fächerförmig ausgehenden Strahlen eine Verbindung zwischen irdischer und himmlischer Sphäre herstellen. Der mittlere und zugleich breiteste Strahl ist auf den im Kampf verletzten Reiter ausgerichtet. Durch die Lichterscheinung und den verklärten, nach rechts oben gerichteten Blick des Verwundeten entsteht eine direkte Verbindung zwischen ihm und der Figur Christi in den Wolken. Auch die Stadt steht in einer bildlichen Beziehung zur Gotteserscheinung: die Türme der Kathedrale wirken wie steinerne Hinweispeile auf den Erlöser, der im Wolkenband erscheint.

Auf diese Weise entsteht der Eindruck, daß das dramatische Geschehen auf dem Schlachtfeld, die prächtige Stadtanlage sowie das göttliche Wirken in einem direkten inhaltlichen Bezug zueinander stehen und hier nicht etwa eine - topographisch wie auf die Personen bezogen - anonyme Allegorie gemeint sein dürfte.²¹ Angesichts der zur damaligen Zeit allgegenwärtigen Bedrohung durch die Türken liegt der Verdacht nahe, daß das Gemälde eine historisch verbürgte Schlacht thematisiert, bei welcher göttliche Vorhersehung eine Rolle spielte.

1.5.4. Das Sujet der Tafel

Die Tafel ist im Kontext deutscher Historien- und Schlachtenbilder der Renaissance zu sehen, welche sich um die späten 1520er Jahre vor allem in Süddeutschland größter Beliebtheit erfreuten.²² Das bekannteste Beispiel für eine ganze Serie solcher Darstellungen ist der von verschiedenen Künstlern für Herzog Wilhelm IV. von Bayern geschaffene Zyklus. Zwischen 1528 und 1540 entstanden insgesamt 16 Gemälde, die ihren Platz in der Münchner Residenz fanden.²³ Die 1529 fertiggestellte *Alexanderschlacht* von Georg Lembergers Lehrmeister Albrecht Altdorfer - eine Inkunabel altdeutscher Malerei - wurde zum „[...] Höhepunkt des ganzen Zyklus und für die weiteren Gemälde Vorbild [...]“²⁴. Eine direkte Abhängigkeit von dieser Tafel kommt für Lembergers Darstellung jedoch kaum in Frage. Es sei daran erinnert, daß der Künstler bereits zur Zeit seiner Mitarbeit in der Werkstatt Albrecht Altdorfers kleinformatige Schlachtenbilder im Rahmen der Arbeiten zum *Triumphzug Kaiser Maximilians* angefertigt hatte, wie zum Beispiel die Darstellungen der *Kriege in Hennegau, der Picardie und Artois*.²⁵ Sicherlich bekam er in diesem Zusammenhang auch die zahlreichen anderen Kriegsbilder des *Triumphzugs* zu sehen.²⁶ So sehr das Merseburger Schlachtenbild auch aus dem Rahmen der sonstigen erhaltenen Tafelbilder

²¹ AK MERSEBURG 2004, S. 186-188, Nr. III.48 (Werner Schade), hier S. 186.

²² BUCHNER 1924, S. 240-259.

²³ AN DER HEIDEN 1998, S. 172. Diese Bilder ausgewählter Maler illustrierten die Taten acht weiblicher und acht männlicher Helden. Im Falle der eng an Petrarcas *viri illustri* orientierten, männlichen Helden handelte es sich fast ausschließlich um Schlachtenbilder (ESCHENBURG 1979, S. 56).

²⁴ AN DER HEIDEN 1998, S. 176.

²⁵ Vgl. Kat.-Nr. Z 6.2.

²⁶ WINZINGER 1975, S. 109-114, Abb. 58-66.

des Künstlers fällt - Lemberger betrat keine ihm unbekanntem künstlerischen Pfade. Indem er sich auf eine zu dieser Zeit besonders für seine Heimat typische künstlerische Tradition berief, schuf er ein für den mitteldeutschen Raum eher ungewöhnliches Werk.

Das Bild wurde in der Vergangenheit verschieden gedeutet und bezeichnet. So hielt man es etwa für eine Darstellung der *Schlacht Kaiser Rudolphs bei Merseburg*²⁷ oder der *Ungarnschlacht bei Keuschberg*²⁸. Gegen beide Interpretationen sprechen historische Fakten, welche mit der Darstellung des dramatischen Geschehens um den stürzenden Schlachtenführer unvereinbar sind.²⁹ Ludwig Grote interpretierte das Geschehen als die *Schlacht von Mohaç*, in der Ungarn 1526 eine Niederlage gegen die Türken erlitt und mit König Ludwig II. seine Selbständigkeit verlor.³⁰ Seinen Überlegungen zufolge könne das Werk 1529 als politisches Propagandabild für den Feldzug Kaiser Karls V. gegen die Osmanen und die in diesem Zusammenhang erhobene Türkensteuer entstanden sein.³¹ Die Deutung Grotes wurde bisweilen bezweifelt, behielt bis heute aber weitgehend Gültigkeit.³² Wohl in Ermangelung eines schlüssigeren Vorschlags interpretierte Werner Schade das Bild zuletzt eher vage als Allegorie auf göttlich vorhergesehene Aufgaben und Gefahren des Regierens im allgemeinen und verlieh ihm den Titel *Des Königs Sturz und Fall*.³³ In seiner abstrakten Deutung des Bildinhaltes als „[...] Erinnerung an das Glück und den Fall der Könige, die für Merseburg offenbar in besonderer Weise lebendig waren [...]“³⁴, distanzierte jedoch auch er sich nicht vollends von der Mohaç-These.³⁵

Zwar könnte der Kampf der Christen gegen die Osmanen, vor allem aber das Quasimartyrium des Ungarnkönigs, der bis in den Tod der christlichen Sache diente, die eher ungewöhnliche Hängung einer Schlachtendarstellung in einem Dom erklären. Die Interpretation des Bildinhaltes als *Schlacht von Mohaç* weist jedoch eine entscheidende Schwäche auf.

²⁷ BÜSCHING 1819, S. 373.

²⁸ BURKHARDT/KÜSTERMANN 1883, S. 138.

²⁹ Gegen die Interpretation als *Schlacht Kaiser(!) Rudolphs bei Merseburg* spricht, daß Rudolph I. nie eine Schlacht bei Merseburg schlug (zur Biographie vgl. BBKL, Bd. 24, Sp. 1242-1250). Die *Schlacht von Keuschberg* ist ebenfalls auszuschließen: Heinrich I. siegte dort 933 über die Ungarn und starb erst drei Jahre später in Memleben (KINDER / HILGEMANN 1991, Bd. 1, S. 143).

³⁰ GROTE 1933, S. 51. Drei Jahre später relativierte er seine These, indem er schrieb, es handele sich um die Darstellung einer Türkenschlacht, vielleicht der Schlacht von Mohaç (Ders. 1936/37, S. 89). - Zum historischen Geschehen vgl. KINDER / HILGEMANN 1991, Bd. 1, S. 209.

³¹ Zur damaligen Zeit waren allerdings schon kostengünstige und breitenwirksame Flugblätter als Werbemaßnahmen üblich, besonders auch für die Finanzierung politischer Ziele (KÖHLER 1986, S. 255ff. und S. 272). Ein komplexes und wesentlich teureres Schlachtengemälde erreichte dagegen nur ein begrenztes Publikum und hätte dem angestrebten Zweck nicht in der gewünschten Weise gedient.

³² AK LEIPZIG 1965, S. 96, Nr. 325 (Helga Seltmann) / AK MERSEBURG 2004, S. 186-188, Nr. III.48 (Werner Schade), hier S. 186. In AK DRESDEN 1971, S. 235, Nr. 436, hatte Werner Schade noch Zweifel an sämtlichen bis dato geäußerten Interpretationen geäußert und die Tafel lapidar als „Türkenschlacht“ bezeichnet.

³³ AK MERSEBURG 2004, S. 186-188, Nr. III.48 (Werner Schade), hier S. 186.

³⁴ Ebd., S. 187.

³⁵ So habe Grote zu Recht auf die Schlacht bei Mohaç hingewiesen (ebd., S. 186).

König Ludwig fiel keineswegs heroisch in der Schlacht wie der auf dem Merseburger Bild dargestellte Ritter,³⁶ sondern überlebte die kriegerischen Auseinandersetzungen vor den Toren Mohaç und ertrank recht unrühmlich erst auf der Flucht vor den Türken.³⁷ Wollte man trotzdem Grottes These folgen, wäre davon auszugehen, daß die wahren Todesumstände des Ungarnkönigs in einen Helden- beziehungsweise Märtyrertod im Kampf gegen die Ungläubigen umgedeutet wurden. Nachdem jedoch der Ausgang der *Schlacht von Mohaç* zugunsten der Türken letztendlich zur Belagerung Wiens und damit zur Bedrohung des ganzen Abendlandes durch Sultan Suleiman II. den Prächtigen führte, erscheint es sehr unwahrscheinlich, daß ein derart negativ besetztes Sujet für die Tafel in Frage kommt.

Es liegt vielmehr nahe, daß hier ein prominentes, zur damaligen Zeit hochaktuelles Thema dargestellt wurde, nämlich die aus dem Resultat der *Schlacht von Mohaç* erwachsene *Erste Türkenbelagerung Wiens* im Jahr 1529 selbst. Bereits Ludwig Grote hatte bemerkt, daß „[...] die Kirchtürme im Hintergrund an den [Wiener] Stephansdom erinnern [...]“³⁸. Wenn auch der Stephansdom bis heute nur einen Ostturm aufweist, auf dem Bild aber zwei Türme dargestellt sind, ist Grottes Assoziation trotzdem gut nachvollziehbar. Die These, hier sei die Schlacht um Wien dargestellt, kann durch einen Vergleich mit der Darstellung des Stephansdomes von Sebald Beham auf dem 1530 bei Niklas Meldemann in Nürnberg gedruckten Rundplan der Stadt Wien erhärtet werden.³⁹



Abb. V.78. Sebald Beham, Plan des Niklas Meldemann, 1530, Druck von 6 Stöcken, 81,2 x 85,6 cm, Wien Museum, Inv.-Nr. 48.068, Ausschnitt: Sicht auf den unvollendeten Stephansdom mit nordöstlichem Turmstumpf und das Kärntnertor von Norden her.

Diese Darstellung zeigt den „Hort der Christenheit“ während der Belagerung durch die Türken von Norden her. Dreht man im Geiste die Darstellung des Meldemannplans und

³⁶ GROTE 1933, S. 51.

³⁷ ADB Bd. 19, S. 529.

³⁸ GROTE 1933, S. 51. DANZ 2004, S. 98, titelte zwar mit „Türkenschlacht vor Wien“, äußerte sich aber nicht weiter zum Sujet. Möglicherweise übernahm die Autorin diesen Titel aus den Aufzeichnungen Albert Leuschs (Werkstattbuch I, LDA Sachsen-Anhalt, Halle).

³⁹ Zahlreiche Abbildungen und genaue Ausführungen zur Darstellung der Belagerung Wiens auf dem Meldemannplan gibt DÜRIGL 1980.

vergleicht sie mit der Stadtsilhouette auf dem Merseburger Schlachtenbild, zeigt sich, daß Lemberger den idealisierten und damit fertiggestellten Stephansdom sowie die Befestigungsanlagen der Stadt Wien - konkret das von Süden her gesehene Kärntnertor - abgebildet haben dürfte. Demnach wären die mit Pluderhosen, Turbanen und Janitscharenmützen bekleideten Reiter und Soldaten auf dem Merseburger Schlachtenbild als jene osmanischen Streitkräfte zu identifizieren, welche unter Sultan Suleiman II. vor den Toren Wiens standen. Letztendlich stellt sich die Frage nach dem vom Pferd sinkenden Ritter im Vordergrund. Existierte eine hochgestellte⁴⁰ Person, die während der Belagerung im Kampf fiel oder schwerwiegend verletzt wurde?



Abb. V.75. Kat.-Nr. M 5, Ausschnitt

Die Hauptfigur des Lembergerschen Bildes könnte Graf Niclas von Salm zu Neuburg d. Ä. sein. Als Oberkommandeur der Festung Wien befehligte er den habsburgischen Teil der Verteidigungstruppen (etwa 12.000 Mann),⁴¹ während die „eilende Türkenhilfe“ des Reiches (etwa 5.000 Mann) dem Kommando von Pfalzgraf Philipp bei Rhein unterstand.⁴² Gemeinsam hielt man entschlossen und ausdauernd mit einem verhältnismäßig kleinen Heer der türkischen Übermacht von etwa 150.000 Mann stand.⁴³ Während Pfalzgraf Philipp die Türkenbelagerung unverletzt überlebte, erfuhr Niclas von Salm während des finalen Ansturms auf Wien durch die Osmanen am 14. Oktober 1529 eine Verwundung, an

⁴⁰ Nur ranghohe Personen durften eine goldene Rüstung tragen (AK MERSEBURG 2004, S. 186-188, Nr. III.48 (Werner Schade), hier S. 186.

⁴¹ HUMMELBERGER 1976, S. 11. Der über siebzigjährige Graf konnte eine lange und erfolgreiche Militärkarriere vorweisen. So hatte er am Schweizer Krieg, dem Landshuter Erbfolgekrieg und an Kaiser Maximilians Italienfeldzug teilgenommen. 1514 avancierte er zum Statthalter und Feldhauptmann von Ober- und Unterösterreich. In der Schlacht von Pavia war er an der Gefangennahme des französischen Königs Franz I. beteiligt. 1525 schlug er den Bauernaufstand im Ennstal nieder. Im Kampf um die ungarische Krone ernannte ihn König Ferdinand I zum Obersten Feldhauptmann. In dieser Rolle hatte er 1527 maßgeblichen Anteil am Sieg über den Gegenkönig Johann Zápolya in der Schlacht von Tokai (ebd., S. 50-54).

⁴² Tatsächlich war nur etwa die Hälfte der Reichstruppen an der Verteidigung Wiens beteiligt. Von insgesamt etwa 9700 zugesagten Mann (HUMMELBERGER 1976, S. 12) verblieben ca. 4700 unter dem obersten Befehlshaber der Reichstruppen, Pfalzgraf Friedrich, in Krems (AK WIEN 1979, S. 23).

⁴³ Die Belagerung durch die Türken begann am 22. September und endete am 19. Oktober 1529 (HUMMELBERGER 1976, S. 12-30 / AK WIEN 1980, S. 104 / DÜRIGL 1980, S. 114-123 / CSENDES 2001, S. 187f.).

deren Folgen er wenige Monate darauf verstarb.⁴⁴ Die Inschrift auf seiner Grabplatte in der Wiener Votivkirche rühmt ihn als „INCOMPARABILIS HEROS“⁴⁵.



Abb. V.80. Anonym, 19. Jhdt. Idealisiertes Porträt des Grafen Niklas von Salm zu Neuburg, nach dem Vorbild der Grabplatte in der Wiener Votivkirche entstanden

Abb. V.81. Loy oder Thomas Hering, Grabplatte des Grafen Niklas von Salm zu Neuburg, Jurakalkstein, ca. 256 x 136 cm, Votivkirche Wien

⁴⁴ CSENDES 2001, S. 188. Zur Verletzung und deren schwerwiegenden Folgen vgl. HUMMELBERGER 1976, S. 53.

⁴⁵ Zitat der Inschrift auf der Grabplatte des Grafen Niclas von Salm zu Neuburg. Vollständig lautet die Huldigung: „Diis manibus sacrum. INCOMPARABILIS HEROS Nicolaus comes a Salm divi Ferdinandi Romanorum Hungariae ac Boemiae regis archiducis Austriae ab arcansis consiliis cubicularius et supremus provinciarum terrae Austriae capitaneus, quum dominus Fridericus Romanorum imperator, dux Sigismundus, dominus Maximilianus Romanorum imperator, Philippus rex, Carolus V. Romanorum imperator et Ferdinandus Romanorum caesar augusti fratres rerum potirentur, eorum auspiciis reipublicae annis XLVI fortem atque strenuam operam domi militiaeque navavit. Anno porro domini MDXXIX Solymano Turcarum tyranno Viennam obsessam atrociter oppugnate, dum dirutis moenibus invictum generosi animi robur pro muro hostium minis opponit, saxo percussus laetale vulnus accepit. Divus ferdinandus patriae pater virtutis rerumque gestarum gloriae ergo hoc ei monumentum fieri auravit. Obiet IIII die mensis Maii anno domini Jesu servatoris MDXXX. Virtutem posterii imitantor!“ Üs.: Den Manen geweiht. Der unvergleichliche Held Nicolaus Graf von Salm, des verstorbenen römischen Königs Ferdinand, auch König von Ungarn und Böhmen, Erzherzog von Österreich, Geheimrat, Kämmerer und oberster Feldhauptmann in den österreichischen Provinzen, hatte, als der römische Kaiser Friedrich, der Herzog Sigismund, der römische Kaiser Maximilian, König Philipp, die kaiserlichen Brüder Karl V., römischer Kaiser und Ferdinand, römischer König, die oberste Macht innehatten, unter ihren Auspizien dem Staat durch 46 Jahre in Krieg und Frieden eifrig und tapfer gedient. Im Jahr 1529, als Süleyman, der Tyrann der Türken, das belagerte Wien heftig bedrängte, hat er [Graf Salm], als er bei zerstörten Mauern die ungeheure Kraft seines großherzigen Geistes statt der Mauern dem Ansturm des Feindes entgensetzte, von einem Stein getroffen, die Todeswunde erhalten. Der verstorbene Ferdinand, Vater des Vaterlandes, ließ ihm zum Ruhm seiner Tapferkeit und seiner Taten dieses Monument setzen. Er [Graf Salm] starb am 4. des Mai im Jahr des Erlösers Jesu 1530. Mögen die Nachkommen seine Tugend nachahmen!



Abb. V.82. Wolf Huber: Die Belagerung Wiens, Relief auf der Längsseite der Tumba von Graf Niclas von Salm zu Neuburg, Jurakalkstein, 81 x 42 cm, Votivkirche Wien, Ausschnitt

Von besonderem Interesse sind in diesem Zusammenhang die von Wolf Huber entworfenen Seitenwände des Grabmales von Niclas von Salm d. Ä.⁴⁶ Sie zeigen zwölf Reliefdarstellungen erfolgreicher Schlachten, an denen der Graf beteiligt war.⁴⁷ Darunter finden sich auch zwei Szenen der Belagerung Wiens im Jahr 1529, welche die Stadt mit Blick auf das Kärntnertor und den Stephansdom von Süden her zeigen. Eben diese Stadtansicht dürfte Lembergers Tafel wiedergeben.⁴⁸



Abb. V.83. Kat.-Nr. M 5, Ausschnitt

⁴⁶ Das Grabmal stand bis in das 17. Jahrhundert vor dem Hochaltar der Dorotheenkirche in Wien, danach in der Kreuzkapelle. Die Dorotheenkirche wurde im 18. Jahrhundert teilweise abgebrochen. Ein Nachfahre des Grafen, Franz von Salm-Reifferscheidt, Fürstbischof zu Gurk, erwarb das Grabmal 1787 und rettete es vor der Zerstörung auf die Burg Raitz in Mähren. Von dort wurde es 1879 in die neu erbaute Wiener Votivkirche überführt (vgl. REINDL 1977, S. 437 / WINZINGER 1979, S. 66).

⁴⁷ WINZINGER 1979, Bd. 1, Nr. 324-326, S. 189f., Bd.2, Abb. 324-326.

⁴⁸ Ob hier eine direkte künstlerische Abhängigkeit von Georg Lemberger zu Wolf Huber in Frage kommt, sei dahingestellt. Die Ähnlichkeit der Motive könnte tatsächlich für eine Verbindung der beiden Künstler sprechen. Eine Skizze Hubers von der Belagerung Wiens zeigt ebenfalls eine Ansicht der Stadt von Süden her: *Die Belagerung von Wien*, 1530, Feder in Graubraun auf weißem Papier, 146 x 132 mm, Albertina Wien. Gewisse Einzelheiten des Reliefs vom Grabmal des Niclas von Salm lassen darauf schließen, daß Huber mehrere zeichnerische Aufnahmen von verschiedenen Standpunkten aus fertigte (WINZINGER 1979, S. 190).

Unmittelbar nach dem Scheitern des letzten Ansturms befahl Sultan Suleiman den Abzug seines Heeres.⁴⁹ Dieser Moment scheint im Bild festgehalten zu sein: die Osmanen verlassen das Schlachtfeld fluchtartig nach rechts (Abb. V.83).

Direkt hinter dem Grafen von Salm stellte Lemberger auffallend groß einen schnauzbärtiger Krieger dar. Jener Reiter hat seine Fahne zum Kommando erhoben, stellt sie waagrecht zu den anderen und sticht auch durch seine in Gelb und Grün gehaltene Uniform aus dem Heer der Türken heraus.⁵⁰ Er trägt einen dunkelgrünen Turban über einer gelben Kappe. Über einem durch längliche Knöpfe an der Brust zusammengehaltenen Wams mit breitem Kragen liegt eine dunkelgrüne Schärpe. Neben dem an den Enden gezwirbelten Schnauzbart zeichnen ihn auffällig schmale, spitz zulaufende Koteletten aus. Wahrscheinlich ist hier Sultan Suleiman II. selbst gemeint. Eine zeitgenössische Abbildung zeigt den Osmanenherrscher mit gleicher Uniformierung, Haar- und Barttracht.⁵¹



Abb. V.84. Kat.-Nr. M 5, Ausschnitt

Abb. V.85. Erhard Schön: Titelholzschnitt zu: „Des Türkischē Kayzers Heerzug...“, 1530, 90 x 108 mm, Ausschnitte

Das dramatische Geschehen um die vereitelte Eroberung der Stadt Wien als „Hort der Christenheit“ wird durch die rechts oben in das Geschehen eingreifende Erscheinung Christi als Teil eines göttlichen Planes aufgefaßt, zu dem die Türken als „Geißel des Abendlandes“ genauso gehören wie die erfolgreiche Verteidigung der schlecht befestigten Stadt gegen die immense Übermacht.⁵² Die Errettung aus scheinbar aussichtsloser Lage dürfte den Zeitgenossen wie ein Wunder vorgekommen sein.⁵³

⁴⁹ HUMMELBERGER 1976, S. 28f.

⁵⁰ In der christlichen Bildsprache gilt Gelb als Schandfarbe, Grün ist ebenfalls eher negativ belegt. Im Islam ist Grün die Farbe des Propheten.

⁵¹ Vgl. Titelholzschnitt zu *Des Türkischē Kayzers Heerzug / wie er von Constantinopel Mit aller ruestung zu Ross vnd Fuß zu wasser vnd Land ec. gen [...] Wien yn Osterreich gezogē / die belegert vn gestuermt ec. mit angehenckter ermanung der grausamen tyranney des Türcken / wyder Christliche Nation ec.*, Christof Zell, Nürnberg 1530 (STURMINGER 1955, Nr. 155, S. 4, Nr. 3310, S. 337, Abb. S. 336).

⁵² In diesem Zusammenhang sei erwähnt, daß das Scheitern der Belagerung nicht nur von abendländischer Seite als Wille Gottes aufgefaßt wurde. So gehörte es zu den üblichen Kriegsgepflogenheiten der Osmanen, sich nach drei erfolglosen Anstürmen einzugestehen, daß Allahs unerforschlicher Ratschluß die Eroberung der Stadt nicht vorherbestimmt hatte (AK WIEN 1979, S. 26 / HUMMELBERGER 1976, S. 29).

⁵³ DÜRIGL 1980, S. 91, schildert sehr eindrucksvoll die Freudenausbrüche (Tedeum, Glockenläuten, Salutschüsse und Triumphmusik) der Überlebenden, in denen sich die tiefe Dankbarkeit widerspiegelte. Nach HUMMELBERGER 1976, S. 29, begann der Jubel noch in der Nacht zum 15. Oktober 1529.



Abb. V.86. Kat.-Nr. M 5, Ausschnitt



Abb. V.87. Kat.-Nr. M 5, Ausschnitt

Der das Kreuz schulternde und im Sinne der *arma christi* seine „Hauptwaffe“ präsentierende Erlöser ist bildlich durch einen breiten Lichtstrahl und direkten Blickkontakt mit dem Grafen von Salm zu Neuburg verbunden und damit inhaltlich parallelisiert. Wie Christus durch seinen Opfertod die Menschheit von ihren Sünden erlöste, so befreite der in den Tod gegangene Graf die abendländische Christenheit von der Bedrohung durch die Türken. Seine bedingungslose Aufopferung für das Abendland ist wie die seiner Getreuen eindrucksvoll in Szene gesetzt. Die Verteidiger Wiens umringen ihren Anführer in einem Kreis und sprengen durch ihre bildlich konkretisierte und damit inhaltlich spürbare Geschlossenheit die Einheit des türkischen Heeres. Zur Zerstreuung der Feinde tragen auch die göttlichen Strahlen bei: von diesen getroffen, reagieren einzelne Osmanen erschrocken und schirmen zum Teil ihre Augen vor dem blendenden Licht ab.⁵⁴

Die Summe der Indizien läßt eine Neuinterpretation des Merseburger Schlachtengemäldes als *Erste Türkenbelagerung Wiens* zu. Demnach ist die Tafel einerseits als bildliche Würdigung der historisch verbürgten Tat des Grafen von Salm und seiner Mitstreiter zu sehen,⁵⁵ andererseits weist sie im Sinne der *unitas christiana* auf die Notwendigkeit der Geschlossenheit einer zur damaligen Zeit konfessionell zerrütteten Christenheit hin.

⁵⁴ In ihrer Haltung erinnern diese Figuren an die fliehenden Ritter im Bildhintergrund der *Bekehrung Pauli* (Kat.-Nr. M 1), welche ebenfalls von Lichtstrahlen gepeinigt werden.

⁵⁵ Es handelt sich hierbei um das früheste bekannte Beispiel für eine bildliche Würdigung der Aufopferung des Grafen von Salm im Krieg gegen die Türken und zugleich um das einzige zeitgenössische Gemälde der Schlacht (vgl. STURMINGER 1955, S. 337-341, Nr. 3301-3416). - Die Neuinterpretation der Darstellung widerspricht der These von Hans Bisanz, nach welcher der Graf erst im 19. Jahrhundert aus lokalpatriotischen Gründen zum Helden und Retter des Abendlandes hochstilisiert wurde (AK WIEN 1979, S. 83ff.).

1.5.5. Möglicher Auftraggeber und Datierung

Als möglicher Auftraggeber für Lembergers Tafelbild käme Herzog Georg der Bärtige von Sachsen in Frage. Ihm dürfte die mit dem Helden von Wien verknüpfte Bildbotschaft durchaus am Herzen gelegen haben, kämpfte er doch entschlossen gegen die Spaltung der Christenheit durch die reformatorische Lehre.⁵⁶ Das Bildnismedaillon Herzog Georgs auf dem Grabmal des Grafen von Salm zu Neuburg belegt eine persönliche wie politische Beziehung.⁵⁷ Diese Verbindung könnte die für den mitteldeutschen Raum einzigartige Darstellung der *Ersten Türkenbelagerung Wiens* im Merseburger Dom erklären, stand das Bistum doch seit der Leipziger Teilung im Jahr 1485 unter albertinischer Schutzherrschaft.⁵⁸

Die hier erfolgte Neuinterpretation des Bildinhaltes erlaubt es, den Entstehungszeitpunkt der Tafel recht genau zu rekonstruieren. Da Graf Niklas von Salm seiner schweren Blessur im Frühjahr 1530 erlag,⁵⁹ kann das Bild frühestens in diesem Jahr geschaffen worden sein. Geht man von Herzog Georg dem Bärtigen als Auftraggeber aus, wäre das Entstehungsdatum auf 1530/31 festzulegen.⁶⁰ Ein späterer Zeitpunkt kommt nicht mehr in Frage, war Georg Lemberger doch von der Vertreibung der Lutheraner aus Leipzig im Jahr 1532 betroffen, die der Herzog persönlich initiierte.

⁵⁶ Zu Herzog Georgs Glaubenspolitik vgl. WINTER 2004.

⁵⁷ REINDL 1977, S. 439ff., Abb. S. 439 / AK WIEN 1980, S. 39, Nr. 94/3.

⁵⁸ LdM, Bd. VI, Sp. 544.

⁵⁹ Trotz seiner Verwundung verfolgte der damals siebzijährige Graf die Türken noch bis Nordungarn und eroberte die Städte Raab, Komorn und Martinsberg zurück. Geschwächt bezog er in Preßburg das Winterquartier und erlag den Folgen seiner Verwundung am 4. Mai 1530 auf Schloß Marchegg (HUMMELBERGER 1976, S. 53 / AK WIEN 1979, S. 29).

⁶⁰ Im Gegensatz zu den vorherigen und darauffolgenden Jahren sind für das Jahr 1530 keine Schulden Lembergers belegt. Unter Umständen könnte der Auftrag zu diesem Gemälde für vorübergehende Entspannung im finanziellen Bereich gesorgt haben (vgl. Kap III. 4.2).

1.6. Sündenfall und Erlösung

Sündenfall und Erlösung ist das späteste der bisher bekannten Tafelbilder Georg Lembergers.¹ Der Künstler verewigte sich mit seinem Monogramm an einer ähnlich herausragenden Stelle wie auf dem *Schmidburgepitaph*², nämlich auf dem Sarkophag Christi links unten im Bild. Darunter brachte er den Landshuter Eisenhut an und versah eine der Stufen mit der Jahreszahl MDXXXV.³

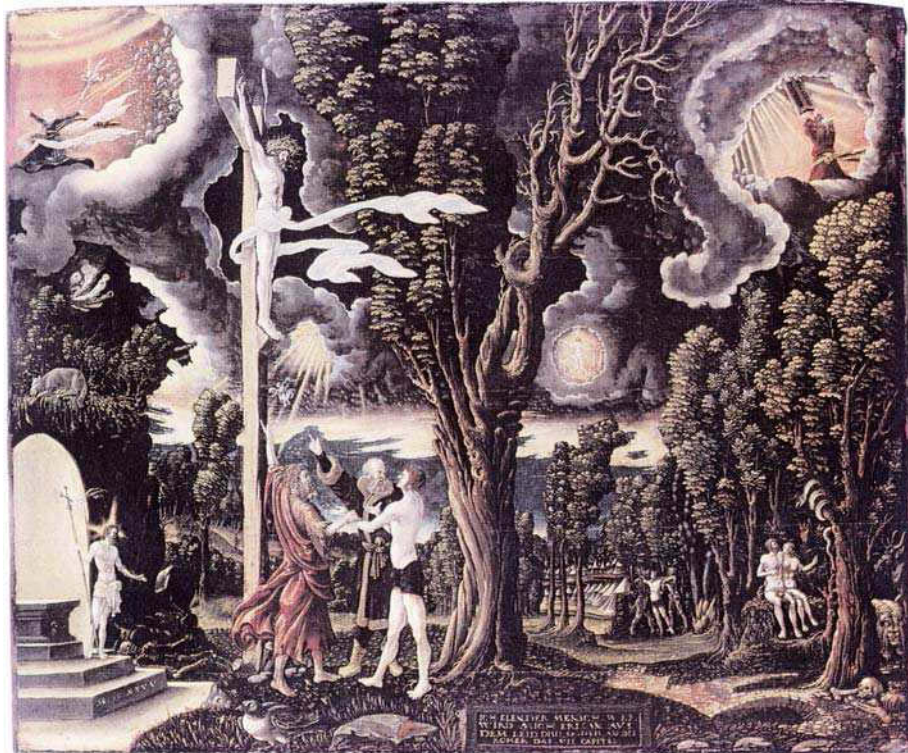


Abb.V.88. Kat.-Nr. M 6

Die vielfigurige, mehrere Szenen vereinende und recht düster anmutende Bildkomposition stellt heutige Betrachter vor ein Rätsel, da ausreichendes Wissen um biblische Inhalte sowie die Geschichte der Reformationszeit nicht mehr als selbstverständlich vorausgesetzt werden können. Ohne eine Erläuterung der Bildinhalte springt der Blick ziellos zwischen den einzelnen Szenen hin und her, ohne daß sich die Aussage vollständig erschließen ließe. Um über den Gehalt der Darstellung Klarheit zu erlangen, sind zunächst die Ursprünge des Bildtypus zu untersuchen.

1.6.1. Die Gesetz- und Gnade-Darstellungen Lucas Cranach d. Ä.

Georg Lembergers Komposition geht auf einen Bildtypus zurück, dessen Ursprung allgemein in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. in Wittenberg, also im direkten Umfeld der

¹ Herrn Dr. Daniel Hess, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, sei für die Genehmigung zur photographischen Detailerfassung des Bildes herzlich gedankt.

² Kat.-Nr. M 5.

³ Vgl. Kap. III.1.

Reformation vermutet wird.⁴ Hier bildeten sich im Jahr 1529 die beiden prominentesten *Gesetz und Gnade* - Darstellungen⁵ heraus, der *Gothaer* sowie der *Prager Typus*.⁶



Abb. V.89. Lucas Cranach d. Ä.: *Gesetz und Gnade*, sog. *Gothaer Typus*, 1529, Öl auf Lindenholz, 82,2 x 118 cm, Schloßmuseum Gotha

Abb. V.90. Kopie nach Lucas Cranach d. Ä.: *Gesetz und Gnade*, sog. *Prager Typus*, 1529, Öl auf Holz, 87 x 90 cm, Nationalgalerie, Prag

Es trifft zwar zu, daß die Cranachsche Erfindung eines protestantischen Lehrbildes damals konkurrenzlos war und deswegen von der Wittenberger Werkstatt aus die größte Verbreitung fand.⁷ Zu dieser Zeit existierten jedoch bereits „altgläubige“ Vorläufer der beiden Kompositionen, wie etwa entsprechende typologische Gegenüberstellungen in der *Biblia Pauperum*, der *Bible moralisée* und dem *Speculum humanae salvationis*, oder sogenannte „Lebende Kreuze“ sowie Ecclesia-Synagoge-Darstellungen.⁸ Cranach schöpfte für seine

⁴ U. a. MEIER 1909, S. 420 / AK BASEL 1974, Bd. 2, S. 505-509, Nr. 353 (Dieter Koepplin) / HARBISON 1976, S. 97 / AK NÜRNBERG 1983, S. 356, Nr. 474 (Dieter Koepplin); S. 398-400, Nr. 538 (Gottfried Seebaß) / SCHUSTER 1983, S. 117f. / AK HAMBURG 1983a, S. 210f., Nr. 84 (Klaus-Peter Schuster) / URBACH 1989, S. 38 / BACH-NIELSEN 1990 S. 155, S. 158 / AK EISENACH/TORGAU 1994, S. 29-63 / IMMENKÖTTER 1995, S. 175 / WENZ 1996, S. 60 / NOBLE 1998, S. 70 / WEIMER 1999, S. 79 / AK LANDSHUT 2007, S. 166-169, Nr. 22 (Franz Niehoff). Es scheint, als sei in erster Linie Philipp Melancthon Inspirator der Bilder gewesen, „[...] da er in einem Briefe an Strigel selbst davon spricht, daß er Cranach Bildvorentwürfe aus der Bibel zur weiteren Ausführung zu geben pflegte.“ (FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1989, S. 114).

⁵ Die Bezeichnungen für den Bildtypus variieren: *Gesetz und Gnade*, *Gesetz und Evangelium*, *Sündenfall und Erlösung*, *Verdammnis und Erlösung*. Da Lucas Cranach im Prager Bild die Worte „gesetz“ und „gnad“ anbrachte, sei im Folgenden für seine Werke von der Bezeichnung *Gesetz und Gnade* ausgegangen.

⁶ Die Bilder sind nach ihren heutigen Aufbewahrungsorten bezeichnet, dem Schloßmuseum in Gotha und der Nationalgalerie in Prag (AK GÖTTA 1994, S. 20f., Nr. 1.3 (Werner Schade und Allmuth Schuttwolf) / FOERSTER 1909, S. 126). FRIEDLÄNDER/ROSENBERG 1989, S. 114, führen das Gothaer Bild unter der Nr. 221, den Prager Typus als daran orientierte Fassung als Unternummer 221C.

⁷ Vgl. BÜTTNER 1994, S. 35. Besonders der *Gothaer Typus* fand durch einen kurz danach angefertigten Holzschnitt große Resonanz (AK BASEL 1974, Bd. 2, S. 505-509, Nr. 353 (Dieter Koepplin), hier S. 509, Abb. 275a). Zur künstlerischen Nachfolge der Komposition vgl. v. a. MEIER 1909, S. 415-435 / GROHNE 1936, S. 7-19 / THULIN 1955, S. 126-148 / AK HAMBURG 1983a, S. 210ff., Nr. 84-89 (Klaus-Peter Schuster) / OHLY 1985, S. 16-36 / URBACH 1989, S. 33-63 / REINITZER 2006, Bd. 1, S. 58-108.

⁸ Vgl. beispielsweise die komparative Darstellung von *Maria und Eva* im *Missale des Salzburger Bischofs Bernhard von Rohr*, um 1481, 375 x 270 mm, BSB München, Sig. clm 15710, fol. 60 v (Abb. u.a. GULDAN 1966, Titelbild). Hier erscheinen bereits Motive wie der „arbor mortis“ und „arbor vitae“, das Kreuz Christi als Verheißung der Erlösung von Sünden und ewigem Tod auf Seiten des NT und der durch einen Schädel verbildlichte Tod auf der Seite des AT. Der Buchmalerei ist jedoch im Gegensatz zu Lucas Cranachs d. Ä.

Darstellungen also aus einem wahren Bilderschatz an inhaltlichen und bildlichen Vorläufern. In jüngerer Zeit vermuteten gleich mehrere Autoren die Ursprünge des Bildtypus im reformkatholischen, französisch-oberrheinischen Umfeld.⁹ Später sei er dann im Umkreis der Wittenberger Reformation unter anderem durch Lucas Cranach im Sinne der bildlichen Erläuterung der Lutherschen Rechtfertigungslehre¹⁰ adaptiert worden. Unabhängig von dieser Diskussion sind Gothaer wie Prager Tafel als Prototypen akzeptierbarer Bilder nach Martin Luther zu sehen,¹¹ die der Vermittlung der neuen Lehre dienten.

Der Gothaer Typus

Das Gothaer Bild von 1529 - Signatur und Datum wurden von Cranach auf dem Baumstamm in der Bildmitte angebracht - setzt das Thema, die Rechtfertigung des Menschen allein durch den Glauben („sola fide“), lehrhaft und zugleich prägnant um. Das quereckige Bild wird durch einen den *arbor mortis* und den *arbor vitae* vereinenden Baum in zwei Hälften geteilt. Auf der linken Seite sind die Äste abgestorben, auf der rechten grünen sie.¹² Mehrere Szenen aus dem Alten und dem Neuen Testament werden einander gegenübergestellt. Auf der vom Betrachter aus gesehen linken Seite sind Szenen aus dem Alten Testament zu sehen, die das *Gesetz* darstellen. Die rechte Seite verbildlicht die durch das Evangelium verheißene *Gnade*.

Direkt unterhalb des Baumes ist links Moses mit den Gesetzestafeln dargestellt, begleitet von drei Propheten des Alten Testaments. Sie wenden sich einem nackten Mann zu, der

Darstellung der Glaube an eine Vermittlerfunktion der Kirche und an die Werkgerechtigkeit immanent, verkörpert durch die Hostien an brave Pilger verteilende Maria. Zu weiteren vorreformatorischen Beispielen vgl. WENIGER 2004, S. 128 und v. a. REINITZER 2006, Bd. 2, S. 15-47, Abb. 1-30.

⁹ WENIGER 2004, S. 115-134 / KOEPLIN 2006 / WENZ 2006, 54-68 / HÜBNER 2007, S. 343-358. Eine Schlüsselrolle in dieser These kommt einem wohl fälschlich Geofroy Tory zugeschriebenen, in Paris oder Antwerpen verlegten Gesetz und Gnade-Holzschnitt zu (Bibliothèque Nationale, Paris; vgl. REINITZER 2006, Bd. 1, S. 371f., Nr. 559; Bd. 2, S. 51, Abb. 31). Ob dieser Holzschnitt jedoch tatsächlich als terminus ante quem aller Gesetz und Gnade - Bilder gelten kann, muß dahingestellt bleiben, da er nur in einem undatierten, fragmentierten Exemplar erhalten ist. Das tatsächliche Erscheinungs- und damit Verbreitungsjahr ist unbekannt. REINITZER 2006, Bd. 1, S. 18, gibt zu, daß eine Beweisführung für seine Datierung auf kaum nach 1523 noch ausstünde. PACKEISER 2008 kommentiert: „Was Cranach und Luther nachhaltig entlastet, läßt die Suche nach einem `Urbild` und dessen Ideator indes nur weiter offen.“

¹⁰ Die Rechtfertigungslehre baut auf die Alleinwirksamkeit der Gnade Gottes für den sündigen Menschen auf und lehnt die Werkgerechtigkeit ab. Die reformatorische These lautet: Wo der Glaube ist, ist Gerechtigkeit, und diese ist in Christus ganz geschenkt und nicht durch stufenweise Verdienste vermittelt (vgl. EK, Bd. 3, Sp. 1462).

¹¹ Mit dem Fortschreiten und der Konsolidierung der Reformation erkannte Martin Luther mehr und mehr den erzieherischen Wert bildlicher Darstellungen, wollte diese jedoch mit einem erklärenden (biblischen) Text versehen wissen: „[...] das sie für augen da stunden, damit das hertz daran gedeckt, ja auch die augen mit dem lesen, Gott loben und danken müsten [...]“ (zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 31.1, Der 111. Psalm ausgelegt 1530, S. 415). So war die Verständlichkeit der Bilder gewährleistet, und außerdem konnte einer subjektiven und damit falschen Auslegung des Bildinhaltes entgegengewirkt werden (ULLMANN 1983, S. 48). Man kann Martin Luthers Haltung zur Kunst grob in zwei Perioden unterscheiden: eine frühe, die als neutral bezeichnet werden kann, und eine spätere, die die Kunst bewußt in den Dienst der eigenen Sache stellte. Als Wendejahr bezüglich dieses Gesinnungswandels ist in etwa das Jahr 1529 festzumachen, in dem der *Große Katechismus* erschien (BUCHHOLZ 1928, S. 3) und bezeichnenderweise eben auch jene beiden *Gesetz und Gnade*-Darstellungen von Lucas Cranach d. Ä. entstanden.

¹² Zur Baumikonographie vgl. LURKER 1976.

von Tod und Teufel in Richtung des am linken Bildrand lodernen Höllenfeuers getrieben wird. Der Tod in Gestalt eines Skeletts drangsaliert den Verdammten mit einer Lanze, während die als tierischer Schlund gezeigte Bauchhöhle des Teufels Spielkarten, Würfel und Trinkglas als Zeichen der Laster offenlegt. Der Gejagte blickt sich hilfeschend zu Moses und seinen Begleitern um. Moses jedoch zeigt sich ungnädig und deutet auf die Gesetze, die der sündige Mensch nicht eingehalten hat. Einer der Propheten wendet sich mit einer abwehrenden Geste vom Sünder ab.¹³

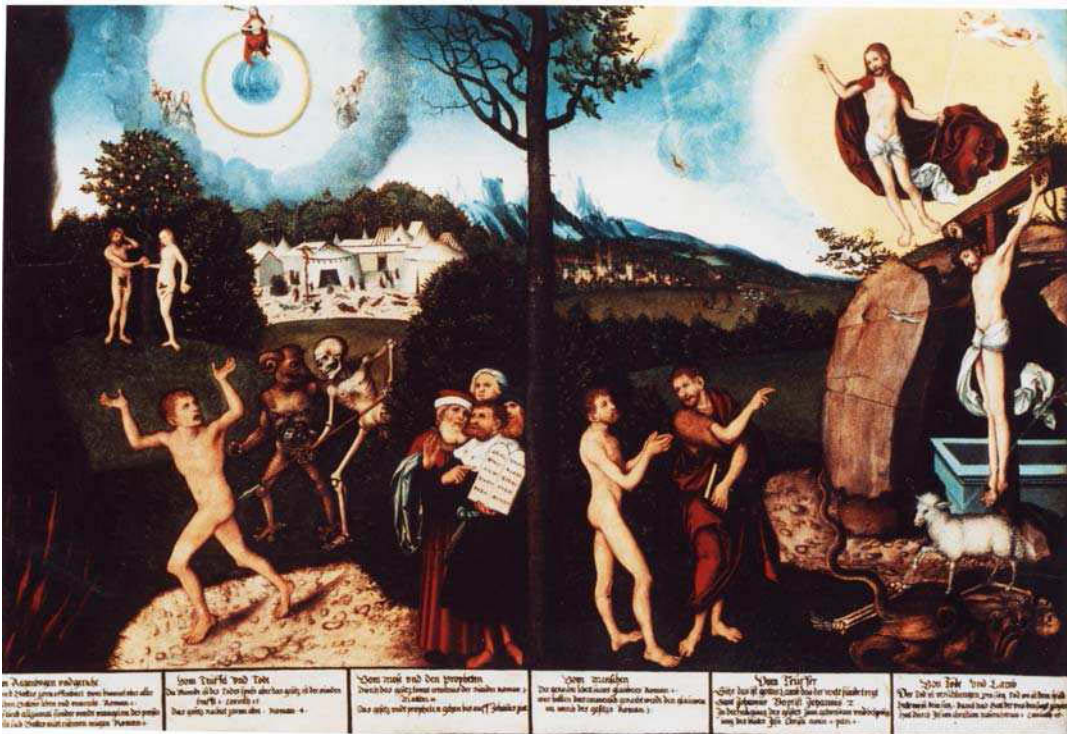


Abb. V.87. Lucas Cranach d. Ä.: Gesetz und Gnade, sog. Gothaer Typus, 1529, Öl auf Lindenholz, 82,2 x 118 cm, Schloßmuseum Gotha

Durch die hilfeheischend erhobenen Hände betont, ist direkt oberhalb des Nackten das Sinnbild für die Grundnatur des Menschen dargestellt, der durch Adam und Eva begangene Sündenfall. Im RÖMEROBRIEF 5, 12 heißt es:

DERHALBEN / WIE DURCH EINEN MENSCHEN DIE Sünde ist kome in die Welt / vnd der Tod durch die sünde / vnd ist also der Tod zu allen Menschen durch gedungen / die weil sie alle gesündigt haben.

Auf den ersten Blick scheint es, als handle es sich bei dem von Tod und Teufel Gejagten um Adam selbst. Dieser jedoch - rechts und im Hintergrund beim Sündenfall dargestellt - trägt einen Bart. Also dürfte hier im Sinne spätmittelalterlicher Mysterienspiele der „Jedermann“ gemeint sein, welcher sich als pars pro toto der gesamten Menschheit aus der Figur des Adam (Hebräisch: Mensch) herausgebildet hat.¹⁴

¹³ Die Interpretation, es handele sich hierbei um eine beschwichtigende Geste des Propheten in Richtung Moses (AK BERLIN 1983, S. 357-360, Nr. E 52.3 – Ernst Badstübner, hier S. 358), erscheint in diesem Zusammenhang eher unwahrscheinlich.

¹⁴ KGB, S. 24. Zur Figur des „Jedermann“ in Dramen und Mysterienspielen des Spätmittelalters und der Renaissance vgl. DAMMER/JEBING 2007. Wenn auch der Stoff erst im Jahr 1539 eine ausgedehnte, literari-

Hinter der Sündenfallszene sind die Zelte der Juden in der Wüste sowie die Errichtung der Ehernen Schlange zu sehen. Diejenigen, die an Gott gezweifelt hatten, wälzen sich – traktiert von den gottgesandten Schlangen - auf dem Boden. Mitten unter ihnen hat Moses, wie von Gott geheiß, die Eherne Schlange errichtet. Die Gottesgläubigen, welche das Standbild erblickt bzw. berührt haben, stehen links unversehrt in einer Gruppe beisammen. Diese Szene ist als typologisches Gegenstück zum Gekreuzigten im Vordergrund der anderen Bildhälfte zu verstehen, weil sie aus christlicher Sicht schon im Alten Testament auf Christus, den Erlöser, verweist. So heißt es bei JOHANNES 3, 14, 15:

Vnd wie Moses in der Wüsten eine Schlange erhöhet hat / Also mus des menschen
Son erhöhet werden / Auff das Alle die an jn gleuben / nicht verloren werden / Sondern das ewige Leben haben.

Über den Zelten der Juden erkennt man eine Deesis-Darstellung in einem kreisförmig geschlossenen Wolkenband: Christus sitzt als Weltenrichter auf der Kosmoskugel, über ihm schweben Richtschwert, Lilienzweig und Engel. Ihn flankieren Maria zu seiner Rechten und Johannes der Täufer zu seiner Linken, die als Fürbitter für die armen Seelen fungieren und auf dem Rand des Wolkenbandes knien.

Johannes erscheint ein zweites Mal auf der Seite des Neuen Testaments. Hier ist er allerdings nicht als Vermittler an den Weltenrichter gezeigt, sondern als Vermittler des wahren Glaubens an das Erlösungswerk. Er begleitet Adam, dessen andächtig betende Handhaltung im krassen Gegensatz zu den fragend auseinander geworfenen Armen des „Jedermann“ auf der anderen Seite steht. Wie zum Beweis des Erlösungswerkes tritt das Blut Christi, vom Heiligen Geist in Gestalt einer Taube begleitet, in einem dünnen, aber kräftigen Strahl aus der Seitenwunde aus und trifft Adam auf Gesicht und Brust. Martin Luther äußerte sich zur Bedeutung des Blutes Christi für den sündigen Menschen folgendermaßen:

[...] der mensch wuert durch das blutt Christi von seinen suenden gewaschen.¹⁵

Direkt am Fuß des Kreuzes ist das Agnus Dei mit Siegesfahne zu sehen. Es hat Tod und Teufel, die auf Seiten des Gesetzes noch über den Menschen triumphieren, besiegt. Die auf

sche Verbreitung in deutscher Übersetzung gefunden hat (Pierre Dorland: *HOMVLVS PETRI DIEsthem...*, übersetzt von Christian Sterck: *Homulus. Eyn schön Spyl / in wölchem menschlichs lebens vnsicherheit / vnn der welt vntrew erzeugt wirt / vnd wie dem menschen im Todt niemant dan seyn Dügd beystaht. Kurtzweilich und nützlich zu lesen*, Jasper von Gennep, Köln 1539, VD 16 D 1471), so dürfte die Thematik zur Entstehungszeit von Lembergers Bild bereits populär gewesen sein. „Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts entstanden in den Niederlanden und in England zwei dramatische Texte. [...] Der niederländische *Elckerlijck* ist um 1475 geschrieben worden [...], das englische *morall play* mit dem Titel *Everyman* vielleicht unter Edward IV. (1461-1483), womöglich auch später (der erste Druck datiert von 1510).“ (DAMMER/JEBING 2007, S. 3) Die früheste Adaption der Moralität in der deutschen Literatur ist das sogenannte *Münchener Spiel* vom sterbenden Menschen aus dem Jahr 1510. Ab der zweiten Hälfte der 1530er Jahre erhielt der Stoff unter anderem durch Hans Sachs eine stark konfessionelle Programmierung (ebd., S. 6f.), welche jedoch vermutlich bereits vorher in humanistisch-reformkatholischen und protestantischen Kreisen angestoßen wurde. Für diese These spricht das geistliche Schauspiel Valentin Voigts: *Ein schoen Lieblich Spiel/ von dem herlichen vrsprung* (...), Michael Lotther, Magdeburg 1538 (VD 16 ZV 17331), in dessen Vorwort wohl Bezug auf Georg Lembergers *Sündenfall und Erlösung* genommen wird; siehe dazu Kap. V.1.6.5.

¹⁵ Zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 10.3, Predigt vom 19. Oktober 1522, S. 346.

Christus und das Lamm hinweisende Geste des Täufers basiert auf dem Evangelium des JOHANNES 1, 29, in welchem Johannes der Täufer, als er Christus sieht, verkündet:

SIHE DAS IST GOTTES LAMB/WELCHES DER WELT SÜNDE TREGT

Direkt hinter dem Kreuz ist die pechschwarze, leere Grabeshöhle Christi zu sehen, über der der Auferstandene in einer hell leuchtenden Gloriolen als Triumphator schwebt.

Nach der Analyse der Einzelszenen, die durch ausführliche Beschriftungen in Form von Bibelzitat kommentiert sind,¹⁶ wird deutlich, worin die Gesamtaussage des Bildes besteht. Das Alte Testament und mit ihm das Gesetz führen den Menschen in Verdammnis und Tod. Gemeint ist hierbei das auf Seiten des sündigen Menschen vorherrschende Mißverständnis des Gesetzes als Mittel der Rechtfertigung durch Leistung, oder - anders ausgedrückt - der von der katholischen Kirche forcierte Glaube an die Werkgerechtigkeit. Das Gesetz wird, weil es der Mensch qua Sünder nicht erfüllen kann, zur Kraft der Sünde.¹⁷ Der Glaube in das Neue Testament und das Erlösungswerk - also der Glaube an die Rechtfertigung des Menschen durch den Opfertod Christi - hingegen spendet Trost und verhilft zum Seelenheil und ewigem Leben.¹⁸ Das Bild ist insofern als „knapper, lutherischer Katechismus“¹⁹ zu verstehen. Schon der Baum, welcher die Bildfläche streng in zwei Teile scheidet, zeigt klar an, was durch die Einzelszenen im Sinne Martin Luthers konkretisiert werden sollte:

Arbor mortis est Lex, arbor vitae est Evangelium seu Christus.²⁰

Der Prager Typus

Auch im gleichfalls 1529 entstandenen Prager Gemälde²¹ teilt ein Baum, welcher den *arbor mortis* und *arbor vitae* vereint, das Bild in zwei Hälften. Direkt am Fuß des Stammes sitzt – einem Herkules am Scheidewege gleich - der sündige Mensch.

¹⁶ Am unteren Bildrand finden sich von links nach rechts gelesen die folgenden Inschriften: a) Vom Regenbogen und gericht//Ess wird Gottes zorn offenbart vom himmel vber aller//menschen Gotloss leben vnd vnrecht. Roman.1.//wier seind allzūmal sūnder vnndt mangeln des preises das sie sich Gottes nicht rühmen mügen. Roman. 1. / b) Vom Teuffel vnd Todt//Die Sünnde ist des Todes spiess aber das gesetz ist der sünden//krafft. 1. corinth. 15.//Das gesetz Richtet zornn ahn. Roman. 4. / c) Vom Mose vnd den Propheten//Durch das gesetz kömet erkentnūs der Sünden Roman. 3.//Matthei. 11.//Das gesetz vndt propheten gehen bis auff Johannes zeitt. / d) Vom Mensche//Der geRechte lebett seines gläubens Roman. 1.//wier halten das ein mensch geRecht werde den glaiwen¹⁶//on werch des gesetzs Roman. 3. / e) Vom Teuffe//Sihe das ist gottes Lamb das der Welt sunde tregt//Sant Johannes Baptist Johannis. 2.//In der Heiligūg des geistes zum gehorssam vnd besprēg//ūng¹⁶ des blütes Jesū Christi amen. 1. petri. 1. / f) Vom Tode vnd Lamb//Der Tod ist verschlungen vm sieg Tod wo ist dein spiß//Helle wo ist//dein sieg: danck hab Gott der vns den sieg gegeben//hat durch Jesūm christūm vnsern herren. 1. coerinth. 15.

¹⁷ Für die Erläuterungen dieses komplizierten Sachverhaltes aus theologischer Sicht sei herzlichst Herrn Prof. Dr. Walter Sparr, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, gedankt.

¹⁸ KOEPPLIN 1983.

¹⁹ OHLY 1985, S. 20.

²⁰ Zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 42, Vorlesungen über 1. Mose 3, 23-24, S. 174. Übers.: Der Baum des Todes ist das Gesetz, der Baum des Lebens ist das Evangelium oder auch Christus.

²¹ Die Jahreszahl und die geflügelte Schlange – das Zeichen Cranachs - finden sich am Baumstamm (FOERSTER 1909, S. 126).



Abb. V.92. Lucas Cranach d. Ä²²: Gesetz und Gnade, sog. Prager Typus. 1529, Öl auf Holz, 87 x 90 cm, Nationalgalerie, Prag

Der hier nur einmal auftretende Sünder wurde bisher von mancher Seite als Reduktion der Doppelung auf dem Gothaer Bild angesehen und auch sonst eine betrachterfreundliche Vereinfachung des Gothaer Typus vermutet.²³ Den Körper und die betend gefalteten Hände hat der Mensch der Seite des Gesetzes zugewandt, den Kopf aber der Seite der Gnade, also des Evangeliums, zugekehrt. Er scheint noch mit sich selbst zu hadern. Körperlich zieht es ihn auf die Seite der Sünde und des todbringenden Gesetzes, geistig hat er sich bereits der Seite der Gnade und Erlösung zugewendet. Eine Entscheidung bezüglich seines Seelenheils ist unumgänglich. Wichtig ist hier, daß auch der Vertreter des Alten Testaments – der im Gegensatz zum Gothaer Bild allein auftritt – genau wie Johannes der Täufer in Richtung Christus und die damit verbundene Erlösung deutet. Es wird nicht wie im

²² Es sei an dieser Stelle erwähnt, daß sich in der Literatur nur wenige Schwarzweißabbildungen der Prager Tafel finden lassen, von denen einige die Inschriften in und unter der Bildfläche nicht zeigen. In der fast ein Jahrhundert alten Literatur stößt man diesbezüglich auf aufschlußreiche Hinweise. FOERSTER 1909, S. 125ff., erwähnte ausdrücklich zwei Fassungen des Bildes. Laut seiner Aussage befand sich neben der Originalversion des Bildes Lucas Cranachs d. Ä. auch eine Kopie der Cranachwerkstatt in Prag. Förster führte die Inventarnummern und Maße beider Bilder auf: das Original (Inv.-Nr. 158, 87 x 90 cm, ehemals Slg. Thun-Kolowrat, laut FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (1932) 1989, Nr. 221C, S. 114, „schlecht erhalten“) trug sowohl die erklärenden Beschriftungen unterhalb der Bildfläche als auch goldene Inschriften im Bild selbst. Die Kopie (Inv.-Nr. 159, 91 x 74 cm) hingegen, angeblich nur durch die weniger feine Ausführung der Gesichter vom Original zu unterscheiden, zeigte keinerlei Inschriften. WENIGER 2004 (S. 117) stellte offensichtlich Nachforschungen in Prag an, die ergaben, daß nur eine Version, nämlich das Original existiere, dessen Inschriften angeblich 1971 als spätere Hinzufügungen entfernt worden seien (ebd., Anm. 25). In Anbetracht der Angaben Försters dürften diese Auskünfte allerdings zu bezweifeln sein.

²³ AMON 1994, S. 55.

Gothaer Bild der ungnädige Moses dargestellt, der auf die Gesetzestafeln weist, sondern einer der alttestamentarischen Propheten.

Die Figur des Mose wurde direkt oberhalb des Sündenfalles in die linke obere Ecke des Bildes plaziert und gleicht im Aussehen keinesfalls der Figur unter dem Lebensbaum, die den Sünder auf Christus hinweist. Moses kniet auf dem Berg Sinai, während ihm die Hände Gottes aus einer dunklen Wolke heraus, begleitet von hellen Lichtstrahlen und einer Art Funkenregen, die Gesetzestafeln entgegenhalten. Diese Szene fehlt auf dem Gothaer Bild. Beachtenswert ist, daß die Gesten, mit denen Johannes und der Prophet auf Christus verweisen, parallel zu jener verlaufen, mit der Moses die Gesetzestafeln empfängt. Ursache und Lösung des Problems der Sündhaftigkeit des Menschen werden so kompositorisch parallelisiert und damit in Beziehung zueinander gesetzt:

Das gesetz stoest ynn die hell und toddet, Christus erhebt yn den hymell, Das gesetz macht eyn bloede gewissen, Christus ein froelichs seligs gewissen, Christus gibt den geyst, das gesetz den buchstaben. Das gesetz beschwert die gewissen und gibt die sunde. Christus erleycht und gibt die gerechtigkeit das sind die tzwo predig Johannis.²⁴

Die im Gothaer Typus besonders auffällige Szene von Tod und Teufel, die in wilder Hatz den sündigen Menschen ins Verderben treiben, fehlt auf dem Prager Bild. An ihre Stelle tritt ein Leichnam – also die körperliche Hülle des Menschen - in einem offenen Grab. Mit der Dramatik reduziert sich so auch das Beängstigende für den damaligen Betrachter. Der Tod ist hier alltäglich und damit wesentlich nüchterner in Szene gesetzt.

Das Grab mit zur Seite geschobenem Deckel links bildet das Gegenstück zum gleichfalls falls geöffneten, hier jedoch leeren Sarkophag Christi rechts im Bild. Anstelle des Gothaer Lammes steht Christus selbst als Triumphator über Tod und Teufel. In der einen Hand die Siegesfahne, die andere zum Segensgestus erhoben, blickt er den Betrachter direkt an. Das Lamm hingegen wurde auf einen Absatz über der Grabeshöhle versetzt. Von besonderem Interesse ist der Segensgestus Christi, mit dem er indirekt auch auf sein eigenes Konterfei am Kreuz über sich weist. So wird auf der Prager Version im Vergleich zum *Gothaer Typus* der Aspekt der Erlösung durch den Kreuzestod Christi noch stärker betont, denn gleich drei Figuren im Bild verweisen direkt auf diese für das Seelenheil wichtige Schlüsselszene: Johannes der Täufer, der Prophet sowie der Sieger über Tod und Teufel selbst.

In der rechten oberen Ecke ist eine weitere Szene zu sehen, die auf dem Gothaer Bild fehlt. Auf einem Felssporn wird die Empfängnis Mariens gezeigt. Das Kind mit dem Kreuz als Symbol der Passion schwebt ihr hell beleuchtet aus einem von Engeln gesäumten Wolkenband entgegen. Der Moment der Empfängnis wird durch ein zweites, annähernd ovales Wolkenband verdeutlicht, in welches das Kind eben überzuwechseln scheint. Der Aspekt der zu empfangenden Gnade Gottes – hier durch den Moment der Menschwerdung Christi zusätzlich betont - ist im Prager Bild also besonders anschaulich dargestellt. Die Empfäng-

²⁴ Zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 10.3, Predigt vom 24. Juni 1522, S. 206.

nis Mariens bildet das kompositorische wie inhaltliche Gegenstück zur Mosesszene auf der anderen Seite. Moses empfängt die Gesetze, die der Mensch einhalten soll und die zur Erkenntnis der Sünde führen. Maria hingegen empfängt Christus, der den sündigen Menschen letztendlich aus der Misere erlöst, in der sich dieser unter anderem wegen der nur bedingt eingehaltenen Gesetze befindet. Einer althergebrachten typologischen Gegenüberstellung entsprechend, ist Maria als Empfangende außerdem der Gegenpart zur links dargestellten Eva, welche die Früchte der Erkenntnis an Adam weiterreicht und so die Erbsünde über die Menschheit bringt. Während Eva sozusagen die Sünde austeiht, empfängt Maria Christus und sorgt durch dessen Menschwerdung, welche von Anfang an die Passion impliziert, für die Erlösung des von seiner Grundnatur her sündhaften Menschen.

In Bezug auf das Prager Bild fällt weiterhin auf, daß die Darstellung der Deesis fehlt. Der Erlöser, nicht der Richter wird hier durch den Triumphator über Tod und Teufel in den Vordergrund gerückt. Die beiden Szenen der Anbetung der Ehernen Schlange und der Verkündigung an die Hirten finden sich im Prager Bild an den gleichen Stellen wie im *Gothaer Typus*.

Auch unter das Prager Bild setzte Lucas Cranach Bibelzitate, welche die Einzelszenen entsprechend erklärend kommentieren.²⁵ Er versah hier sogar innerhalb der eigentlichen Bildfläche jede einzelne Szene nochmals mit kurzen, prägnanten Bezeichnungen in goldenen Lettern, die das Bild bis in jede Einzelheit erklären. Über Moses wurde „Gesecz“ angebracht, die Empfängnis Mariens wird als „Gnad“ bezeichnet, über dem Christuskind ist das Wort „Emanuel“ zu lesen, die Engel in den Wolkenbändern werden vom Schriftzug als „Engel erhalten zu dem Dienst Christi“ begleitet. Der Sündenfall wird mit dem „Sunder“ an sich gleichgesetzt. Das offene Grab mit dem Leichnam führt den „Todt“ vor Augen. Der unter dem Lebensbaum sitzende Mensch stellt den „Mensch an Gnad“²⁶ dar, der von Johannes als „Anzeiger Christi“ und dem „Prophet“ auf das Erlösungswerk Gottes in Form der Menschwerdung Christi, dessen Kreuzestod und seiner Auferstehung hingewiesen wird.

²⁵ Die Beschriftung ist hier noch ausführlicher als beim *Gothaer Typus*. Von links nach rechts steht hier am unteren Bildrand: a) Roma. 6. Der Todt ist der sünden sold. 1. Kor. 15//Die Sünd ist des Todes spies. Aber das gesetz Ist der//Sünden krafft. Roma. 4. Das gesetz richtet Zorn ahn//Roma. 1. Es wirdt offenbart Gottes zorn von himmel vber//Aller menschen gotlos leben vnd vnrecht. Roma. 3//Die seindt alezumal sündner vnd mangeln des preises das sie//Sich Gottes nicht rümen mögen. / b) Roma. 3. Durch das gesetz komet erkenntnis der Sünden//Matthei. 11. Das gesetz vnd Propheten gehen bis auff Jo//hannis zeitt//Roma. 7. Ich elender Mensch wer wirdt mich erlösen//Aus dem Leibe des Todes Roma. 1. Der gerechte lebet gerns ge//lawens Roma. 3. Wir halten das ein Mensch ge//recht werde durch den glauben on werck des gesetzes. / c) Marci. 1. Es Wirdt ein stercker komet nach mir S//Johannes Baptist. Joan. 2. Sihe das ist Gottes lamb//Das der welt sünde treget 1. Petri 1. In der heili//gung des geistes zum g//horsam vnd besprengung des blu//tes Jesu Christi. Amen//Esaie 26. Send das Lamb den//herrscher der Erdenn//Exodi 12. Es wirdt sein ein Lamb on mackel. / d) Der Todt ist verschlungen Im sieg. Todt wo ist dein //spiess? Helle wo ist dein sieg? Danck//hab Gott//der vnns den sieg geben hatt durch Jesum Christum//Vnseren Herren. 1//Korin. 15. //Matthei 4. Die Engel haben sich genehet vnnd die//neten yhm.//Wenn se//nen Engeln ist gepoten von dir auff das //sie dich behütten yn allen deinen wegen. Psal. 90. (Inschriften zit. nach FOERSTER 1909, S. 127f.)

²⁶ Gemeint ist hier „Mensch ohne Gnade“.

Der nicht näher bezeichnete Prophet könnte als Jesaja identifiziert werden, da das vom Himmel herabkommende Christuskind als „Emanuel“ bezeichnet ist. Jesaja hatte dem jüdischen König Ahas vorausgesagt, daß eine Jungfrau einen Sohn empfangen und diesem den Namen Immanuel, was soviel wie „Gott mit uns“ bedeutet,²⁷ geben werde (JESAJA, 7, 14). Die Weissagung wurde durch das Neue Testament auf die Geburt Jesu angewendet. Da der Prophet hier indirekt auf das Emanuelkind verweist, liegt eine Identifizierung dieser Figur als Jesaja nahe.²⁸ Das Agnus Dei verkörpert laut der im Bild angebrachten Inschrift „Vnser Vnschuld“. Die Eherne Schlange wird zur „Figur der Rechtfertigung“²⁹ des Alten Testaments, das Kreuz wiederum ist „Vnser Rechtfertigung“ im neutestamentarischen Sinne. Der über Tod und Teufel triumphierende Christus verkörpert „Vnser Vberwindung“ der Erbsünde.

Die Botschaft des Bildes wird durch eine im Vergleich zur Gothaer Tafel geschlossener und damit ruhiger wirkende Komposition prägnant vor Augen geführt; eine wesentlich ausführlichere Beschriftung sollte zur unmißverständlichen Erklärung beitragen. *Gothaer* und *Prager Typus* unterscheiden sich formal wie inhaltlich „[...] in der Trennung beziehungsweise der Verknüpfung der antithetischen Bildhälften.“³⁰ Lucas Cranach setzte im Prager Bild den sündigen Menschen ins Zentrum an den Fuß des die Bildhälften trennenden Baumes und erreichte so, unterstützt durch die hinweisenden Gesten der Vertreter beider Seiten, daß Altes und Neues Testament beziehungsweise Gesetz und Gnade in enger inhaltlicher wie kompositorischer Verbindung stehen. Durch die Verknüpfung sollte offensichtlich unterstrichen werden, daß im Gesetz nicht nur die Erkenntnis der Sünden begründet liegt, sondern auch das Evangelium. Weiterhin erscheint aber vor allem der Umstand besonders wichtig, daß der dramatische und somit beängstigende Moment der Jagd von Tod und Teufel auf den Sünder sowie das bedrohlich im Vordergrund stehende Höllenfeuer im Prager Bild nicht enthalten sind. Durch die wesentlich deutlichere Trennung und die wenig positive Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund sowie das „Spielen“ mit der Angst vor Verdammnis erscheint das Gothaer Bild im Prinzip relativ traditionell. Das Prager Bild hingegen, in welchem der tröstliche Gedanke an das Erlösungswerk, der Kernpunkt der Rechtfertigungslehre, wesentlich offensichtlicher im Vordergrund steht, präsentiert sich als die gelungenere reformatorische Bildpredigt. Auch die klarere Komposition wird dazu beigetragen haben, daß der *Prager Typus* eine wesentlich weitere Verbreitung als der *Gothaer Typus* fand.

²⁷ Vgl. MEHLING 1999, S. 315.

²⁸ In einer motivisch dem *Prager Typus* nahestehenden, nach 1532 entstandenen Fassung des Themas von Hans Holbein d. J. (74,61 x 64,13 cm, Öl auf Holz, National Gallery of Scotland, Edinburgh, Inv.-Nr. NG 2407) ist der Prophet auch durch eine Inschrift als „ESAYAS PROPHETA“ bezeichnet.

²⁹ Gemeint ist hier das Abbild.

³⁰ AK HAMBURG 1983a, S. 210f., Nr. 84 (Klaus-Peter Schuster).

1.6.2. Frühe bildliche Umsetzungen des Kernpunktes von Luthers Rechtfertigungslehre durch Georg Lemberger

Der „Gnadenholzschnitt“

In den 1970er Jahren wurde erstmals in einem kunsthistorischen Zusammenhang ein Holzschnitt veröffentlicht,³¹ der inzwischen wiederholt als frühestes bekanntes Beispiel einer Teilumsetzung der *Gesetz und Gnade*-Darstellungen angeführt wurde.³² Der für Georg Lemberger zu beanspruchende³³ und 1525 in Leipzig durch die Offizin Thanner in einer Schrift des Urbanus Rhegius³⁴ abgedruckte *Gnadenholzschnitt* kann als bisheriger terminus ante quem bezüglich der Entwicklung des Bildmotivs *Gesetz und Gnade* gelten.

In sehr kleinem Format wiedergegeben, finden sich hier bereits die Hauptszenen des *Prager Typus* auf Seiten des Neuen Testaments - also der Gnade - nebst entsprechenden Beschriftungen.



Abb. V.93. Kat.-Nr. H 1525.7.1

³¹ STEINBÖCK 1975, S. 431f., Taf. 43. Hier einem unbekanntem Künstler der Donaueschule zugeschrieben.

³² STARKE 1983, S. 531-548 / AMON 1994, S. 45-62 / AK ZÜRICH 1994, S. 311-313, Nr. 114 (Armin Kunz) / AK LOS ANGELES/NEW YORK/PARIS 1994, S. 193-197, Nr. 5 (Armin Kunz), hier S. 195 / WENIGER 2004, S. 124f.

³³ Zuschreibung durch Robert Zijlma (vgl. HOLLSTEIN 1978, Bd. 22, S. 44, Nr. 163). Eine ausführlichere Argumentation für Lembergers Urheberschaft blieb hier jedoch aus. Neben den stilistischen Merkmalen sprechen vor allem die Beschriftungen für Lembergers Urheberschaft. So ist der „Anzeiger Cristi“ auf einem Täfelchen angebracht, das dem der späteren Monogrammtäfelchen des Künstlers entspricht (vgl. v.a. Kat.-Nr. H 1536.1). Auf dem Täfelchen „Vnser Rechtfertigung“ stehen direkt hinter dem Schriftzug die für Lembergers frühe Monogramme typischen versetzten, runden Kringel, und das Banner über dem „Emanuel“-Kinde findet sich in gleicher Form als Träger des Lembergerschen Monogramms in der Niederdeutschen Bibel von 1536 (vgl. Kat.-Nr. H 1536.1.29). Die Behandlung des Sujets mit spruchblasenartig angebrachten Beschriftungen erinnert stark an diejenige auf dem Titelholzschnitt des Emser-Testamentes (vgl. Kat.-Nr. H 1527.3.1).

³⁴ *Vom hochwirdigen Sacrament des altars* (...), VD 16 ZV 13191. Weil einschlägige Veröffentlichungen in Leipzig auf Befehl des Landesherren gehindert wurden, erschien der Druck anonym ohne Angabe des Druckers und Ortes (siehe dazu Kap. III.4.2). Zu Urbanus Rhegius' Bedeutung für die Ausbreitung der Wittenberger Reformation vgl. HENDRIX 1996, S. 53-72.

Dicht zusammengedrängt steht eine Menschenmenge am linken Bildrand, die von Johannes dem Täufer, dem „Anczeiger Cristi“ auf den Gekreuzigten, „Vnser Rechtfertigunge“ hingewiesen wird. Genau wie im *Prager Typus* steht oberhalb des Kreuzes auf einem grasbewachsenen Felssporn Maria, der links aus einem Wolkenband das von Engelchen begleitete „Emanvel“-Kind mit geschultertem Kreuz entgegenschwebt. Im Hintergrund breitet sich eine für Lembergers Arbeiten typische Alpenlandschaft mit einem zwischen Hügeln eingebetteten Kirchlein aus.

Die Buchillustration beweist, daß sich Georg Lemberger bereits früh - noch vor Cranachs großen Bildschöpfungen - mit reformatorischen (Bild-)Inhalten auseinandersetzte und eine entsprechende Lösung für die Darstellung der abstrakten, im Evangelium verheißenen Gnade suchte und fand. Daß ein zusätzlich die Gesetzesseite zeigendes Gegenstück voraussetzen ist,³⁵ erscheint nicht zwingend notwendig, illustriert der Holzschnitt doch den eigentlichen, sich im Neuen Testament erfüllenden Kernpunkt des Rechtfertigungsgedankens, der auch Niederschlag in der durch den Holzschnitt illustrierten Predigt findet.³⁶ Daß der Druck am Ende des Büchleins erscheint, verleiht ihm den Charakter einer Schlußfolgerung. Dies kann auch erklären, warum die Darstellung des Gesetzes als Ursache und Kraft der Sündhaftigkeit des Menschen nicht zur Darstellung kam.

Der Titelholzschnitt zum Sachsenspiegel

Daß Lemberger diese Gnaden- beziehungsweise Rechtfertigungsallegorie selbstständig entwickelte, erscheint um so plausibler, als er im Erscheinungsjahr des besagten Holzschnittes noch eine weitere Darstellung lieferte, die bildliche und inhaltliche Elemente der *Gesetz und Gnade*-Bilder Lucas Cranachs d. Ä. vorwegnahm. Dabei handelt es sich um eine besonders sorgfältig ausgeführte Titeleinfassung, die für den *Sachsenspiegel* Verwendung fand.³⁷ Wie bereits erwähnt, orientierte sich Lemberger bei seiner Darstellung zwar an einer 1524 erschienenen Titeleinfassung Cranachs, interpretierte diese jedoch nicht nur von der Darstellungsweise her, sondern vor allem inhaltlich um.³⁸

Cranachs Holzschnitt arbeitet kompositorisch wie inhaltlich mit einer klaren Trennung von Altem und Neuem Testament. Oben stehen die wie in einer Ahnengalerie aufgefaßten Vertreter des Alten Bundes und dahinter einige des Neuen Bundes, während unten mit der Kreuzannagelung Christi eine Kernszene des Erlösungsgeschehens stattfindet. Trotz der dargestellten Fingerzeige Davids und Moses in Richtung Christi ist die Verbindung der beiden Bildhälften eher zurückhaltend. Lemberger entschärfte diese Trennung zum einen

³⁵ AMON 1994, S. 50 / WENIGER 2004, S. 125. Daß dem Holzschnitt nur vereinzelt eine originäre Stellung zugestanden wurde, mag an der etwas groben Schnittweise und einer damit verbundenen Fehleinschätzung liegen. Solange kein entsprechendes älteres Beispiel nachzuweisen ist, ist er als früheste Darstellung dieser Art zu werten.

³⁶ Die Schrift des Urbanus Rhegius gibt eine Predigt zum Altarsakrament am Fronleichnamstag 1525 wieder.

³⁷ Kat.-Nr. H 1528.1. Der inschriftlich auf das Jahr 1525 datierte, ursprünglich wohl für eine Foliobibel bestimmte Holzschnitt wurde erst 1528 abgedruckt.

³⁸ Siehe Kap. IV.1.2.3.

durch eine optisch verbindende Vielfigurigkeit. Seine Einfassung zeigt in der unteren, zwei Drittel der Fläche einnehmenden Bildhälfte Szenen der Passion Christi. Von den Figuren des Alten Testaments, die Cranach oberhalb des Schriftfeldes im Vordergrund plazierte, übernahm Lemberger (in seitenverkehrter Anordnung) lediglich den die Gesetzestafeln präsentierenden Moses sowie die alttestamentarische Präfiguration Christi, König David. Dazwischen setzte er neutestamentarische Apostelfiguren, welche angeregt mit den Vertretern des Alten Bundes über das Passionsgeschehen disputieren.

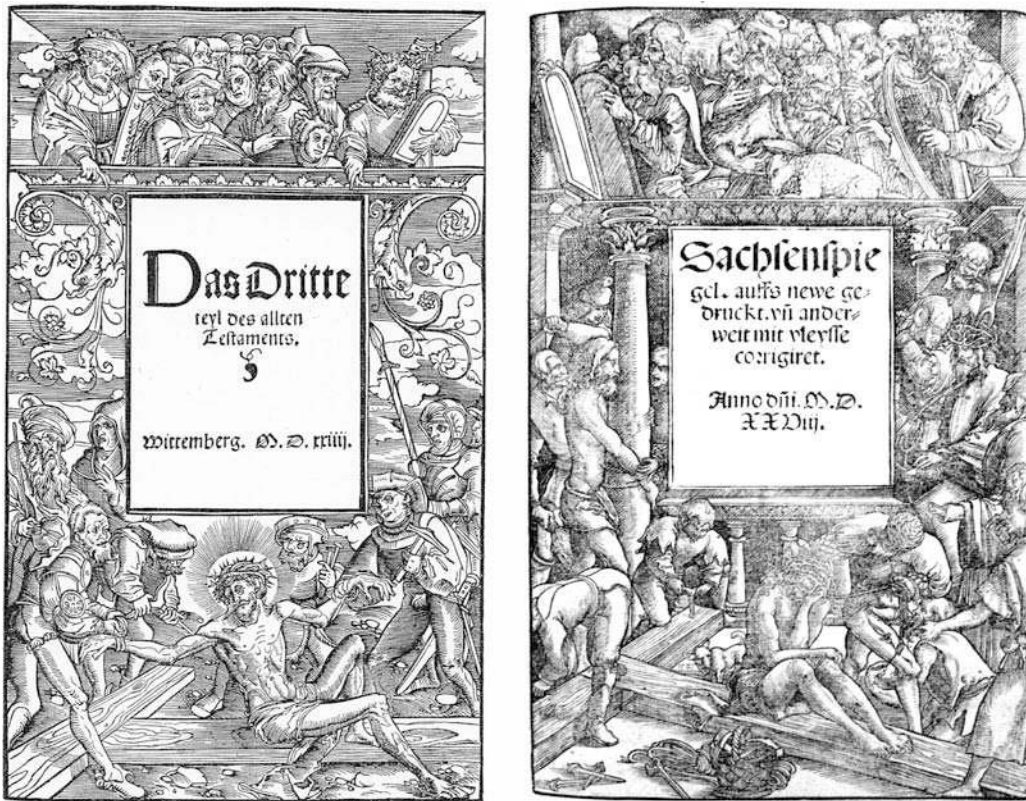


Abb. V.94. Lucas Cranach d. Ä.: Titeleinfassung, Melchior Lotther d. J., Wittenberg 1524

Abb. V.95. Kat.-Nr. H 1528.1.1

Die bei Cranachs Druck im Vordergrund dargestellte Zweiergruppe Abrahams und Isaaks, die sich inhaltlich auf das Opfer Christi bezieht, ersetzte Lemberger durch Johannes Baptist mit dem Opferlamm. Anstatt nach unten, wo das Passionsgeschehen stattfindet, deuten Lembergers Figuren in der Ebene über dem Schriftfeld fast sämtlich auf den innerhalb ihrer Reihen zentral angeordneten „Anzeiger Christi“ und dessen Attribut. Das Opferlamm - axial über dem sein Schicksal erduldenen Christus angeordnet - stellt klar den inhaltlichen Bezug zur unteren Bildhälfte her. Die Haltung Johannes des Täufers, der sich einem Theaterbesucher in der Loge gleich nach vorne beugt und auf das Simultangeschehen unter sich blickt, suggeriert eine dem Bild scheinbar innewohnende Realität. Im Vergleich zu Cranachs Darstellung entsteht auf diese Weise der Eindruck einer wesentlich ausgeprägteren Verknüpfung des Alten und Neuen Testaments. Johannes der Täufer hat - wie einer der alttestamentarischen Propheten auf dem Cranach-Holzschnitt - ein Buch aufgeschlagen, welches er auf den Schultern des vor ihm lagernden Opferlammes abstützt. Damit dürfte

die Bibel gemeint, vielleicht aber auch ein Hinweis auf das von Luther im Sinne der Rechtfertigungslehre bevorzugte Johannesevangelium gegeben sein.³⁹ Letzteres thematisiert als einziges der Evangelien ausdrücklich das Zeugnis des Täufers vom Lamm Gottes (Joh. 1, 29 und 36), und auch sonst spielt in ihm die Lamm-Gottes-Symbolik eine herausragende Rolle. Für diese Deutung spricht auch die Figur direkt hinter Johannes Baptist, welche sich durch ihr jugendliches Alter und die kinnlangen Haare als Johannes der Evangelist identifizieren läßt.

Auffällig ist der in dieser Bildebene besonders häufige, unterschiedlich variierte Zeigege-
stus, der dem Betrachter inhaltliche Bezüge zwischen Altem und Neuem Bund sowie die Rolle des Opfertodes Christi für das menschliche Seelenheil verdeutlichen soll. Johannes der Täufer deutet mit dem kleinen Finger seiner eigentlich das Buch stützenden Hand auf das Opferlamm. Johannes der Evangelist weist einen greisen Propheten des Alten Testaments mit freundlicher Geste auf Johannes den Täufer und das Opferlamm hin. Rechts hinter Johannes Baptist ist eine weitere Figur zu sehen, welche mit ihrer linken Hand auf den „Anzeiger Christi“, mit der rechten auf die wiederum das Lamm hervorhebende Hand König Davids weist. Angesichts der Haar- und Barttracht dieses eifrig Disputierenden sowie des prächtigen Buches, auf das er sich stützt, dürfte es sich hier um den ebenfalls für Luthers Lehre besonders maßgeblichen Apostel Paulus handeln.

Der durch Cranach vorgeprägte, David kompositorisch gegenübergestellte Moses auf Lembergers Holzschnitt hingegen wendet sich - ähnlich der Darstellung auf dem *Gothaer Typus* - demonstrativ von der Gruppe um Johannes den Täufer ab und deutet, einen strengen Blick auf den Betrachter richtend, auf die Gesetzestafeln, die dem Menschen seine Sünden vor Augen führen.

Insgesamt weisen die hier vorgestellten, 1525 entstandenen Holzschnitte Georg Lembergers darstellerische und damit auch inhaltliche Elemente auf, welche bisher als innovativ für Lukas Cranachs *Gothaer* und *Prager Typus* der Gesetz-und-Gnade-Darstellung galten. Den hier erfolgten Ausführungen zufolge darf jedoch angenommen werden, daß Lemberger - ohne einen konkreten Auftrag zu einem großformatigen, in der Folgezeit vielbeachteten Lehr- und Tafelbild erhalten zu haben - einen nicht unerheblichen Anteil an der inhaltlich-bildlichen Konkretisierung der Gesetz-und-Gnade-Darstellungen im Cranachschen Sinne gehabt haben dürfte.⁴⁰ Es ist durchaus wahrscheinlich, daß Lukas Cranach d. Ä.

³⁹ Die eher ungewöhnliche Darstellung Johannes des Täufers mit aufgeschlagener Bibel in Händen findet sich beispielsweise auch auf der Werktagsseite des Isenheimer Altars von Matthias Grünewald (Öl auf Holz, 269 x 307 cm, Musée d'Unterlinden, Colmar). Dort ist über Arm des Täufers, der auf Christus hin ausgerichtet ist, auch ein Zitat aus dem Johannesevangelium (Johannes 3, 30) angebracht.

⁴⁰ Auch im sogenannten Emser-Testament von 1527 findet sich bereits – eingebettet in eine Gegenüberstellung von Altem und Neuem Bund – das Motiv des Moses wieder, der entschieden auf die Gesetzestafeln hinweist (vgl. Kat.-Nr. H 1527.3.2 und Kap. IV.1.3.4). – Bereits ein Jahr vor Lembergers Gnaden-Holzschnitt entstand ein Tafelbild, welches ebenfalls bereits Teilaspekte der *Gesetz-und-Gnade*-Bildthematik vorweg nimmt: unbekannter Künstler (vielleicht Hans Springinklee), Kreuzigung Christi mit alt- und neutestamentarischen Szenen, bez. 1524, Öl auf Holz, St. Lukas, Roßtal/Mittelfranken. Auch dieses Bild weist eindeutige bildliche Reminiszenzen an das Abendmahl in beiderlei Gestalt auf; so findet hier in einem Gewölbe unter-

Kenntnis von den im Druck verbreiteten Bildideen Lembergers erhielt und diese konsequent weiterentwickelte. Demnach hätte Cranach seine Darstellungen einerseits um zusätzliche Szenen erweitert, die komplexe theologische Inhalte verbildlichen. Zum anderen hätte er die zahlreichen Abbildungen durch die relevanten Bibelzitate ergänzt, um dem Betrachter die bildlich und schriftlich autorisierte Rechtfertigungslehre noch besser verständlich zu machen.⁴¹

1.6.3. Lembergers Umsetzung der Cranachschen Bildschöpfung

Die oben besprochenen Holzschnitte widerlegen die bisherige Auffassung, Georg Lemberger habe sich als Epigone an Lukas Cranach d. Ä. orientiert.⁴² Auch die *Lössener Kreuzigung*⁴³ sowie das *Schmidburgepitaph*⁴⁴ zeigen, daß sich Lemberger bereits deutlich vor der Entstehung Cranachs berühmter Tafelbilder zur Rechtfertigungslehre mit der künstlerischen Darstellung dieses komplizierten theologischen Sachverhalts auseinandersetzte. Bei dem hier zu behandelnden Gemälde *Sündenfall und Erlösung* ließ er sich dann wiederum von den Bildideen des Wittenbergers inspirieren. Ähnlich wie schon im Fall der Titeleinfassung des *Sachsenspiegels* wich Lemberger aber in seiner Darstellung erheblich von den beiden in der Zwischenzeit vorbildhaft gewordenen Gothaer und Prager Versionen ab.⁴⁵

Besonderheiten der Lembergerschen Fassung

Komposition

Es fällt zunächst auf, daß der Künstler sein Bild im Verhältnis zu den Fassungen Cranachs seitenverkehrt gestaltete. Das riesenhafte Kreuz Christi steht hier - vom Betrachter aus gesehen - links des kräftig gewachsenen Baumes des Lebens, der auf dieser Seite ein dach-

halb einer Kreuzigung das Abendmahl mit Kelch, flankiert von Petrus und Paulus, statt (vgl. auch DETTENTHALER 1987). Insgesamt muß davon ausgegangen werden, daß die *Gesetz-und-Gnade*-Thematik etliche unabhängig voneinander tätige Künstler beschäftigte, wodurch unterschiedliche, vom Grundsatz her jedoch ähnliche Bildideen entstanden.

⁴¹ Martin Luther forderte ausdrücklich eine „kindlich und einfeltiglich“ (zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 37, Predigt vom 16./17. April 1533, S. 64) Verkündigung. Daß dieser Anspruch sich in den Werken Cranachs nicht ausdrücke, weil sie mit kompliziertem theologischen Gedankengut überfrachtet seien (vgl. WENIGER 2004, S. 115), muß bezweifelt werden. Erstens dürfte die Rechtfertigungslehre durch Drucke und Predigten im entsprechend protestantisch geprägten Mitteldeutschland weit verbreitet gewesen sein. Zweitens waren die hier behandelten, frühen Bilder mit entsprechenden erklärenden Beschriftungen versehen. Zum Dritten darf sicherlich davon ausgegangen werden, daß sich die Bildinhalte den damaligen, wesentlich stärker religiös geprägten Betrachtern nicht so schwer erschlossen wie den heutigen.

⁴² Siehe Kap. II.

⁴³ Kat.-Nr. M 2.

⁴⁴ Kat.-Nr. M3.

⁴⁵ Seit den 1530er Jahren wurden die beiden Bildtypen Lucas Cranachs d. Ä. häufig von Künstlern übernommen. In diesem Umstand zeigt sich zum einen Cranachs dominierende Wirkung, zum anderen die Aktualität des Themas. In formaler Hinsicht ist bei den entsprechenden Tafelbildern die Wandlung vom Querformat beziehungsweise annähernd quadratischen Format ins Hochformat auffällig. Zu beobachten ist dies vor allem bei den Fassungen, die auf dem *Prager Typus* basieren. Sicherlich ist dieser Wandel auf die weite Verbreitung der Cranachschen Versionen des Themas in reformatorischen Bibelausgaben zurückzuführen, wie zum Beispiel Erhard Altdorfers Fassung für das Titelblatt der *Lübecker Bibel*, 1533, 275 x 195 mm (PACKPFEIFER 1978, Abb.19).

tes Blattkleid trägt. Wie für Lembergers Kreuzigungen üblich, ist das Kreuz in starker perspektivischer Verkürzung von der Seite her gezeigt und besonders hoch.⁴⁶ Die Zipfel des Lententuches Christi wehen im Wind und stehen extrem weit vom Körper ab. Von Baum und Kreuz eingeschlossen ist direkt unter dem Kreuz der sündige Mensch zu sehen, welcher von Johannes und dem Propheten auf Christus hingewiesen wird. Hinter dem Kreuz steht der auferstandene Erlöser vor der Grabeshöhle, und darüber ist das Lamm Gottes dargestellt, das sich auf einem mit Gras und Büschen bewachsenen Absatz niedergelassen hat.⁴⁷ In der oberen linken Ecke ist innerhalb eines kreisförmigen Wolkenbandes die Empfängnis Mariae dargestellt. Im Bildhintergrund schwebt der Verkündigungsengel, von Lichtstrahlen begleitet, aus Wolken herab.

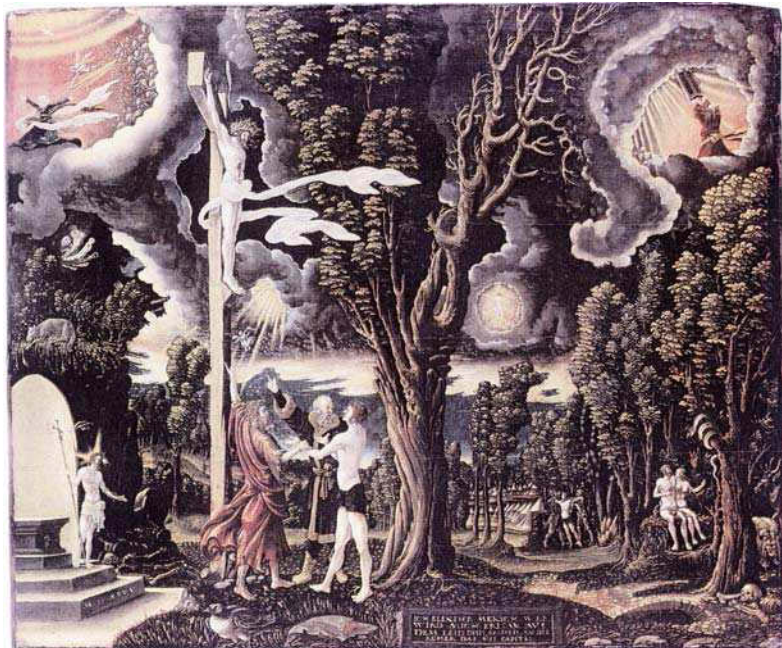


Abb. V.96. Kat.-Nr. M 6

Rechts des Baumes, dessen knorrig-verwachsene und kahle Äste in den dunklen Himmel auf- und über den oberen Bildrand hinausragen, sind die Szenen des Alten Testaments angeordnet. Rechts sind Adam und Eva zu sehen, über denen sich die Schlange im Geäst des Baumes der Erkenntnis windet. Hinter dem ersten Menschenpaar bedrängen Tod und Teufel den – im Gegensatz zu Adam bartlosen - sündigen Menschen, und noch weiter im Hintergrund stehen die Zelte der Juden in der Wüste. Direkt über dem Zeltlager windet sich ein Wolkenband um die Szene des Weltgerichts und faßt sie so medaillonartig ein. In der rechten oberen Ecke empfängt der ebenfalls durch ein Wolkenband eingefasste Moses die Gesetzestafeln.

Soweit übernahm Georg Lemberger die bekannten Motive aus den Bildern Lucas Cra-nachs. Allerdings nahm er Elemente beider Kompositionen, des *Prager* wie auch des *Go-*

⁴⁶ Vgl. Kat.-Nr. M 2 und Kat.-Nr. M 3 sowie Kat.-Nr. Z 10.

⁴⁷ Es erinnert in seiner Gestalt und Haltung stark an das Opferlamm auf dem Titelholzschnitt zum *Sachsen-spiegel*, vgl. Kat.-Nr. H 1528.1 und Kap. V.1.6.2., Abb. V.91.

thaer Typus, in sein Bild auf und vermischte diese miteinander. Am augenscheinlichsten zeigt sich dies bei der Gruppe des Sünders, Johannes und des Propheten. Täufer und Prophet verweisen den Menschen zwar wie im Fall des *Prager Typus* gemeinsam auf den Erlöser, dem *Gothaer Typus* entspricht jedoch, daß der Sünder stehend und nicht direkt unter dem Baum des Lebens sitzend dargestellt ist. Als weitere Szenen des Gothaer Bildes übernahm Georg Lemberger den Weltenrichter, die den Menschen bedrängenden Figuren von Tod und Teufel sowie das Höllenfeuer. Auf das Prager Bild gehen Mariä Empfängnis, die Übergabe der Gesetzestafeln an Moses sowie der über Tod und Teufel triumphierende Erlöser mit dem über der Grabeshöhle befindlichen Gotteslamm zurück. Adam und Eva, die Verkündigung an die Hirten sowie die Zelte der Juden in der Wüste kommen in beiden Bildern vor. Auf eine Darstellung des himmlischen Jerusalem, das in beiden Kompositionen Cranachs im Bildhintergrund zu sehen ist, verzichtete Lemberger.

Entgegen Luthers Forderung integrierte Lemberger keine erläuternden Bibelzitate. Das Bild zeigt lediglich eine einzige Schrifttafel, auf welcher ein Zitat aus den Römerbriefen des Paulus angebracht ist, das sich keiner konkreten Szene zuordnen läßt. Ein weiterer Unterschied zu den Cranachschen Bildschöpfungen besteht darin, daß die Szenen so in eine bewaldete, hügelige Landschaft gesetzt sind, daß man sie zunächst nicht als bildliche Aufzählung zeitlich und thematisch voneinander unabhängiger Geschehnisse wahrnimmt. Vor allem auf dem Gothaer Bild erscheinen die einzelnen Themen noch collagenartig zu einem Ganzen zusammengefügt und stehen so zwar in inhaltlicher, jedoch kaum in bildkompositorischer Verbindung. Während die Landschaft dort im Prinzip als austauschbare Hintergrundfolie fungiert, formt sie bei Lemberger gemeinsam mit den Wolkenbändern am Himmel eine verbindende Kulisse für das im Alten wie im Neuen Testament beschriebene, typologisch aufeinander zu beziehende göttliche Wirken. Durch die Einbettung des Geschehens in die wild wuchernde und durch atmosphärische Phänomene geprägte Natur, wie sie für die sogenannte „Donauschule“ typisch ist, wirkt Lembergers Bild nicht nur wesentlich dramatischer, sondern zugleich auch kompositorisch geschlossener als die Vorbilder Cranachs.

Einzel szenen

Bei genauerer Betrachtung fällt auf, daß Georg Lemberger auch bei den Einzelszenen diverse, zum Teil erhebliche Änderungen vornahm. So steht zum Beispiel der Auferstandene, die Siegesfahne haltend, vor der Grabhöhle, nicht aber auf Tod und Teufel. Diese liegen bereits besiegt hinter ihm auf der Erde. Das Gotteslamm ist nicht triumphierend mit der Siegesfahne dargestellt, sondern hat sich auf dem Absatz über der Höhle ruhend niedergelassen. Im Fall der Verkündigung – im Hintergrund links – verzichtete Lemberger auf die Darstellung von Hirten und Schafen und reduzierte die Zahl der vom Engel angesprochenen Figuren auf eine einzige, welche nur bei genauem Hinsehen direkt neben dem Kreuzesstamm zu erkennen ist.

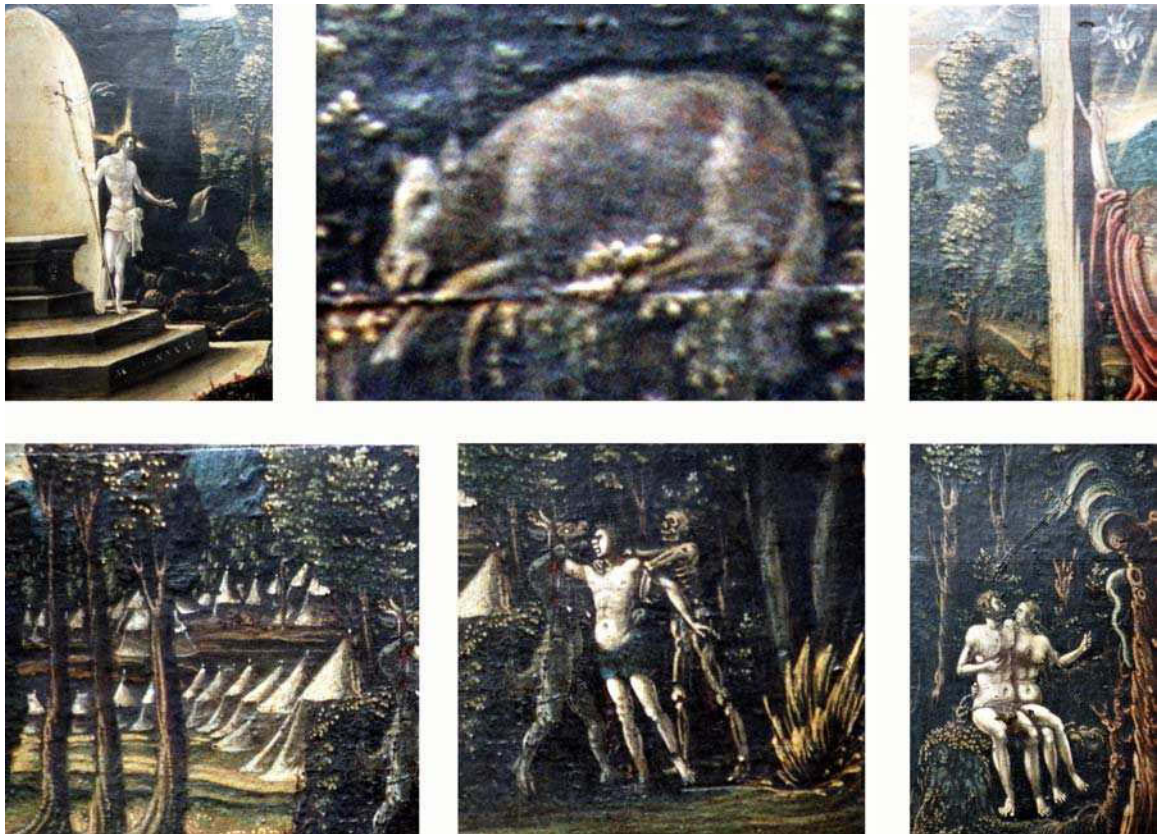


Abb. V.97. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitte

Eine ähnliche bildliche Abbreviatur des Geschehens findet sich auf der rechten Seite. Hier sind zwar die Zelte der Juden in der Wüste dargestellt, diese sind jedoch verwaist, und offensichtlich fehlt die Eherne Schlange.⁴⁸ Die Szene mit dem Sünder, dem Tod und dem Teufel gestaltete Georg Lemberger ganz anders als Cranach. Der Mensch wird nicht in das Fegefeuer getrieben, sondern offensichtlich gewaltsam in seiner Flucht vor den Flammen behindert, indem ihn Tod und Teufel an den Armen und Schultern gepackt halten und zurückzerren. Auch den Sündenfall faßte Lemberger in anderer Weise als Cranach auf. Adam und Eva sind nicht mehr - jeder für sich - zu beiden Seiten des Baumes der Erkenntnis platziert, sondern sitzen als eng umschlungenes Liebespaar auf einem mit Moos bewachsenen Felsen. Die Schlange windet sich um einen der Äste des Baumes, der hier bemerkenswerterweise jedoch keine Früchte trägt. Rechts des Baumes, ganz an den Bildrand gerückt, erweiterte der Künstler die Szene noch um einen Hirsch und einen Löwen. Diese stehen einträchtig beieinander, ganz nach der Idee vom Paradies, in dem Eintracht auch zwischen den Tieren herrschte.

Hinzufügungen Lembergers

Am unteren Bildrand befinden sich mehrere rätselhafte Bildelemente, für die vor wie nach der Entstehungszeit von Lembergers Tafel keine weiteren Beispiele existieren. So sind direkt unterhalb des Kreuzes eine dicke Taube und links der Schrifttafel ein merkwürdiges,

⁴⁸ Ob ein senkrechter, unregelmäßiger Strich zwischen den Zelten die Eherne Schlange oder auch nur einen Baum andeutet, ist nicht klar ersichtlich.

grau-braunes Gebilde zu sehen, rechts von dieser vier Steine und eine Brücke und schließlich unter dem Baum der Erkenntnis ein Totenschädel und Knochen. Es scheint, als habe der Künstler die für Luther und damit Cranach unerläßlichen erläuternden Schrifttafeln am unteren Bildrand durch Symbole ersetzt.



Abb. V.98. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitt



Abb. V.99. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitt



Abb. V.100. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitte

Über dem Lamm Gottes ist ein weiteres merkwürdiges Detail in Gestalt einer Gruppe weißgrauer, langgezogener Kringel zu sehen. Diese sollen sicherlich nicht nur als Füllwerk zwischen dem Gotteslamm und der Empfängnis Mariae fungieren, denn mit dieser Absicht hätte der Künstler das Buschwerk einfach nach oben hin weiterführen können. Die Klärung dieser rätselhaften Details soll in der folgenden Interpretation des Bildinhaltes erstmals versucht werden.⁴⁹



Abb. V.101. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitt

⁴⁹ Diese Besonderheiten blieben bisher unbeachtet (GROTE 1933, S. 52f. / AK ST. FLORIAN/LINZ 1965, S. 80, Nr. 171 – Franz Winzinger). LÖCHER 1997 (S. 310f.) bemerkte zwar das Fehlen der Ehernen Schlange und der Hirten bei der Verkündigung sowie die Erfindung Lembergers in Gestalt der Taube am unteren Bildrand. Er attestierte dem Bild „einige Entfernung vom Urbild“ (ebd., S. 312), setzte sich jedoch nicht weiter mit den Abweichungen auseinander.

1.6.4. Deutung der Lembergerschen Bildkomposition

Die unkonventionellen Details stehen ganz in Lembergers Tradition der Verwendung ikonographischer Novitäten, mittels derer er zusätzliche Bedeutungsebenen erschloß. Angesichts des Umstandes, daß er als Anhänger der Reformation aus Leipzig verbannt worden war, verwundert es nicht, daß er offensichtlich gerade diesem Werk besondere Aufmerksamkeit widmete, handelt es sich doch eine Umsetzung des wichtigsten Bildtypus der Reformation.

Zunächst fällt das riesige Kreuz Christi mit den darunterstehenden, recht groß ausfallenden Figuren des Sünders, Johannes und des Propheten in das Auge. Die Lententuchzipfel Christi sind zu extrem langen Stoffbahnen erweitert, die im Wind wehen. Unnatürlich weit und leicht bogenförmig stehen diese vom Körper des Gekreuzigten ab. Durch ihre spitz zulauenden Enden wecken sie die Assoziation bogenförmiger Pfeile aus Stoff, die auf die andere Seite verweisen.

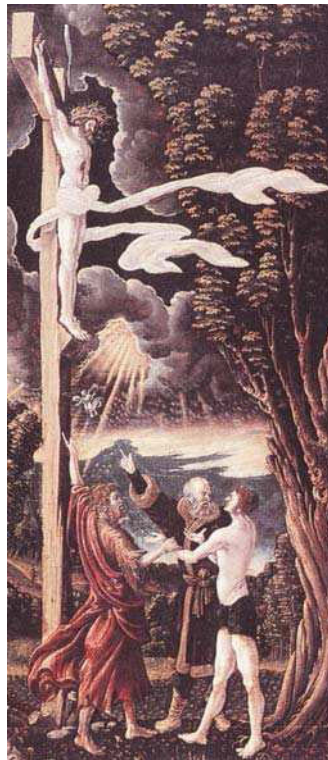


Abb. V.102. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitt

Dieses Detail läßt sich mit Hilfe einer späteren Quelle interpretieren. Martin Luther äußerte sich zur Rolle Christi im Heilsgeschehen folgendermaßen:

Es hat zu gelten, [...] das Christus sej der punkt im Circkel, da der gantze Circkel ausgezogen ist, und auff jhn sehet, und wer sich nach jme richtet, gehört auch drein. Den er ist das mittel punctlein im Circkel, und alle Historien in der heiligen schriefft, so sie recht angesehen werden gehen auff Christum.⁵⁰

⁵⁰ Zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 47, Predigt vom 1. Juni 1538, S. 66.

Dieses Zitat führt einmal mehr vor Augen, welche herausragende Stellung Christus im Glaubensverständnis Martin Luthers einnahm: die der zentralen Schlüsselfigur, deren alttestamentarische Voraussagung im Neuen Testament erfüllt wird. Soweit läßt sich das Zitat also durchaus auf die bilddominierende Figur Christi anwenden, die durch ihre Lendentuchzipfel auf das Alte Testament hinzuweisen scheint. Der Künstler definierte auch einen Zirkelpunkt in seiner Komposition. Der Umstand, daß die rote Toga Johannes des Täufers in einer auffälligen Spirale nach hinten ausschwingt, dürfte wohl keineswegs nur auf Lembergers Stil zurückzuführen sein. Das Zentrum der Spirale markiert vielmehr einen Punkt am Fuß des Kreuzes. Setzte man dort einen Zirkel an und definierte die vier Enden des Lententuches jeweils als Radius des zu ziehenden Kreises, so verwiesen die Zipfel in erstaunlich exakter Bogenform auf die vier Szenen des Alten Testaments, die rechts unten dargestellt sind. Der oberste Zipfel deutete auf Adam und Eva, der nächste auf das Höllenfeuer. Die Enden der hinter dem Kreuz herumgeführten Stoffbahn zeigten auf Tod und Teufel, die den Sünder bedrängen, sowie auf die Zelte der Juden in der Wüste. Den Zirkelpunkt stellte in Lembergers Bild also nicht Christus selbst dar, sondern der Fuß des Kreuzes, also des zum Erlösungstod führenden Marterinstrumentes. Der Kernpunkt der lutherischen Rechtfertigungslehre – der von Erbsünde und ewigem Tod erlösende Opfertod Christi und dessen Bedeutung für die Interpretation der gesamten Heiligen Schrift – wäre hier demnach in einer bisher unbekanntem Prägnanz herausgearbeitet.

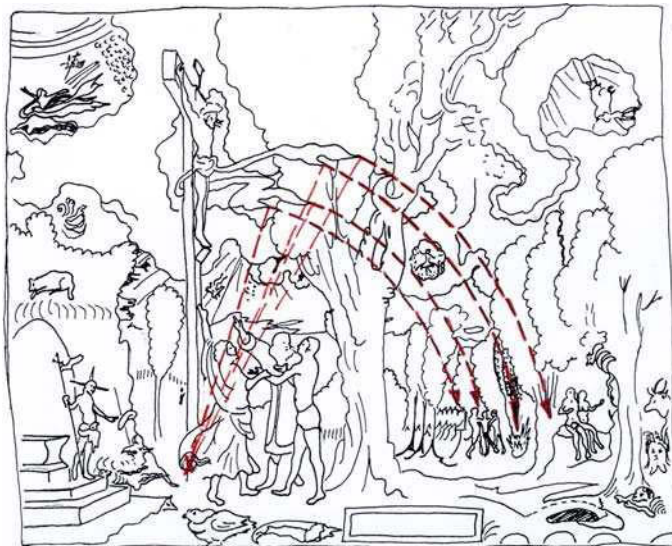


Abb. V.103. Kompositionsskizze zu Kat.-Nr. M 6

Im Hinblick auf das erwähnte Lutherzitat soll das gesamte Bild untersucht werden. Es fällt auf, daß sich die Figuren auf der alttestamentarischen Seite sich nicht nur inhaltlich, sondern auch in ihren Bewegungen auf die linke Seite und das Erlösungswerk beziehen.



Abb. V.104. Kompositionsskizze zu Kat.-Nr. M 6

Betrachtet man Adam und Eva, könnte man zunächst meinen, Eva blicke Adam an und verweise ihn auf die Schlange. An der etwas nach hinten verdrehten linken Schulter Adams jedoch kann man erkennen, daß Eva hinter ihm vorbei in Richtung der linken, oberen Bild-ecke blickt. Tatsächlich sieht sie wohl in Richtung der Empfängnis Mariens, denn um sich optisch auf Christus zu konzentrieren, befindet sie sich zu weit im Hintergrund. Der bereits oben im Zusammenhang mit dem *Prager Typus* erwähnte Bezug zwischen Eva als derjenigen, welche die Erbsünde über die Menschheit brachte, und Maria, welcher die Schlüsselrolle im Heilsgeschehen zukam, durch die jungfräuliche Empfängnis und die Menschwerdung Christi sozusagen den Grundstein für das Erlösungsgeschehens zu legen, wäre hier also durch den Blick Evas bildlich konkretisiert.

Noch klarer ist die von rechts nach links führende Bewegungsrichtung des Sünders, der hinter Adam und Eva mit Tod und Teufel ringt. Er stemmt sich mit aller Kraft gegen den gewaltsamen Griff der beiden monströsen Gestalten und vollführt einen Schritt in Richtung des linken Bildvordergrunds, weg vom Höllenfeuer und hin zu Christus am Kreuz. Georg Lembergers Mensch ist offensichtlich nicht mehr hilf- und willenlos ausgeliefert und gejagt, wie etwa noch auf dem *Gothaer Typus*, sondern er versucht, sich aus den Fängen von Tod und Teufel zu befreien. Aus eigener Kraft strebt er dem Erlösungswerk zu und taucht - am schwarz-blauen Lendentuch zu erkennen - in selbstbewußter Haltung⁵¹ ein weiteres Mal im Vordergrund auf, begleitet von Johannes Baptist und dem Propheten. Durch diesen für Lemberger typischen Kunstgriff der Simultandarstellung entsteht der Eindruck, als habe es der Sinder geschafft, sich eigenständig und freiwillig der richtigen Seite und Sache zuzuwenden.

Eine die beiden Bildhälften verbindende Funktion kommt auch dem Höllenfeuer zu. Schwarzer, undurchdringlicher Qualm steigt senkrecht vom Brandherd auf, verschwindet

⁵¹ LÖCHER 1997 (S. 312) registrierte ebenfalls die auffallend aufrechte Haltung des Sünders.

hinter den Bäumen und verursacht offensichtlich die am Himmel entlangziehenden, dunklen Wolkenbänder bzw. Rauchschwaden. Diese wabern über die ganze obere Bildhälfte und formen medaillonartige Rahmen für die Szenen, in denen Gott direkt wirkt. Wie Lichtblicke erscheinen der die Gesetzestafeln empfangende Moses, der Weltenrichter, der Verkündigungengel und Mariä Empfängnis als Visionen am Himmel. Die erste Szene, die von den aufsteigenden Rauchschwaden des Höllenfeuers gerahmt wird, ist die Übergabe der Gesetzestafeln; die letzte, zugleich vom Brandherd am weitesten entfernte ist die Empfängnis Mariens. Die beiden hellsten und größten Wolkenmedaillons sind auf diese Weise antithetisch einander gegenübergestellt, trotzdem aber untereinander verbunden.

Auch Christus am Kreuz wird von den Rauchschwaden gerahmt, hinter ihm öffnet sich aber im Gegensatz zu den anderen Szenen ein rabenschwarzer Nachthimmel. Dies ist sicherlich einerseits auf die Verdunklung des Himmels zum Zeitpunkt des Todes Christi bezogen (LUKAS 23, 44, 45); andererseits entsteht so die Wirkung, als ob der kalkweiße Christus von sich aus leuchtete. Georg Lemberger dürfte sich in seiner Darstellung auf die Prophezeiungen des Jesaja bezogen haben (JESAJA 60), die in den Briefen des Paulus an die EPHESER 5, 13, 14 im Neuen Testament wieder aufgenommen werden:

Denn alles was offenbar wird / das ist licht, darumb spricht er / Wache auff der du schleffest und stehe auf von den Toten / So wird dich Christus erleuchten.

Alle Szenen, in denen sich Gott offenbart, stellte Lemberger konsequent als lichtdurchflutete Erscheinungen dar. Auch als Auferstandener strahlt Christus fast geisterhaft.⁵²

Auf die Prophezeiungen des Jesaja wurde wohl auch im Falle des von Täufer und Prophet begleiteten Sünders Bezug genommen. Die beiden verweisen den Menschen nach links oben, aber nicht auf den am Kreuz sterbenden Christus direkt über ihnen, sondern eher an ihm vorbei, nämlich auf das freudige Ereignis der Menschwerdung Christi durch die unbefleckte Empfängnis. Damit erhärtet sich die oben im Zusammenhang mit dem *Prager Typus* geäußerte These, daß es sich bei dem Propheten um Jesaja handelte. Er, der im Alten Testament das Emanuelkind prophezeit hatte (JESAJA 7, 14), weist hier direkt auf die entsprechende Szene und wird dabei vom neutestamentarischen „Anzeiger Christi“ unterstützt, welcher - unter Erwähnung Jesajas - den Messias voraussagte und erkannte (JOHANNES, 1). Auffallend bei der Dreiergruppe des Sünders, Jesajas und Johannes ist weiterhin, daß der Sünder den Blick weder auf Christus am Kreuz richtet, noch den hinweisenden Gesten Johannes und des Propheten folgt. In beiden Fällen müßte er den Kopf weiter in den Nacken legen. Er richtet sein Augenmerk vielmehr auf die oben erwähnte Gruppe weißgrauer, langgezogener Kringel über dem Agnus Dei gerichtet.

⁵² Realistischerweise dürfte die Figur nur von hinten durch das gleißende Licht aus der Grabeshöhle beschienen werden und müßte einen Schlagschatten auf die Stufen werfen. Hier jedoch erzeugt nur der „irdische“ Sarkophag einen Schatten.

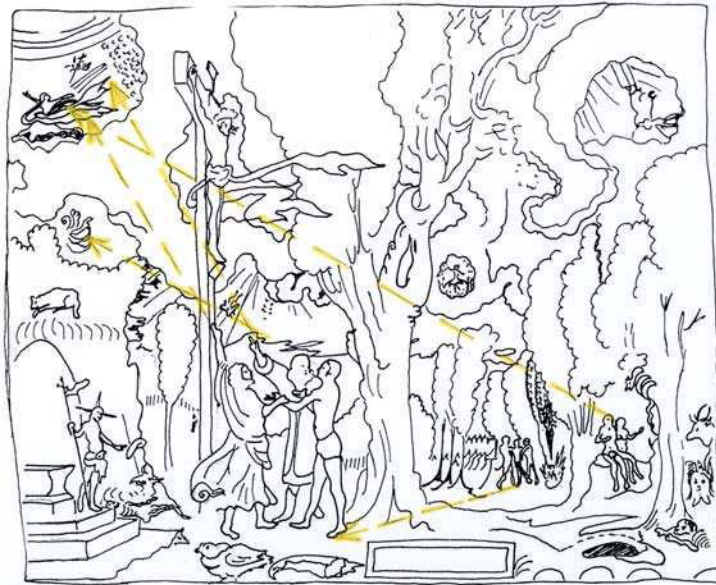


Abb. V.105. Kompositionsskizze zu Kat.-Nr. M 6

Da der Sünder, um dessen Rechtfertigung es hier geht, zu den Hauptpersonen des Bildes gehört, dürfte dem merkwürdigen Detail tatsächlich eine tiefere Bedeutung zukommen. Was bildete Lemberger hier ab, und was bezweckte er mit dieser Darstellung? Aufschluß über die erste Frage kann gewonnen werden, indem man sein graphisches Werk zum Vergleich heranzieht.



Abb. V.106. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitt



Abb. V.107. Kat.-Nr. H 1536.1.99, Ausschnitt

Bei dem Brand der Mauern Jerusalems, wiedergegeben in der Niederdeutschen Bibel des Johannes Bugenhagen,⁵³ stellte Lemberger Rauchschwaden dar. Genau wie auf dem Tafelbild laufen hier die einzelnen Rauchfäden tropfenförmig aus. Auch in der fächerförmigen Anordnung der Kringel, die durch das Aufsteigen des Rauches von einem punktuellen Brandherd bedingt ist, gleichen sich die Details.⁵⁴ Es dürfte sich hier also sicherlich um weiße Rauchschwaden handeln. Zur näheren Deutung dieses Details sei zunächst das Au-

⁵³ Kat.-Nr. H 1536.1.

⁵⁴ Diese Art der Darstellung von Rauchschwaden findet sich in Lembergers Druckgraphiken mehrfach wieder, etwa auf Kat.-Nr. H 1536.1.108, H 1536.1.95, H 1536.1.91 oder H 1536.1.80.

genmerk darauf gerichtet, daß sich die Rauchschwaden direkt über dem Lamm Gottes befinden, welches oberhalb der Grabeshöhle kauert.



Abb. V.108. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitt

In seiner Gestalt und passiven Haltung weicht das *agnus dei* deutlich von dem Osterlamm auf Cranachs Bildern ab, welches mit Siegesfahne über Tod und Teufel triumphiert. Durch den bildlichen Bezug zum alttestamentarischen Opfertier, dem Passahlamm⁵⁵, betonte Lemberger besonders den Aspekt des still ertragenen Opfers Christi (JESAJA 53,7). Der darüber gesetzte Rauch könnte sich auf eine Stelle in den bereits oben angeführten und für Luthers Glaubensverständnis maßgeblichen Paulusbriefen beziehen. Hier heißt es in EPHESER 5, 1:

SO SEID NUN GOTTES NACHFOLGER / ALS DIE LIEBEN Kinder / und wandelt in der Liebe / Gleich wie Christus uns hat geliebet / vnd sich selbs dargegeben für vns / zur Gabe vnd Opffer / Gott zu einem süßen geruch.

Das Lamm verkörperte demnach die Gabe, das Opfer. Mit dem Rauch in Georg Lembergers Bild könnte der Gott versöhnende „süße geruch“ gemeint sein, wurde im alttestamentarischen Brandopfer dem Rauch doch eine zwischen irdischem und himmlischem Reich vermittelnde Funktion zugesprochen.⁵⁶ Diese Interpretation würde auch erklären, warum sich der Sünder genau auf dieses Detail konzentriert. Der Rauch wäre hier als Sinnbild der Versöhnung des Menschen mit Gott durch das einem Pessach-Lamm gleiche Opfer Christi (1 KORINTHER 5, 7) zu deuten.

Auffallend ist, daß der Sünder die Hände nicht wie bei Cranach betend faltet, sondern die Arme in einer empfangenden Geste geöffnet hat. Er scheint bereits vom Erlösungsgeschehen überzeugt und nimmt die ihm zuteil werdende Gnade gerne an. Seine feste Schrittstellung von rechts nach links erweckt nahezu den Eindruck, als wolle er - ungeachtet der hinweisenden Gesten von Johannes und Jesaja - in Richtung der hell erleuchteten Grabeshöhle weitergehen, wo ihn Christus bereits erwartet.

⁵⁵ LCI, Bd. 3, Sp. 7. Zu Christus als Opferlamm vergleiche auch 1. Kor. 5, 7.

⁵⁶ MEHLING 1999, S. 115.



Abb. V.109. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitt

Den Größenverhältnissen nach zu urteilen, ist der auferstandene Christus jedoch wohl primär im antithetischen Sinne auf Adam (und Eva) in der gegenüberliegenden Ecke zu beziehen: während das erste Menschenpaar die Erbsünde über die Menschheit brachte, erlöste Christus sie davon. In diesem Zusammenhang ist interessant, daß der Baum der Erkenntnis auf Lembergers Bild keine Früchte trägt. Die Baumart ist zwar nicht genauer identifizierbar, aber es könnte der Darstellung das neutestamentarische Gleichnis vom fruchtbaren und unfruchtbaren Feigenbaum zugrunde liegen, das den „[...] Gegensatz zwischen dem Erscheinen des Erlösers und der Zeit des unerlösten Judentums [...]“⁵⁷ thematisiert. Da Lemberger jedoch wohl primär Aussagen Luthers in seiner Darstellung berücksichtigte, ist es wahrscheinlicher, daß er sich auf dessen Kritik an der Werkgerechtigkeit bezog:

Ein boßer bawm tregt keyn gutte frucht. Ein gutter bawm tregt kein boße frucht.⁵⁸

Auf jeden Fall steht der fruchtlose Baum, unter dem auch noch ein Gerippe liegt, für den Tod, welcher dem ewigen Leben - durch Christus auf der anderen Seite versinnbildlicht - gegenübersteht. Hinzu kommt aber die wichtige Tatsache, daß sich Schädel und Knochen direkt unter dem Baum der Erkenntnis befinden. Nachdem der Kreuzlegende zufolge das Kreuz Christi aus dem Holz des Baumes der Erkenntnis gefertigt worden sein soll,⁵⁹ wäre hier der Bezug zur Schädelstätte Adams hergestellt, auf der das Kreuz Christi errichtet wurde.⁶⁰ Eine in Bezug zu Georg Lembergers Darstellung und die Typologie Adam – Christus treffende Formulierung findet sich wieder in den Paulusbriefen (1. KORINTHER 15, 22):

Denn gleich wie sie in Adam alle sterben / Also werden sie in Christo alle lebendig gemacht werden.

⁵⁷ BRAUNFELS-ESCHE 1957, S. 26.

⁵⁸ Zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 7, Von der Freiheit eines Christenmenschen (1520), 23. Abschnitt, S. 32.

⁵⁹ LCI, Bd. 1, Sp. 261.

⁶⁰ Ebd., Bd. 2, Sp. 164.

Mit dem Totenschädel unter dem Baum der Erkenntnis sei zu den bereits erwähnten Symbolen am unteren Bildrand übergeleitet, welche zwischen dem Erlöser und dem ersten Menschenpaar anstelle der von Luther geforderten Beschriftungen angeordnet wurden. Direkt neben Knochen und Schädel ist eine Brücke zu sehen, vor der, ganz an den unteren Bildrand gerückt, vier rundgeschliffene Steine liegen.



Abb. V.110. M 6, Ausschnitt

Georg Lemberger dürfte hier wohl den im Garten Eden entspringenden Fluß des Lebens interpretiert haben. Auf entsprechenden Darstellungen findet sich oft eine über den Fluß des Lebens führende Brücke, wo sich die vier Paradiesflüsse abspalten.⁶¹ Im Falle des Lembergerschen Bildes übernehmen die teilende Funktion nicht etwa - wie auf einem Holzschnitt Michael Wohlgenuts - in den Brückenbogen eingelassene Eisenstäbe, sondern die vier großen Flußkiesel im Bildvordergrund.



Abb. V.111. Michael Wohlgenut: Paradiesdarstellung, Holzschnitt ca. 27 x 17 cm, aus: *Schrein der waren reichthuemer des hails vnnnd ewyger seligkeit*, Anton Koberger, Nürnberg 1491

Bei genauerer Betrachtung stellt man jedoch fest, daß das Flußbett auf Georg Lembergers Darstellung trocken liegt. Der Fluß des Lebens führt kein Wasser und kann damit auch die Paradiesflüsse nicht mehr speisen. Wo das Wasser des Lebens zu finden ist, wird in JOHANNES 4, 14 durch Christus selbst beantwortet:

⁶¹ BARK 1994, S. 149.

Wer aber des wassers trincken wird / das ich jm gebe / den wird ewiglich nicht dürsten / Sondern das wasser / das ich jm geben werde / das wird in jm ein Brunn des wassers werden / das in das ewige Leben quillet.

Der ausgetrocknete Lebensfluß wäre also einerseits als Motiv des Todes auf der alttestamentarischen Seite zu interpretieren, andererseits deutete sich in ihm die auf der Gegenseite gegebene Antwort von der Erlösung des Menschengeschlechts an.

Zwischen dem Menschen, der mit Tod und Teufel ringt, sowie seiner Simultandarstellung unter dem Kreuz wird auf einer Schrifftafel folgerichtig die elementare, ihn bewegende Frage gestellt:

ICH ELENDER MENSCH WER
WIRD MICH ERLÖSN AVS
DEM LEID DISIS DODTIS AN DIE
RÖMER DAS VII CAPITEL

Von besonderem Interesse ist, warum Georg Lemberger den Vers des Römerbriefes in abgewandelter Form wiedergab. So heißt es eigentlich (RÖMER 7, 24):

[...] wer wird mich erlösen von dem leibe dieses todes?

Während hier die fleischliche Schwäche als Ursache für die seit Anbeginn sündhafte Menschheit thematisiert wird, so ist bei Lemberger vielmehr von der Auswirkung der alttestamentarischen bzw. altgläubigen Lehre die Rede: der Mensch leidet schwer unter der Erbsünde und weiß kaum einen Ausweg aus seiner misslichen Lage.⁶² Bei Jesaja, der auf Lembergers Bild gemeinsam mit Johannes Baptist den Sünder anleitet, findet sich eine Stelle, die den Anlaß zur Abänderung des Wortlauts gegeben haben dürfte (JESAJA 60, 20). Dort wird die tröstliche Antwort auf die buchstäblich im Raum stehende Frage des Sünders gegeben:

Deine Sonne wird nicht mehr untergehen / noch dein Mond den Schein verlieren /
Denn der HERR wird dein ewiges Licht sein / vnd die Tage deines Leides sollen
ein Ende haben.

Auch der in Lembergers Darstellung herrschende Dämmerzustand zwischen Tag und Nacht geht wohl auf diese Bibelstelle zurück. So könnten die den Verkündigungengel begleitenden, feurigen Lichtstrahlen als Sonne und das runde, weißlich leuchtende Medailon mit der Darstellung des Weltenrichters als Mond gedeutet werden.⁶³ Im übrigen zeugte auch Johannes Baptist von Christus als dem Licht der Welt (JOHANNES 1, 7):

⁶² Im Besitz des Freiherm von Twickel, Haus Havixbeck, Westfalen befindet sich eine genaue, alte Kopie des Bildes (LÖCHER 1997, S. 312), auf der der „Fehler“ in der Begrifflichkeit behoben wurde und vom „Leib“ des Todes die Rede ist. Da Lembergers Abänderung des Originalwortlauts beabsichtigt gewesen sein dürfte, ist zu bezweifeln, daß es sich bei dem Bild in Westphalen um eine eigenhändige Kopie handelt (wie REINITZER 2006, Bd. 1, S. 266, Nr. 323, vermutet).

⁶³ Für diese aufmerksame Beobachtung sei Herrn Cand. Dr. phil. Werner Schweikert, Nürnberg, gedankt. Entsprechend der für den Sünder erfreulichen Botschaft des Bildes könnte hier die Morgendämmerung gemeint sein, in der tatsächlich bisweilen Sonne und Mond gemeinsam am Himmel stehen.

Das war das warhaftige Liecht / welchs alle Menschen erleuchtet / die in diese Welt kommen.

Die Frage des leidgeplagten Menschen nach Erlösung vor dem drohenden Tod wird also von beiden Begleitern - einem Vertreter des Alten und einem des Neuen Bundes - in gleichermaßen tröstlicher Weise beantwortet. Beide sagen den Erlöser voraus und verweisen im Bild direkt auf das für den Sünder freudige Ereignis der Menschwerdung Christi.

Schließlich stellt sich noch das Problem einer Interpretation der Symbole links der Schrifttafel. Zunächst ist hier ein graubraunes Gebilde zu sehen, das an ein abgebrochenes, verwittertes Stück (Wurzel-)Holz erinnert. Auf einer späteren, auf dem *Prager Typus* Lucas Cranachs d. Ä. basierenden Bildfassung des Hans Kemmer⁶⁴ findet sich rechts des Fußes von Johannes Baptist ein direkt mit Lembergers Darstellung vergleichbares Detail, das eindeutig als ausgetrockneter Holzfindling erkennbar ist.



Abb. V.112. Hans Kemmer: um 1540/50, Öl auf Eichenholz, beschnitten, 81,5 x 59,3 cm, Museum der Bildenden Künste, Budapest, Inv.-Nr. 3.104.



Abb. V.113. Kat.-Nr. M 6, Ausschnitt

Abb. V.114. Anonymus (niederdeutsch?): um 1540/50, Öl auf Eichenholz, beschnitten, 81,5 x 59,3 cm, Museum der Bildenden Künste, Budapest, Ausschnitt

⁶⁴ URBACH 1989, S. 33-63, Nr. 1, führt das Bild als niederdeutsch; REINITZER 2006, Bd. 1, S. 190, Nr. 134; Bd. 2, S. 94, Abb. 56, als von Hans Kemmer stammend.

Dieses Holzstück muß wohl auf den von Johannes dem Täufer zu Brennholz bestimmten Baum des Alten Testaments zu beziehen sein,⁶⁵ denn Johannes prophezeite laut MATTHÄUS 3, 10:

Darumb welcher Bawm nicht gute Frucht bringet [hier auch die Erklärung für den fruchtlosen Baum der Erkenntnis und der Bezug zum oben erwähnten Zitat Luthers⁶⁶] / wird abgehawen / vnd ins fewr geworffen.⁶⁷

Vielleicht ist das Holzstück bei Lemberger aber auch als Wurzel zu interpretieren, was das direkt daneben dargestellte Detail der übergroßen Turteltaube nahelegt. Sicherlich ist das Tier als Symbol der Versöhnung gemeint.⁶⁸ Für Martin Luther war die Turteltaube(turtur) jedoch noch mehr, nämlich auch Symbol des treuen Glaubens von ganzem Herzen, der zur Erlösung führt. Die Stimme der Taube setzte er mit dem Seufzen des Herzens – also mit der wahren Erkenntnis und dem aufrichtigen Bereuen der Sünden – gleich. Dieses Seufzen des Herzens, bei Lemberger durch die Taube versinnbildlicht, sei die „Wurzel“ aller guten Werke, welche letztendlich zur Versöhnung mit Gott führt.⁶⁹

Wenn auch das Holzstück nicht vollends zufriedenstellend erklärt werden kann, so ergibt sich doch deutlich der Eindruck, daß die am unteren Bildrand aufgereihten Symbole eine Argumentationskette bilden. Rechts steht, durch den Schädel Adams und den ausgetrockneten Lebensfluß verbildlicht, der Tod. Er ergibt sich aus der Botschaft des Alten Testaments und dem falsch verstandenen, auf der Werkgerechtigkeit aufbauenden Glauben. Es folgt auf der Schrifttafel die Frage des geplagten Sünders nach seiner Erlösung vor eben jenem Tod. Wie eine Beruhigung erschiene da das Brennholzstück des Alten Testaments. Die Versöhnung mit Gott durch den Glauben von ganzem Herzen, die mit der Turteltaube gemeint sein dürfte, führt zu ewigem Leben, das durch den Auferstandenen am linken Bildrand versinnbildlicht wird.

Ähnlich wie bei der *Bekehrung des Paulus* ergibt sich die Gesamtkomposition von *Sündenfall und Erlösung*, vor allem aber die Art und Weise, wie das Bild wohl zu lesen ist, erst aus der Klärung einzelner Details. Die Tatsache, daß Georg Lemberger seine Komposition im Verhältnis zu den Cranachschen Vorbildern seitenverkehrt darstellte, dürfte den Grund haben, daß die Szenen, die den Erlösungsgedanken verbildlichen sollen, ihrer Wichtigkeit angemessen heraldisch gesehen rechts, also auf der vornehmeren Seite plaziert werden sollten.⁷⁰ Diese Erklärung allein kann hier aber nicht ausreichen. Kurt Löchers Annahme,

⁶⁵ URBACH 1989, S. 48. REINITZER 2006, Bd. 1, S. 190, Nr. 134, schenkte diesem auffälligen Detail keine Beachtung.

⁶⁶ WA Schriften und Werke, Bd. 7, Von der Freiheit eines Christenmenschen (1520), 23. Abschnitt, S. 32.

⁶⁷ Auch Martin Luther bezog sich auf diese Bibelstelle: „So mus er [der Baum des Alten Testaments] vmb vnd ins fewr“ (zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 49, Predigt vom 24. Juni 1544, S. 486).

⁶⁸ LÖCHER 1997, S. 312.

⁶⁹ „Nam sine dubio opera bona foris sunt fructus poenitentiae et spiritus, cum spiritus non faciat nisi vocem turturis, id est gemitum cordis, radicem operum bonum“ (zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 1, Resolutiones disputationum de indulgentiarum virtute, 1518, S. 532).

⁷⁰ LÖCHER 1997, S. 310.

das Bild sei entgegen der normalen Leserichtung von rechts nach links zu lesen,⁷¹ wird der Komposition Georg Lembergers nur zum Teil gerecht. Vielmehr bleibt der Blick des Betrachters zunächst auf der für die reformatorische Lehre wichtigeren linken Seite hängen.⁷² Das wird allein schon durch das riesige, das Bild dominierende Kreuz Christi und die im Verhältnis zu den restlichen Figuren sehr groß dargestellte Gruppe des Sünders, Jesajas und Johannes bewirkt. Außerdem befindet sich auf dieser Seite der hellste Punkt im Bild, die von gleißendem Licht durchflutete Grabeshöhle.

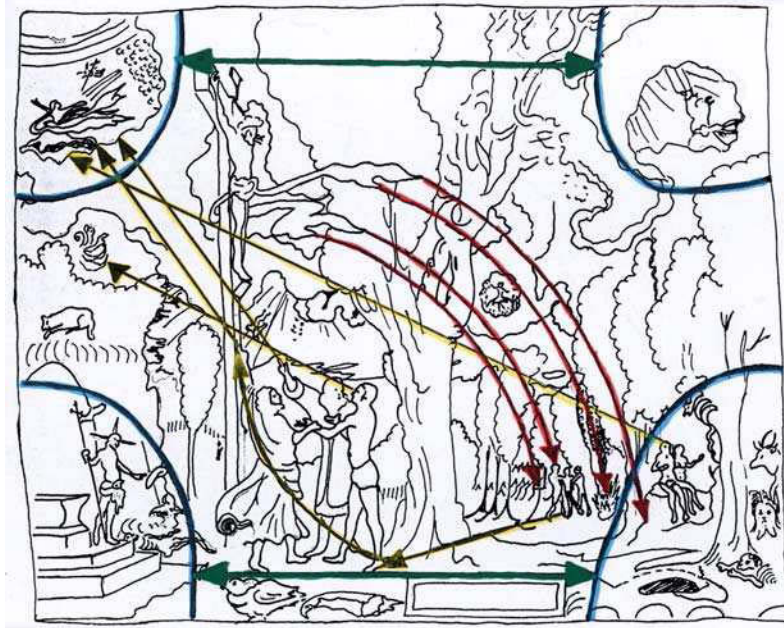


Abb. V.115. Kompositionsskizze zu Kat.-Nr. M 6

Auf die wesentlich kleinteiliger gestaltete, rechte Seite schweift der Blick erst - gelenkt durch die hinweisenden Lententuchzipfel Christi - nachdem die Hauptpunkte links erfaßt sind. Von der unteren, rechten Bildhälfte aus geht alles auf die linke Seite zurück, und zwar in letzter Konsequenz auf die Empfängnis Mariens. Eva ist Maria in typologischer Weise gegenübergestellt und bezieht sich durch ihren diagonal durch das Bild führenden Blick auch konkret auf sie. Der Sünder bewegt sich vom rechten Bildhintergrund auf den linken Bildvordergrund zu und wird hier von Johannes und Jesaja ebenfalls auf die Empfängnis Mariens hingewiesen. Es ergibt sich ein eng verknüpftes Beziehungsgeflecht zwischen Altem und Neuem Testament sowie den daraus resultierenden Folgen für den Menschen. Dieses Geflecht hat links im Bild in Christus seinen Ausgangspunkt. Wie es in der OFFENBARUNG, 21, 6 heißt:

[...] Ich bin das A und das O / der anfang und das ende [...],

führen alle Komponenten wieder zum Erlösungswerk zurück, welches durch die Menschwerdung, den Opfertod und die Auferstehung Christi vollbracht wurde.

⁷¹ Ebd.

⁷² Kurt Löcher begann mit seiner Bildbeschreibung bezeichnenderweise selbst auf der linken Seite (ebd., S. 310ff.).

Ganz im Sinne des oben erwähnten, späteren Lutherzitats⁷³ steht der Sünder, der sich nach Christus richtet, innerhalb dieses sich ergebenden Konstruktes aus bewegungsrichtungsgepeisten Linien. Die Ursache für seine Bedrohung durch Hölle, Tod und Teufel ist der Sündenfall. Die Erlösung stellen die Menschwerdung, der Opfertod Christi sowie der unerschütterliche Glaube an das im neuen Testament verheißene Seelenheil dar.

Dieses Prinzip von Ursache und Wirkung liegt der gesamten Komposition zugrunde. Die Ecken der Tafel stellen auch die Eckpunkte der reformatorischen Botschaft dar. Sie bilden sozusagen einen Rahmen für den vor allem auf die Sündhaftigkeit des Menschen und dessen Erlösung bezogenen Bildabschnitt. Typologisch stehen sich oben Gesetzesübergabe und Empfängnis bzw. Gesetz und Gnade – beide von Gott gegeben – gegenüber. Unten sind Sündenfall und Erlösung als jeweilige Konsequenz der Gottesgaben zu sehen. Rechts und links am Bildrand ergeben sich zusätzliche Verbindungen von oben nach unten.

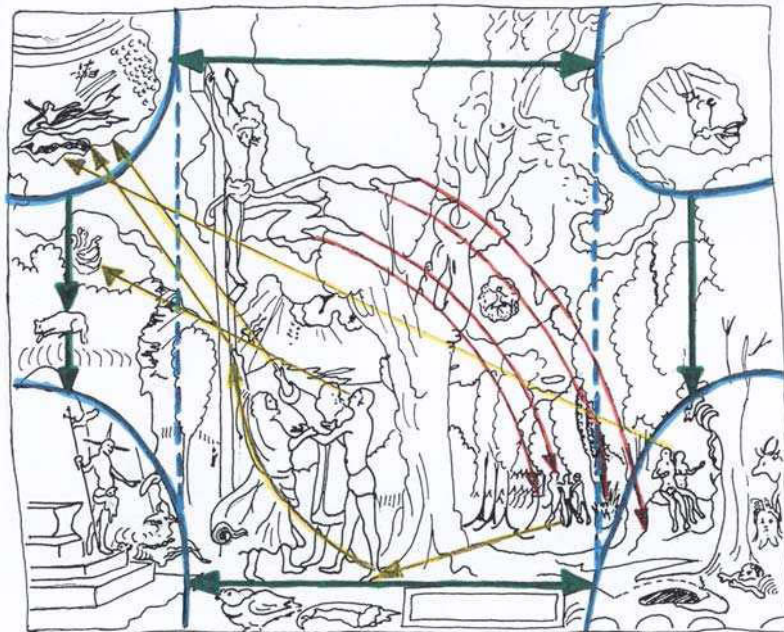


Abb. V.116. Kompositionsskizze zu Kat.-Nr. M 6

Die Gesetzesübergabe stellt die Ursache für die Erkenntnis der Sünde dar. Die Wirkung ist der Tod, verbildlicht im Gerippe Adams. Die Empfängnis Mariens ist die Ursache für die Erlösung durch den Opfertod Christi, welcher im Pessachlamm über der Grabeshöhle verbildlicht wird. Die Wirkung ist die Auferstehung Christi, dessen Sieg über Tod und Teufel und somit das ewige Leben. So wird der Mittelteil des Bildes als für den Menschen und damit auch den Betrachter besonders relevanter Abschnitt von den typologisch gegenübergestellten und jeweils durch vertikale Bezüge verbundenen Eckszenen gerahmt. Aus diesem Bildaufbau ergibt sich annähernd die Wirkung eines Triptychons, dessen Flügel die Kernbotschaften des Alten und Neuen Testaments erzählen, während das Mittelbild den auch im Betrachter angesprochenen Sünder und seinen Weg zum Seelenheil thematisiert.

⁷³ Siehe S. 277 (zit. nach WA Schriften und Werke, Bd. 47, Predigt vom 1. Juni 1538, S. 66).

Zusammenfassung

Georg Lemberger gelang es in seinem Bild, von einer einfachen Aneinanderreihung der Einzelszenen Abstand zu nehmen. Die Landschaft wirkt hier wie eine Art Bühne für das Geschehen, dessen Szenen inhaltlich wie kompositorisch gekonnt miteinander verknüpft sind. Die insgesamt dunkle Wirkung des Gemäldes mit jäh hervorbrechenden Lichtquellen führt zu einer Steigerung der Dramatik, die durch die aufgewehten Gewänder und die teils heftigen Bewegungen der Figuren noch unterstützt wird. Trotzdem entsteht der Eindruck eines Zeitvakuum, bedingt vor allem durch den stark graphischen Stil, welcher offensichtlich an den eigenen Holzschnitten der 1530er Jahre orientiert ist. Den Verlust der frühen, bewegteren Formensprache Lembergers und ein manieristisches Erstarren derselben zu beklagen,⁷⁴ erscheint allein schon angesichts der hochkomplexen reformationstheologischen Thematik nicht angemessen, kann man doch deutlich das Bestreben und die Fähigkeit des Künstlers ablesen, einen „[...] lehrhaften, ganz unkünstlerischen Ton [...]“⁷⁵ zu vermeiden und das eher trockene Thema so lebendig wie möglich zu gestalten.

Sündenfall und Erlösung läßt deutlich die Bemühung um eine eigenständige Weiterentwicklung der Vorbilder in kompositorischer, inhaltlicher wie auch stilistischer Hinsicht erkennen. Mit dieser Tafel schuf Lemberger ein beeindruckendes Werk, das aus der Masse der thematisch in der Nachfolge Lucas Cranachs d. Ä. stehenden Bilder heraussticht.

1.6.5. Möglicher Auftraggeber

Bezüglich des komplexen Programms und vor allem der direkt an die Bibel und Aussagen Martin Luthers angelehnten, eigenwilligen Symbolik in Georg Lembergers Darstellung wirft sich die Frage auf, wie er das neuartige Bildkonzept entwickelte. Als überzeugter Anhänger des Protestantismus konzipierte er die Darstellung sicherlich nach eigenen Ideen. Als sicher kann gelten, daß das Bildkonzept für einen reformationstheologisch gebildeten Auftraggeber entstand, der eventuell auch eine beratende Funktion innehatte. Einen Hinweis auf dessen Identität liefert eine literaturhistorische Studie über das Drama des 16. Jahrhunderts.⁷⁶ Georg Lembergers *Sündenfall und Erlösung* wurde als Vorbild für ein geistliches Schauspiel mit dem Titel *Ein schoen Lieblich Spiel/ von dem herlichen vrsprung (...)* in Erwägung gezogen, das sich 1538 mit der Thematik der Erlösung des Menschengeschlechtes auseinandersetzte.⁷⁷ In der Widmungsrede des Verfassers Valentin Voigt, die diesem Werk voransteht, ist die Rede von einem im Magdeburger Rathaus befindlichen Bild:

„[...] Als vor dreyen Jaren Vngeverlich // E. E. W. vnd der selbigen vorfaren jn eins Erbarh Raths vnd / E. E. W. Stube / Ein ausermassen Schon / Lieblich / vnd troestlich gemelde haben malen / lassen Nemlich das alte vnd Newe Testament den

⁷⁴ AK ST. FLORIAN/LINZ 1965, S. 80, Nr. 171 (Franz Winzinger).

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ MEYER 1976, S. 16-24.

⁷⁷ Gedruckt 1538 bei Michael Lotther in Magdeburg (VD 16 ZV 17331).

zorn vnd die gnade / den Todt und das Leben / Daraus jder clerlich sehen vnd lernen mag / was doch der Arme Blosser gnadlosse Mensch ist / wer seine Feinde seint die ym tag vnd nacht ane vnderlas vnd alle augenblick mit aller list vnd krafft so hefftich noch setzen anfechten / Inn vorzweifelung zureissen / Das nicht wunder were / Das kein mensch selig wuerde / wu nicht der selbige Arme vorlassen vnd trostlose mensch / widerumb auff der Anderen Seithe / getrostet vnd underricht wuerde wie ym zuhelffen / domit er solchen seinen Grausamlichen veinden Entgehn Wenn vnd wie er den widerstehn vnd vberwinden moege etc. Habe ich bey mir offtmals gewuenschet vnd hertzlich begert / nach dem solich gemelde nu gemein worden ist Das doch ymandes dasselbige entworffen gemelde / Weiter austreichen vnd vorkleren moechte / Damit der gemein man wissen koende / aus welchem Brunn Quel solchs doch herfluesse vnd wie man solchen Quel Inn die grossen Kifir vnd geweldige wasser strome / Ja jnn das grosse wilde tieffe mehr (ich mein jnn aller menschen hertzen / welche die Seligkeit begern) bringen vnd austheilen moechte / So hab ich noch bisher niemants vernomen / der sich zu solchem Troestlichen vnd Seligem werck (so viel mir wissentlich ist) begeben hette / Der halben ich vor vrsacht / vn mich wie wol vngeschickt vormessentlich vnderstanden vnd solich lieblich gemelde / vnd bilde / aus jhrem Rechten vrsprunge der Biblischen hewbt Historien mit gebundenen Teutschen Reymen / wie wol weitleufftig vmb der Simplen willen Inn ein spiel / eins ader mehr zuteilen / vorfasst [...]"⁷⁸

Einige Aspekte dieser Widmungsrede lassen den Schluß zu, daß es sich bei dem von ihm erwähnten Gemälde, welches die Basis für sein Theaterstück darstellt, tatsächlich um Georg Lembergers *Sündenfall und Erlösung* handeln könnte.⁷⁹ Zunächst stimmen die Entstehungsdaten überein. Das dem Schauspiel zugrundeliegende Bild entstand drei Jahre zuvor, also wie Lembergers Tafel im Jahr 1535. Ferner machte Valentin Voigt Andeutungen zur Ikonographie des Bildes, die zu Lembergers Tafel passen. Er spricht auf der einen Seite vom armen gnadlosen Menschen, der „tag vnd nacht“ von seinen Feinden angefochten und von Verzweiflung geplagt wird, und der verloren wäre, wäre da nicht „[...] der selbige Arme vorlassen vnd trostlose Mensch / wiederumb auff der Anderen Seithe [...]“, der „[...] getrostet vnd vnderricht [...]“ wird. Diesbezüglich käme zwar eigentlich jedes Bild nach dem Gothaer Typus in Frage, Voigt stellte aber ausdrücklich das zweimalige Vorhandensein desselben Menschen und vor allem dessen Bedrängnis bei Tag und Nacht fest, was mit dem in Lembergers Bild herrschenden zeitlosen Zustand harmoniert. Indem in Valentin Voigts Schauspiel erstmals Tod und Teufel gemeinsam mit Gesetz und Sünde als Feinde des Menschen auftreten,⁸⁰ ist ein weiterer Hinweis auf Lembergers Komposition gegeben, welche den Prager und den Gothaer Typus vereint. Der Schriftsteller bedauerte auch das Fehlen einer Erklärung, also einer den Bildinhalt ergänzenden Beschriftung. Schließlich

⁷⁸ Zit. nach MEYER 1976, S. 17. Als Quelle gibt Meyer eine Xerokopie der Blätter A bis Aiv an, die ihr das British Museum London von seinem Exemplar des *Ein schoen Lieblich Spiel von dem herlichen vrsprung* anfertigte.

⁷⁹ REINITZER 2006, Bd. 1, S. 490f., Nr. 859 ging davon aus, daß es sich kaum um Lembergers Tafel handeln könne, weil das Bild in der Ratsstube „[...] wohl schon 1534 aufgehängt [...]“ worden sei. Außerdem habe das Bild aus der Cranach-Werkstatt gestammt. Für beide Angaben fehlt jeder Beleg. Der von ihm angeführte Umstand, daß die Gesetzesseite gegenüber der Evangeliumsseite stark zurücktritt und damit ihren Schrecken verliert, spricht eher für als gegen Lemberger, betont doch Voigt ausdrücklich die tröstliche Wirkung des Bildes.

⁸⁰ MEYER 1976, S. 32.

könnte Lembergers bühnenartiger Bildraum mit der kulissenhaften Randbegrenzung die Begeisterung des Dramaturgen für ein Tafelbild von eher trockener Thematik hervorgerufen haben.

Diesen Indizien zufolge kommt der Rat der Stadt Magdeburg als Auftraggeber durchaus in Frage. Die Tatsache, daß vertieftes reformationstheologisches Wissen für das Bild voraussetzen ist, vermag diese These noch zu stützen. In den Wittenberger Universitätsmatrikeln findet sich eine ganze Reihe von Magdeburger Bürgersöhnen, die nach ihrem Studium als Ratsmitglieder, Bürgermeister oder Schöffen in ihrer Heimatstadt tätig waren.⁸¹ Da der Rat der Stadt Magdeburg zur Entstehungszeit des Gemäldes bereits dezidiert Partei für die Reformation und gegen den Erzbischof Kardinal Albrecht von Brandenburg ergriffen hatte,⁸² ist davon auszugehen, daß dem Gemälde die Aufgabe zukam, die protestantische Gesinnung des Rates prägnant vor Augen zu führen. Es erscheint schlüssig, daß ein entsprechender Auftrag an den sächsischen Glaubensflüchtling Georg Lemberger erteilt wurde und das inhaltlich ebenso aufwendige wie außergewöhnliche Konzept dann in Zusammenarbeit mit den in Wittenberg ausgebildeten Magdeburger Ratsmitgliedern entstand. Daß diese Auftraggeber bestens mit den Kernpunkten der Reformation vertraut und vor allem bereits von dieser überzeugt waren, erklärte auch die fehlende, unter diesen Voraussetzungen überflüssige Beschriftung.

⁸¹ HÜLSSE 1883, S. 1f.

⁸² MEYER 1976, S. 18.

1.7. Die Heilige Margarethe

1.7.1. Geschichte des Werkes

Ludwig Grote schrieb Georg Lemberger neben der *Bekehrung Pauli*¹ eine weitere Tafel im Naumburger Dom zu,² die eine Sonderrolle innerhalb des bisher bekannten Werkkomplexes einnimmt. Bisher handelte es sich um die einzige Lemberger zugeordnete Arbeit, die tatsächlich aus dem Gesamtzusammenhang eines Altars stammt.³ Das Altarfragment besteht aus einem Flügel, der eine *Heilige Margarethe* auf der ehemaligen Außenseite und einen *Heiligen Oswald* auf der Innenseite zeigt.⁴



Abb. V.117 und V.118. Kat.-Nr. MW 7.1 und MW 7.2

Eine erste schriftliche Erwähnung fand das Altarfragment in dem Inventar von 1746 als abgebrochener Flügel „[...] mit dem Bild eines Königs, der in der rechten Hand ein Buch hält, auf welchem ein Rabe, der in Schnabel einen güldenen Ring führet.“⁵ Angaben über die Bemalung der anderen Seite des Flügels fehlen. Er soll zum damals noch erhaltenen Beichtaltar gehört haben. Die Mitteltafel dieses Beichtaltars zeigte auf der Vorderseite *Christus in einem Wolkenband*, unter dem eine Stifterperson unbestimmten Geschlechts mit einem Ave Maria in der Hand kniete, neben ihr ein Wappen mit der Darstellung eines

¹ Kat.-Nr. M1.

² GROTE 1933, S. 50; ausführlicher ders. 1933/34, S. 85f.

³ Wie oben dargelegt, zeigt sich die *Bekehrung Pauli* heute zwar in einen Altar integriert, war ursprünglich jedoch als Einzeltafel konzipiert.

⁴ KUNDE 2006, S. 18f., Abb.

⁵ KAYSER 1746, zit. nach BERGNER 1903, S. 158 sowie GROTE 1933/34, S. 86.

von Sternen flankierten Pfeils. Die Rückseite des Altars zierte eine *Darstellung Christi mit der Samariterin am Brunnen*, inschriftlich datiert auf das Jahr 1529. Dem Inventar zufolge war der andere Altarflügel ebenfalls abgebrochen und nicht mehr vorhanden.

Weitere Hinweise zur Geschichte des Werkes lieferte das zu Anfang des 20. Jahrhunderts erstellte Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg. Zunächst identifizierte der Autor Heinrich Bergner den im älteren Inventar verzeichneten Flügel als eine Darstellung des *Heiligen Oswald*.⁶ Er ging jedoch nicht weiter auf das Objekt ein, da er es wohl für verschollen hielt. Offenbar war der Altarflügel damals gemeinsam mit einem weiteren Retabelteil im Nordkreuz des Domes ausgestellt, wobei die Seite mit dem Heiligen Oswald anscheinend zur Wand wies und dem Betrachter deshalb nicht zugänglich war. Dieser Umstand läßt sich aus der wenige Seiten weiter abgegebenen Beschreibung zweier hochrechteckiger, 134 x 45 cm messender Tafeln mit einem *Heiligen Bartholomäus*⁷ und einer angeblichen *Heiligen Katharina* schließen. Nachdem Bergner für die *Heilige Katharina* ein nicht in Frage kommendes Attribut in Gestalt eines Drachens beschrieb, dürfte es sich dabei wohl um die *Heilige Margarethe* gehandelt haben. Auch die sonstige Beschreibung von Tracht, Farbgebung und Details entspricht – wenn auch zum Teil geschmackleisch eingefärbt – voll und ganz dem Erscheinungsbild der *Heiligen Margarethe*: „Katharina mit dem Drachen ist eine überladene Puppe in grünem Kleid, das nach rechts aufgerafft ist, Purpurleibchen mit Puffärmeln, Flachbrust, leblosem Gesicht, die Haare im Netz, die Falten gebläht und gebrochen. Der Grund ist blau. Oben sind zwei Renaissancearabesken verschlungen.“⁸ Maße wie Tempera-Technik der von Bergner beschriebenen Bartholomäus- und Margarethentafel stimmen überein, so daß sie ursprünglich durchaus das Flügelpaar eines Altars gebildet haben könnten, der im geschlossenen Zustand die *Heilige Margarethe* und eine weitere Heilige – vielleicht Katharina – zeigte; geöffnet hätten dann der *Heilige Oswald* und der *Heilige Bartholomäus* das Mittelbild flankiert.

Beide Tafeln wurden zu einem unbekanntem Zeitpunkt von der Wand im Nordkreuz abgenommen. Während der Bartholomäusflügel bis heute verschollen ist, wurde der Margarethenflügel Anfang der 1930er Jahre in sehr schlechtem Erhaltungszustand wieder aufgefunden und als Werk Lembergers erkannt.⁹ Während die *Heilige Margarethe* zahlreiche Fehlstellen aufwies, so war die Seite mit der Darstellung des *Heiligen Oswald* „fast bis zur Unkenntlichkeit zerstört“.¹⁰ Auf die Anregung Ludwig Grottes hin wurde der Flügel 1932 durch den Provinzialkonservator Albert Leusch in Halle restauriert und befand sich zumin-

⁶ BERGNER 1903, S. 158.

⁷ „Bartholomäus, mit Messer und Buch, nach halbrechts schauend, trägt weißen Mantel, rotes Kleid mit bläulichen Schatten. Die Hände und die nackten Füße sind ganz besonders unbeholfen, hinter ihm ist ein Brokateppich ausgespannt, darüber Goldgrund. Das Gesicht ist ernsthaft, in der peinlichen älteren Manier, ohne allen Ausdruck, die Technik Tempera auf Kreide.“ (BERGNER 1903, S. 166)

⁸ Ebd.

⁹ GROTE 1933, S. 50.

¹⁰ GROTE 1933/34, S. 85. Vermutlich resultierte der heftige Schaden aus der ehemaligen Hängung an einer der feuchten Außenwände des Nordkreuzes.

dest bis 1934 in dessen Werkstatt. In Vorbereitung einer geplanten Lemberger-Ausstellung in Leipzig wurde am 25. April 1934 an den Provinzialkonservator die Bitte gerichtet, die Tafel zusammen mit der ebenfalls zu diesem Zeitpunkt in seiner Werkstatt befindlichen *Lössener Kreuzigung* einem Autotransport nach Leipzig mitzugeben.¹¹ Besagte Lemberger-Schau fand jedoch nie statt.¹² Später wurde der Flügel wieder in das Depot des Domstifts Naumburg verbracht, wo er sich noch heute befindet.

1.7.2. Beschreibung der Heiligen Margarethe

Die *Heilige Margarethe* trägt reiches, zeitgenössisches Gewand in Moosgrün und bis ins Altrosa abgestuftem Bordeauxrot. Zu ihren Füßen liegt der ihr traditionsgemäß als Attribut zugeordnete Drache. Das Untier ist jedoch eher wie ein Schoßhund aufgefasst, trägt ein rotes, mit Goldnieten besetztes Halsband und wird von der Heiligen an einer Leine gehalten. Wie ein zahmes Haustier blickt der Drache zu seiner Bezwingerin auf. Sein Leib schlingt sich um Margarethe herum, so daß die Schwanzspitze einen auffälligen, spiralförmigen Kringel an ihrer rechten Seite bildet. Mit der linken Hand rafft Margarethe ihren grünen Oberrock zusammen, unter dem ein dunkelrotes Unterkleid mit breitem, schwarzem Streifen am Saum sichtbar wird. Durch das Lüpfen des langen Rockes bilden sich ausgeprägte, wulstige Schüsselfalten und der nach oben gezogene Saum bildet eine ornamental geschwungene Linie. Der heute einheitlich petrolfarbene Hintergrund könnte vielleicht ursprünglich einmal landschaftliche Elemente gezeigt haben. Leider ist die Tafel an dieser Stelle jedoch besonders in Mitleidenschaft gezogen, so dass sich dazu keine eindeutige Aussage machen läßt. Insgesamt ist die Malerei der Tafel von hoher Qualität.

Grote verglich die Heilige stilistisch mit dem graphischen Werk Georg Lembergers und kam so trotz mangelnden Abbildungsmaterials zu einer überzeugenden Zuschreibung.¹³ Vor allem den Kopftypus der Heiligen beschrieb er als keinesfalls Cranach, sondern eher den Schweizer Landsknechtmalern nahestehend und wies eher pauschal auf vergleichbare Frauengestalten im Holzschnittwerk Lembergers hin. Tatsächlich ähnelt besonders die Figur einer der Begleiterinnen *Bathsebas im Bade* auf einem bereits in den 1520er Jahren entstandenen Holzschnitt aus der Niederdeutschen Bibel der *Heiligen Margarethe*.¹⁴ Bis in Details von Tracht, Haltung und Gesichtsform ist der Holzschnitt sehr gut mit dem Tafelbild vergleichbar (Abb. V.119/120).

¹¹ Für die hilfsbereite Auskunft sei Herrn Prof. Dr. Findeisen, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen-Anhalt, herzlich gedankt.

¹² Für die freundliche Auskunft danke ich Herrn Dr. Jan Nicolaisen, Museum der Bildenden Künste Leipzig.

¹³ GROTE 1933, S. 50.

¹⁴ Kat.-Nr. H 1536.1.77.



Abb. V.119. Kat.-Nr. MW 7

Abb. V.120. H 1536.1.77, Ausschnitt

1.7.3. Beschreibung des Heiligen Oswald

Auch wenn der *Heilige Oswald* auf der anderen Seite der Tafel nur noch fragmentarisch erhalten ist, so sei an dieser Stelle kurz auf die noch erkennbare Gestaltung eingegangen. Schon Grote fand auch für diese Figur einige Ähnlichkeiten zu Lembergers Figurenauffassung; vor allem der Kopftypus mit strähnigem Kopf- und Barthaar fände sich auf Lembergers Holzschnitten immer wieder.¹⁵ Der Heilige trägt Zepter und Buch mit Raben, wobei der noch im Inventar von 1746 beschriebene goldene Ring im Schnabel des Vogels inzwischen zerstört ist. Über einem fein gefältelten, weißen Hemd trägt Oswald einen purpurroten Mantel mit braunem Pelzkragen. Soweit erkennbar, sind seine in schwarzen Kuhmaulschuhen steckenden Füße auffallend groß, was neben dem kantigen Gesichtstypus und der leicht vorgereckten Kopfhaltung ebenfalls eine Eigenart der Lembergerschen Figurenauffassung darstellt.¹⁶ Der Heilige wird von einem schwarzen, an einer Stange befestigten Teppich hinterfangen, darüber ist der Hintergrund im gleichen Petrol gehalten wie bei der *Heiligen Margarethe*.

1.7.4. Ursprünglicher Kontext und Datierung

Das Inventar des 18. Jahrhunderts ordnete den abgebrochenen Margarethenflügel einem Beichtaltar zu, dessen Mitteltafel den Stifter unter Christus im Wolkenband zeigte, auf der Rückseite war die Szene mit *Christus und der Samariterin am Brunnen* abgebildet. Die darunter angebrachte Inschrift lautete: „DA MIHI BIBERE VIDEO OZPPHA TV ES

¹⁵ GROTE 1933, S. 50.

¹⁶ Vgl. Kat.-Nr. Z 6 und das folgende Kapitel VI.

1529¹⁷. Zweifel an der Zusammengehörigkeit von Altar und Flügel erscheinen durchaus angebracht, besaß das Mittelbild - wenn auch nicht auf der thematisch recht neutralen Vorder-, so aber doch auf der Rückseite - offensichtlich reformatorischen Charakter. Das auf JOHANNES 4 basierende Motiv *Christus und die Samariterin am Brunnen* findet sich deutlich vermehrt in der Reformationskunst, da hier das wahre Lebenswasser in Christus selbst (JOHANNES 4, 14) verkündet wird und die Samariterin zur Erkenntnis über den Erlöser gelangt.¹⁸ Bei den vermeintlich dazugehörigen Flügeln aber handelt es sich um Darstellungen „katholischer“ Heiliger, die mit dieser Thematik kaum harmoniert hätten. Tatsächlichen Aufschluss über die Frage nach der Zusammengehörigkeit von Flügeln und angeblicher Mitteltafel könnte nur ein stilistischer Vergleich bringen, der jedoch auf Grund des inzwischen ebenfalls verschollenen Mittelbildes nicht mehr möglich ist. Es ist jedenfalls denkbar, dass der sogenannte „Beichtaltar“ genauso wie die *Bekehrung Pauli* aus einzelnen Elementen unterschiedlicher Herkunft zusammengefügt wurde.

Ludwig Grote führte die *Heilige Margarethe* zusammen mit dem angeblichen Mittelbild als Hinweis darauf an, „[...] daß Georg Lemberger einer Werkstatt für die Anfertigung von Flügelaltären vorgestanden haben kann.“¹⁹ Die für Lemberger in der Tat untypische, weil zu flächige und zu wenig kleinteilige Renaissanceornamentik oberhalb der *Heiligen Margarethe* schrieb Grote einem vermeintlichen Gesellen zu.²⁰ Indem er vom Jahr 1529 als Entstehungsdatum ausging, widersprach er sich allerdings selbst, hatte er doch bereits an anderer Stelle nachgewiesen, daß der Künstler in dieser Zeit gar keine Werkstatt besessen haben konnte.²¹ In der Tat leitete Lemberger in Leipzig wohl nie eine größere, für die malarische Gestaltung von Altären zuständige Werkstatt,²² und es konnten bisher auch keine sonstigen Altartafeln für ihn beansprucht werden. Da die *Heilige Margarethe* aber angesichts der stilistischen und kompositorischen Merkmale sicherlich für ihn beansprucht werden kann, ist von einem etwa zehn Jahre früheren Entstehungsdatum der Tafel zwischen 1516 und 1522 auszugehen, als Lemberger wohl – wie im folgenden Kapitel näher

¹⁷ KAYSER 1746, zit. nach BERGNER 1903, S. 158. GROTE 1933/34, S. 86, zitiert „OLPPHA“ statt „OZPPHA“. Die Inschrift muß entweder schon im 18. Jahrhundert falsch gelesen oder aber später falsch zitiert worden sein, denn die Übersetzung bereitet in beiden Fällen Schwierigkeiten. Richtig wäre vielmehr „QI PPHA“ als Abkürzung für „Q[u]I[a] P[ro]PH[et]A“. Im ganzen dürfte die Inschrift also wie folgt gelautes haben: „DA MIHI BIBERE VIDEO QI PPHA TV ES 1529“. Es handelte sich hierbei um eine schon bei BERGNER 1903, S. 158, angedeutete Zitatenskombination in lateinischer Sprache aus JOHANNES, 4, 7: „[...] / Gib mir trincken“ und JOHANNES 4, 19: „Ich sehe / das du ein Prophet bist“. Diese bezieht sich direkt auf das Geschehen im Bild. Ich danke Herrn Dr. Dirk Ackermann, Hamburg, für die freundliche Unterstützung bei der Entschlüsselung der Probleme bereitenden Abkürzungen.

¹⁸ Vgl. AK LEIPZIG 1997, S. 58f., Nr. 12 (Susanne Heiland).

¹⁹ GROTE 1933, S. 50.

²⁰ Die Gestaltungsweise dieser abschließenden Zier will tatsächlich nicht recht zur besonders in den Details feinteilig ausgeführten Heiligen passen. Da die Renaissancearabeske jedoch flächig-hell und damit unfertig wirkt, könnte es auch sein, daß die Feinheiten ausbildenden Farbschichten abgeblättert und nur die Umrisse stehen geblieben sind.

²¹ GROTE 1933, S. 9.

²² Vgl. Kap. III.4.2.

erläutert wird - in einer großen, mit zahlreichen Aufträgen betrauten Malerwerkstatt eines unbekanntes Meisters in Thüringen arbeitete. Stilistisch kann die *Heilige Margarethe* als Bindeglied zwischen dem Frühwerk Lembergers, seinem in Leipzig entstandenen Werkkomplex und einer im Folgenden zu verifizierenden Mitarbeit des Künstlers in besagter Thüringer Werkstatt fungieren.²³

²³ Siehe Kap V.2.3.3.

2. Lembergers Mitarbeit in einer thüringischen Altarwerkstatt

2.1. Der sogenannte „Meister der Crispinuslegende“ - zur Forschung

Im Rahmen der Ausstellung „Albrecht Altdorfer und sein Kreis“ verlieh Ernst Buchner 1938 einem im Umfeld Altdorfers verorteten Künstler den einprägsamen Notnamen „Meister der Crispinuslegende“¹ nach einer Darstellung der beiden *Heiligen Crispinus und Crispinianus*.² Außer dieser Tafel, deren ehemalige, abgetrennte Rückseite die *Heiligen Achatius, Leonhard und Christophorus* zeigt, ordnete er dem hypothetischen Meister noch die heute in Berlin und Regensburg befindlichen Tafeln mit *Darstellungen aus dem Marienleben*,³ *Vier Heilige*⁴ im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg sowie zwei im Budapester Museum der Bildenden Künste befindliche *Bischöfe* zu.⁵

Damit entfachte Buchner eine heftige Diskussion, deren Teilnehmer den Maler im Salzburgerischen oder im Mainfränkischen tätig wissen wollten und ihm einzelne Arbeiten zu- und absprachen.⁶ Isolde Lübbekes Verdienst war es schließlich, den Künstler nicht mehr für eine bestimmte süddeutsche oder österreichische Region zu okkupieren, sondern kritisch zu hinterfragen, woher die auf verschiedene Museen verteilten Tafeln des Crispinusmeisters tatsächlich stammen.⁷ Sie konnte den Meister glaubwürdig in Thüringen verorten.⁸ In diesem Zusammenhang gelang ihr die Rekonstruktion des in nicht näher beschriebenen Einzelteilen bereits mehrfach erwähnten Marienaltars.⁹

¹ AK MÜNCHEN 1938, S. 134f., Nr. 632 und 633.

² Kat.-Nr. MW 2.

³ Kat.-Nr. MW 1.2-1.6.

⁴ Kat.-Nr. MW 5; siehe Abb. V.153.

⁵ AK MÜNCHEN 1938, S. 135; siehe Abb. V.154. Alle Darstellungen befanden sich ursprünglich auf den Vorder- und den Rückseiten von Altartafeln, welche später auseinandergesägt wurden.

⁶ Bereits FISCHER 1908, S. 150f., hatte auf die Abhängigkeit der *Hl. Crispinus und Crispinianus* sowie der *Hl. Achatius, Christophorus und Leonhard* von Wolf Huber verwiesen, sie der niederösterreichischen Donauschule zugeordnet und war von einer Entstehung im Salzburgerischen ausgegangen. WEINBERGER 1930, S. 23, hatte die *Budapester Bischöfe* sowie den seinerzeit im Münchner Kunsthandel befindlichen *Straußfurter Marienaltar* als „echte Alpenrenaissance“ klassifiziert. Dagegen hatte Eberhard Lutze die *Budapester Bischöfe* und die *Vier Heiligen* als mainfränkische Arbeiten bezeichnet (BK NÜRNBERG 1937, S. 86f., Nr. 1226-1229). In Folge vermuteten AK MÜNCHEN 1938, S. 134 / STANGE 1964, S. 153 / HAUSBERGER (=verheiratete LÜBBEKE) 1972, S. 182ff., Nr. 191-194, den Maler weiterhin in Salzburg. STANGE 1964 (S. 153) sonderte die *Vier Heiligen* ganz aus dem Werkkomplex aus. WINZINGER 1965 (S. 86, Nr. 198) wies sie zusammen mit den *Budapester Bischöfen* dem sogenannten „Meister der Budapester Bischöfe“ zu und befand sie für „mainfränkisch“. Dieser Meinung schlossen sich LÖCHER 1965, S. 346 / BK BUDAPEST 1967, S. 427, an.

⁷ LÜBBEKE 1984, S. 14-46.

⁸ Ihre Forschungsergebnisse überzeugten auch LÖCHER 1997, S. 174-177.

⁹ Vgl. AK BERLIN 1983a, S. 76f., Nr. B 1 (Irene Geismeier). - LÜBBEKE 1984, S. 17-26, fand heraus, daß der Altar ehemals im Besitz des Münchner Malers Eduard Grützner war. Zu den Erwerbs- und Besitzumständen im 19. Jahrhundert vgl. ebd. Zur Beweisführung zog sie ein Bild Grützners heran, das den entsprechenden Altar als künstlerisches Versatzstück zeigt: *Schmückung des Altars zum Marienfeste*, 1888, Öl auf Leinwand, 115,5 x 90 cm, Museumslandschaft Hessen Kassel (ehemals Staatliche Kunstsammlungen), Leihgabe

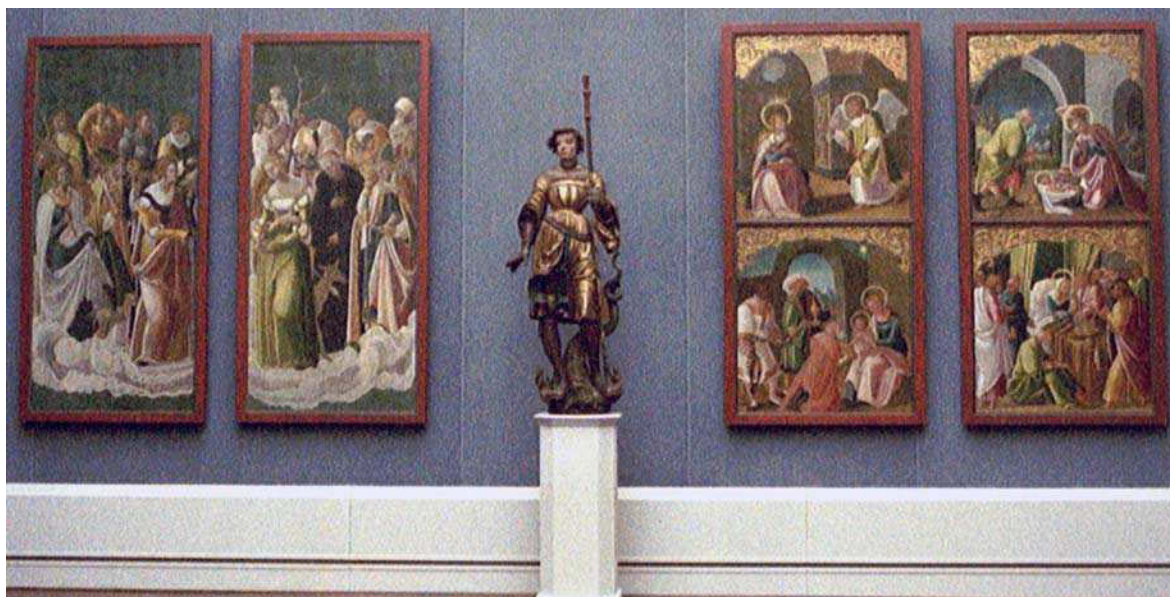


Abb. V.121. Teile des ehemaligen Straußfurter Marienaltars, *Vierzehn Nothelfer*, vier Szenen aus dem Marienleben, SPKB Berlin

Darüber hinaus wies Lübbecke dem Maler noch einige weitere in Thüringen befindliche Werke zu, unter anderem die Altäre von Molschleben und Großengottern (Abb. V.142 und V.151), deren letzterer sich heute in der Erfurter St.-Wigberti-Kirche befindet.¹⁰ Den Schaffenszeitraum des Künstlers legte sie ungefähr auf die Jahre 1513 bis 1525 fest.¹¹ Diese zeitlichen Eckpunkte ergaben sich zum einen aus der Nähe einiger der szenischen Darstellungen des Marienaltars zu den *Sündenfall und Erlösung - Holzschnitten* von Albrecht Altdorfer aus dem Jahr 1513.¹² Zum anderen hielt sie die Verbreitung der Reformation in den 1520er Jahren und den Ausbruch des Bauernkrieges 1525 für die Ursache eines folgeschweren Auftragsschwundes für den Künstler. Lübbeckes These, der von ihr rekonstruierte Marienaltar käme ursprünglich auch aus Thüringen, wurde schließlich bestätigt, indem das Werk als sicher aus Straußfurt im Landkreis Sömmerda bei Erfurt stammend identifiziert werden konnte.¹³

In der Folge ordnete Lübbecke dem Meister der Crispinuslegende noch weitere bedeutende, ebenfalls aus dem thüringischen Raum stammende Arbeiten zu. Mit zwei Altären in Mühlhausen (Abb. V.137 und V.155), einem in Helbra (Abb. V.138) und einer heute in Princeton befindlichen Tafel unbekannter Herkunft mit der Darstellung *Vier weiblicher Heiliger* (Abb. V.132) erweiterte sie den Werkkomplex um ein Erhebliches.¹⁴ Schließlich erwog sie

der BRD, Inv.-Nr. L 226 (vgl. ebd., S. 19; S. 31, Abb. 20 / Museumslandschaft Hessen Kassel, Online-Katalog der Malerei des 19. Jhdts., www.malerei19jh.museum-kassel.de).

¹⁰ Weitere von LÜBBEKE 1984, S. 37, eher am Rande getätigte Zuschreibungen sind weniger nachvollziehbar und wurden zum Teil bereits wieder aus dem Werk ausgegliedert (HOFFMANN 1995, S. 407ff.).

¹¹ LÜBBEKE 1984, S. 43.

¹² BARTSCH 1-40 / WINZINGER 1963, Nr. 26-66.

¹³ WENDLER 1987, S. 98, entschlüsselte die Inschrift „E.G. 461 Straußfurt bei Erfurt“ auf der Rückseite der Tafel *Tod Mariae*, Staatliche Museen zu Berlin, Slg. Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, als Inventarnummer (E.G. = Eduard Grützner) mit Angabe des Herkunftsortes.

¹⁴ LÜBBEKE 1993, S. 3-21.

mehrere Möglichkeiten zur Arbeitsweise beziehungsweise der Zusammenarbeit des Crispinusmeisters mit anderen Handwerkern. Zum einen stellte sie zur Debatte, daß der Meister Kopf einer ganzen Altarwerkstatt gewesen sein könnte, der demnach auch Schnitzer angehörte.¹⁵ Des weiteren sei es aber auch möglich, daß er mit diversen kleineren Werkstätten zusammengearbeitet habe, worin der Grund für die fehlende Einheitlichkeit der Werke liegen könne.¹⁶ Anhand infrarotreflektographisch sichtbar gemachter Unterzeichnungen auf der Princeton Tafel stellte Lübbecke tatsächlich unterschiedliche Hände fest, die sie auf einen Werkstattbetrieb zurückführte.¹⁷ An ihrer im Singular gehaltenen Bezeichnung „Meister der Crispinuslegende“ hielt sie jedoch weiterhin fest.

Helga Hoffmann ging ebenfalls von der Tätigkeit einer einzigen Künstlerpersönlichkeit aus, die sie in Erfurt vermutete. Sich auf Lübbeckes Forschungsergebnisse der 1980er Jahre beziehend, aber offensichtlich ohne Kenntnis des gut zehn Jahre jüngeren Beitrags derselben Autorin, wies Hoffmann dem Meister der Crispinuslegende zwei Tafelbilder im Erfurter Dom zu.¹⁸ Basierend auf der fraglichen Verortung des namenlosen und somit auch nicht aktenkundlich faßbaren Meisters, setzte Hoffmann kurzerhand den sogenannten „Crispinusmeister“ mit dem Illustrator der Erfurter Universitätsmatrikel, dem Monogrammisten DH, gleich. Ihr Artikel widmete sich nur ausgewählten, dem Meister der Crispinuslegende zugeschriebenen Tafeln und Altären ausgiebiger,¹⁹ andere wurden nur stichpunktartig zur Untermauerung der jeweiligen Zuschreibungen angeführt.²⁰ Manche Arbeiten blieben gänzlich unerwähnt,²¹ wieder andere wurden abgeschrieben.²² Auch wenn gewisse stilistische Parallelen des Crispinusmeister-Werkkomplexes zu den deutlich später, in den Jahren 1534 bis 1547 entstandenen Miniaturen der Erfurter Universitätsmatrikel²³ nicht ganz zu

¹⁵ Ebd., S. 13. / dies. 1984, S. 30ff.

¹⁶ LÜBBEKE 1993, S. 13.

¹⁷ Ebd., S. 17.

¹⁸ HOFFMANN 1995. Bei den laut Hoffmann in die späten 1520er Jahre zu datierenden Werken im Erfurter Dom handelt es sich um ein konvexes Pfeilerbild mit der Darstellung einer *Krönung Mariens*, späte 1520er Jahre, Öl auf Holz, 180 x 172 cm, sowie ein segmentbogenförmiges Tafelbild mit der Darstellung des *Welterrichters*, nach 1525, Tempera auf Holz, ca. 150 x 300 cm (ebd., S. 398-402, Abb. 39 und Abb. 58). Die Zuschreibungen sind in stilistischer Hinsicht nicht nachvollziehbar, da sowohl die Figurentypen als auch der Gewandstil völlig anders geartet sind als die des sogenannten Crispinusmeisters. Rundliche Gesichtstypen mit roten, vollen Mündern und rosigen Wangen (auch bei den Männern), ein teigigerer, weniger fließender Faltenstil und eine insgesamt sattere Farbigkeit lassen sich nicht mit der Crispinuswerkgruppe vereinbaren.

¹⁹ *Heilige Apollonia und Rochus* sowie *Gregorsmesse* in der Georgskirche Mühlhausen, außerdem die *Budapester Bischöfe* (HOFFMANN 1995, S. 395-398; siehe unten).

²⁰ *Molschlebener* und *Straußfurter Altar*, *Budapester Bischöfe*, ehem. *Großengotterner Altar* (HOFFMANN 1995, S. 398-407; siehe unten).

²¹ *Princeton Tafel* und *Altar von Helbra* (HOFFMANN 1995, S. 393-398). Dieser Umstand ist wohl auf Unkenntnis des entsprechenden Aufsatzes von LÜBBEKE 1993 zurückzuführen. Anfangs werden zwar erwähnt, im Folgenden aber nicht mehr angeführt: *Crispinus und Crispinianus*, *Vier Nürnberger Heilige* (HOFFMANN 1995, S. 391f.; siehe unten).

²² Tafelbilder mit *Maria*, *Johannes dem Evangelisten* sowie *Anna Selbdritt* und *Johannes dem Täufer* des Hochaltars in der Mühlhausener Marienkirche (HOFFMANN 1995, S. 409; siehe unten).

²³ STA E 1-1/X B XIII-42, Bd. 2 (1497-1599).

verleugnen sind, erscheint die pauschale Gleichsetzung mit dem „Maler DH“²⁴ äußerst fragwürdig, weil sie nur durch stilistisch einseitige Vergleiche belegt ist.²⁵ So verlockend und topographisch naheliegend eine Verortung des sogenannten „Meisters der Crispinuslegende“ in Erfurt auch wäre, muß doch konstatiert werden, daß über den Sitz seiner Werkstatt, geschweige denn über seine Person, bis heute nichts genaues bekannt ist. Bezüglich seines Lebens- und Arbeitsmittelpunktes müssen neben Erfurt auch weiterhin andere Zentren Thüringens in Betracht gezogen werden, wie etwa Gotha, Eisenach oder Mühlhausen.²⁶

2.2. Der sogenannte „Meister der Crispinuslegende“ - ein Werkstattbetrieb

Die wechselhafte Verortung des Crispinusmeisters seitens der Forschung zeigt, daß der sogenannte Donaustil ein breitenwirksames Phänomen in der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts war und kunstlandschaftsbezogene Zuordnungen eben nicht ohne weiteres und vor allem nur im Donaauraum möglich sind.²⁷ Außerdem zeugen die verschiedenen Zu- und Abschreibungen auch davon, daß es dem Werkkomplex, der für den Crispinusmeister beansprucht wird, in manchen Punkten an stilistischer Homogenität mangelt.

Wenn sich auch die Werke insgesamt durch ähnliche stilistische und kompositorische Merkmale auszeichnen, so lassen sich doch sogar schon innerhalb einzelner Altartafelgemälde gestalterische Unterschiede beobachten. Diese lassen auch ohne eine technisch aufwendige Analyse der Unterzeichnungen daran zweifeln, daß man es mit nur einer einzigen Malerpersönlichkeit zu tun hat.²⁸ Die These, daß der sogenannte Meister der Crispinuslegende Kopf einer ganzen Altarwerkstatt inklusive Schnitzer war²⁹ und auch als Entwerfer

²⁴ HOFFMANN 1995, S. 404-414, vorher von ihr als „Monogrammist DH“ bezeichnet.

²⁵ Daß der Meister DH mit dem Maler des konvexen Pfeilerbildes und der Segmentbogentafel im Erfurter Dom identisch ist, wäre in stilistischer Hinsicht durchaus möglich. Auch der Vergleich mit den ehemals dem Crispinusmeister zugeschriebenen Tafeln in Großmölsen (LÜBBEKE 1984, S. 37f. / bei ders. 1993 wohl wegen der offensichtlichen stilistischer Fragwürdigkeit nicht mehr erwähnt) erscheint in Details nachvollziehbar. Daß aber der Meister DH mit dem sogenannten Meister der Crispinuslegende gleichzusetzen sein soll, ist nicht plausibel, zumal eine Behandlung des letzteren als Einzelperson an sich schon fragwürdig ist (siehe unten). Die Möglichkeit, daß der Meister DH bei Fertigung seiner Miniaturen erst durch Arbeiten des sogenannten Meisters der Crispinuslegende angeregt worden sein könnte, wird nicht einmal in Betracht gezogen. Auch daß in der Zwischenzeit durch die Druckgraphik allgemeingültig gewordenes Formengut - hier spielte Georg Lemberger eine führende Rolle - den Meister DH beeinflussen haben könnte, wird nicht berücksichtigt.

²⁶ LÜBBEKE 1984, S. 28 / dies. 1993, S. 13.

²⁷ Zum Problem der Donauschule vgl. ANZELEWSKY 1984, S. 10-47 / VAISSE 1984, S. 149-164.

²⁸ BADSTÜBNER 1989, S. 92, äußerte erstmals Kritik an der Vorgehensweise, ohne Berücksichtigung male-rischer, kompositorischer, motivischer, szenischer und räumlicher Unterschiede tatsächlich alle Bilder des bis dato zusammengestellten Werkkomplexes einer einzelnen Künstlerpersönlichkeit zuzuordnen. Er wollte deshalb die Personifizierung des Crispinusmeisters „[...] im Sinne einer Schule und nicht auf einen einzelnen Maler angewendet wissen[...]“ (ebd.).

²⁹ LÜBBEKE 1993, S. 13.

für Holzskulpturen fungiert haben könnte,³⁰ entbehrt allerdings jeglicher Grundlage. Gerade die komplizierten und aufwendigen Wandelaltäre des frühen 16. Jahrhunderts erforderten Zuarbeiten aus den verschiedensten Berufsgruppen - Malern, Schnitzern, Faßmalern, Kistlern, Kleinschmieden etc. - was eine Aufgabenverteilung auf mehrere Gewerke nahelegt. Es war nicht möglich, „[...] daß diese verschiedenen Tätigkeiten, die eingehende Fachkenntnisse und viele Hände erforderten, alle von einem Meister und einer Werkstatt geleistet wurden.“³¹ Im vorliegenden Fall dürfte vielmehr von der Existenz einer Malerwerkstatt auszugehen sein, die mehrere unterschiedlich begabte Mitarbeiter zählte. Schon die namengebende Tafel mit der Darstellung der *Heiligen Crispinus und Crispinianus* (Abb. V.122 und V.123), aber auch die anderen der entsprechenden Werkgruppe zugehörigen Tafeln lassen verschiedene Hände erkennen, die unterschiedliche Vorlagen benutzten und auch in der malerischen Ausführung deutlich ihre Eigenheiten vorführen.³² In Konsequenz dessen sollte nicht von einem „Meister der Crispinuslegende“, sonder vielmehr von einer „Crispinuswerkstatt“ ausgegangen werden.

2.2.1. Der mögliche Werkstattleiter Peter von Mainz

Der dieser Werkstatt vorstehende Meister ist bis heute unbekannt und archivalisch nicht greifbar. Es ist jedoch nicht auszuschließen, daß der wiederholt mit dem sogenannten Meister der Crispinuslegende in Verbindung gebrachte Künstler Peter von Mainz Inhaber der Werkstatt gewesen sein könnte.³³ Schon Margarethe Brodmann vermutete, daß Peter von Mainz einer mit zahlreichen Aufträgen betrauten Werkstatt vorstand.³⁴ Neben einigen für den Künstler selbst beanspruchten Arbeiten in Erfurt, Großmölsen und Goslar³⁵ hielt sie den Großteil der später dem „Crispinusmeister“ zugeschriebenen Arbeiten für aus der

³⁰ Ebd., S. 19. Stilistisch wäre dies allenfalls beim ehemals aus Großengottern stammenden Marienaltar vorstellbar (heute Erfurter St. Wigbert-Kirche, siehe unten). Alle anderen Schnitzarbeiten, die sich im „Altarverbund“ mit entsprechenden Malereien befinden, gehen sicher auf die Schnitzwerkstätten selbst zurück.

³¹ HUTH 1977, S. 31. Zur Problematik vgl. ferner CARQUÉ 2005, S. 31-43, der jüngst Kritik äußerte an „[...] stets singularisch auftretenden [Meistern und] hypothetisch konstruierten Künstlerpersönlichkeiten, die besonders von der mediävistischen Kunstgeschichte ins Spiel gebracht werden, um eine weithin anonym überkommene Kunstproduktion zu individualisieren [...] und ihren Urhebern damit wenn nicht ein Gesicht, so doch zumindest einen Notnamen zu verleihen“ (ebd., S. 31).

³² BRODMANN 1935, S. 38, hatte diese innerhalb einzelner Altäre zu beobachtenden stilistischen Unterschiede bereits erkannt und treffend in Worte gefaßt. Die Werkstatt habe aus einem „[...] Konglomerat verschiedener Maler [bestanden], die aus verschiedenen Himmelsrichtungen kommen und bald diesen, bald jenen ortsfremden Lokalon in die Werkstatt hineinragen“ (ebd.). Sogar innerhalb einzelner Werke erkannte sie verschiedene Hände (ebd., S. 42).

³³ LÜBBEKE 1984, S. 43 / HOFFMANN 1993, S. 396, Anm. 11 sowie S. 401, Anm. 30.

³⁴ BRODMANN 1935, S. 1.

³⁵ Eindeutig von ihm stammt eine konvexe Pfeilertafel im Erfurter Dom mit der Darstellung des Stammbaums Mariens, Öl auf Holz, ca. 180 x 170 cm, bezeichnet mit „Petrus Mogutin fec. 1513“. Darauf basieren die Zuschreibungen des Stammbaums Mariens in der Erfurter Lorenzkirche, dat. 1521; die Anbetung der Könige im Erfurter Dom, dat. 1522; die Tafeln mit der Darstellung des Stammbaums Mariens in Großmölsen sowie die Ausstattung (Huldigungsaltar und Kapellentüren) im Goslarer Rathaus (BRODMANN 1935, S. 2). Nachdem Martin von HASE 1962, S. 1569ff. das auf Erfurter Holzschnitten hinterlassene Monogramm „PvM“ für Peter von Mainz nachweisen konnte, ist von einem Schaffenszeitraum zwischen 1511 und 1522 auszugehen.

Werkstatt Peters von Mainz stammend.³⁶ Insgesamt ging sie von der Existenz eines großen Malerbetriebes aus, der von der Tätigkeit mehrerer Hände geprägt wurde.³⁷ Die spätere Unterscheidung zwischen Crispinusmeister und Peter von Mainz vertrat Isolde Lübbecke keinesfalls überzeugend: „Theoretisch könnten sämtliche Altäre, deren Flügelgemälde hier dem Meister der Crispinuslegende zugeschrieben wurden, in der Werkstatt des Peter von Mainz entstanden sein [...] Andererseits könnte Peter von Mainz auch ganz unabhängig von dieser hypothetischen Werkstatt gearbeitet haben.“³⁸ Für eine Gleichsetzung des Inhabers der Crispinuswerkstatt mit „Petrus Moguntin“ aus Erfurt spricht, daß die in ihrer Urhebererschaft umstrittenen Großmölsener Tafeln stilistisch und motivisch zwischen Peter von Mainz' altmodischerem, fränkisch geschulten³⁹ und einem moderneren Stil vermitteln, der von der sogenannten Donauschule, aber auch Cranach geprägt ist.⁴⁰

In jedem Fall lieferte besagte Werkstatt die Flügelgemälde zu zahlreichen Altären und war offensichtlich als zu- beziehungsweise mitarbeitender Betrieb im Thüringer Raum äußerst gefragt, bis sich mit der teilweisen Einführung der Reformation 1522/1523, spätestens mit den Auswirkungen der Bauernkriege 1524/1525, die Auftragslage dramatisch verschlechterte.⁴¹

2.2.2. Allgemeine stilistische Aspekte

Die stilistischen Merkmale, welche das bisher dem sogenannten Meister der Crispinuslegende zugeschriebene Werk verbinden, sind so charakteristisch, daß sie sich leicht zusammenfassen lassen. Grundsätzlich sind die agierenden Personen reliefartig auf einer schmalen Bühne im Vordergrund angeordnet, die nicht weiter mit dem Hintergrund verschränkt wird. Ein Bildmittelgrund wird vermieden. Mit Vorliebe finden sich bei den szenischen Darstellungen an den Rändern die Komposition abrundende Repoussoir-Figuren.

³⁶ Es handelt sich um die Altäre in Pferdingsleben, Bellstedt, Großengottern, Mühlhausen (St. Georg) und Molschleben (BRODMANN 1935, S. 38, S. 46).

³⁷ Ebd., S. 38-46.

³⁸ LÜBBEKE 1984, S. 43. Die Unentschlossenheit der Autorin dürfte auf ihre Fixierung auf den Meister der Crispinuslegende zurückzuführen sein, welcher ursprünglich im süddeutschen bzw. Salzburger Raum verortet wurde (vgl. HAUSBERGER = verh. Lübbecke 1972).

³⁹ BRODMANN 1935, S. 7. LÜBBEKE 1984, S. 44, wollte sich nicht zwischen fränkischer, vordürerscher und niedersächsischer Beeinflussung entscheiden.

⁴⁰ Man vergleiche etwa die im Zentrum stehende *Schmerzensmutter* und die *Begegnung unter der Goldenen Pforte* des linken Flügels mit den kleineren Szenen aus dem Marienleben des linken und rechten Flügels (vgl. LÜBBEKE 1984, Abb. 31, 32, S. 40, beide Tafeln in Gesamtansicht / HOFFMANN 1993, Abb. 54-56, Details der Szenen aus dem Marienleben). Auf motivische wie stilistische Parallelen der signierten Erfurter Marien-Stammbaumtafel Peters von Mainz zu den Großmölsener Bildern hatte bereits BRODMANN 1935, S. 1-5, hingewiesen.

⁴¹ LÜBBEKE 1984, S. 43. Mit diesem Problem hatte beispielsweise auch ein wohl mit der hier beleuchteten Werkstatt zusammenarbeitender Bildschnitzer zu kämpfen, Hans Gottwalt von Lohr, tätig seit Anfang des 16. Jahrhunderts in Saalfeld (WEIGAND 1969, S. 48f.). Diesem Künstler sind die Schnitzereien des Hochaltars der Marienkirche in Mühlhausen zugeschrieben (EISSING u. a. 2003, S. 849), dessen Malereien auf den Flügelaußenseiten aus der Crispinuswerkstatt stammen (Kat.-Nr. MW 6; siehe unten, Abb. V.155).

Die Figuren, besonders die einzeln auftretenden Heiligen, sind monumental und erdegebunden aufgefaßt, ihre „barock aufgeworfenen Gewänder“⁴² umhüllen beziehungsweise verhüllen die Körper „[...] mit bisweilen höchst dekorativ zu Ohren aufgerollten Säumen.“⁴³ Fast immer wirken sie in ihren Bewegungen „wie gebremst“⁴⁴ beziehungsweise wie in einer Momentfotografie festgehalten. Oftmals auffallend langgestreckte Körperproportionen sind neben extrem breiten und großen, meist in schwarzen Kuhmaulschuhen steckenden Füßen charakteristisch. Weiterhin typisch sind die abfallende, buckelig-gerundete Schultern der Figuren. Durch eine merkwürdige Kopfhaltung, bei der wie kurzsichtig oder fragend das Kinn nach vorn gereckt ist, wird den Gestalten ein etwas zögerlicher, oft auch vergeistigter Ausdruck mit ins Leere gerichteten Blicken verliehen. Außerdem ist eine Vorliebe für sich auffällig unter den Stoffmassen abzeichnende, nach vorne verschobene Kontrapoststellungen der Beine zu attestieren.

Besonders charakteristisch für die Arbeiten der Werkstatt ist weiterhin die außergewöhnliche, helle Farbigkeit, die von einem in den Nuancen über Alt- bis in Hellrosa changierenden Erdbeerrot, Moosgrün, einem warmen Maisgelb und sanftem Blau mit Grau- oder Grüntich beherrscht wird. Besonders auffällig sind die graphisch mit weißer oder gelblicher Farbe aufgesetzten Lichthöhungen, welche die Plastizität der Gewänder und Figuren unterstreichen.

Insgesamt sticht die Nähe zur Figuren- und vor allem Gewandauffassung Hans Leinbergers sofort ins Auge.⁴⁵ Daß dessen Verwandter Georg Lemberger im Zusammenhang mit den Thüringer Arbeiten der Crispinuswerkstatt bisher nur am Rande erwähnt wurde,⁴⁶ verwundert angesichts der oben angeführten Merkmale, treffen diese doch auch auf seine Kompositions-, Figuren- und Gewandauffassung zu. Isolde Lübbecke gestand Lemberger als Maler der *Bekehrung Pauli*⁴⁷ in Naumburg immerhin eine mögliche Vermittlerfunktion für den Stil des sogenannten „Meisters der Crispinuslegende“ zu.⁴⁸ Einer damit bereits angesprochenen Verbindung Lembergers zur Thüringer Werkstatt soll im Folgenden nachgegangen werden. Dies macht es zunächst unumgänglich, das bisher dem „Meister der Crispinuslegende“ zugeschriebene Hauptwerk zusammenzufassen und detaillierter als bisher zu be-

⁴² BADSTÜBNER 1989, S. 91.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ LÜBBEKE 1984, S. 26.

⁴⁵ Bezeichnenderweise steht in Berlin zwischen den Tafeln des Crispinusmeisters auch eine dem Bildschnitzer zugeschriebene Figur des Hl. Georg (vgl. Abb. V.121). LÜBBEKE 1984, S. 25, bemerkte die auffallende Affinität zu Hans Leinbergers Gewanddrapierung nur am Rande und auf eine einzige Tafel bezogen. Auch ansonsten wurde nie die Nähe der Figuren- und Gewandauffassung zum großen Landshuter Bildschnitzer thematisiert (BADSTÜBNER 1989 / MICHAELIS 1989 / HOFFMANN 1995 / LÖCHER 1997).

⁴⁶ LÜBBEKE 1984, S. 45 / dies. 1993, S. 19.

⁴⁷ Kat.-Nr. M 1.

⁴⁸ LÜBBEKE 1984, S. 45. Später - wahrscheinlich jetzt erst in Kenntnis der Nachweisbarkeit Lembergers ab 1522 in Leipzig - ging sie davon aus, daß schon vorher entsprechend süddeutsches Formengut in Mitteldeutschland kursiert habe (dies. 1993, S. 19). Daß Lemberger sich jedoch schon vorher im mitteldeutschen Raum aufgehalten haben könnte, erwog Lübbecke nicht.

schreiben.⁴⁹ Auf diese Weise soll überprüft werden, ob und inwiefern sich tatsächlich mehrere Künstlerhände beobachten lassen und demnach von einem mehrere Mitglieder zählenden Werkstattbetrieb auszugehen ist. Erst nach Klärung dieser Umstände soll der Versuch unternommen werden, die Hand Lembergers von den anderen Händen abzugrenzen, seinen künstlerischer Anteil zu bemessen und durch entsprechende Vergleiche mit seinem gesicherten Werk zu verifizieren.

2.2.3. Die Wiener Tafeln mit den Darstellungen von Crispinus und Crispinianus sowie dreier Heiliger

Schon die Tafel in der Wiener Galerie Belvedere, die Pate für die Namensgebung des sogenannten Crispinusmeisters stand, zeigt deutliche Unterschiede in der Malweise sowie Figuren- und Gewandauffassung von ehemaliger Außen- und Innenseite.



Abb. V.122. Kat.-Nr. MW 2

Abb. V.123. Crispinuswerkstatt: Hl. Achatius, Christophorus und Leonhard, 1516-18, Öl auf Holz, 81 x 60,5 cm (Kat.-Nr. MW 2, Rückseite)

⁴⁹ Mit Ausnahme des Helbraer Altars (LÜBBEKE 1993, S. 11) wurden die Zuschreibungen in allen im Folgenden berücksichtigten Fällen mehrfach vertreten (AK MÜNCHEN 1938 / LÜBBEKE 1984 und 1993 / HOFFMANN 1995 / LÖCHER 1997). Die Anzahl der zugeschriebenen Tafeln schwankt allein in den Aufsätzen Lübbeckes, indem stilistisch weniger eindeutige Tafeln wieder abgeschrieben oder überhaupt nicht mehr erwähnt wurden. Bis heute steht eine Übersicht der entsprechenden Arbeiten aus. Eine vollständige Katalogisierung kann nicht Aufgabe dieser Arbeit sein, wäre aber neben dem Versuch, die entsprechende Werkstatt und deren vorstehenden Meister auch archivalisch zu fassen, sicher lohnend. Folgende hier nicht berücksichtigte Tafeln wurden von LÜBBEKE 1984 zugeschrieben: Außenseiten der Altarflügel in Großmölsen mit der Darstellung der *Begegnung unter der Goldenen Pforte* und den *Sieben Schmerzen Mariens* links sowie der *Wurzel Jesse* nebst den *Sieben Freuden Mariens* rechts (ebd., S. 37ff., Abb. 31, 32) / *Heimsuchung* und *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Museum der Stadt Regensburg (ebd., S. 17, Abb. 6) / *Jakobusaltar* Großgotttern (ebd., S. 37) / *Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Kunstsammlungen Weimar (ebd., S. 42f., Abb. 33). Diese Tafeln wurden in der Aufzählung des Werkkomplexes bei LÜBBEKE 1993, S. 7-12, nicht mehr erwähnt. Hinzu kam dafür eine Tafel unbekannter Provenienz, die *Maria und den Schmerzensmann* zeigt (ebd., S. 14, Abb. 12). HOFFMANN 1995, S. 407ff., schrieb die Großgottterner Jakobustafeln und das Weimarer Bild gerechtfertigt wieder ab.

Die heute einzeln ausgestellten Gemälde bildeten ursprünglich Vorder- und Rückseite einer bemalten Tafel, die zu einem unbekanntem Zeitpunkt aufgespalten wurde. Demnach wohl zu einem umfangreicheren Altarprogramm gehörig,⁵⁰ zeigt die eine Seite das Brüderpaar *Crispinus und Crispinianus in der Schusterwerkstatt*, die unentgeltlich Schuhe für Arme herstellten und deshalb als Patrone der Schuhmacher, Gerber, Sattler, Weber und Schneider gelten.⁵¹ In einen dunklen, an Kulissen Dürers erinnernden Innenraum, der von mehreren Bogenöffnungen durchbrochen und nur zum Teil von einem Pultdach bedeckt wird, sind zentral die beiden Brüder gesetzt. Einer weist einen barfüßig von links herantretenden Bettler auf einen Werkstattgehilfen hin, der rechts im Bild mit langen Lederriemen hantiert und zu dessen Füßen nebst allerlei Werkzeug bereits fertige Schuhpaare stehen. Der andere der beiden Heiligen ist damit beschäftigt, auf einer beschlagenen Holzkiste Leder zuzuschneiden.⁵² Insgesamt ist die Szene vom detailgetreu abgebildeten Werkzeug über die Magd links im Hintergrund bis hin zur rechts oben unter dem Dach schlafenden Katze phantasievoll-genrehaft und lebendig wiedergegeben.

Die andere Seite der Tafel zeigt die Figuren dreier Heiliger. In einer Reihe auf einer schmalen Vordergrundbühne sind von rechts nach links Achatius mit Schwert und Dornenzweig, Christophorus mit dem geschulterten Kind und Ast sowie Leonhard in Mönchskutte und mit Kette angeordnet. Der einzig Agierende ist Christophorus, der mit den Füßen in einer Art Pfütze steht, welche den zu überquerenden, reißenden Fluß nur verharmlosend andeutet. Während er kompositorisch leicht zurückgesetzt mit der Last des kräftigen Kindes auf seinen Schultern kämpft, stehen Achatius und Leonhard statuarisch etwas mehr im Vordergrund. Achatius fixiert den Betrachter, wohingegen Leonhard sein kompositorisches Gegenüber mit ernstem Gesichtsausdruck anblickt. Im Hintergrund sind zwischen Christophorus und Leonhard verblauende Berge angedeutet, ansonsten dominiert der in ineinanderübergehendes, zartes Gelb und Rot getauchte Himmel. Die Darstellung eines Bildmittelgrundes ist gänzlich vermieden.

Die Farbgebung ähnelt insgesamt zwar der zuerst beschriebenen Seite, ist jedoch kräftiger. Vor allem der Mantel des Christophorus changiert nicht so sehr von Rot ins Altrosa wie das Gewand des Crispinus (oder Crispinianus) der anderen Tafel. Außerdem fehlt gänzlich das Akzente setzende Blau. Die Figuren sind im Gegensatz zur Darstellung der beiden Schusterpatrone nebst Gehilfen der anderen Seite kräftig und raumgreifend aufgefaßt. Be-

⁵⁰ Der Rest des Altarprogramms ist leider verschollen. Welche Seite ursprünglich außen und welche innen zu sehen war, läßt sich nicht mehr rekonstruieren. Eine Ansicht des wandelbaren Altars dürfte wohl zwölf Heilige gezeigt haben, wohingegen die andere Szenen aus dem Leben der Heiligen Crispinus und Crispinianus abbildete.

⁵¹ GORYS 1997, S. 81.

⁵² Dazu verwendet er ein Werkzeug, das auffallend an eine Streitaxt im Miniaturformat erinnert. Vielleicht soll mit seiner Handlung ein Hinweis auf das Martyrium der beiden Heiligen gegeben werden, in dessen Verlauf man ihnen die Haut in Streifen abzog und ihnen als Schuhleder in die Hand drückte. Das Werkzeug könnte zusätzlich auf die letztendliche Todesursache durch Köpfen hinweisen. Zum Martyrium der Heiligen vgl. GORYS 1997, S. 81.

sonders auffällig ist ein mehr geschlängelter und haarnadelkurviger, noch deutlich der spätgotischen „Knittermanier“ verbundener Faltenstil, welcher der wesentlich feineren und weicheren, ösen- beziehungsweise tropfenförmigen Fältelung der „Crispinusseite“ entgegensteht. Der Crispinus und Crispinianus um Schuhe ersuchende Bettler stammt offensichtlich von derselben Hand wie die drei Heiligen. Er ist ebenso kräftig dargestellt, und der verhältnismäßig grobe Duktus der Falten seiner Tunika entspricht nicht dem der anderen Akteure in der Schusterwerkstatt. Die Figuren des Crispinus und Crispinianus sowie ihres Gehilfen sind deutlich schlanker ausgelegt als der Bettler und die drei Heiligen. Vor allem auf der Seite mit Crispinus und Crispinianus ist die erwähnte, merkwürdig verzagte Kopfhaltung auf buckelig-gerundeten Schultern zu beobachten.

2.2.4. Der Straußfurter Marienaltar

Der Straußfurter Marienaltar setzte sich ursprünglich aus zahlreichen Einzelteilen zusammen, die heute auf Museen in ganz Deutschland verstreut sind. Die geschnitzte Schrein- gruppe, eine *Marienkrönung*, befindet sich nebst den Flügelreliefs mit den Figuren der *Zwölf Apostel* in der Fränkischen Galerie Kronach.⁵³



Abb. V.124. Rekonstruktion der Sonntagsansicht des Straußfurter Marienaltars nach Lübbecke (=Kat.-Nr. MW 1)

Vier der gemalten Szenen aus dem Marienleben, die *Verkündigung*, die *Geburt Christi*, die *Anbetung der Könige* sowie der *Tod Mariens*, sind zusammen mit der monumentalen Darstellung der *Vierzehn Nothelfer* in der Gemäldegalerie Staatliche Sammlungen Preußischer Kulturbesitz in Berlin ausgestellt. Die *Darbringung im Tempel* und die *Beschneidung* werden im Museum der Stadt Regensburg aufbewahrt, und die *Begegnung unter der Goldenen Pforte* befindet sich im Historischen Museum der Pfalz in Speyer.⁵⁴ Der heutige Standort

⁵³ LÜBBEKE 1984, S. 28, Abb. 16; S. 29, Abb. 17 und 18.

⁵⁴ Leider ist die Tafel allseitig beschnitten (LÜBBEKE 1984, S. 23, Anm. 34).

der nur noch in Schwarzweißaufnahmen überlieferten Darstellung des *Tempelganges Mariæ* war leider nicht ausfindig zu machen.⁵⁵

Auf der rekonstruierten Sonntagsansicht mit den Szenen aus dem Marienleben fallen deutlich zwei verschiedene Figurentypen und Kompositionsschemata sowie stilistische Ungleichheiten auf, die auf unterschiedliche Künstlerhände zurückzuführen sein dürften.

Die Szenen der *Beschneidung*, der *Darbringung im Tempel* und des *Marientodes* sind sämtlich in geschlossene Innenräume ohne Fensteröffnungen gesetzt, bei denen der Betrachter jeweils diagonal in einen schlichten, rechteckigen Raum blickt. Die Körper der Figuren besitzen auffallend langgestreckte Proportionen und verhältnismäßig kleine Köpfe, die auf abfallenden, runden Schultern sitzen und leicht nach vorne gereckt sind. Die Frauen tragen alle einen weißen, tief in die Stirn gezogenen Schleier, und ihre Gesichter zeichnen sich durch relativ schmale, herbe Gesichtszüge mit meistens auffallend spitzen Nasen aus. Vom Figurentypus sowie der Auffassung des Bildraumes her reihen sich noch die (beschnittene) *Begegnung unter der Goldenen Pforte* und der *Tempelgang Mariens* in diese Gruppe ein. Insgesamt erinnert die Gewand- und Figurenauffassung deutlich an die Heiligen *Crispinus und Crispinianus* der oben besprochenen Tafel.

Die *Verkündigung*, *Geburt Christi* und *Anbetung des Kindes durch die Heiligen Drei Könige* hingegen weisen etwas gedrungenerere Figuren auf, und zudem ist der Frauentypus ein auffallend anderer. Maria besitzt in allen drei Darstellungen ein fülliges, puppenhaftes und lieblich aufgefaßtes Gesicht mit vollen Bäckchen und rundlichem Kinn, das von gescheitelten, am Hinterkopf zusammengefaßten, über die Schultern fallenden, langen Locken gerahmt wird.



Abb. V.125. Crispinuswerkstatt: Tafel des Straußfurter Marienaltars, 1516-1518, Öl auf Holz, SMPK Berlin

Abb. V.126. Albrecht Dürer: Anbetung der Heiligen Drei Könige, 1511, Holzschnitt, 219 x 218 mm, British Museum London

Abb. V.127. Albrecht Dürer: Anbetung der Hl. Drei Könige, 1504, Öl auf Holz, 100 x 114 cm, Uffizien Florenz

Insgesamt kann man sich an den für Lucas Cranach d. Ä. charakteristischen Frauentypus erinnern fühlen. Auffallend ist an diesen drei Darstellungen das immer wiederkehrende,

⁵⁵ Seit der 1930 erfolgten Versteigerung der Tafel im Kölner Kunsthaus Lempertz sind die Besitzverhältnisse unbekannt. Im entsprechenden Auktionskatalog wurde die Tafel unter „Wolf Huber“ geführt, jedoch darauf hingewiesen, daß Ernst Buchner sie dem „Salzburger Meister von 1515“ zuordne (AUK LEMPERTZ 1930, Nr. 44, Abb. 3. Dort Angabe der Maße: 95 x 95 mm).

den Bildraum begrenzende architektonische Bogenmotiv, durch das im Falle der *Geburt* und der *Anbetung* ein nur begrenzter Ausblick in eine Landschaft gegeben wird.

Zusammenfassend ist zu konstatieren, daß sich diese Werkgruppe kompositorisch mehr an Vorbildern Albrecht Dürers orientiert, in erster Linie an dem 1511 erschienenen *Marielenben*⁵⁶ und dessen früheren Tafelbildern, wohingegen der Einfluß des Nürnbergers bei den Darstellungen der ersten Werkgruppe in eher abgeschwächter Form zu spüren ist. Diese nehmen vor allem bezüglich der Personengruppen direkte Anleihen beim seinerseits bereits Dürer zitierenden Regensburger Albrecht Altdorfer, konkret bei dessen *Sündenfall und Erlösung-Holzschnitten*⁵⁷ von 1513.



Abb. V.128. Kat.-Nr. MW.1.4

Abb. V.129. Albrecht Altdorfer: Darbringung im Tempel, 1513, Holzschnitt

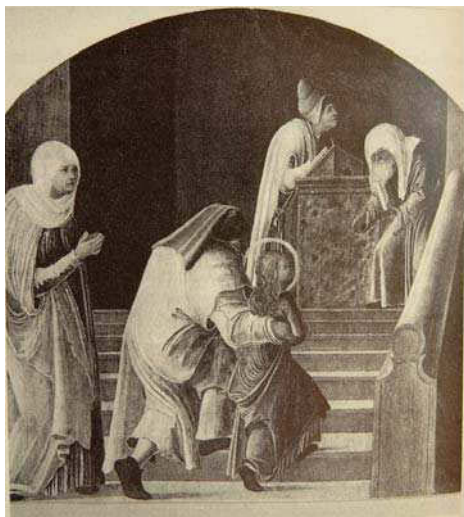


Abb. V.130. Kat.-Nr. MW 1.2

Abb. V.131. Albrecht Altdorfer: Tempelgang Mariens, 1513, Holzschnitt

⁵⁶ BARTSCH 76-95 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 166-185. Ausführlich zur kompletten Holzschnittfolge AK SCHWEINFURT/WOLFENBÜTTEL 2005.

⁵⁷ BARTSCH 1-40 / WINZINGER 1963, Nr. 26-66.

Die architektonisch meist durch Tonnen- oder Kreuzgratgewölbe gezeichneten und dadurch abwechslungsreicheren Innenräume Altdorfers wurden jeweils durch einfachere, auf rechteckigem Grundriß aufbauende Raumkonstruktionen ersetzt.⁵⁸ Nachdem die Tafeln des Altars im Gegensatz zu den hochrechteckigen Holzschnitten Altdorfers quadratische Formate aufweisen und die räumliche Situation nach oben hin durch aufgelegte, vergoldete Gipsreliefs verunklärt wird, dürfte dies kein Zeichen von Unvermögen sein, sondern eine kompositorische Notwendigkeit darstellen.

Über die bisher angeführten, die Komposition und die Figurenauffassung betreffenden Merkmale hinaus sind Unterschiede in der Gewandbehandlung und Malweise zu beobachten. So führen die der ersten Werkgruppe angehörenden Tafeln nicht nur einen feineren Faltenstil und eine zartere Malweise vor, sondern sind durch aufgesetzte Lichthöhungen in Weiß und Hellgelb in wesentlich graphischerer Manier gestaltet als die der zweiten Werkgruppe. Der Farbauftrag der ersten Gruppe ist größtenteils lasierend, und die Farben changieren innerhalb der Flächen in mehreren Farbtönen.⁵⁹ Die Malweise der zweiten Gruppe erscheint gleichmäßiger und deckender. Aufhellungen oder Verschattungen werden durch Beimischung von Schwarz und Weiß erreicht, und Farbenwechsel innerhalb einer Fläche treten weniger häufig auf.



Abb. V.132. Kat.-Nr. MW 1.4, Darbringung (Werkgruppe I) / Verkündigung (Werkgruppe II)

Die ehemalige Werktagsansicht des Straußfurter Marienaltars zeigt die lebensgroßen *Vierzehn Nothelfer* reliefartig übereinandergestaffelt und dicht auf einem gekräuselten Wolkenband zusammengedrängt vor einem petrolfarbenen Hintergrund. Während die Köpfe der heiligen Figuren bei den *Marienszenen* von einem für die Crispinuswerkstatt typischen, an den Rändern durch zunehmend lasierend aufgesetzte Farbe zum Flimmern gebrachten Lichtring umfungen werden, fehlen den *Vierzehn Nothelfern* die Nimben. Dies hat sicherlich auch den rein praktischen Grund, daß bei den starken Überschneidungen innerhalb der Gruppe die freie Sicht auf alle Heiligen gewährleistet bleiben sollte.

⁵⁸ Die Vorbildhaftigkeit Dürers respektive Altdorfers konstatierte bereits LÜBBEKE 1984, S. 24ff.

⁵⁹ Beispielsweise Rosa mit Weiß, bläulichen Tönen und Grau oder Gelb mit Rot und Orange.



Abb. V.133. Kat.-Nr. MW 1.1

Vom Figurentypus und der Gewandbehandlung her gehören die *Vierzehn Nothelfer* eher der ersten Werkgruppe der Sonntagsansicht an. Die Gesichter der nicht verschleierte Nothelferinnen sind zwar ähnlich rundlich, aber deutlich herber aufgefaßt, als die Darstellungen der Maria in *Verkündigung*, *Geburt* und *Anbetung* auf der Sonntagsansicht.

2.2.5. Die Princeton Tafel mit den Darstellungen vier heiliger Jungfrauen und der Geburt Christi

Im Art Museum der Universität Princeton befindet sich eine annähernd quadratische, ursprünglich wohl zu einem Altar gehörende Tafel, die beidseitig bemalt ist und auf der derzeit sichtbaren Seite *Vier Heilige Jungfrauen* zeigt. In einer Reihe stehen Agatha, Dorothea, Barbara und Agnes auf einer schmalen Vordergrundbühne vor einem Goldbrokatvorhang, der anscheinend über eine Stange oder Mauer geworfen wurde.



Abb. V.132. Thüringer Altarwerkstatt: Hl. Agatha Dorothea, Barbara, Agnes, 1516-1518, Öl auf Holz, Art Museum of the Princeton University

Die von goldenen Scheibennimben umfangenen Köpfe der Heiligen werden durch einen stark kontrastierenden, schwarz-blauen Hintergrund besonders betont. Nach oben hin wird die Bildfläche von goldenen Renaissanceornamenten begrenzt. Die Farbigkeit der Tafel ist die für die Crispinuswerkstatt typische in Moosgrün, bis ins Rosa abgestuftem Rot und warmem Gelb. Sie erscheint hier jedoch besonders strahlend, weil Gold und Gelb dominieren. Sollte tatsächlich damit zu rechnen sein, daß der schwarz-blaue Hintergrund nachgedunkelt ist,⁶⁰ müßte man sich wahrscheinlich auch die Kleidung der Heiligen Dorothea ursprünglich in helleren, abgestuften Blautönen vorstellen.

Die Gewänder zeichnen sich durch weiche, fein plissierte Parallelfalten aus. Agatha, Dorothea und Barbara haben sich ihre Umhänge jeweils unter den Arm geklemmt, wodurch locker fallende Schüssel- und Ypsilonfalten sowie ondulierte Säume von dekorativer Wirkung entstehen. Der sich auf anderen Heiligendarstellungen der Werkstatt fast immer deutlich unter dem Gewand abzeichnende Kontrapost ist lediglich bei der Heiligen Barbara zu erahnen. Weiterhin fällt auf, daß die Figurentypen im Groben zwar ganz dem Schema der Crispinuswerkstatt entsprechen, ihre Köpfe aber anders geartet sind als sonst. So ist das Gesicht der Heiligen Agnes mit gewölbter Stirn und leicht geschlitzten Augen besonders stark am Frauentypus Lucas Cranachs orientiert, und die anderen lassen dessen Einfluß in etwas abgeschwächterer Form spüren. Die Heilige Dorothea kommt dem Gesichtstypus der Maria auf dem *Straußfurter Marienaltar*, Werkgruppe II, zwar nahe, ist aber nicht ganz so rundlich und mädchenhaft aufgefaßt. Im Vergleich mit den weiblichen Heiligen der *Vierzehn Nothelfer* ist es ebenfalls schlanker und vor allem wesentlich ebenmäßiger. Aus dem Rahmen fällt außerdem die ungewöhnliche, durch den schwarz-blauen Hintergrund besonders betonte Darstellung der Heiligen Agathe im Profil. Ansonsten werden die Figuren so gut wie immer im Halbprofil oder frontal gezeigt.⁶¹

Die andere, heute der Wand zugedrehte Seite ziert eine leider weniger gut erhaltene Darstellung einer *Geburt Christi*, die von zwei Heiligen flankiert wird.⁶² Wie bei den Marienaltären des *Straußfurter Altars* wird die Komposition nach hinten und zur rechten Seite hin von Rundbögen begrenzt. Die Szene der *Geburt Christi* wird kompositorisch durch den hinteren, eine ruinöse Mauer durchbrechenden Bogen betont. Maria und Joseph, in ihrer anbetenden Haltung parallelisiert, beugen sich über das auf einem Tuch liegende Christuskind.⁶³

⁶⁰ LÜBBEKE 1993, S. 4.

⁶¹ Die *Himmelfahrt Mariae* in Helbra bildet eine Ausnahme. Auch hier werden die beiden vordersten Apostel im Profil gezeigt.

⁶² Die Farbe ist stellenweise abgeplatzt und die Tafel an mehreren Stellen stark übermalt (LÜBBEKE 1993, S. 5).

⁶³ Die Figuren des Christuskindes und des Joseph sind stark überarbeitet (LÜBBEKE 1993, S. 5).



Abb. V. 135. Rückseite von Abb. V.134

Unter dem rechten Mauerbogen ist die Heilige Dorothea mit einem Blumenkranz in Händen herangetreten. Links steht eine Heilige, die ein Buch in ihrer Rechten hält, während auf ihrer linken Hand ein Regenbogen fußt. Die schwarz-weiße Nonnentracht sowie die räumliche Nähe der Figur zur Darstellung der Geburt Christi legen es nahe, daß hier die Heilige Birgitta von Schweden gemeint ist.⁶⁴ Der als Attribut ungewöhnliche Regenbogen bezöge sich demnach auf ihre Visionen und verbildlichte die Verbindung der Heiligen zu göttlichen Sphären.⁶⁵ Der Regenbogen könnte in seiner zwischen irdischem und himmlischem Reich verbindenden Symbolik jedoch auch auf andere Mystikerinnen zu beziehen sein; so käme beispielsweise auch die Heilige Mechthild von Magdeburg in Frage, die unter anderem die Schrift „Das fließende Licht der Gottheit“⁶⁶ verfaßte und als Hauptvertreterin der deutschen Frauenmystik gilt.⁶⁷ Die Darstellung jener Heiligen könnte einen Hinweis auf den möglichen Herkunftsort der Tafel gegeben, nämlich das Zisterzienserkloster St. Marien in Helfta bei Eisleben, von wo aus sie im 13. Jahrhundert wirkte.⁶⁸

Insgesamt weichen die Darstellungsweisen auf der Vorder- und Rückseite der Tafel deutlich voneinander ab. Es bedarf eigentlich keiner technisch aufwendigen Infrarotreflekt-

⁶⁴ Die Visionen der Heiligen Birgitta von Schweden hatten starken Einfluß auf die Ikonographie der Geburt Christi (LCI, Bd. 2, Sp. 87 / GORYS 1997, S. 64).

⁶⁵ Normalerweise durch Lichtstrahlen oder Spruchbänder dargestellt (Zu entsprechenden früheren Beispielen vgl. NORDENFALK 1961, S. 374-401).

⁶⁶ [HELFTA] 1995.

⁶⁷ www.heiligenlexikon.de/BiographienM/Mechthild_von_Helfta.html.

⁶⁸ LÜBBEKE 1993, S. 18, spricht von „Mechthild von Helfta“, wohl in Verwechslung mit Gertrud der Großen von Helfta. Beide waren Vertreterinnen der Frauenmystik und gemeinsam mit Mechthild von Hackeborn Begründerinnen des Rufes von Kloster Helfta als „Krone der deutschen Frauenklöster“. Zur Geschichte des Klosters Helfta als Wiege der deutschen Frauenmystik vgl. BANGERT 2004, S. 5-21. – Angesichts der Darstellung ausschließlich weiblicher Heiliger, auch auf der anderen Seite, erscheint die Herkunft der Tafel aus dem 1525 zerstörten Kloster Helfta durchaus plausibel, es kämen jedoch auch andere Frauenklöster als ursprünglicher Standort in Frage.

graphie und einer damit verbundenen Sichtbarmachung der Unterzeichnungen,⁶⁹ um festzustellen, daß hier ebenfalls verschiedene Hände am Werk waren.



Abb. V.136. Ausschnitte aus Abb. V.135 und V.134, Infrarotaufnahmen

Die Unterzeichnungen der Princetoner Tafel beweisen aber, daß sogar innerhalb einer einzigen Seite verschiedene Werkstattmitglieder bereits entwerfend tätig gewesen sind. So ist beispielsweise der Kopf der Heiligen Birgitta/Mechthild auf der Geburt Christi ganz anders und wesentlich flüchtiger gezeichnet als derjenige der ihr gegenüberstehenden Heiligen Dorothea. Während bei ersterer ein breiter Pinsel zum Einsatz kam und die Konturen nur grob umrissen wurden, verwendete der Zeichner der Heiligen Dorothea einen feinen Pinsel und führte auch Details, wie etwa die gewellten Haare, relativ genau aus.⁷⁰ Auch die Gesichtstypen der Unterzeichnung unterscheiden sich deutlich voneinander. Während derjenige der Heiligen Birgitta/Mechthild relativ schmal und in der Kinnpartie spitz zulaufend ist, wurde die Heilige Dorothea insgesamt wesentlich runder und fülliger aufgefaßt.

In Bezug auf manche Details, wie etwa die Gesichtstypen oder die Gewand- und Standmotiveauffassung der *Vier Heiligen Jungfrauen* auf der Vorderseite, könnte man meinen, die Princetoner Tafel sei mit dem Werk der Crispinuswerkstatt nicht vereinbar. Daß die Tafel aber eindeutig diesem Werkstattbetrieb zuzuweisen ist, bestätigt die malerische Ausführung der Rückseite. Kompositorisch stimmt sie mit den Marienszenen des *Straußfurter Altars* (Abb. V.124) überein, und der Gesichtstypus der Heiligen Birgitta/Mechthild ähnelt sehr dem der Heiligen Anna auf dem noch zu besprechenden *Molschlebener Altar* (Abb. V.143).

2.2.6. Der Altar von St. Georg in Mühlhausen

In der Mühlhausener Georgi-Kirche befindet sich ein Schnitzaltar,⁷¹ dessen bemalte Flügelaußenseiten zum einen die *Heiligen Apollonia und Rochus*, zum anderen eine *Gregorsmesse* zeigen.⁷²

⁶⁹ LÜBBEKE 1993, S. 14ff.

⁷⁰ Ebd., S. 15f. Die Malerei weicht in Details von den Unterzeichnungen ab.

⁷¹ Im Schrein ist eine geschnitzte *Marienskrönung* von Johannes dem Evangelisten und Bartholomäus flankiert zu sehen, auf dem linken Flügel die *Heilige Barbara und der Heilige Christophorus*, auf dem rechten die *Heilige Katharina und der Heilige Wolfgang*.

⁷² Die Schreintrückseite war ursprünglich ebenfalls bemalt, ist aber so stark zerstört, daß keine genauen Aussagen getroffen werden können. Den spärlichen Farbresten nach zu urteilen, könnte eventuell eine *Krönung Mariens* das Sujet gewesen sein. An dieser Stelle sei der Evangelischen Kirchengemeinde St. Georg herzlich für die Erlaubnis zur Besichtigung und photographischen Dokumentation gedankt.



Abb. V.137. Crispinuswerkstatt: Altarflügel mit der Hl. Apollonia und Rochus / Gregorsmesse, 1516-1518, Öl auf Holz, St. Georg, Mühlhausen

Ziemlich sicher stammt der Altar nicht ursprünglich aus dieser Kirche, sondern wurde nach den Bilderstürmen in Mühlhausen aus einem der umliegenden Orte dorthin verbracht.⁷³ Daß man sich den Altar ursprünglich sicherlich nicht in der heutigen Gestalt zu denken hat, beweist die Gegenüberstellung der kleinteiligen, mehrfigurigen *Gregorsmesse* und den beiden erheblich größeren, monumental dargestellten Heiligenfiguren.⁷⁴ Eine solche Einheit der die Werktagsansicht bildenden Altarflügel wäre nicht nur äußerst ungewöhnlich, sondern kompositorisch geradezu undenkbar. Wahrscheinlicher gehörte die kleinteiligere *Gregorsmesse* zur Sonntagsansicht oder vielleicht sogar zu einem ganz anderen Altar, und der heutige Zustand ist das Resultat einer späteren Zusammenstellung.⁷⁵ Für letztere These spricht, daß die Tafel mit der Darstellung der beiden Heiligenfiguren offensichtlich beschnitten ist, was sich deutlich an der rechten Seite, insbesondere am Fuß des Rochus und dem Gewandsaum Apollonias links zeigt. Sie dürfte in ihren Maßen der *Gregorsmesse* und dem Rest des Altars angeglichen worden sein.

Die Tafel mit den *Heiligen Apollonia und Rochus* (Abb. V.137) erinnert in der Farbigkeit mit warmem Ockergelb, Moosgrün, bis ins Altrosa abgestuftem Rot und einem Graublau an die Marienszenen des ehemaligen *Straußfurter Altars* (Abb. V.124). Auch der puppen-

⁷³ HOFFMANN 1995, S. 397. Die These, daß es sich bei den Tafeln um Reste des Altars aus der um 1570 abgebrochenen Mühlhausener Johannikirche handeln könnte (ebd., nach BADSTÜBNER 1989a, S. 26 / ders. 1989b, S. 95) erscheint angesichts der Ikonographie der Flügelgemälde weniger schlüssig.

⁷⁴ HOFFMANN 1995, S. 396, versuchte wenig glaubhaft „[...] eine Einheit [der beiden Heiligen] mit diesem szenischen Bild [der Gregorsmesse] herzustellen[...]“, indem sie die Raumecke hinter *Apollonia* und *Rochus* als kompositorisch verbindendes Element deutete.

⁷⁵ Schon BRODMANN 1935, S. 42, hatte auf die eindeutigen stilistischen Unstimmigkeiten der beiden Tafeln hingewiesen.

hafte, rundliche Gesichtstypus Apollonias, die einen etwas naiven Gesichtsausdruck besitzt, findet sich in gleicher Art und Weise bei der zweiten Straußfurter Werkgruppe.⁷⁶ Überdies erinnert der Gewandstil der *Heiligen Apollonia* an die Heiligen der Princetoner Tafel. Der *Heilige Rochus* (Abb. V.137) besitzt einen ähnlichen Kopf wie der Nürnberger *Johannes* (Abb. V.153) mit einem Vollbart, der ein kantiges Kinn umschreibt und in der Mitte etwas kürzer ist. Geht man davon aus, daß der Hintergrund der Mühlhausener Tafel der ursprüngliche ist,⁷⁷ fänden sich ähnlich spartanische Räume bei den Straußfurter Marienszenen (Abb. V.137). Erwähnenswert sind die aus kleinen goldenen Strichen zusammengesetzten und an den Rändern ausgefranzten Nimben, die in dieser Form kaum im Oeuvre der Crispinuswerkstatt vorkommen. Die Tatsache, daß Rochus und Apollonia Nothelfer bei diversen körperlichen Leiden sind⁷⁸ und Rochus darüber hinaus der Schutzpatron von Ärzten und Krankenhäusern ist, läßt auf einen ursprünglichen Standort der Tafel in einer einem Spital angegliederten Kirche oder Kapelle schließen.

Ob die an Albrecht Dürers Komposition des gleichen Themas⁷⁹ orientierte *Gregorsmesse* überhaupt in einem direkten Entstehungszusammenhang mit den beiden Heiligen stand, muß aus oben genannten Gründen offen bleiben. Wenn auch kleinteiliger, gleicht sie jedenfalls in der Farbigkeit und Raumauffassung ihrem heutigen Pendant.⁸⁰ Auch der Faltenstil steht in der Tradition der Crispinuswerkstatt, auffallend ist aber ein dem Meßdiener eigener, pausbackig-lieblicher Männergesichtstypus, der ganz ungewöhnlich für den Crispinuswerkkomplex ist.⁸¹ Der Kopf der Petrus herausfordernden Magd⁸² unter den Arma Christi erinnert in seinem mädchenhaften Typus mit hoher, gewölbter Stirn deutlich an Vorbilder Lucas Cranachs.⁸³ Insgesamt kann für beide Tafeln – *Rochus und Apollonia* wie *Gregorsmesse* - an der Inanspruchnahme für die Crispinuswerkstatt festgehalten werden; es zeigt sich einmal mehr, daß dort unterschiedliche Hände tätig gewesen sein müssen.

⁷⁶ Der Vergleich mit den *Vierzehn Nothelfern* (HOFFMANN 1995, S. 396) erscheint vom Gesichtstypus und der Gewandauffassung her weniger naheliegend.

⁷⁷ Bei Betrachtung des Originals schien die Tafel stark überarbeitet und mit Firnis überzogen, welcher zum Teil Tropfnasen bildet. Dadurch wirkt die Farbigkeit etwas bräunlich. Ob die relativ grobe und einfalllose Hintergrundgestaltung tatsächlich die ursprüngliche ist, könnte nur eine entsprechende restauratorische Untersuchung zeigen. Vielleicht hatte HOFFMANN 1995, S. 396, auch insofern Recht, als die kompositorisch verbindende Raumecke erst nachträglich aufgemalt wurde, um wenigstens einigermaßen eine Einheitlichkeit beziehungsweise Zusammengehörigkeit der Tafeln zu suggerieren.

⁷⁸ Apollonia gilt als Helferin bei Zahnschmerzen, Ohrenscherzen, Augenleiden, Gliederschmerzen (www.heiligenlexikon.de), Rochus zählt zu den Vierzehn Nothelfern und wurde bei Krankheiten im Allgemeinen, und zum Schutz vor Seuchen, insbesondere Pest und Cholera angerufen (GORYS 1997, S. 258).

⁷⁹ Albrecht Dürer: *Die Gregorsmesse*, 1511, Holzschnitt, 295 x 205 mm, u.a. National Gallery Melbourne, Staatliche Graphische Sammlung München (BARTSCH 123 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 230).

⁸⁰ BRODMANN 1935, S. 42, attestierte noch eine nicht näher definierte Unterschiedlichkeit in der Farbgebung der beiden Tafeln.

⁸¹ Von BRODMANN 1935, S. 43, mit dem Altar von Bellstedt verglichen.

⁸² Zurückgehend auf LUKAS 22, 56.

⁸³ Den Tafeln wurde ein Lucas Cranach d. Ä. nur bedingt nahestehender Stil attestiert (EISSING u. a. 2003, S. 840). Das Urteil dürfte in der deutlich zutage tretenden Formensprache der Crispinuswerkstatt begründet liegen.

2.2.7. Der Marienaltar von Helbra

In St. Stephan zu Helbra findet sich ein Retabel, das im Jahr 1760 zu einem protestantischen Kanzelaltar umgebaut wurde und dessen Flügel seitdem ihrer Wandelbarkeit beraubt sind.⁸⁴ Die heutige Rückseite zieren die ehemaligen Malereien der Flügelaußenseiten,⁸⁵ die sich in erbarmungswürdigem Zustand befinden und dringend einer umfassenden Restaurierung bedürfen, sofern man sie noch retten will. Die Farbschicht ist zum Teil großflächig mitsamt der Grundierung bis auf das Holz abgeblättert.



Abb. V.138. Kat.-Nr. MW 3, Details der Flügel

Über den Bildinhalt der von hinten gesehen rechten Tafel kann nur spekuliert werden, denn sie ist in großen Teilen mit einem weißen, die Umbaumaßnahmen des 18. Jahrhunderts preisenden Medaillon übermalt und weist insgesamt größere Schäden in der Malschicht auf als die andere Seite. Thematisch läge als Pendant zur linksseitigen *Himmelfahrt Mariens* der *Tod Mariens* nahe, genaueres wäre jedoch nur zu sagen, wenn die Übermalung des 18. Jahrhunderts durchleuchtet würde.⁸⁶ Zumindest sind noch zwei männliche Figuren sowie eine prächtige Renaissance-Architekturkulisse mit einer wuchtigen Säule mit Akanthuskapitell und üppigen Schmuckfestons zu erahnen.

⁸⁴ Im heutigen, unbeweglichen Zustand wird die Kanzel von den geschnitzten Figuren des *Johannes dem Evangelisten* und des *Heiligen Gallus* flankiert. In der Mitte dürfte ehemals eine *Marienkronung*, wahlweise auch eine *Madonna* mit zwei weiteren Heiligen zu sehen gewesen sein. Darauf läßt die durch die Flügelmaße festgelegte, ehemalige Schreinbreite schließen. Die Flügel zeigen die Reliefs von zwölf Heiligen, die je in zwei Dreiergruppen übereinander angeordnet sind. Links sind *Petrus*, *Nikolaus* und *Paulus* sowie *Johannes der Täufer*, *Valentin* und *Christophorus* zu sehen, rechts *Bartholomäus*, *Martin* und *Thomas* sowie *Laurentius*, *Maria Magdalena* und *Cyriakus*.

⁸⁵ Möglicherweise besaß der Altar ursprünglich auch noch ein weiteres Flügelpaar, das im Rahmen der Umgestaltung verloren ging.

⁸⁶ Die Übermalung verdeckt zwar die Malerei des 16. Jahrhunderts, eine Abnahme verbietet sich jedoch unbedingt, da sie den Umbau dokumentiert. Bezüglich der Sujets der Malereien auf den Flügeln finden sich bei EIBING u. a. 2003, S. 317, falsche und verwirrende Angaben. So heißt es hier, man habe es mit einer *Himmelfahrt* auf dem einen und einer *Kronung Mariens* auf der anderen Seite zu tun. Sowohl *Himmelfahrt* als auch *Kronung Mariens* kommen jedoch als Bezeichnungen für die von hinten linke Tafel in Frage.

Der von hinten gesehen linke, etwas besser erhaltene Flügel zeigt die *Himmelfahrt Mariens*, die an Dürers *Marienleben* orientiert ist.⁸⁷ Die eigentliche Hauptszene in Gestalt der kompositorisch annähernd kreisrund eingefassten Krönung, bei der Maria von Engeln in den Himmel erhoben wird, ist verhältnismäßig klein dargestellt. Den Vordergrund dominieren vielmehr die Apostel, deren unterschiedliche Gemütsregungen angesichts des überirdischen Vorgangs auffallen. Trotz unterschiedlich dargestellter Reaktionen, deren Spannweite von erschrocken über verblüfft bis hin zu gelassen und unbeteiligt reicht, beziehen sich die Figuren kaum aufeinander. Ausnahmen bilden der links im Vordergrund stehende und ein Weihrauchfaß schwenkende Apostel, der fast verständnislos seine gegenüber stehenden Mitbrüder anblickt, sowie der sich erschrocken am Arm seines Nachbarn festklammernde Bärtige rechts der Bildmitte.



Abb. V.139. Kat.-Nr. MW 3.1, Ausschnitt

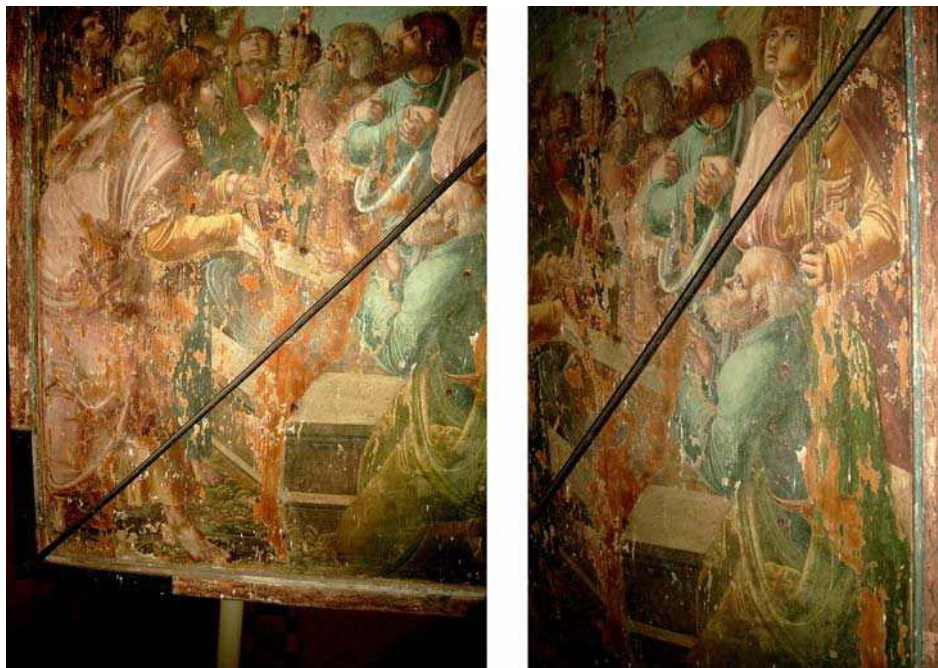


Abb. V.140. Kat.-Nr. MW 3.1, Ausschnitte

⁸⁷ Albrecht Dürer: *Himmelfahrt Mariens*, 1510, Holzschnitt, 290 x 207 mm, u.a. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (BARTSCH 94 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 184/II v. IIIe).

Die *Himmelfahrt Mariens* besitzt die crispinuswerkstatttypische Farbgebung in warmen Gelb, Moosgrün, Altrosa und Blau, die Farben sind jedoch auffallend zart und ein wenig stumpf in der Wirkung.⁸⁸ Der lasierende Farbauftrag und die feine Fältelung vor allem bei den Aposteln erinnert stark an die erste Werkgruppe der Straußfurter Marienszenen (Abb. V.124). Der Lichterglanz auf den Haaren ist kalligraphisch mit einem feinen, spitzen Pinsel, die Lichthöhungen auf den Gewändern breiter in hellgelber und weißer Farbe aufgesetzt. Die Malweise ist sehr sorgfältig.⁸⁹ Die Figuren weisen überlängte Proportionen und in den meisten Fällen die charakteristische, kurzsichtig-fragende Kopfhaltung mit vorgerecktem Kinn auf.

Die Krönungsgruppe hingegen erinnert mehr an die Darstellungen der zweiten Werkgruppe des Straußfurter Marienaltars. Maria besitzt den gleichen rundlich-puppenhaften Gesichtstypus und ist insgesamt etwas gedrungener aufgefaßt als die restlichen Figuren. Auch die Gewandbehandlung mit breiteren Falten und der glatten Fläche am kniend angewinkelten Unterschenkel ist dieser Werkgruppe verwandt. Im Gegensatz zum Rest der Tafel wirken die Figuren Christi und Gottvaters relativ starr und schematisch. Besonders erwähnenswert, weil sehr qualitativ ausgeführt und dominant, ist die im sogenannten Donaustil wiedergegebene Natur, die in fast allen anderen bisher besprochenen Darstellungen der Crispinuswerkstatt fehlt oder nur ausschnitthaft angedeutet ist. Rechts erheben sich an Albrecht Altdorfers *Donautal bei Sarmingstein*⁹⁰ erinnernde Felswände, und links ist eine ebenfalls für Altdorfer aber auch die sogenannte Donauschule im allgemeinen typische, geneigte Kopfweide zu sehen.⁹¹ Der Himmel, welcher sich hinter der Krönungsgruppe und dem sie umgebenden krausen Wolkenband erstreckt, ist atmosphärisch in bogenförmigen, verschieden blau getönten Streifen gemalt.

2.2.8. Der Molschlebener Apostelaltar

In der Molschlebener Kirche St. Peter und Paul befindet sich ein Altar, der nicht nur wegen seines verhältnismäßig guten Erhaltungszustandes, sondern auch bezüglich seiner malerischen Qualität und Ikonographie einzigartig ist. Der Altar ist nicht an seinem ursprünglichen Standort im Kirchenraum zu sehen,⁹² da er wegen des Einbaus der noch existierenden zweigeschossigen Empore⁹³ im 18. Jahrhundert an die Chorwand zurückversetzt wurde.⁹⁴

⁸⁸ Möglicherweise waren die Farben ursprünglich kräftiger, so daß die helle Wirkung des Bildes auf den schlechten Erhaltungszustand und ein damit verbundenes Verblassen der Farben zurückzuführen ist.

⁸⁹ Über die zur Kanzel führende Treppe war es möglich, sehr nah an die Tafeln heranzutreten und die Malweise genau zu studieren. An dieser Stelle sei Herrn Pfarrer Steffen Richter, Helbra, herzlich für die Erlaubnis zur Besichtigung und photographischen Dokumentation sowie die geopferte Zeit gedankt.

⁹⁰ Albrecht Altdorfer: *Das Donautal bei Sarmingstein*, 1511, Federzeichnung, 148 x 208 mm, Museum der Bildenden Künste Budapest, Kupferstichkabinett (WINZINGER 1952, Nr. 28, S. 74, Abb. 28).

⁹¹ Vgl. Albrecht Altdorfer: *Alpenlandschaft mit Weidenbäumen*, um 1511, Federzeichnung, 141 x 197 mm, Akademie der Bildenden Künste Wien (WINZINGER 1952, Nr. 29, S. 74, Abb. 29), vgl. Abb. V.8.

⁹² LÜBBEKE 1984, S. 32.

⁹³ Der Kircheninnenraum wurde 1660 und 1726 verändert Die Empore stammt aus der zweiten Umbauphase (EISSING u. a. 2003, S. 823).

Außerdem fehlt eine Bekrönung in Form eines spätgotischen Gesprengees bzw. eines ebenso denkbaren, renaissancezeitlichen Segmentbogens.

Es handelt sich beim Molschlebener Altar um ein ursprünglich zweifach wandelbares Retabel, dessen Festtagsansicht im Mittelschrein eine äußerst ungewöhnliche Darstellung des Apostelabschieds als Relief zeigt.⁹⁵ Auf der Werktagsseite waren ursprünglich gemalte Szenen der *Passion Christi* zu sehen, die leider nur noch in Fragmenten erhalten sind.



Abb. V.141. Crispinuswerkstatt: *Passionsszenen des Molschlebener Apostelaltars, 1518, Fragmente von Ölmalerei auf Holz, St. Peter und Paul, Molschleben (=Kat.-Nr. MW 4)*

Die linke Seite zierte oben das *Gebet am Ölberg* und unten die *Dornenkrönung*. Die rechte Seite führte dem Betrachter oben die *Geißelung* und unten - den Resten der Malerei am linken Bildrand nach zu urteilen - eine *Kreuztragung Christi* vor Augen. Alle Flügelaußen-seiten waren seit 1828 bis zu einem unbekanntem Zeitpunkt mit weißer Farbe übermalt⁹⁶ und sind heute durch großflächige Abplatzungen der Malerei und Grundierung schwer

⁹⁴ Dafür spricht die extrem knappe Einpassung unter die Orgelempore sowie die bis auf wenige Zentimeter und damit zweifellos zu dicht an die Chorwand gerückte heutige Aufstellung. Die Plazierung an der Außenwand, die starken Temperaturschwankungen ausgesetzt ist, dürfte der Erhaltung des Altars nicht förderlich sein. Dessen Rückseite ist mit einer weißen Farbschicht überzogen und scheint ebenfalls durch Malereien verziert gewesen zu sein. Vielleicht sind diese noch unter dem Anstrich erhalten. Herrn Pfarrer Matthias Ansorg sei an dieser Stelle herzlich für die Erlaubnis zur photodokumentarischen Erfassung des Altars und seine tatkräftige Unterstützung bei dieser nicht ganz einfach zu bewerkstelligen Aufgabe gedankt.

⁹⁵ LEHFELDT 1891, S. 144, deutete die Darstellung noch fälschlich als Szenen aus dem Heiligenleben des Jakobus. Ein prachtvoll vergoldetes Relief zeigt die voneinander Abschied nehmenden Apostel in einer hügeligen, kargen Landschaft. Die Flügelreliefs zeigen jeweils in Dreiergruppen übereinandergestellt links *Bonifatius*, *Ursula* und *Antonius* sowie *Sebastian*, *Barbara* und *Christophorus*, rechts *Valentin*, *Margarethe* und *Laurentius* sowie *Nikolaus*, *Katharina* und *Georg*. EISSING u. a. 2003, S. 823, beschreiben die Darstellung des Mittelschreins nach wie vor fälschlich als „Szenen aus dem Leben des Heiligen Jakobus“. Eine Abbildung der gesamten, ikonographisch bedeutenden Festtagsansicht nebst richtiger Bezeichnung als Apostelabschied findet sich bei LÜBBEKE 1984, Abb. 22, S. 33.

⁹⁶ LEHFELDT 1891, S. 145, hatte noch keine Kenntnis von den Darstellungen und gab an, daß die Malereien im Zuge der Renovierung der Kirche im Jahre 1828 übermalt worden seien. LÜBBEKE 1984, S. 33ff. ging nicht weiter auf die Darstellungen der Werktagsseite ein. Man kann aus ihren Aussagen also nicht schließen, ob sie zu diesem Zeitpunkt noch übermalt waren, oder auf Grund des schlechten Erhaltungszustandes einfach unbeachtet blieben. Wahrscheinlich wurden die Malereien im Zuge der 1965-67 erfolgten Restaurierung freigelegt (EISSING u. a. 2003, S. 823).

beschädigt. Die heute noch sichtbaren Fragmente lassen auf eine starke kompositorische Abhängigkeit zum einen von Albrecht Dürers *Großer Passion (Kreuztragung)*⁹⁷, mehr aber noch von Albrecht Altdorfers *Sündenfall und Erlösungs-Holzschnitten (Gebet am Ölberg*⁹⁸, *Geißelung*⁹⁹, *Dornenkrönung*¹⁰⁰) schließen.¹⁰¹

Die wesentlich besser erhaltene, sorgfältiger ausgeführte Sonntagsansicht zeigt in der Mitte eine sich über beide Flügel erstreckende *Heilige Sippe*, die von einer *Kreuzigung Petri* links und einer *Enthauptung des Paulus* rechts flankiert wird. Kompositorisch ergibt sich eine sehr einheitliche Wirkung von Mitteltafeln und seitlichen Flügeln, weil sich die Landschaft im Hintergrund über die gesamte Bildfläche zu erstrecken scheint und oben durchgängig üppige Fruchtgirlanden angebracht sind.



Abb. V.142. Kat.-Nr. MW 4

⁹⁷ BARTSCH 10 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 160.

⁹⁸ BARTSCH 19 / WINZINGER 1963, Nr. 44.

⁹⁹ BARTSCH 23 / WINZINGER 1963, Nr. 48.

¹⁰⁰ BARTSCH 24 / WINZINGER 1963, Nr. 49.

¹⁰¹ Zum Teil sind auch Elemente aus Holzschnitten beider Künstler verknüpft. So wurde beispielsweise die Figurengruppe der *Geißelung* von Albrecht Altdorfers *Sündenfall und Erlösungs-Folge* (BARTSCH 1-40 / WINZINGER 1963, Nr. 26-66) übernommen, der Hintergrund mit Rundbogenarkaden aber aus der *Dornenkrönung* der Dürerschen *Kleinen Passion* (BARTSCH 34 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 204) entlehnt. Die *Dornenkrönung* selbst ist in der Figurengruppe von Altdorfer (BARTSCH 24 / WINZINGER 1963, Nr. 49) vorgeprägt, der Hintergrund mit Rundbogen und Okulus entspricht dem der *Vertreibung der Händler aus dem Tempel* aus Dürers *Kleiner Passion* (BARTSCH 23 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 192). Die einzige Szene, die den erhaltenen Fragmenten nach zu urteilen allein an Dürer orientiert ist, stellt die *Kreuztragung* dar: links ist die von Johannes fürsorglich umarmte Maria (im blauen Kleid) rekonstruierbar, rechts der Christus am Strick voranzerrenden Knecht (in roter Hose und Wams) aus Dürers *Großer Passion* (BARTSCH 10 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 160).

Die Qualität der Malerei und die strahlende Wirkung der Farben sind so außergewöhnlich, daß man meinen könnte, man habe es mit der Festtagsansicht des Altars zu tun. Auch wenn die *Heilige Sippe* in der vor allem im 16. Jahrhundert üblichen Tradition eines sogenannten *Sippenaltars*¹⁰² steht, so ist die Art und Weise der Darstellung in ihrer Monumentalität doch äußerst bemerkenswert.¹⁰³ Die Anverwandten Christi sind dicht zusammengedrängt, reliefartig und wie auf einer Bühne im unmittelbaren Bildvordergrund angeordnet. Ein Bildmittelgrund fehlt. Im Hintergrund erstreckt sich eine mit zunehmender Entfernung verblauende, bergige Landschaft, in die links eine Burg und rechts ein Dorf mit Kirche eingebettet sind. Links erhebt sich eine überhängende Felswand. Die Gruppe Anna-Joachim ist durch eine für den sogenannten Donaustil typische Fichte mit herabhängenden Zweigen und abgebrochenen unteren Ästen betont.



Abb. V.143. Kat.-Nr. MW 4.1

Das Zentrum der Komposition bildet die farblich durch kräftiges Rot und Blau hervorgehobene *Anna-Selbdritt-Gruppe*. Neben Anna sind auf dem linken Flügel der sie von hinten umarmende Joachim sowie ihre beiden weiteren Ehemänner Kleophas und Salomas im Hintergrund links zu sehen.¹⁰⁴ Außerdem sitzt dort noch ihre Tochter, Maria Kleophas mit ihren vier Kindern Jakobus d. Jüngeren, Barnabas, Simon Zelotes und Judas Thaddäus. Ihr

¹⁰² Bei diesem steht die Heilige Sippe aber im Zentrum, ist also auf der Festtagsansicht des Altars zu sehen (vgl. etwa den Artelshofer Sippenaltar des Wolf Traut, um 1514, Öl auf Holz, 168 x 206 cm, Bayerisches Nationalmuseum München).

¹⁰³ Eine vergleichbare Darstellung von dieser Größe weist etwa der *Annenaltar* des Quentin Massys auf, in Auftrag gegeben 1507, Öl auf Holz, ehemals Peterskirche Löwen, heute Museum für Alte Kunst Brüssel (FRÈRE 1997, S. 181, Abb. S. 178/179).

¹⁰⁴ Laut Trinubiumslegende aus dem 11. Jahrhundert war Anna dreimal verheiratet (LCI, Bd.4, Sp. 163).

Ehemann Alphäus bringt gerade einem der Söhne das Alphabet bei.¹⁰⁵ Maria auf dem rechten Flügel wird von Joseph begleitet, welcher vom Gesichtstypus und der Haltung her parallelisiert mit Zacharias ist. Während Zacharias jedoch in körperlicher Nähe zu seiner Frau gezeigt ist, wirkt Joseph mehr wie ein fremder Beschützer als wie ein Ehemann. In fast ehrfürchtiger Haltung, ohne körperlichen Kontakt zu seiner Frau steht er hinter ihr und erinnert an einen Pilger, der ein Gnadenbild anbetet. Das Christuskind auf Marias Schoß greift neugierig nach dem von Anna angebotenen Apfel, während es in der anderen Hand genau wie seine Großmutter eine Weintraube hält. Rechts neben Maria ist noch deren Stiefschwester Maria Salome mit ihren zwei Kindern, Johannes dem Evangelisten und Jakobus dem Älteren, nebst Ehemann Zebedäus dargestellt. Da alle sechs neben Christus dargestellten Kinder später die Rolle von Aposteln einnahmen,¹⁰⁶ ist auch der inhaltliche Bezug zur Mittelschreinszene des *Apostelabschieds* gegeben. Zumindest in zwei Motiven wurden Anleihen bei einem Holzschnitt Lucas Cranach d. Ä. genommen,¹⁰⁷ so bei Alphäus, der seinen Sohn das Alphabet lehrt, und Zebedäus, der sein Kind liebevoll in den Arm nimmt.



Abb. V.144. Lucas Cranach d. Ä.: Die Heilige Sippe, um 1509, Holzschnitt, 225 x 324 mm

Auf dem linken Flügel ist die *Kreuzigung Petri* dargestellt (Abb. V.145). Der kopfüber ans Kreuz gebundene Apostel wird von insgesamt fünf Folterknechten umgeben, von denen einer den Kreuzesstamm festhält, den ein anderer gerade mit Hilfe eines schweren Hammers einpflockt. Auch in dieser Szene wurde sich motivisch an einem der Cranach-Holzschnitte mit der Darstellung des *Martyrium Petri*¹⁰⁸ orientiert, bei welcher der Knecht, der den Kreuzesstamm umklammert, jedoch wesentlich mehr mit der Last zu kämpfen hat

¹⁰⁵ LEHFELDT 1891, S. 144, interpretierte die Gruppe falsch als Heilige Elisabeth, die ihrem Sohn Johannes dem Täufer das ABC lehrt. Zu diesem abwegigen Schluß kam er vielleicht angesichts der insgesamt verhältnismäßig herb dargestellten Frauengesichter.

¹⁰⁶ LCI, Bd. 4, Sp. 167.

¹⁰⁷ BARTSCH 5 / GEISBERG 1923-31, 561.

¹⁰⁸ BARTSCH 37 / GEISBERG 1923-31, 581 / JAHN 1955, Nr. 77a.

und derjenige, der den Hammer schwingt, schwerer arbeiten muß, um das Kreuz fest im Boden zu verankern. Während der das Kreuz umfassende Knecht bei Cranach die Füße in den Boden stemmt, wirkt das im Kontrapost dargestellte Pendant der Crispinuswerkstatt nicht so, als sei viel Kraft aufzuwenden, um das Kreuz in der Balance zu halten. Vielmehr scheint es, als umarme die Figur das Marterinstrument des Heiligen inbrünstig. Zusammen mit dem merkwürdig verklärten Blick, den der Mann auf den Betrachter richtet, wirkt er wie durch das Martyrium Petri zum christlichen Glauben bekehrt. Die volkreiche Darstellung Cranachs wurde auf dem Altarflügel auf wenige Personen reduziert und der Heilige senkrecht mit dem Kopf nach unten am Kreuz fixiert dargestellt. Insgesamt wurden die vorbildhaften Motive des Cranachholzschnittes zugunsten einer übersichtlicheren Komposition und anderen Gesamtwirkung eigenständig verarbeitet.



Abb. V.145. Kat.-Nr. MW.4.2

Abb. V.146. Lucas Cranach d. Ä.: Kreuzigung Petri aus der Folge der Apostelmartyrien, um 1510, Holzschnitt, 163 x 126 mm

Die *Enthauptung Pauli* auf dem rechten Flügel wird von einem prächtig gekleideten Reiter mit Barett auf einem Schimmel am linken Bildrand dominiert (Abb. V.147). Zu dessen Füßen läuft ein barfüßiger Knabe - vielleicht sein Knappe - einher, der Pfeil und Bogen in Händen hält. Der Körper des Paulus fällt zunächst nicht auf, weil er inmitten einer Schar von fünf Folterknechten rechts am Boden zusammengesackt ist. Sein eben abgeschlagener Kopf liegt links zu Füßen des Knaben. Das abgetrennte Haupt ist der drastischen, einem modernen Comic entsprechenden Erzählweise zufolge dreimal auf dem Boden aufgeschlagen. Diese Darstellungsweise stellt den bildlichen Bezug zur Legende her, wonach an den jeweiligen Berührungspunkten mit der Erde Quellen entsprangen.¹⁰⁹ Auch hier ist eine motivische Beeinflussung durch einen Cranach-Holzschnitt gegeben, welcher das gleiche

¹⁰⁹ An seinem angeblichen Hinrichtungsplatz südlich von Rom steht die Kirche Tre Fontane (GORYS 1997, S. 240).

seltene Motiv des auf dem Boden dreimal aufschlagenden Hauptes zeigt, allerdings im Zusammenhang mit dem *Martyrium des Apostels Matthäus*¹¹⁰. Die Gruppe der Cranach-schen Henkersknechte und Schaulustigen ist auf dem Altarflügel auf die rechts am Bildrand stehenden Männer reduziert, von denen einer wie auf dem Vorbild eine Art Janitscharenmütze trägt. Der berittene Hauptmann auf seinem tänzelnden Pferd ist auf der Molschlebener Tafel an den rechten Bildrand gerückt und wirkt deutlich statuarischer. Der Scharfrichter links steckt auf dem Holzschnitt Cranachs gerade sein Schwert in die Scheide zurück, während derjenige auf dem Molschlebener Altar das seine mit einem weißen Tuch reinigt. Diese Figur ist deutlich in kompositorischen Bezug zu dem auf dem linken Flügel das Kreuz umfassenden Mann gesetzt: beide Knechte tragen gelbe Gewänder.



Abb. V.147. Kat.-Nr. MW 4.3

Abb. V.148. Lucas Cranach d. Ä.: Enthauptung des Paulus aus der Folge der Apostelmartyrien, um 1510, Holzschnitt, 163 x 126 mm

Auch die Predella des Molschlebener Altars ist bemalt. Das Mittelbild, ursprünglich wahrscheinlich ein Relief,¹¹¹ fehlt und wurde durch eine Kopie von Leonardo da Vincis Abendmahl aus dem 19. Jahrhundert ersetzt. Links davon ist der *Heilige Rochus* dargestellt, rechts der *Heilige Wendelin*¹¹² inmitten seiner Schafsherde. Den ausladenden, geschweiften Predellenfortsatz schmücken zu beiden Seiten üppige, vegetabile Renaissanceornamente, die sich aus überkreuz gelegten, in der Mitte mit Schleifen verbundenen, kräftigen Pflanzenstengeln zusammensetzen.

¹¹⁰ BARTSCH 44 / GEISBERG 1923-31, 588.

¹¹¹ Die von LEHFELDT 1891, S. 144, Abb. S. 147, in diesem Zusammenhang angesprochenen, an der Südwand der Kirche angebrachten Reliefs mit der Darstellung des *Abendmahls* und der *Anbetung der Heiligen Drei Könige* sind sowohl in ikonographischer wie auch stilistischer Hinsicht als ehemalige Predellentafeln auszuschließen.

¹¹² Nothelfer, Patron der Hirten, Schäfer und Bauern, gegen Viehseuchen und für gedeihliche Witterung und gute Ernte (www.heiligenlexikon.de).



Abb. V. 149. Kat.-Nr. MW 4.4, Ausschnitte

Ursprünglich erstreckte sich auch hinter den Heiligen der Predella eine Landschaft, die wohl wie die Flügelaußenseiten im 19. Jahrhundert mit weißer Farbe übertüncht wurde.¹¹³ Bei Betrachtung des Originals läßt sich der wenig sorgfältige Anstrich genau erkennen. So wurden zwischen den Ranken des ornamentalen Schmucks zum Teil Stücke des ehemals blauen Himmels stehen gelassen, und vor allem auf der Seite des Heiligen Wendelin sieht man mit bloßem Auge die Umrisse einer Kirche sowie einiger Häuser durch die weiße Farbschicht schimmern. Auch scheint an Stellen, wo die Farbe nicht ganz so dick aufgetragen wurde, insbesondere bei den Konturen der Figuren, deutlich der blaue Untergrund durch.¹¹⁴



Abb. V.150. Kat.-Nr. MW 4.4, Ausschnitt

Die Heiligen der Predella besitzen die für die Crispinuswerkstatt typischen, ringförmigen Nimben, die in ihrer flimmernden Wirkung an den Rändern durch die weiße Übermalung leider sehr gelitten haben. Bei den Heiligen der Sonntagsansicht wurde wie bei den *Vierzehn Nothelfern* in Berlin (Abb. V.133) aufgrund der Vielfigurigkeit gänzlich auf Nimben verzichtet.

¹¹³ Anscheinend wollte man eine einheitlich schlichte Wirkung des zugeklappten Altars bewirken.

¹¹⁴ Zugunsten einer harmonischeren Gesamtwirkung, die sich aus dem Zusammenspiel von Sonntagsansicht und ursprünglichem Zustand der Predella ergeben würde, ist dringend die Entfernung der dilettantischen Übermalung zu empfehlen.

Das gesamte Farbkonzept des Molschlebener Hochaltars umfaßt das für die Crispinuswerkstatt Übliche: bis ins Rosa abgestuftes Rot, Moosgrün, ein kräftiges Blau und ein Maisgelb, welches kräftige Akzente setzt. Allerdings ist die Farbwirkung der Sonntagsansicht dieses Altars eine auffallend kräftigere als auf den meisten sonstigen bekannten Arbeiten.¹¹⁵ Im Fall der Heiligen Sippe ist der Mantel der Heiligen Anna in einem intensiven, sonst eher seltenen Rot gehalten, was aber offensichtlich den Grund hat, daß die Anna-Selbdritt-Gruppe farblich hervorgehoben werden sollte. Auch der fließende, sich gleichermaßen durch feine Ösen- und Schlaufenformen an Ärmeln und Oberkörpern und eher großzügige Stoffbahnen im Beinbereich auszeichnende Faltenstil ist typisch für die Crispinuswerkstatt. Auf der Predella sind - wenn auch etwas zurückhaltend und kleinteiliger - ähnlich barock anmutende Schnörkel an den Gewandsäumen zu beobachten, wie etwa beim Nürnberger *Johannes dem Täufer* (Abb. V.153). Der typisch überlängte Figurentypus mit großen Füßen zeigt sich in erster Linie bei den stehenden Figuren, etwa den Folterknechten, Zebedäus auf der Sonntagsseite oder den Heiligen auf der Predella, besonders deutlich. Die nach vorn gereckte Kopfhaltung läßt sich auch bei den sitzenden Figuren finden. Besonders auffallend ist bei den Malereien der Sonntagsseite der merkwürdig verklärte Blick der Agierenden. Dieser entsteht dadurch, daß kein direkter Augenkontakt unter den Einzelfiguren besteht. Genau wie bei den Aposteln des *Helbraer Altars* starrt jede Figur für sich ins Leere. Überspitzt gesagt, ergibt sich der Eindruck, als habe der Künstler einzeln konzipierte Figuren und Figurengruppen zu einem Ganzen zusammengefügt, es aber versäumt, diese untereinander in Beziehung zu setzen. Durch diese eigenartige Beziehungslosigkeit der Dargestellten untereinander entsteht bei dem Betrachter die Wirkung eines zeitlichen Vakuums. Die einzige Figur, die den Betrachter durch direkten Blickkontakt ins Geschehen mit einbezieht, ist der sein Schwert säubernde Knecht auf der *Enthauptung Pauli*.

Besonders bemerkenswert ist der kompositorisch verbindende, von der „Donauschule“ geprägte Landschaftshintergrund, der hinter alle Figuren einschließlich die der Predella gelegt ist. Eine derart auffällige, sich über alle Altarteile erstreckende Prominenz der Landschaft besitzt Seltenheitscharakter.

2.2.9. Der Marienaltar aus Großengottern

In der Erfurter St.-Wigbert-Kirche wurde 1996 ein zusammengesetzter Flügelaltar aufgestellt, der ursprünglich in die Walburgiskirche von Großengottern gehörte. Seine erhalte-

¹¹⁵ Insgesamt besitzt die Predella im Vergleich zur *Heiligen Sippe* eine wesentlich stumpfere, mehr pastellene Farbigekeit. Angesichts der ursprünglich ebenfalls durch Landschaft hinterfangenen Darstellungen ist anzunehmen, daß die Predella sich um der Gesamtwirkung willen früher von einer ähnlichen Farbwirkung wie die *Heilige Sippe* zeigte. Offensichtlich reagieren die durch die Crispinuswerkstatt verwendeten Farben auf dauerhafte UV-Einstrahlung ausgesprochen empfindlich. Sowohl die Predella als auch die Flügelaußenseiten des Molschlebener Altars waren ungeschützt dem Licht und anderen Umwelteinflüssen ausgesetzt. Ähnliche Schäden weisen die Bemalungen der Flügel in Helbra auf, welche seit ihrer im 18. Jahrhundert erfolgten Fixierung stets den Chorfenstern zugewendet sind. Diese These ließe sich durch eine restauratorische Untersuchung der verwendeten Farbpigmente verifizieren.

nen Teilstücke waren dort an der Chorwand angebracht¹¹⁶ und drohten zu verrotten, bis sie das Bischöfliche Amt Erfurt-Meiningen 1981 für 60.000 DDR-Mark aufkaufte.¹¹⁷ Erhalten waren die geschnitzte *Marienkrönungsgruppe* und zwei Figuren der *Hl. Barbara* und *Walburga* aus dem Schrein, außerdem das Relief der Predella mit der Darstellung des *Marientodes*, ein inneres Flügelpaar mit Reliefs und Gemälden und ein beidseitig bemalter Einzel Flügel.¹¹⁸ Die Restaurierungsmaßnahmen in den Kirchlichen Werkstätten Erfurt begannen 1984, und der verlorene Schrein wurde von der Firma Gebhardt und Winter in Erfurt-Hochheim ersetzt.¹¹⁹

In seiner heutigen Gestalt fehlt dem Altar das zweite, äußere Flügelpaar. Von diesem war schon in den 1980er Jahren nur noch der rechte Flügel vorhanden. Dessen Verbleib ist heute ebenfalls unbekannt.¹²⁰ Er zeigte auf der Innenseite *Christus vor Kaiphas* und das *Ecce Homo* sowie auf der Außenseite eine *Kreuztragung* über die gesamte Fläche.¹²¹ Heute tragen die Außenseiten der Flügel links das *Gebet am Ölberg* sowie die *Geißelung* und rechts die *Gefangennahme* und *Dornenkrönung*.¹²²

¹¹⁶ SOMMER 1879, S. 13.

¹¹⁷ POHL 1996, S. 15.

¹¹⁸ LÜBBEKE 1984, S. 35f. In der heutigen Aufstellung zeigt der Mittelschrein eine von den beiden Heiligenfiguren flankierte *Marienkrönung*, auf den Flügeln die *Verkündigung* über der *Auferstehung* links und *Geburt* und *Anbetung der Könige* rechts. Lübbecke beschrieb die Reliefs noch in anderer Zusammenstellung (ebd., S. 36). Links waren damals die *Verkündigung* über der *Anbetung der Könige* zu sehen (ebd., Abb. 27, S. 37), rechts die *Geburt Christi* über der *Auferstehung*. Prinzipiell entspräche diese Anordnung auch eher der Leserichtung in chronologischer Reihenfolge von rechts nach links. Es sei besonders hervorgehoben, daß die Reliefdarstellungen des Marienlebens eine deutliche stilistische Nähe zu Hans Leinbergers Arbeiten aufweisen (vgl. etwa die beiden wohl ehemals zum Moosburger Hochaltar gehörenden Szenen aus dem Marienleben, 1513, Stadtmuseum Landshut).

¹¹⁹ POHL 1996, S. 15.

¹²⁰ Freundliche Auskunft Herr Pfarrer Mattheis, St. Wigbert, Erfurt.

¹²¹ LÜBBEKE 1984, S. 36, Abb. 28, S. 38. Anhand der schlechten Schwarzweißabbildung läßt sich wieder die Abhängigkeit von Altdorfers Sündenfall und Erlösung-Holzschnitt des gleichen Themas erkennen. Hier wie dort findet sich - in jeweils anderer Schrittstellung - der den gestrauchelten Christus mit einer Peitsche traktierende Knecht am rechten Bildrand.

¹²² Wenn der verschollene, rechte Außenflügel innen *Christus vor Kaiphas* und das *Ecce Homo* zeigte, dürfte der andere die Passionsszenen der Sonntagsansicht um das *Letzte Abendmahl* und *Christus vor Pilatus* ergänzt haben. Etwas rätselhaft, weil ungewöhnlich, ist die sich über die ganze rechte Flügelaußenseite erstreckende *Kreuztragung Christi* (LÜBBEKE 1984, Abb. 28, S. 38), die zeitlich ja nach den erwähnten Szenen der Sonntagsansicht liegt. Der liturgischen Wandlung eines Flügelaltars entsprechend, müßte sie eigentlich in einem späteren Wandlungszustand zu sehen gewesen sein. Da sie sich aber offensichtlich auf der Werktagsseite befand, fällt es schwer, ein bildliches Pendant zu rekonstruieren. Da keiner der beiden äußeren Flügel mehr im Original in Augenschein genommen werden konnte, muß die These, die Kreuztragung habe sich eventuell in Ergänzung einer Darstellung der Heiligen Veronika auf die gesamte Werktagsseite erstreckt, spekulativ bleiben.



Abb. V.151. Crispinuswerkstatt: Passionsszenen des ehemaligen Großengotter Marienaltars, 1518-1523, Öl auf Holz, St. Wigbert, Erfurt

Die für die Crispinuswerkstatt typischen Merkmale finden sich auch bei dem Marienkrönungsaltar aus Großengottern, der sich heute in Erfurt befindet. Die Farbgebung ist die übliche in Altrosa, Maisgelb, Moosgrün und Blaugrau. Die bräunlich-gelbliche Farbgebung des architektonischen Hintergrundes findet sich im Straußfurter und Mühlhausener Altar der St. Georgi-Kirche (Abb. V.124 und V.137); allerdings fällt die Raumkonstruktion bei den hier behandelten Tafeln mit ihren von Säulen getragenen Kreuzrippengewölben komplizierter aus. Die Figuren besitzen die charakteristisch überlängten Proportionen mit verhältnismäßig kleinen, vorgereckten Köpfen und besitzen auffallend große Füße. Der Faltenstil ist weich, und die Gewänder rollen sich zum Teil ornamental und dekorativ spiralförmig ein, ganz so wie etwa der Umhang des *Heiligen Wendelin* auf dem Molschleberer Altar (Abb. V.149).¹²³

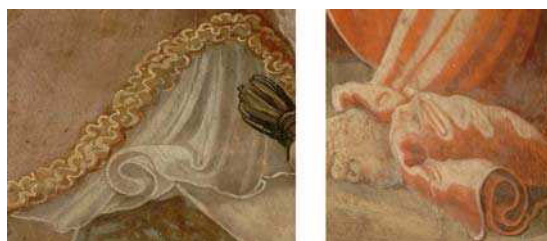


Abb. V.152. Ausschnitte aus Abb. V.151.

¹²³ Im Fall der beiden oberen Szenen war eine Beurteilung der Körperproportionen nicht ohne weiteres möglich, da sie sich nur in starker Untersicht betrachten ließen. Es schien aber, als seien die Figuren etwas gedrungener und die Gewandbehandlung eine andere, vor allem ohne jegliche Gewandschnecken.

Insgesamt lassen sich bei den Knechten der *Geißelung* und *Dornenkrönung* sowie dem mit Malchus ringenden Petrus auf der *Gefangennahme* die typischen, wie in einer Momentaufnahme gebremst festgehaltenen, heftigen Bewegungen beobachten. Insbesondere die Folterknechte erinnern stark an diejenigen auf den Martyrienszenen des *Molschlebener Altars* (Abb. V.145 und V.147). Auch im Falle des heutigen Erfurter, einstmals Großengotterner Altars sind die Passionsszenen kompositorisch deutlich an Albrecht Dürer und Albrecht Altdorfer orientiert.¹²⁴

2.2.10. Die Nürnberger Heiligen

Die von ihren Rückseiten getrennten Tafeln¹²⁵ mit Darstellungen des *Heiligen Jakobus* und *Johannes Baptist* bildeten ursprünglich die Werktagsseite eines heute im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg befindlichen Altars unbekannter Herkunft. Die Figuren weisen eine auffallende Nähe zu den Predellenheiligen des *Molschlebener Altars* (Abb. V.149) auf. Sie besitzen den gleichen, für die Crispinuswerkstatt spezifischen Ringnimbus, und die Figurentypen sowie der Gesichtstypus des Jakobus erinnern deutlich an den *Heiligen Wendelin* in Molschleben. Die ausgeprägte Gewandschnecke des Johannes scheint in zurückhaltenderer und wesentlich kleinerer Form bei dem Heiligen Wendelin vorgeprägt. Auch die helle, etwas stumpfe Farbigkeit¹²⁶ der Gewänder ist die gleiche wie bei den Molschle-

¹²⁴ Motivische Vorbilder wurden ähnlich wie beim *Molschlebener Altar* verknüpft. So setzt sich beispielsweise die *Geißelung* aus Dürers Kupferstichpassion (BARTSCH 8 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 50) und Altdorfers *Sündenfall und Erlösung-Holzschnitt* (BARTSCH 23 / WINZINGER 1963, Nr. 48) zusammen: Christus und die Knechte (rechts) sind Dürers, der linke Knecht Altdorfers Druckgraphik entlehnt. Die *Dornenkrönung* übernimmt mit dem Baumstamm sowie den beiden Knechten, die mittels eines quergelegten Astes Christus die Dornenkrone aufsetzen, Motive von Altdorfer (BARTSCH 24 / WINZINGER 1963, Nr. 49). Der eine Grimasse schneidende Knecht, welcher Christus ein Schilfrohr in die Hand drückt, hingegen ist aus Dürers *Kleiner Passion* (BARTSCH 34 / SCHOCH/MENDE/SCHERBAUM 204) entlehnt. Das *Gebet am Ölberg* und die *Gefangennahme* zitieren in erster Linie Altdorfer (BARTSCH 19 und 20 / WINZINGER 1963, Nr. 44 und 45).

¹²⁵ Laut Befund waren der *Heilige Valentin* und *Johannes der Täufer* ursprünglich auf der Vorder- und Rückseite einer Tafel dargestellt (LÖCHER 1997, S. 175). Dies legt nahe, daß die anderen beiden Heiligen ebenfalls zusammengehörten; ein entsprechender Befund fehlt hier aber. Löcher ging davon aus, daß der Altar ehemals zwei Paar Flügel pro Seite hatte und demnach auf der Sonntagsansicht neben *Valentin* und *Hiob* noch zwei weitere Heilige zu sehen waren. Diese Annahme wird durch die restauratorischen Befunde und die Körperwendungen der Heiligen bestätigt. Die Scharniere der Hiobtafel (befundlich gesicherte Scharniere rechts, vgl. ebd.) und des *Heiligen Valentin* befinden sich auf der gleichen Seite. *Jakobus* kann somit nicht die Rückseite des *Hiob* gebildet haben. Man hatte es ursprünglich mit einem Altar zu tun, der auf jeden Fall vier Heilige auf der Sonntagsansicht (Festtagsansicht unbekannt) und *Johannes* und *Jakobus* auf der Werktagsansicht zeigte. Es wäre kompositorisch allerdings ungewöhnlich, daß sich die beiden Heiligen der Werktagsansicht so voneinander abwenden und jeweils quasi ins Leere - nach außen - geblickt hätten. Eine weitere Möglichkeit bestünde darin, daß die Werktagsansicht um je zwei Standflügel verbreitert wurde, also ebenfalls zwei zusätzliche Heilige zeigte, wobei *Jakobus* um einer geschlossenen Komposition willen den linken Standflügel (nach innen gewendet) geziert haben müßte. Außer den Malereien und/oder Schnitzereien der Festtagsansicht sind demnach also mindestens zwei Heilige der Sonntagsansicht verloren gegangen, eventuell auch noch zwei weitere Heilige der Werktagsansicht. – Es wäre denkbar, daß die sogenannten Budapester Bischöfe zu diesem Altar gehörten (siehe Kap. V.2.2.11, Abb. V.154). Deren Maße weichen mit ca. 110 x 42 cm nur unerheblich von den Nürnberger Tafeln mit 93,5 x 41 cm ab.

¹²⁶ HAUSBERGER (=verheiratete Lübbeke) 1972, S. 185, stellte fest, daß der *Heilige Johannes* und *Jakobus* „[...] in der stumpfen Farbigkeit und dem leeren Gesichtsausdruck den Regensburger Tafeln mit der Heimsuchung und der Anbetung der Könige [des Straußfurter Marienaltars] verwandt [...]“ seien.

bener Predellenfiguren. Der *Heilige Jakobus* und *Johannes* stehen vor schwarzem Grund auf spärlich bewachsenem Boden. Insgesamt sind sie „entschieden temperamentvoller und raumfüllender“¹²⁷ aufgefaßt und technisch weniger aufwendig gearbeitet als die Heiligen der ehemaligen Innenseiten.¹²⁸



Abb. V.153. Crispinuserwerkstatt: Flügel eines unbekanntes Altars mit dem Hl Valentin, Hiob, Johannes Bapt. (= MW 5.1) und Jacobus d.Ä. (=MW5.2), 1518-1522, Öl auf Tannenholz, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg

Diese zierte die Darstellungen eines *Heiligen Valentin* und *Hiob*¹²⁹. Die Figuren stehen jeweils auf schachbrettmustertem Boden vor einem an einer metallenen Stange aufgehängten Vorhang. Ihre Köpfe werden von verhältnismäßig altmodischen, goldenen Scheibennimben umfassen. Der *Heilige Valentin* ähnelt vom Figuren- und Gesichtstypus den *Heiligen Erasmus* und *Nikolaus*¹³⁰ auf dem *Straußfurter Altar* (Abb. V.133). Insgesamt ist er jedoch noch deutlicher den unten behandelten, sogenannten *Budapester Bischöfen* (Abb.

¹²⁷ Ebd., S. 176.

¹²⁸ Ebd., S. 175. Diese Umstände könnten auf unterschiedliche Künstlerhände hinweisen, aber auch auf den unterschiedlichen liturgischen Stellenwert der jeweiligen Ansichten des ehemaligen Altars zurückzuführen sein. Wahrscheinlich erforderte die wichtigere Sonntagsansicht eine sorgfältigere Malweise und eine mehr konventionelle Darstellungsweise der Heiligen. Dies könnte die Erklärung für den ruhigeren Faltenstil, die strahlendere Farbigekeit und die eher herkömmlichen, goldenen Scheibennimben sein.

¹²⁹ Hiob wurde unter anderem durch Aussatz in seinem Glauben geprüft und trug deshalb die Schwären an den Beinen. Er gilt als Patron von Krankenhäusern und Schutzheiliger von Pest-, Lepra- und Geschlechtskranken (www.heiligenlexikon.de, ferner BBK, Bd. 3, Sp.122-123). Das Geldstück in seiner rechten Hand dürfte auf die göttliche Belohnung - unter anderem in Form von Reichtum - nach seinen schweren Prüfungen hinweisen, zumal es von einem Schriftband umgeben wird, das den Namen des Herrn preist: "Sit nomen dom[in]i benedictum", Üs.: "Gesegnet sei der Name des Herren." Da beide Heilige Schutzpatrone von Kranken sind, könnte sich der ursprüngliche Standort des Altars in einer an ein Hospiz angegliederten Kirche oder Kapelle befunden haben.

¹³⁰ Dort untypisch ohne Bart und mit aus dem Rahmen fallenden Attribut dargestellt. Das Trinkhorn dürfte auf sein Patronat für die Bierbrauer, Schnapshändler, Wirte und Weinhändler zu beziehen sein (GORYS 1997, S. 227).

V.154) verwandt; vor allem der Scheibennimbus, das prägnante nach vorne verschobene Kontrapost-Standmotiv und die kräftige Farbigekeit kehren dort wieder.

Die Heiligen *Jakobus* und *Johannes* wirken deutlich volkstümlicher und bodenständiger als *Valentin* und *Hiob*, was allein schon durch den kargen, steinigen Untergrund und die fehlenden Vorhänge, aber auch ihre kräftige Körperform und standfestere Beinhaltung erreicht wird. Die merkwürdig zaghaft nach vorn gereckte Kopfhaltung findet sich bei allen vier Figuren, und auch die nackten Füße Hiobs und Johannes' mit ihren kurzen, krummen Zehen gleichen einander in auffallender Weise.

2.2.11. Die Budapester Bischöfe

Eng verwandt mit dem *Heiligen Valentin* der Nürnberger Tafeln (Abb. V.153) und dem *Nicolaus* und *Erasmus* des *Straußfurter Marienaltars* (Abb. V.133) sind die nach ihrem heutigen Standort, dem Budapester Museum der Bildenden Künste, bezeichneten *Budapester Bischöfe* (Abb. V.154).

Der linke Bischof läßt sich angesichts des Kirchenmodells ohne weiteres als *Heiliger Wolfgang* identifizieren, wohingegen die Identität der rechten Figur lange umstritten war.¹³¹ Es handelt sich hierbei um den zum Bischof von Ravenna ernannten Weber Severus.¹³² Die Tatsache, daß in der Erfurter Severikirche dessen Reliquien aufbewahrt werden, führte zur These, die Tafeln stammten ursprünglich auch daher.¹³³

¹³¹ Die als Attribut präsentierte Stange wurde als Walkerstange oder Wollbogen gedeutet und damit verbunden eine Identifizierung als *Jacobus der Jüngere* (BK BUDAPEST 1972, Nr. 20) oder *Severus von Ravenna* (HOFFMANN 1995, S. 398) erwogen. Beide zur Debatte stehenden Heiligen sind Patrone der Weber und führen deshalb neben anderen Möglichkeiten die genannten Attribute mit sich. Der hier zu behandelnde Heilige hält definitiv einen Wollbogen in der Hand. Die Darstellung *Jakobus des Jüngeren* als Bischof wäre gänzlich ungewöhnlich, auch wenn er bisweilen als erster Bischof Jerusalems gesehen wird (BK BUDAPEST 1972, Nr. 20).

¹³² GORYS 1997, S. 268f. / BRAUN 1943, Sp. 656ff.

¹³³ HOFFMANN 1995, S. 398. Lübbecke bezeichnete die Tafeln als zusammengehörig mit einem Altar, der sich 1906 im Kunsthandel befand. In dem von ihr als Beleg angeführten und leider nicht ausfindig zu machenden Auktionskatalog („Versteigerungskatalog der Sammlung Eisenmann, M. Cramer, Kassel 1906, Nr. 406“, ebd., Anm. 77) scheint ein von vier geschnitzten Heiligenfiguren flankiertes Heimsuchungsrelief abgebildet gewesen zu sein. Hier zeige sich, daß die Tafeln der Bischöfe vor allem am oberen Rand erheblich beschnitten worden seien (ebd.). Angeblich sollen die beiden Heiligen zusammen mit einem Nikolaus von Myra die Rückseite des besagten Retabels gebildet haben. Die beiden hier behandelten Tafeln waren offensichtlich die Außenseiten der Altarflügel (BK BUDAPEST 1972, Nr. 20). Demnach müßte der Heilige Nikolaus, der wie die geschnitzten Teile seit 1906 verschollen ist, die Rückseite des Schreins geschmückt haben. Insgesamt scheint der versteigerte Altar aber zusammengestückelt gewesen zu sein. Ein Relief mit der Darstellung einer Heimsuchung als Mittelbild eines Altars wäre ungewöhnlich; außerdem spricht die offensichtlich erfolgte Beschneidung der gemalten Tafeln für eine nachträgliche Anpassung des Formats an die Mitteltafel. HOFFMANN 1995, S. 398, Anm. 20, ging angesichts der Abbildung von 1906 auch davon aus, daß „[...] die gemeinsame Rahmung einschließlich der beiden, das mittlere Relief einfassenden abgetreppten Pfeilerchen größtenteils neu war“ (ebd.). Woher der Altar bzw. dessen Einzelteile ursprünglich stammten, muß dahingestellt bleiben, da außer dem Namen des vorletzten Besitzers Oskar Eisenmann nichts weiter überliefert ist. Der Erfurter Raum läge jedoch wegen der Darstellung des *Severus von Ravenna* und dem Sitz der Malerwerkstatt in Thüringen durchaus nahe. Der von Helga Hoffmann als wahrscheinlich angenommene Standort in der Erfurter Severikirche ist nicht abwegig, muß aber rein hypothetisch bleiben.



Abb. V.154. Crispinuswerkstatt: Flügel eines unbekanntes Altars mit den Hl. Wolfgang und Severin, 1518-1525, Öl auf Holz, Museum der Bildenden Künste Budapest

Die beiden Heiligen sind vor schwarzem Grund auf einem spärlich bewachsenen und schmalen Bodenstreifen fußend dargestellt. Ihre Köpfe werden von verhältnismäßig altmodischen Scheibennimben umfassen. Vor allem der Faltenstil des *Heiligen Wolfgang* ist gekräuselter, gleichzeitig aber auch wulstiger als der des *Heiligen Valentin* in Nürnberg (Abb. V.153). Die Gewandbahnen der *Budapester Bischöfe* wirken verhältnismäßig steif, vor allem der wie gestärkt nach vorne in einem Bogenmotiv abstehende Mantel des Wolfgang ist auffallend.

2.2.12. Der Altar der Marienkirche in Mühlhausen/Thüringen

Der heutige Hochaltar der Marienkirche im thüringischen Mühlhausen stammte ursprünglich wohl aus der gleichenorts in den 1570er Jahren abgebrochenen Johannikirche.¹³⁴ Der Altar wurde wahrscheinlich als Ersatz des am 6. Januar 1525 in den Bauernkriegen zerstörten Hochaltars¹³⁵ nach St. Marien verbracht.¹³⁶

¹³⁴ BADSTÜBNER 1989a, S. 26, gibt das Jahr der Zerstörung mit 1571 an, andere Quellen nennen das Jahr 1577 (HOFFMANN 1995, Anm. 15, S. 397).

¹³⁵ FUCHS 1942, Nr. 1973, S. 28.

¹³⁶ Es ist nachvollziehbar, daß der Altar überhaupt erst 1608 als Bestandteil des Baldachinaufbaus in die Kirche gekommen sein dürfte (BADSTÜBNER 1989b, S. 90). Der Autor ging jedoch fälschlich davon aus, daß der wiederholte „Zeigegestus“ der beiden Johannesfiguren auf den Einfluß reformatorischer Ikonographie zurückzuführen und somit ein Entstehungsdatum nach 1530 erwägbar sei (ebd., S. 91f.). Auf der hier behandelten Tafel weist Johannes der Täufer einem althergebrachten ikonographischen Topos nach auf das Lamm und somit indirekt auf Christus. Johannes der Evangelist führt dagegen den ebenfalls zur Entstehungszeit der Tafel längst traditionell überlieferten Segensgestus über dem Kelch aus.



Abb. V.155. Crispinuswerkstatt: Altarflügel mit Maria und Johannes Ev. / Johannes Bapt. und Anna Selbdritt (MW 6), Öl auf Holz, je etwa 204 x 97 cm, Marienkirche Mühlhausen/Thür.

Für die These der Herkunft aus St. Johanni spricht, daß die Heiligen *Johannes der Täufer* und *Johannes der Evangelist* an sehr prominenter Stelle sowohl die Festtags- wie auch die Werktagsseite des Altars zieren.¹³⁷ Im Schrein flankieren sie als geschnitzte Figuren eine *Marienkrönung*, auf den gemalten Flügelaußenseiten begleiten sie in ihrer Monumentalität gleichwertig die Figuren *Mariens* und der *Anna Selbdritt*.

Die lebensgroßen Figuren sind vor einem an einer Stange angebrachten, dunkelgrünen Vorhang auf einem schmalen Streifen kargen Bodens im Bildvordergrund angeordnet. Hinter dem Vorhang ist jeweils ein Nadelbaum zu sehen. Insgesamt wirken die Figuren sehr robust; vor allem Maria erscheint unter anderem durch ihr sich deutlich unter dem Gewand abzeichnendes, nach vorne geschobenes Spielbein äußerst massiv.

Auch hier waren offensichtlich unterschiedliche Hände für die Malereien der Flügel verantwortlich. Der Figurentypus auf der Tafel mit *Maria* und *Johannes dem Evangelisten* ist deutlich plumper als der der Tafel mit *Johannes dem Täufer* und der *Anna-Selbdritt*-Gruppe. Außerdem ist die Farbigkeit sehr unterschiedlich. Die Darstellung *Johannes des Täufers* und der *Heiligen Anna* ist in eher gedeckten Farben, hauptsächlich in Altrosa und

¹³⁷ Die mittelalterlichen Quellen nennen Johannes den Evangelisten und Johannes den Täufer als Patrone der Kirche (HOFFMANN 1995, Anm. 15, S. 397).

einem ins Bräunliche¹³⁸ tendierenden Moosgrün gehalten. Die Farbwirkung der Tafel mit *Maria* und *Johannes dem Evangelisten* ist wesentlich kräftiger, es dominieren Rot, kräftiges Türkis und vor allem das verhältnismäßig grelle Gelb des Gewandes von Johannes. Auch die Gewandbehandlung der Tafeln unterscheidet sich in auffallender Weise. Der Faltenwurf bei *Johannes dem Täufer* und *Anna* ist feiner, abwechslungsreicher und wesentlich plastischer. Vor allem die prägnante, sich um den Körper der *Anna* aufgebläht herumwindende Gewandschnecke ist deutlich raumgreifender aufgefaßt als die von *Johannes dem Evangelisten*. Bei ihm wirkt sie eher wie ein dekorativ-flächig aufgebrachtes, merkwürdig vom Rest des Gewandes isoliertes Versatzstück, das vor seine Beine gelegt wurde. Die für die Crispinuswerkstatt charakteristische Licht-Schattenwirkung ist auf beiden Tafeln dahingehend gesteigert, daß von links oben einfallende Beleuchtung starke Schlagschatten verursacht. Diese sind auf der *Anna-Selbdritt*-Tafel genau wie der Faltenwurf wesentlich raffinierter und realistischer umgesetzt als auf der Marien tafel.

Insgesamt scheint es, als sei die Marien tafel in Anlehnung an die Annatafel entstanden, denn erstere kopiert die Haltung und Gewandbehandlung der Figuren in seitenverkehrter und weniger gekonnter Weise. Die Gewandschnecke ist von der weiblichen auf die männliche Figur übertragen worden. Angesichts des für die Crispinuswerkstatt gänzlich untypischen Gesichtstypus der Maria liegt die Vermutung nahe, dass die Tafel etwas später als die *Anna-Selbdritt*-Tafel ausgeführt worden ist, etwa wegen Unterbrechung der Malarbeiten durch politisch oder finanziell widrige Gründe. Die charakteristischen stilistischen Merkmale sprechen aber trotz der Unterschiede in der Detailausführung wie in den anderen Fällen für die Urheberschaft eines Werkstattbetriebes.¹³⁹

2.2.13. Fazit

Der sogenannte Meister der Crispinuslegende wurde als Vermittler zwischen fränkischen und freieren, durch den Stil der sogenannten Donauschule bedingten Einflüssen bezeichnet.¹⁴⁰ Dies ist zwar prinzipiell richtig, den hier ausgeführten Beobachtungen zufolge aber auf die Zusammenarbeit unterschiedlich geschulter Künstler in einem viel beschäftigten Werkstattbetrieb zurückzuführen. Angesichts der Beobachtungen am *Straußfurter Marienaltar* (Abb. V.124) scheint eine Hand eher fränkisch¹⁴¹, an Dürer und dessen Kreis geschult, wohingegen eine andere deutlich in der Nachfolge des seinerseits bereits Dürer re-

¹³⁸ Laut Restaurierungsbericht sind transparente Harz-Lack-Lasuren für die Bräunung im Grünbereich verantwortlich (BRUCKSCHLEGEL 1989, S. 93).

¹³⁹ Gegen die Tätigkeit einer anderen Werkstatt oder das Vorhandensein späterer Übermalungen spricht der restauratorische Bericht (BRUCKSCHLEGEL 1989, S. 93). Ob bereits der Entwurf von unterschiedlichen Händen stammt, ließe sich anhand der Unterzeichnungen nachvollziehen. Entsprechende Infrarotaufnahmen wurden im Zuge der Restaurierung des Altars 1988 angefertigt (Produktionsleitung Denkmalpflege, Messbildstelle Halle, Angabe vgl. BRUCKSCHLEGEL 1989, Anm. 1, S. 93).

¹⁴⁰ Vgl. LÖCHER 1997, S. 176.

¹⁴¹ LÜBBEKE 1984, S. 44, vermutet eine Schulung im Nürnberger oder Bamberger Raum, wobei sie der auch für Thüringen arbeitenden Bamberger Werkstatt des Paul Lautensack eine bedeutende Rolle zugestehen möchte (vgl. ebd., Anm. 128).

zipierenden Regensburgers Albrecht Altdorfer steht. Bei anderen Altären, wie beispielsweise dem linken Flügel des Altars der St. Georgi-Kirche in Mühlhausen (Abb. V.137) oder der Tafel in Princeton (Abb. V.135), finden sich zusätzliche, deutlich an Lucas Cranach d. Ä. orientierte Handschriften. Es tritt aber nie eine dieser Hände für sich auf und ließe sich deshalb eindeutig abscheiden, sondern es wird stets in Zusammenarbeit der charakteristische Werkstattstil vertreten.

2.3. Möglicher Anteil und Stellung Georg Lembergers innerhalb des Werkstattbetriebes

Es spricht einiges dafür, daß Georg Lemberger mit dem an Albrecht Altdorfer geschulten Werkstattmitglied gleichzusetzen ist. Nach der Tätigkeit bei Altdorfer in Regensburg könnte Lemberger seine künstlerische Laufbahn durchaus in der thüringischen Malerwerkstatt fortgesetzt haben. Ein Indiz für diese These liegt in der nachvollziehbaren Schaffenszeit des Betriebes, dessen Blütezeit zwischen ungefähr 1513 und 1525 angesetzt wird. Insgesamt sind die dem sogenannten Meister der Crispinuslegende zugeschriebenen Tafeln von 1515 bis um 1520 datiert, was aus stilistischen Gründen plausibel erscheint. Der im Mittelschrein mit der Jahreszahl 1518 bezeichnete *Apostelaltar* der Molschlebener Kirche St. Peter und Paul (Abb. V.142) liefert hier ein wichtiges Eckdatum. Für etwa diese Zeitspanne fehlte bisher auch jeder Nachweis einer Tätigkeit oder Existenz Georg Lembergers. Seine frühesten, durchweg graphischen Arbeiten stammen aus den Jahren 1511 bis 1516. Nach dem Ausscheiden aus Altdorfers Werkstatt 1516 ist er erst wieder ab dem Jahr 1522 durch Werke und archivalisch seit seiner 1523 erfolgten Einbürgerung in Leipzig greifbar. Eine Mitarbeit Lembergers in Thüringen käme demnach prinzipiell in Frage.¹⁴² Das entscheidende Indiz für diese These liefert jedoch der stilistische Vergleich einiger der Thüringer Arbeiten mit dem davor und danach entstandenen Werk Lembergers. Hier lassen sich zahlreiche künstlerische Parallelen beobachten.

2.3.1. Stilistische Parallelen zum gesicherten Werk Lembergers

Anzuführen wäre zunächst der merkwürdig überlängte Figurentypus mit abfallenden, bucklig-gerundeten Schultern und dem wie kurzsichtig vorgereckten Kopf, der auch auf Lembergers frühen Zeichnungen und seinen Holzschnitten ab 1522 zu finden ist. Vor allem die Kerzenträger auf den *Straußfurter Marien Tafeln* oder die Knechte der Apostelmartyrien auf dem *Molschlebener Altar* erinnern stark an die Landsknechte des *Triumphzugs Kaisers Maximilians*. Die *Maria Magdalena* ist in ihrer rundrückigen Haltung den sitzenden Frauenfiguren der Heiligen Sippe auf dem *Molschlebener Altar* vergleichbar.

¹⁴² In diesem Zusammenhang ist erwähnenswert, daß eigenhändige Arbeiten des potentiellen Werkstattleiters Peter von Mainz bis 1522 nachweisbar sind, also bis genau zu dem Jahr, in dem Lemberger höchstwahrscheinlich nach Leipzig übersiedelte.



Abb. V.156. Kat.-Nr. Z 2, Z 4, Z 6.3



Abb. V.157. Kat.-Nr. MW 1.4 / MW 1.5 / MW 3.1 / MW 4.1, Ausschnitte

Des weiteren fällt hier wie dort die Vorliebe für besonders große Füße auf. Entweder stecken diese in klobigen, schwarzen Kuhmaulschuhen, oder aber sie weisen barfuß einen auffallend abgespreizten großen Zeh auf, der ebenfalls häufig im Holzschnittwerk Lembergers zu beobachten ist. Bezüglich der Beinstellung ist ein wie eine Schrittstellung aufgefaßter, oft nach vorne verschobener Kontrapost typisch. Die bereits erwähnte Eigenart Lembergers, Hände knorpelig-uneben mit an der Fingerkuppe deutlich verdicktem Daumen zu zeichnen,¹⁴³ findet sich ebenfalls im Thüringer Werkkomplex wieder. All diese Details in der Figurenauffassung können als Erkennungsmerkmale für Lembergers Hand im Thüringer Werkstattbetrieb dienen.

¹⁴³ Siehe Kap. V.1.4 sowie Abb. V.69 und V.70.



Abb. V.158. Kat.-Nr. H 1524.4.14 / Ausschnitt, MW 5.2, H 1524.4.11 / Ausschnitt



Abb. V.159. Kat.-Nr. MW 1.6 / MW 3.1 / Z 6.3 / H 1524.6.15, Ausschnitte

Eine weitere Gemeinsamkeit beider Werkkomplexe besteht in einigen der Kopftypen, sowohl der Männer als auch der Frauen. Besonders frappant ist beispielsweise der spitz in der Kinnpartie zulaufende, eher herbe und keinesfalls liebreizende Gesichtstypus einiger Frauen der Crispinuswerkstatt mit tief in die Stirn gezogenem Schleier. Dieser Typus ist genauso in den der ersten Werkgruppe angehörenden Marienszenen des *Straußfurter Altars* wie auf Lembergers Holzschnitten zu beobachten.¹⁴⁴ Bei den Männern sind hier wie dort perückenartig aufgesetzten Haare beliebt. Besonders häufig kommt ein bärtiger Kopftypus vor, dessen vorgeschobene und kantige Kinnpartie durch einen entsprechend gestutzten Vollbart betont wird.



Abb. V.160. Kat.-Nr. H 1524.4.6 / MW 1.3 / H 1524.4.7, Ausschnitte

¹⁴⁴ Die Unterzeichnung der Heiligen Birgitta von Schweden/Mechthild von Helfta auf der Rückseite der *Princeton Tafel* weist ebenfalls diese physiognomischen Merkmale auf. Dies kann neben der flüchtigen Zeichenweise und der ausgefallenen Ikonographie auf Georg Lembergers Urheberschaft hinweisen.



Abb. V.161. Kat.-Nr. MW3.1 / H 1528.1.1, Ausschnitte

Die charakteristische Gewandbehandlung auf einigen der Thüringer Tafeln in Gestalt von ösen- und schleifenförmigen Falten sowie graphisch aufgesetzten Lichthöhungen und damit verbundener starker Licht-Schattenwirkung gleicht ebenfalls der Lembergers. Bezüglich dieses kalligraphischen Faltenstils lassen sich zum Beispiel die entsprechenden Szenen des *Straußfurter Marienaltars* den Landsknechten der Triumphzugsminiaturen gegenüberstellen. Aber auch dem späteren malerischen Werk, etwa dem sogenannten *Schmidburgepitaph* oder *Sündenfall und Erlösung*, wohnt diese Eigenart inne. Die ab 1522 entstandenen Holzschnitte setzen jenen stark auf Licht-Schatten-Wirkung bauenden und zweifelsohne mit Hans Leinberger in Verbindung zu bringenden Gewandstil exakt in krasser Schwarz-weißwirkung um.



Abb. V.161. Kat.-Nr. MW 1.6 / Z 6.3 / MW 3.1, Ausschnitte



Abb. V.162. Kat.-Nr. M 3 / M 6 / H 1524.5.2, / H 1524.5.1

Die barock anmutenden, aufgebauschten Gewandschnecken stellen eine weitere zwischen Lemberger und der Thüringer Malerwerkstatt zu beobachtende Parallele dar. Bei Lemberger sind sie in charakteristisch-ausgeprägter Form vor allem auf den Holzschnitten und Tafelbildern ab den 1520er Jahren zu verzeichnen. Im Fall der Thüringer Werke erscheinen sie mit Ausnahme der *Heiligen Anna* in Mühlhausen und dem Nürnberger *Johannes* weniger dominant.



Abb. V.166. Kat.-Nr. HK 1524.4.10 / HK 1524.5.1 / HK 1524.5.1, Ausschnitte

Abb. V.167. Kat.-Nr. MW 5.2 / MW 6 / MW 4.4, Ausschnitte

Vornehmlich bei einigen der Frauenfiguren ist eine zusätzliche, spezielle Eigenart der Gewandbehandlung zu beobachten, beispielsweise auf dem *Straußfurter* und *Molschlebener Altar*. Ihre Mäntel plustern sich in der Schulterpartie in feiner Parallelfältelung auf, weil der um den Arm herumfallende Stoff unter den Ellenbogen geklemmt wurde. Dieses den weiblichen Oberkörper weitgehend verhüllende Gewandmotiv ist auch für Lemberger, sowie im Übrigen auch für Hans Leinberger typisch.¹⁴⁵



Abb. V.168. Kat.-Nr. MW 1.2 / MW 1.3 / MW 1.4 / H 1524.4.6 /

Hans Leinberger: *Anna Selbdritt*, 1513, Lindenholz, 140 x 106 cm, Kloster Gnadenhal, Ingolstadt, jeweils Ausschnitte

Die außergewöhnliche Farbigkeit, welche die Crispinuswerkstatt anwandte - mit auffallend viel Altrosa, Moosgrün und Maisgelb - ist auch für Lemberger zu attestieren. Bereits bei den Landsknechten des *Triumphzuges*¹⁴⁶ findet sich ein ähnliches Kolorit, wobei auch der für die Thüringer Arbeiten zu beobachtende, lasierende Farbauftrag zum Einsatz kam. Aber auch die späteren Bilder, wie etwa die *Bekehrung Pauli*¹⁴⁷ oder das sogenannte *Schmidburgepitaph*¹⁴⁸, weisen eine ganz ähnliche Farbigkeit auf.

Während die in Albrecht Altdorfers Werkstatt entstandenen Triumphzugminiaturen als Bindeglied zwischen dem sonstigen Frühwerk und den Thüringer Arbeiten fungieren kön-

¹⁴⁵ BRODMANN 1935, S. 43, erwähnte sie ausdrücklich als charakteristisch für den Molschlebener Altar.

¹⁴⁶ Kat.-Nr. Z 6.

¹⁴⁷ Kat.-Nr. M 1.

¹⁴⁸ Kat.-Nr. M 3.

nen, erweisen sich vor allem die offensichtlich eigenhändig kolorierten, 1524 entstandenen Holzschnittfolgen zum *Alten und Neuen Testament* als zwischen Crispinuswerkstatt und Lembergers Leipziger Schaffenszeit vermittelnd. Das bei den farbig gefaßten Holzschnitten verwendete Kolorit mit Moosgrün, bis ins Rosa changierenden Rottönen, Goldgelb und grünstichigem Blau wirkt wie eine Umsetzung desjenigen der Thüringer Altarwerkstatt ins Aquarell. Die Gewandbehandlung mit hell aufgesetzten Faltenstegen und wie an den Gewandsäumen entlangtropfendem Licht ist hier ähnlich wie bei den Triumphzugsdarstellungen in die Miniaturmalerei umgesetzt und wird durch zusätzliche, feine Goldhöhlungen noch unterstrichen. Letztere sollen offensichtlich die durch die lasierend aufgetragene Farbe hindurchscheinenden schwarzen Linien des Holzschnittes abschwächen und die malerische Gesamtwirkung betonen.



Abb. V.169. HK 1524.5.4 / HK 1524.4.11

2.3.2. Werkanteil Lembergers

Wegen der verschiedenen Hände, die zum Teil sogar innerhalb einer einzigen Tafel entwerfend (Unterzeichnungen der Princetoner Tafel) und ausführend (*Crispinus und Crispinianus*) erkennbar sind, erweist es sich als äußerst schwierig, den hier vertretenen Anteil Lembergers im Werk des Thüringer Malerbetriebes klar zu fassen.

Angesichts der aufgezeigten Parallelen und bildlich nachvollzogenen Vergleiche läßt sich bei folgenden Werken eine hauptanteilige Mitarbeit Lembergers vermuten: der ersten Werkgruppe des *Straußfurter Marienaltars*, den Figuren *Crispinus und Crispinianus* und ihres Helfers,¹⁴⁹ den *Aposteln* des Helbraer Altars, den Nürnberger *Heiligen Johannes und*

¹⁴⁹ Damit wäre zwar die Identität des eigentlichen „Meisters der Crispinuslegende“ geklärt, dieser fungierte aber offensichtlich nicht als Werkstattleiter.

Jacobus sowie den Mühlhausener Figuren des *Johannes Baptist* und der *Heiligen Anna*. Im Falle des *Molschlebener Altars* können Lemberger die Predellenfiguren zugeschrieben werden. Im Fall der Heiligen Sippe und der Heiligenmartyrien auf der Sonntagsseite ist seine Hand nicht ganz so klar faßbar, weil die Formensprache sehr ruhig und die Farbigkeit eine deutlich kräftigere als sonst ist.¹⁵⁰ In den überlängten Landsknechtsfiguren, den herben Frauentypen und den zum Teil knollig-verschrobene[n] Gesichtern der Männer läßt sich jedoch trotzdem seine Hand vermuten. Vor allem der halb angeschnittene, berittene Edelmann des *Paulusmartyriums* findet sich in sehr ähnlicher Weise auf der *Lössener Kreuzigung*¹⁵¹ Lembergers wieder. Außerdem ist auf dem Molschlebener Altar die Landschaft bei weitem dominanter als auf vielen sonstigen Arbeiten der Crispinuswerkstatt. Ob der Fingerzeig des auf dem Molschlebener Altar dargestellten Alphäus, welcher auf den Buchstaben G deutet, als versteckte Signatur des Malers Georg zu verstehen sein könnte, soll hier zumindest zur Option gestellt werden, muß jedoch reine Spekulation bleiben. Zumindest wären ähnlich raffinierte Hinweise auf Lembergers Urheberschaft auch in dessen späterem Werk zu finden.¹⁵²



Abb. V.170. Kat.-Nr. MW 4.1, Ausschnitt

Zeitliche Einordnung der Werkstattarbeiten

Da mit Ausnahme des *Molschlebener Altars* von 1518 keine der Thüringer Arbeiten eindeutig datiert ist, wird - bezogen auf den Anteil Lembergers - von folgender chronologischen Ordnung der Thüringer Arbeiten ausgegangen.

Der um 1516 angenommene Eintritt des Künstlers in die Werkstatt kann den deutlichen Einfluß Altdorferscher Formen- und Kompositionsschemata erklären, welcher durch die unterschiedlichen, zum Teil auch einen fränkischen Stil vertretenden Hände bei den Straußfurter Marienszenen besonders augenscheinlich wird. Da die an Altdorfer orientierten Darstellungen in Faltenstil, Figurentypus sowie dem lasierenden und farblich changierenden Farbauftrag Lembergers auf den Triumphzugminiaturen dargestellten Landsknechten¹⁵³ sehr ähneln, sei eine Datierung des Altars zwischen 1516 und 1518 angenommen. Die *Princeton Tafel* dürfte angesichts des feinen Faltenstils der vier weiblichen Heiligen und der kompositorischen Parallelen der rückseitigen Darstellung der Geburt Christi zu der

¹⁵⁰ Die hier Lemberger hauptanteilig zugeschriebenen Arbeiten fallen sämtlich durch eine merkwürdig stumpfe Oberflächenwirkung auf, die an der Zusammensetzung der verwendeten Farben liegen könnte.

¹⁵¹ Kat.-Nr. M 2.

¹⁵² Vgl. etwa das *Schmidburgepitaph* (Kat.-Nr. M 3) oder H 1536.1.49.

¹⁵³ Kat.-Nr. Z 6.

des *Straußfurter Altars* ebenfalls um 1516/17 zu datieren sein. Wegen der Ähnlichkeiten zur *Princetoner Tafel* (Gewandbehandlung) und dem *Straußfurter Marienaltar* (Gesichtstypus) kann auch die Entstehungszeit der Altarflügel in der Mühlhausener Georgikirche in diesem Zeitraum angesetzt werden. Da den Lembergerschen Szenen des *Straußfurter Altars* stilistisch vor allem die *Heiligen Crispinus und Crispinianus* und die *Helbraer Tafeln* nahestehen, erscheint auch deren Entstehung für den Zeitraum 1516-1518 wahrscheinlich.

Auf dem *Molschlebener Altar* findet sich die schneckenförmig gezwirbelte, aber zurückhaltend aufgefaßte Gewandbehandlung beim *Heiligen Wendelin* der Predella. Da ähnlich dezente Gewandschnecken beim ehemaligen *Großengottener Altar* (heute in Erfurt) zu finden sind und dessen Passionsszenen denen des *Molschlebener Altars* in Komposition und Figurenauffassung sehr nahestehen, sei hier ebenfalls von einer Entstehungszeit um 1518 ausgegangen.

Eine wesentlich plastischere Gewandauffassung mit zum Teil sehr dominanten, sich schneckenförmig einrollenden Stoffbahnen findet sich bei den Darstellungen der *Budapester Bischöfe*, dem Nürnberger *Johannes* und besonders prägnant bei den *Heiligen Anna* und *Johannes Evangelista* in Mühlhausen. Das Entstehungsdatum dieser Arbeiten dürfte angesichts der konsequent zum Raumgreifenden weiterentwickelten Gewandbehandlung zwischen 1518 und 1522 anzunehmen sein.

Wie bereits erwähnt, ist anzunehmen, daß auch der *Margarethenflügel* im Naumburger Dom¹⁵⁴ zur Zeit der Mitarbeit Lembergers in der Crispinuswerkstatt entstand.¹⁵⁵ Stilistisch wie von der Farbigkeit her läßt er sich gut in den Werkkomplex des Thüringer Betriebes eingliedern. Da der Flügel durch den Vergleich mit dem Bathseba-Holzschnitt der Niederdeutschen Bibel¹⁵⁶ als sicher von Lemberger stammend gelten kann,¹⁵⁷ stellt er das argumentative und stilistische Bindeglied zwischen den Erzeugnissen der Thüringer Werkstatt und Lembergers Arbeiten ab 1522 dar.¹⁵⁸ Dem Faltenwurf, der Farbigkeit und nicht zuletzt dem auffälligen, durch den Drachenschwanz gebildeten Spiralmotiv zufolge dürfte der Entstehungszeitpunkt dieser Tafel ebenfalls zwischen 1518 und 1522 liegen.

2.3.3. Stilprägende Bedeutung Lembergers

In der Thüringer Werkstatt scheint Georg Lemberger von Anfang an eine bedeutende Rolle gespielt haben. Dies ist nicht weiter verwunderlich, denn dem großen Anteil an den Tri-

¹⁵⁴ Kat.-Nr. MW 7.

¹⁵⁵ Kap. V.1.7.4.

¹⁵⁶ Kat.-Nr. H 1536.1.77.

¹⁵⁷ Siehe Kapitel V.1.7.

¹⁵⁸ Auch der nur mehr fragmentarisch erhaltene *Heilige Oswald* auf der anderen Seite des Margarethenflügels läßt einige für die Crispinuswerkstatt und Lembergers frühe Werke typische Merkmale erkennen, wie etwa die überdimensionierten Füße und die vorgereckte Kopfhaltung.

umphzugsminiaturen nach zu urteilen, hatte er wohl schon in Albrecht Altdorfers Werkstatt eine privilegierte Stellung inne.¹⁵⁹

Nach seinem Werkstatteintritt brachte sich Lemberger offensichtlich schnell mit kompositorisch und stilistisch Altdorfer nahestehenden Arbeiten ein, die jedoch bereits voll entwickelt einen eigenen charakteristischen, ösen- und schleifenförmigen, stark an der Graphik orientierten Faltenstil vorführen. Letzterer scheint dann vom gesamten Werkstattbetrieb übernommen worden zu sein, allerdings in etwas gemäßiger Form. Vor allem den überlängten Figurentypus scheint Lemberger geprägt zu haben. Vermutlich verantwortete er auch den ringförmigen, an den Rändern zum Flimmern gebrachten Heiligenschein, welcher in seiner Zeichnung der *Maria Magdalena* von 1513 bereits vorgeprägt ist.¹⁶⁰ Bei den Altären von Helbra und Molschleben fällt der durch Lemberger vermittelte Donauschuleinfluß nicht nur bei der Figuren- und Gewandauffassung auf, sondern manifestiert sich vor allem in der höchst prominenten Darstellung der Hintergrundlandschaft, die in Helbra versatzstückartig Motive Altdorfers zitiert. In Molschleben prägt die Landschaft die ganze Sonntagsansicht; ursprünglich - und das ist sehr ungewöhnlich - sogar die Predella.

Der *Molschlebener Altar* stellt offensichtlich auch eine Zäsur bezüglich des Gewandstils dar. Es scheint, als habe sich mit zunehmendem Anteil Lembergers die bereits in der Zeichnung des *Heiligen Christophorus*¹⁶¹ erkennbare, raumgreifende und dekorative Gewandschnecken bevorzugende Auffassung immer mehr in der Crispinuswerkstatt durchgesetzt.¹⁶² Das zeigt sich deutlich bei der *Heiligen Anna Selbdritt* in Mühlhausen, die den Lembergerschen Holzschnitten der 1520er Jahre besonders nahesteht und als späteste in diesem Werkstattverbund entstandene Arbeit von seiner Hand angenommen werden kann.

Georg Lemberger hätte der hier vertretenen These nach also in erheblichem Maße stilprägend gewirkt, so daß von einer gehobenen Stellung innerhalb der Werkstatthierarchie auszugehen ist, höchstwahrscheinlich derjenigen eines Altgesellen.¹⁶³ Dies läßt zusätzliche Schlüsse auf die allgemeine Stellung des Künstlers innerhalb der Kunst Mitteldeutschlands zu. Durch seinen einzigartigen Personalstil vermittelte und prägte er offensichtlich nicht nur im Bereich der Graphik süddeutsches, durch die sogenannte Donauschule geprägtes Formengut, sondern zumindest zeitweilig auch bezüglich der Malerei. Der der hier vertretenen These nach von ihm beeinflusste Thüringer Werkstattstil hatte eine beträchtliche Nachfolge, wie beispielsweise der *Jacobusaltar* in Großengottern (nicht zu verwechseln

¹⁵⁹ Siehe Kap. IV.2.6.

¹⁶⁰ Übrigens ist er auch in vereinzelten Arbeiten Albrecht Altdorfers zu beobachten, wie etwa dessen *Madonna mit zwei Knaben*, 1507, Kupferstich, 70 x 50 mm (WINZINGER 1963, Nr. 102, S. 90).

¹⁶¹ Vgl. Kat.-Nr. Z 5.

¹⁶² Bereits BRODMANN 1935, S. 45, hatte den Wechsel im Gewandstil konstatiert: „Je später die Bilder sind, je mehr macht sich eine Gewandigentümlichkeit geltend: der Stoff des Rockes oder Mantels wird glatt an der Seite heruntergezogen, um dann vorn oder hinten in umso gebauchteren Faltenzügen auszuschwingen.“ (ebd.)

¹⁶³ Der Umstand, daß Lemberger in Leipzig erst ein Jahr lang „muthen“ mußte, bis er als Meister akzeptiert wurde, stützt diese These (siehe Kap. II.3.4.1.)

mit dem heute in Erfurt befindlichen Marienaltar) oder die Altarflügel von *Pferdingsleben* und *Bellstedt* beweisen. Auch der von Hoffmann genauer beleuchtete Meister DH stand unter dem Einfluß dieses Stils.¹⁶⁴

Nachdem sich die Auftragslage für den Werkstattbetrieb jedoch durch die Folgen der Reformation zunehmend verschlechterte, dürfte Georg Lemberger sich nach Beendigung seiner Gesellenzeit für den Lebens- und Arbeitsmittelpunkt Leipzig und damit - seiner graphischen Begabung entsprechend - für das Hauptbetätigungsfeld der Buchillustration entschieden zu haben. Vielleicht auch wegen der starken Konkurrenz durch Lucas Cranach d. Ä. blieb seine prägende Bedeutung für die Malerei auf Dauer eine wesentlich geringere als für die Graphik.

¹⁶⁴ HOFFMANN 1995. Eventuell war dieser Künstler auch ein Mitglied des Thüringer Malerbetriebes.

VI. Schlußbetrachtung

Wie die Verwendung des sogenannten Landshuter Eisenhutes in Georg Lembergers Signatur beweist,¹ stammte der Künstler tatsächlich aus Landshut in Niederbayern. Seine künstlerische Abhängigkeit von den Werken Hans Leinbergers, vor allem im Figurentypus und der charakteristischen Gewandbehandlung, dürfte sich aus der nahen Verwandtschaft zu dem Landshuter Bildschnitzer erklären, war dieser doch wohl sein Bruder oder - wahrscheinlicher noch - sein Vater. Des weiteren wurde er anscheinend durch Hans Wertinger beeinflusst, den Landshuter Hofmaler des bayerischen Herzogs Ludwig X., der ihn offensichtlich in die Kunst der Porträtmalerei einwies, sowie durch Albrecht Altdorfer, der ihn vor allem in seiner Naturauffassung prägte. Nicht eindeutig belegbar ist eine Mitarbeit bei Wolf Huber, wenn auch Parallelen vor allem im Holzschnittwerk der beiden Künstler zu beobachten sind. Eine Antwort auf die Frage, wie und wo genau Lemberger die bisher weder künstlerisch noch archivalisch belegte Zeit zwischen etwa 1516 und 1522 verbrachte, können einige Altarwerke im thüringischen Raum geben. Diese weisen die für Lemberger charakteristischen Stilmerkmale derart gehäuft auf, daß eine verantwortungsvolle Mitarbeit des Künstlers in der Werkstatt eines unbekanntes Meisters - vielleicht der des Peter von Mainz in Erfurt - als annähernd gesichert gelten kann. Zu dieser Zeit scheint Lembergers Künstlerpersönlichkeit bereits voll ausgebildet gewesen zu sein, denn bezogen auf die künstlerische Prägung gab er mehr, als er nahm.

Ab 1522 ist Georg Lemberger durch Aktivitäten in der Stadt Leipzig nachweisbar, deren Bürgerschaft er im Jahr 1523 erhielt. Als Maler führte er die Aufträge zur *Bekehrung Pauli*, zur *Lössener Kreuzigung* sowie zum *Schmidburgepitaph* aus.² Wie das bei Melchior Lotther d. Ä. erschienene Prager Missale belegt,³ war er seit dieser Zeit auch als Illustrator für den gehobenen Buchdruck tätig, fertigte Entwürfe für Titeleinfassungen und Holzschnitte an und setzte sie wahrscheinlich zum Teil auch eigenhändig um. Die politischen Rahmenbedingungen waren in Leipzig allerdings recht ungünstig: der Landesherr Herzog Georg „der Bärtige“ von Sachsen setzte das Wormser Edikt von 1521, das den Druck und Verkauf der im Publikum äußerst beliebten reformatorischen Schriften verbot, kompromißlos durch und verschärfte es in den folgenden Jahren noch durch weitere drastische Zensurbestimmungen, die auch den Besitz solcher Erzeugnisse unter Strafe stellten. Das Leipziger Druckergewerbe sah sich vor erhebliche wirtschaftliche Probleme gestellt.

Lemberger konnte diese kompensieren, indem er auch überregional für Offizinen in Altenburg, Erfurt, Zwickau und vor allem Wittenberg tätig war. Die dort ansässige Zweigoffizin der Leipziger Druckerei Lotther, die Melchior Lotther d. J. leitete, beauftragte ihn ab 1522

¹ Auf: *Sündenfall und Erlösung* (Kat.-Nr. M 6), identifiziert durch ARNOLD 1990, S. 120. Siehe Kap. III.1.

² Kat.-Nr. M 1-3.

³ Kat.-Nr. H 1522.1.

mit der Bebilderung von Nachdrucken des von Luther übersetzten Neuen und Alten Testaments.⁴ Der renommierte Betrieb wurde allerdings 1524 durch ein Vergehen Melchior Lotthers d. J. stark geschwächt, verlor die Gunst Luthers und erlitt erhebliche finanzielle Einbußen. Eine vermutlich geplante Foliobibel, für die Lemberger 1525 wenige Illustrationen schuf, kam wohl deshalb nicht zum Druck – die Stöcke wurden später verwendet.⁵ Ein großer Auftrag der altgläubigen Gegenseite zur Bebilderung des sogenannten Emser-Testamentes wurde 1527 ebenfalls nach Vollendung weniger Holzschnitte storniert.⁶

Langfristig entwickelten sich weder Lembergers berufliche noch seine private Lage zum Positiven. Die Hinrichtung des Nürnberger Druckers Hans Hergot am 20. Mai 1527 markiert einen tiefen Einschnitt in der Geschichte Leipzigs. Der Drucker Michael Blum, für den Lemberger ebenfalls arbeitete, floh für mehrere Jahre aus der Stadt, die sich zu einem Zentrum des katholischen Buchwesens entwickelte. Auch die Auftragslage für Tafelbilder religiöser Thematik verschlechterte sich, da sich wohl zumindest in den Köpfen der von Herzog Georg zum Katholizismus gezwungenen Leipziger bereits die Reformation durchgesetzt hatte. Andere Verdienstmöglichkeiten, wie etwa die Porträtmalerei, dürften Lemberger weitgehend verschlossen geblieben sein, weil in der Wittenberger Werkstatt Lucas Cranachs eine übermächtige Konkurrenz bestand. Georg Lemberger konnte offensichtlich keinerlei Rücklagen bilden und sah sich wiederholt gezwungen, finanzielle Engpässe mit Krediten zu überbrücken. Sein Privatleben war von heftigen Auseinandersetzungen überschattet: wegen Tätlichkeiten gegen seine Frau Barbara geb. Parsch und seinen Schwager wurde er sogar in einem Fall durch den Stadtrat in Haft genommen.

Nach dem Besuch eines reformatorischen Gottesdienstes wurde Georg Lemberger 1532 mit mehreren Glaubensgenossen auf Anordnung Herzog Georg des Bärtigen inhaftiert, verweigerte in dem nachfolgenden Verhör einen Widerruf und wurde deshalb aus Sachsen verbannt. Höchstwahrscheinlich wandte er sich daraufhin nach Magdeburg, einer Hochburg der Reformation. Dort vollendete er eine schon in den 1520er Jahren begonnene Illustrationsfolge für das Alte Testament, die 1536 bei Michael Lotther in der von Johannes Bugenhagen ins Niederdeutsche übersetzten Vollbibel zum Abdruck kam. Außerdem erhielt er 1535 wohl vom Magdeburger Stadtrat den Auftrag für das Bild *Sündenfall und Erlösung*. Ein letztes Mal wurde der Künstler in Leipzig 1537 aktenkundig, hielt sich dort allerdings wohl nur als Besucher auf. Ob er 1539 nach dem Tod Herzog Georgs wieder nach Leipzig zurückkehrte, ist ebenso unbekannt wie sein Todesdatum.

In die Kunst des Holzschnitts investierte Georg Lemberger seine ganze schöpferische Kraft. Seine herausragende graphische und erzählerische Begabung, die sich bereits in seinen frühen Zeichnungen andeutet, prädestinierte ihn geradezu für die Buchillustration. So entstanden etliche technisch wie inhaltlich außergewöhnliche Arbeiten, die zu den „reiz-

⁴ Kat.-Nr. H 1524.4, H 1524.5, H 1524.6 und H 1525.1.

⁵ Kat.-Nr. H 1528.1 und H 1541.1.

⁶ Kat.-Nr. H 1527.3.

vollsten und eigentümlichsten Werken deutscher Graphik⁷ überhaupt zählen. Die Textholzschnitte heben sich durch ihre atmosphärisch-lebendige, die Natur beseelende Formgebung von vergleichbaren Werken ab, wie beispielsweise denen Cranachs und seiner Werkstatt.⁸ Bevorzugter Schauplatz der Geschehen sind voralpin anmutende Landschaften, in deren Hintergrund sich hohe, gezackte Bergketten erheben. Ob Bäume, Büsche, Gräser, Wolken, Berge, Gewänder, Haare oder Gesichtszüge - figurale wie landschaftliche Elemente sind durch eine ornamentalisierte Strichführung von wogender und lebendiger Schwingung ergriffen. Die Nimben der Heiligen sind häufig zu nordlichtartigen Erscheinungen erweitert, welche den Himmel in lodernde Bewegung versetzen. Äste, Blattwerk und Flechten zwirbeln sich wie Hobelspäne und scheinen wie lebendig gewordene, überdimensionierte Polypenarme nach den sich in ihrem Umkreis bewegenden Menschen zu greifen. Sogar die architektonischen Versatzstücke sind mittels dicht gesetzter Häkchen und Pünktchen, die Putz- oder Hausteinoberflächen andeuten, in die bewegte Gesamtwirkung mit einbezogen.

Lembergers Bedürfnis nach malerischer Wirkung in der graphischen Kunst des Holzschnitts drückt sich auch im Streben nach extremer räumlicher Tiefe aus. Zur Andeutung der Luftperspektive löste er weit entfernte Berge, später auch Gegenstände in Punkte auf; ein Kunstgriff, der vielfach nachgeahmt wurde. Auch die architektonischen Titeleinfassungen weisen ein ausgeprägtes Streben nach Tiefenräumlichkeit auf, was besonders eindrucksvoll der Titelholzschnitt zum Prager Missale von 1522 belegt.⁹ Im Fall seiner Bibelillustrationen bediente sich Lemberger der althergebrachten Simultandarstellung, die seinen Bildern einen epischen Erzählcharakter verleiht. Grundsätzlich finden mehrere, in extremen Fällen bis zu sechs zeitversetzte Geschehen statt, die die Hauptszene ergänzen, obwohl sie eigentlich zeitversetzt stattfinden. Indem diese in die Natur eingebettet und bisweilen optisch kaum von ihr zu trennen sind, überwinden Lembergers Darstellungen den für viele mittelalterliche Vorbilder typischen Eindruck aneinandergereihter Einzelszenen. Der Künstler setzte die Natur als bildnerischen Rahmen ein, der die Zeitkomponente neutralisiert. Dieses Vorgehen läßt Lembergers Holzschnitte für den Betrachter zunächst unübersichtlich erscheinen, verleiht ihnen aber zugleich einen hohen Reiz, der sich in einer langen Wiederverwendungstradition niederschlug. Sowohl die architektonischen, von zahlreichen spielenden Putten bevölkerten Titeleinfassungen als auch die ganzseitigen Darstellungen der Evangelisten,¹⁰ die in wuchernder Natur ihre göttlichen Eingebungen empfangen, wurden von ihm in die mitteldeutsche Kunst eingeführt. Die Motive der Apostel,¹¹ die Boten aussenden, sind seine eigenen Bildschöpfungen und hatten eine umfangreiche künst-

⁷ GROTE 1933, S. 22.

⁸ Vgl. besonders FALK 1974.

⁹ H 1522.1.1.

¹⁰ Kat.-Nr. H 1523.3.4 und H 1524.4.1-4.

¹¹ Kat.-Nr. H 1524.4.7-14.

lerische Nachfolge, indem sie zum festen Bestandteil des protestantischen Bilderkanons der Bibelillustration avancierten.

Mit der Spezialisierung auf den Holzschnitt ist auch ein Wandel in Lembergers zeichnerischer Handschrift zu beobachten. Die ehemals schmissige, fast flüchtig auf das Papier gesetzte Strichführung wird ab 1520 von einer züngelnden, stark ornamentalisierenden Formensprache abgelöst. Auffallenderweise überwiegen bei den bisher bekannten Zeichnungen naturalistische Kopfstudien, was die These erhärtet, daß Lemberger Spezialist auf dem Gebiet der Porträtkunst war. Die in dieser Studie zugeschriebenen Landschaftsstudien sind bisher die ersten, die mit ihm in Verbindung gebracht werden können. Hier sind unter Umständen weitere Funde zu erwarten, zeichnet sich sein druckgraphisches Werk doch gerade durch Landschaftsdarstellungen aus. Lembergers erzählerisches Talent führen die wenigen, ausnahmslos frühen Zeichnungen narrativen Charakters eindrucksvoll vor Augen. Die Landsknechte aus dem *Triumphzug des Kaisers Maximilian* sind abwechslungsreich und humoristisch gestaltet, die *Maria Magdalena* verbildlicht menschliche Gefühle wie Trauer und Überraschung in einzigartiger Weise und die Darstellung des *Heiligen Christophorus* ist in ikonographischer wie kompositorischer Hinsicht so bedeutsam,¹² daß das Urteil Winzingers, Lemberger zähle zu den „[...] hinreißendsten deutschen Zeichnern der Dürerzeit [...]“¹³, durchaus gerechtfertigt erscheint.

Während den Zeichnungen und vor allem den Holzschnitten Lembergers Bedürfnis nach malerischer Wirkung anzusehen ist, findet sich bei den Tafelbildern wiederum ein ausgeprägt graphischer Zug. Besonders deutlich zeigt sich dieser in den zuletzt mit heller Farbe in kalligraphischer Manier aufgesetzten Lichthöhungen, dem charakteristischen, ösen- und schlaufenförmigen Faltenstil sowie den sich spiralförmig zwirbelnden Gewandsäumen. In den frühen Werken überwiegt eine ungewöhnliche, pastellene Farbigkeit, die sich vor allem durch die Verwendung von Altrosa, Moosgrün und Maisgelb auszeichnet. Ab 1522 nutzte der Künstler zunehmend klare, leuchtende Grundfarben. Der bereits den Zeichnungen und den Thüringer Altartafeln¹⁴ zu attestierende, ornamentalisierend-graphische Zug gewann einhergehend zu seiner Tätigkeit als Buchillustrator immer mehr an Bedeutung. Es scheint, als habe Lemberger malerische Aspekte auf den Holzschnitt übertragen, gleichzeitig aber seine durch den Holzschnitt verstärkten Stilmerkmale wiederum in die Malerei eingebracht. Das späteste Tafelbild *Sündenfall und Erlösung* zeigt diese Entwicklung besonders deutlich, was wohl dazu führte, daß Lembergers Formensprache bisweilen als manieristisch erstarrt empfunden wurde.¹⁵

Seit der Leipziger Zeit war es das Anliegen Lembergers, komplizierte theologische Inhalte möglichst bibelgetreu und gleichzeitig betrachterfreundlich zu visualisieren. Mit den um-

¹² Kat.-Nr. Z 6, Z 2 und Z 5.

¹³ WINZINGER 1952, S. 57.

¹⁴ Kat.-Nr. MW 1-7.

¹⁵ Kat.-Nr. M 6. - AK ST. FLORIAN/LINZ 1965, S. 80, Nr. 171 (Franz Winzinger).

wälzenden Ideen Martin Luthers in Mitteleuropa direkt konfrontiert, stellte sich Lemberger der anspruchsvollen Aufgabe, reformatorisches Gedankengut - insbesondere die Rechtfertigungslehre - in eine adäquate Bildsprache umzusetzen. Dabei beschränkte er sich zunächst auf traditionelle Kreuzigungsdarstellungen, versah diese mit zahlreichen ikonographisch innovativen Details und nahm eine neuartige Betonung bestimmter Motive vor, welche den Aspekt der sich durch den Kreuzestod manifestierenden Gnade Gottes in den Vordergrund rücken. Im Lauf der Zeit wandelten sich die Bildkonzepte von der heutzutage kaum zu entschlüsselnden *Lössener Kreuzigung*¹⁶ über das *Schmidburgepitaph*¹⁷ bis hin zu Versionen, die inhaltliche und motivische Ideen der ab 1529 vorbildhaften Gesetz und Gnade-Darstellungen Lucas Cranachs d. Ä. vorwegnahmen. Schon 1525 hatte Lemberger mit der Illustration der „Gnade“, aber auch der Titeleinfassung zum Sachsenspiegel Maßstäbe für die Visualisierung der Rechtfertigungslehre gesetzt.¹⁸ Da das Medium Holzschnitt auch eine Kenntnisnahme durch Lucas Cranach ermöglicht haben könnte, darf man davon ausgehen, daß Georg Lemberger ein wichtiger Anteil an der Ausbildung des bedeutendsten reformatorischen Bildtypus „Gesetz und Gnade“ zukommt.

Als Voraussetzung für die Ausformung der Lembergerschen Bildideen kann sicherlich seine eigene Glaubenshaltung gelten; entscheidend war jedoch das geistige Umfeld des Künstlers. Besonderen Einfluß dürften die entsprechend gebildeten Auftraggeber ausgeübt haben, wie etwa der Leipziger Jurist Simon Pistor, der reformtheologisch orientierte Bischof Philipp von Freising und wohl auch der größtenteils in Wittenberg ausgebildete Magdeburger Stadtrat. Melchior Lotther d. Ä., Lembergers Hauptauftraggeber im Bereich der Buchillustration, stand in engem Kontakt zu Martin Luther, bis er durch seinen Sohn Melchior Lotther d. J. in Wittenberg in Mißkredit geriet. Auch einige der Leipziger Bürger, die dem Künstler Geld liehen, hingen der reformatorischen Lehre an.

Den Einflüssen der großen Künstler seiner Zeit konnte und wollte sich Lemberger zeitlebens nicht entziehen. In diesem Zusammenhang sind vor allem Dürer, Cranach und Holbein d. J. zu nennen. Entsprechende Abhängigkeiten sind jedoch rein motivischer Natur, denn stilistisch blieb Lemberger zeitlebens der Kunst der sogenannten Donaueschule verpflichtet, insbesondere Albrecht Altdorfer und Hans Leinberger. Wenn letztere in den Bereichen der Malerei und der Bildschnitzerkunst als Hauptvertreter des sogenannten „Donaustils“ gelten können, so darf man Lemberger durchaus als solchen für den Holzschnitt bezeichnen. Für die Verbreitung dieses typisch süddeutschen Formenguts im mitteleuropäischen Raum muß ihm eine Schlüsselfunktion zugestanden werden. Innovative Bildkompositionen und -inhalte belegen, daß Lemberger die Anregungen von außen als Ausgangspunkt für neue Erfindungen nutzte und so wiederum Einfluß auf zahlreiche andere Meister und sogar die künstlerisch alles überstrahlende Cranachwerkstatt in Wittenberg ausübte.

¹⁶ Kat.-Nr. M 2.

¹⁷ Kat.-Nr. M 3.

¹⁸ Kat.-Nr. H 1525.7.1 und H 1528.1.1.

Die thematische Bandbreite des verhältnismäßig kleinen Werkes - Buchillustrationen, Landschaftsdarstellungen, Altartafeln, Epitaphien, Porträts und ein Historienbild - legt Zeugnis von seiner Vielseitigkeit ab. Vor diesem Hintergrund wäre es außerordentlich erfreulich, wenn die Ergebnisse der vorgelegten Studie eine vertiefende und weiterführende fachliche Diskussion anregen, insbesondere in Bezug auf die Themen, die in diesem Zusammenhang nicht oder nur am Rande behandelt werden konnten.

VII. Abkürzungsverzeichnis

ADB	Allgemeine Deutsche Biographie
AK	Ausstellungskatalog
AP	Alte Pinakothek
Aufl.	Auflage
AUK	Auktionskatalog
BBKL	Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, hrsg. von BAUTZ, Friedrich Wilhelm und BAUTZ, Traugott
Bibl. Nachw.	Bibliographischer Nachweis
BK	Bestandskatalog
BSB	Bayerische Staatsbibliothek
EG	Evangelisches Gesangbuch
EISTU	Einnahmestube
EKL	Evangelisches Kirchenlexikon, hrsg. von FAHLBUSCH, Erwin
erw.	erweiterte
Ex.	Exemplare
FAK	Faksimile
ICK	Ikonographie der Christlichen Kunst, hrsg. von SCHILLER, Ger- trud
GNM	Germanisches Nationalmuseum
HAB	Herzog-August-Bibliothek
Hg. / Hgg.	Herausgeber
hrsg.	herausgegeben
HStAD	Hauptstaatsarchiv Dresden
Inv.-Nr.	Inventarnummer
Kat.-Nr.	Katalognummer
Komm.	Kommentar
LDA	Landesamt für Denkmalpflege und Archäologie
LdM	Lexikon des Mittelalters, hrsg. von ANGERMANN, Norbert u.a.
LfD	Landesamt für Denkmalpflege
Lit.	Literatur
LCI	Lexikon der christlichen Ikonographie, hrsg. von KIRSCHBAUM, Engelbert
LTK	Lexikon für Theologie und Kirche, hrsg. von BUCHBERGER, Michael
LUB	Landes- und Universitätsbibliothek
NSUB	Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek
o. J.	ohne Jahresangabe

ÖNB	Österreichische Nationalbibliothek
Ristu	Richterstube
RSB	Ratsschulbibliothek
Rstu	Ratsstube
SB	Staatsbibliothek
SLUB	Sächsische Landes- und Universitätsbibliothek
SPK	Stiftung Preußischer Kulturbesitz
SMPK	Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz
StB	Stadtbibliothek
StadtAL	Stadtarchiv Leipzig
StAE	Stadtarchiv Erfurt
TRE	Theologische Realenzyklopädie, herausgegeben von KRAUSE, Gerhard und MÜLLER, Gerhard
TULB	Thüringische Universitäts- und Landesbibliothek
UB	Universitätsbibliothek
ULBSA	Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt
Üs.	Übersetzt
VD 16	Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts
WA	Weimarer Ausgabe (D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, 120 Bde., 1883-2009)
WLB	Württembergische Landesbibliothek
WV	Wiederverwendungen

VIII. Literaturverzeichnis

Die Verfasser einzelner Katalogeinträge sind direkt im Text nachgewiesen.

- ADB Allgemeine Deutsche Biographie, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften, Bd. 18, Leipzig 1883.
- ALBRECHT, Otto: Luthers Übersetzung des Neuen Testaments. Historisch-theologische Einleitung, in: WA Deutsche Bibel, Bd. 6, S. XXIX-XCVI.
- AMON, Karl: Die Bildkomposition „Gesetz und Gnade“ vor Lukas Cranach d. Ä., in: Zinnhobler, Rudolf (Hg.), Kirche in bewegter Zeit. Beiträge zur Geschichte der Kirche in der Zeit der Reformation und des 20. Jahrhunderts. Festschrift für Maximilian Liebmann zum 60. Geburtstag, Graz 1994, S.45-62.
- AN DER HEIDEN, Rüdiger: Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder, München 1998.
- ANGERMANN, Norbert u.a.(Hgg.): Lexikon des Mittelalters, 10 Bde., München 1980-1999.
- ANZELEWSKY, Fedja: Dürer. Werk und Wirkung, Stuttgart 1980.
Albrecht Altdorfer und das Problem der Donauschule, in: AK PARIS 1984, S. 10-47.
- APPUHN, Horst (Bearb.): Der Triumphzug Kaiser Maximilians I. 1516-1518. 147 Holzschnitte (= Die bibliophilen Taschenbücher, Bd. 100), Dortmund 1979.
- ARNOLD, Paul Maximilian: Hans Leinbergers Moosburger Hochaltar – Höhepunkt Bayerischer Altarbaukunst (= Hans-Leinberger-Hefte, Nr. 1), Landshut 1990.
Der unbekannte Hans Leinberger. Unbekannte und verkannte Werke des Landshuter Bildschnitzers (= Hans-Leinberger-Hefte, Nr. 2), Landshut 1991.
Georg Lemberger ex Landshuta, in: Lange, Michael (Hg.), VerLust. Projektwochen 14.-30. Oktober 1994. Katalog, Landshut 1994, S. 19-22.
Georg Lemberger. Kunst aus Landshut, in: Landshuter Zeitung vom 14.04.1994.
Zu einer Ausstellung in der Landshuter Christuskirche, veranstaltet im Oktober 1994 von Hans-Leinberger-Verein und Evangelischem Bildungswerk, Landshut, in: 100 Jahre Christuskirche Landshut, Landshut 1997, S. 124f.

- AUKTIONSKATALOGE (AUK): JULIUS BÖHLER MÜNCHEN, 1. und 2. Juni 1937: Kunstwerke aus dem Besitz der Staatlichen Museen Berlin, München 1937.
- LEMPERTZ KÖLN, Katalog Nr. 301, Köln 1930.
- SOTHEBY'S LONDON, 6. Juli 2000: Old Master Paintings Part I, London 2000.
- SOTHEBY'S NEW YORK, 1. Juni 1990: Old Master Paintings, New York 2000.
- AURICH, Frank: Die Anfänge des Buchdrucks in Dresden. Die Emserpresse 1524-1526 (= Schriftenreihe der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Bd. 3), Dresden 2000.
- Die Emserpresse im Dienst der Religionspolitik Herzog Georgs, in: Dresdner Hefte, 21. Jg., H. 73, 2003, S. 51-59.
- AUSSTELLUNGSKATALOGE (AK) ASCHAFFENBURG, Schloß Johannisburg, Kunsthalle Jesuitenkirche, Stiftsmuseum der Stadt Aschaffenburg 2007: Ermischer, Gerhard / Tacke Andreas (Hgg.): Cranach im Exil – Aschaffenburg um 1500 – Zuflucht. Schatzkammer. Residenz, Regensburg 2007.
- BASEL, Kunstmuseum 1974: Falk, Tilman / Koepplin, Dieter (Hg.): Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Basel/Stuttgart 1974.
- BASEL, Kunstmuseum 2006: Müller, Christian (Hg.): Hans Holbein d[er] J[üngere]. Die Jahre in Basel 1515-1532, München u. a. 2006.
- BERLIN, Schloß Charlottenburg 1967: Von der Freiheit eines Christenmenschen. Kunstwerke und Dokumente aus dem Jahrhundert der Reformation, Berlin 1967.
- BERLIN, Staatliche Museen 1983: Schade, Günther (Hg.): Kunst der Reformationszeit, Berlin 1983.
- BERLIN/REGENSBURG, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz/Museen der Stadt Regensburg 1988: Mielke, Hans: Albrecht Altdorfer – Zeichnungen, Deckfarbenmalerei, Druckgraphik, Berlin 1988.
- BERLIN, Schloß Charlottenburg und St. Marienkirche 2009: Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern – Kirche, Hof und Stadtkultur, Berlin u. a. 2009.
- BRAUNSCHWEIG, Städtisches Museum 1978: Kuhr, Hermann (Bearb.): Dokumente zur Reformation. Bugenhagen 1528 in Braunschweig, Braunschweig 1978.

DRESDEN, Staatliche Kunstsammlungen 1971: Schmidt, Werner u. a. (Bearb.): Deutsche Kunst der Dürer-Zeit, o. O. 1971.

EISENACH/TORGAU, Museum der Wartburg/Schloss Hartenfels 1994: Gesetz und Gnade. Cranach, Luther und die Bilder, Eisenach 1994.

FRANKFURT A. D. O., Gerichtslaube des Rathauses 1940: Grimm, Heinrich: Altfrankfurter Buchschätze aus der Zeit vor dem Dreissigjährigen Kriege, Frankfurt a. d. Oder 1940.

GOTHA, Schloßmuseum 1994: Schuttwolf, Allmuth (Hg.): Gotteswort und Menschenbild. Werke von Lucas Cranach und seinen Zeitgenossen, Gotha 1994.

HALLE A. D. SAALE, Marienbibliothek 2002: Nickel, Heinrich (Hg.): 450 Jahre Marienbibliothek zu Halle an der Saale. Kostbarkeiten und Raritäten einer alten Büchersammlung, Halle 2002.

HALLE A. D. SAALE, Moritzburg 2006: Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg - Renaissancefürst und Mäzen (= Kataloge der Stiftung Moritzburg, Kunstmuseum des Landes Sachsen-Anhalt), 2 Bde., Regensburg 2006.

HAMBURG, Hamburger Kunsthalle 1983 [a]: Hofmann, Werner (Hg.): Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983.

HAMBURG, Hamburger Kunsthalle 1983 [b]: Hofmann, Werner (Hg.): Köpfe der Lutherzeit, München 1983.

KÖLN, Schnütgen-Museum 1989: Euw, Anton von: Das Buch der vier Evangelien – Kölns karolingische Evangelienbilder (= Kölner Museums-Bulletin, Sonderheft 1/1989), Köln 1989.

LANDSHUT, Museen der Stadt Landshut 2001: Niehoff, Franz (Hg.): Vor Leinberger: Landshuter Skulptur im Zeitalter der Reichen Herzöge 1393-1503 (= Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 10), 2 Bde., Landshut 2001.

LANDSHUT, Museen der Stadt Landshut 2007: Niehoff, Franz (Hg.): Um Leinberger. Schüler und Zeitgenossen (= Schriften aus den Museen der Stadt Landshut, Bd. 22), Landshut 2007.

LEIPZIG, Museum der Bildenden Künste 1965: Fünfhundert Jahre Kunst in Leipzig. Ausstellung zur 800-Jahrfeier der Stadt Leipzig, Leipzig 1965.

LEIPZIG, Museum der Bildenden Künste 1997: Guratzsch, Herwig (Hg.): Vergessene altdeutsche Gemälde. 1815 auf dem Dachboden der Leipziger Nikolaikirche gefunden – 1997 anlässlich des 27. Deutschen Evangelischen Kirchentages präsentiert, Heidelberg 1997.

LINZ/ST. FLORIAN, Stift St. Florian und Schloßmuseum Linz 1965: Die Kunst der Donauschule 1490-1540, Linz 1965.

LONDON, British Museum 1984: Rowlands, John: German Drawings from a Private Collection, London 1984.

LOS ANGELES/NEW YORK/PARIS, UCLA at the Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center/Metropolitan Museum of Art/Bibliothèque Nationale de France 1994: Jacobson, Karen (Hg.): The French Renaissance in Prints from the Bibliothèque Nationale de France, Los Angeles 1994.

MAGDEBURG, Kulturhistorisches Museum 1998: „... gantz verheeret!“ Magdeburg und der Dreißigjährige Krieg (= Magdeburger Museumsschriften, Bd. 6), Halle 1998.

MEISSEN, Albrechtsburg 1955: Lemper, Ernst-Heinz: Alte Kunst in Sachsen (1350-1550), Leipzig 1955.

MERSEBURG, Dom und Schloß Merseburg 2004: Heise, Karin u. a. (Hg.): Zwischen Kathedrale und Welt. 1000 Jahre Domkapitel Merseburg (= Schriftenreihe der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Bd. 1), Petersberg 2004.

MÜNCHEN, Alte Pinakothek 1938: Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Gedächtnisausstellung zum 400. Todesjahr Altdorfers, München 1938.

MÜNCHEN, Staatliche Graphische Sammlung 1974: Kuhrmann, Dieter: Altdeutsche Zeichnungen aus der Universitätsbibliothek Erlangen, München 1974.

NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum 1971: Albrecht Dürer. 1471-1971, München 1971.

NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum 1979: Reformation in Nürnberg. Umbruch und Bewahrung (= Schriften des Kunstpädagogischen Zentrums im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Bd. 9), Nürnberg 1979.

NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum 1983: Martin Luther und die Reformation in Deutschland (=

- Kataloge des Germanischen Nationalmuseums), Frankfurt am Main 1983.
- NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum 1984: Rowlands, John (Bearb.): Deutsche Zeichnungen aus einer Privatsammlung, Darmstadt 1984.
- PARIS, Centre Culturel du Marais 1984: Guillard, Jaqueline (Hg.): Altdorfer und der fantastische Realismus in der deutschen Kunst, Paris 1984.
- ROTTERDAM, Museum Boijmans van Beuningen 2004: Elen, Albert Jan: German master drawings from the Koenigs Collection. Return of a lost Treasure, Rotterdam 2004.
- SALZBURG, Salzburger Museum Carolino Augusteum 1972: Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400-1530 (= Jahresschrift. Salzburger Museum Carolino Augusteum, Bd. 17), Salzburg 1972.
- SCHWEINFURT/WOLFENBÜTTEL, Bibliothek Otto Schäfer/Herzog-August-Bibliothek 2005/2006: Wiener, Claudia (Hg.): Andachtsliteratur als Künstlerbuch. Dürers Marienleben (= Ausstellungskatalog. Bibliothek Otto Schäfer, Bd. 21), Schweinfurt 2005.
- TORGAU, Schloß Hartenfels 2004: Marx, Harald (Hg.): Glaube und Macht. Sachsen im Europa der Reformationszeit. 2. Sächsische Landesausstellung, 2 Bde., Dresden 2004.
- WASHINGTON D.C./NEW HAVEN, National Gallery of Art / Yale University Art Gallery 1981: Marrow, James H. (Hg.): Hans Baldung Grien. Prints and Drawings, New Haven 1981.
- WASHINGTON D.C./NEW YORK, National Gallery of Art / The Pierpont Morgan Library 1984: Old Master Drawings from the Albertina, Washington D.C. 1984.
- WIEN, Historisches Museum der Stadt Wien 1979/80: Wien 1529. Die Erste Türkenbelagerung (= Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Bd. 62), 2 Bde., Wien 1979/1980.
- YALE, University Art Gallery 1969: Prints and Drawings of the Danube School, New Haven/Connecticut 1969.
- ZÜRICH, Schweizerisches Landesmuseum 1994: Jezler, Peter: Himmel, Hölle, Fegefeuer, Zürich 1994.
- BACH-NIELSEN, Carsten: Cranach, Luther und servum arbitrium, in: *Analecta Romana instituti danici*, Nr. 19, 1990, S. 145-184.

- BACKLIN-LANDMAN, Hedy (Hg.): Symbols in Transformation – Iconographic Themes at the Time of Reformation, Princeton 1969.
- BADSTÜBNER, Ernst: Das alte Mühlhausen. Kunstgeschichte einer mittelalterlichen Stadt, Leipzig 1989 [a].
Die Gemälde des Hochaltars der Marienkirche in Mühlhausen, in: Mühlhäuser Beiträge zu Geschichte, Kulturgeschichte, Natur und Umwelt, H. 12, 1989 [b], S. 90-92.
- BALDASS, Ludwig von: Albrecht Altdorfer. Studien über die Entwicklungsfaktoren im Werke des Künstlers (= Kunstgeschichtliche Einzeldarstellungen, Nr. 2), Wien 1923.
- BALLERSTEDT, Maren (Hg.): Magdeburger Drucke des 16. Jahrhunderts. Ein Bestandsverzeichnis (= Magdeburger Schriften, Bd. 2), Magdeburg 2009.
- BANGERT, Michael: Die Mystikerin Gertrud die Große und das Frauenkloster St. Marien in Helfta, in: ders. (Hg.), Freiheit des Herzens. Mystik bei Gertrud von Helfta (= Mystik und Mediävistik, Bd. 2), Münster 2004.
- BARGE, Hermann /
BOGENG, Gustav Adolf Erich: Geschichte der Buchdruckerkunst, 2 Bde., Berlin 1941.
- BARK, Sabine: Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Das Thema des Sündenfalles in der altdeutschen Kunst (1495-1545) (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 28, Kunstgeschichte, Nr. 203), Frankfurt am Main 1994.
- BARTSCH, Adam: Le Peintre Graveur. 21 Bde., Wien 1803-1821, Reprint Nieuwkoop 1982.
- BAUTZ, Friedrich Wilhelm/
BAUTZ, Traugott (Hgg.): Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 1 ff., Hamm 1975ff.
- BAZIN, Germain: Jean Fouquet – Le Livre d’heures d’Etienne Chevalier, Paris 1990.
- BECKER, Hanna Luise: Die Handzeichnungen Albrecht Altdorfers (= Münchner Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 1), München 1938.
- BEDNARZ, Ute u. a. (Bearb.): Sachsen-Anhalt 2. Regierungsbezirke Dessau und Halle (= Georg Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler), Berlin 1999.
- BEHLE, Claudia: Hans Leinberger. Leben und Eigenart des Künstlers, stilistische Entwicklung, Rekonstruktion der Gruppen und Altäre (= Miscellanea Bavarica Monacensia, Bd. 124), München 1984.

- BELLM, Richard: Der Bilderschmuck im Flurheymischen Meßbuch von 1529, in: Bogler, Theodor: Flurheym Deutsches Meßbuch von 1529, Maria Laach 1964, S. 107-121.
- BENESCH, Otto: Österreichische Handzeichnungen des 15. und 16. Jahrhunderts (= Die Meisterzeichnung, H. 5), Freiburg i. Br. 1936 [a].
Erhard Altdorfer als Maler, in: Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Bd. 37, 1936 [b], S. 157-168.
Der Maler Albrecht Altdorfer, 2. Aufl., Wien 1939.
- BENESCH, Otto / AUER, Erwin M.: Die Historia Friderici et Maximiliani, Berlin 1957.
- BERGNER, Heinrich: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Stadt Naumburg (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen, H. 24), Halle a. d. Saale 1903.
- BESTANDSKATALOGE (BK):
BERLIN, Staatliche Museen: Michaelis, Rainer (Hg.): Deutsche Gemälde. 14. bis 18. Jahrhundert (= Katalog. Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, Bd. 3), Berlin 1989.
BUDAPEST, Museum der Bildenden Künste: Pigler, Andor: Katalog der Galerie Alter Meister, Budapest 1967.
BUDAPEST, Museum der Bildenden Künste: Végh, János: Deutsche Tafelbilder des 16. Jahrhunderts, Budapest 1972.
FREISING, Diözesanmuseum: Christliche Kunst aus Salzburg, Bayern und Tirol. 12. bis 18. Jahrhundert (= Kataloge und Schriften. Diözesanmuseum des Erzbistums München und Freising, Bd. 2), München/Zürich 1984.
MERSEBURG, Domschatz: Der Merseburger Dom und seine Schätze. Zeugnisse einer tausendjährigen Geschichte (= Kleine Schriften der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Bd. 6), Petersberg 2008.
NAUMBURG, Domschatz: Der Naumburger Domschatz. Sakrale Kostbarkeiten im Domschatzgewölbe (= Kleine Schriften der Vereinigten Domstifter zu Merseburg und Naumburg und des Kollegiatstifts Zeitz, Bd. 3), Petersberg 2006.
NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum: Lutze, Eberhard und Wiegand, Eberhard (Bearb.): Die Gemälde des 13. bis 16. Jahrhunderts (= Kataloge des

- Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg), Leipzig 1937.
- NÜRNBERG, Germanisches Nationalmuseum: Löcher, Kurt (Bearb.): Die Gemälde des 16. Jahrhunderts (= Kataloge des Germanischen Nationalmuseums zu Nürnberg), Stuttgart 1997.
- STUTT GART, Württembergische Landesbibliothek: Deutsche Bibeldrucke 1466-1600 (= Die Bibelsammlung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 2. Abt., Bd. 1), Stuttgart-Bad Cannstatt 1987.
- WIEN, Albertina: Tietze, Hans: Die Zeichnungen der deutschen Schulen bis zum Beginn des Klassizismus (= Beschreibender Katalog der Handzeichnungen in der Graphischen Sammlung Albertina, Bd. 4 u. 5), Wien 1933.
- BINDER, Leonore: Hermann Schaper und die Neuausstattung des Göttinger Rathauses 1883-1903 (= Studien zur Geschichte der Stadt Göttingen, Bd. 16), Göttingen 1990.
- BLEIBRUNNER, Hans: 36 Holzschnitte von Georg Lemberger, in: Beiträge zur Heimatkunde von Niederbayern, Bd. 2, Passau/Landshut 1970, S. 169-210.
- BOCK, Elfried (Hg.): Die deutsche Graphik, München 1922.
- Die Zeichnungen der Universitätsbibliothek Erlangen (= Die Kataloge der Prestel-Gesellschaft, Bd. 1), 2 Bde., Frankfurt am Main 1929.
- BÖMER, Franz /
- OVIDIUS NASO, Publius: P. Ovidius Naso, Metamorphosen, Buch 4-5, Heidelberg 1976.
- BOGLER, Theodor: Flurheym's Meßbuch von 1529 Versuch einer liturgiegeschichtlichen Einordnung, in: ders. (Hg.), Flurheym's Deutsches Meßbuch von 1529, S. 10-106.
- BOKERN, Anneke: Rückkehr eines verlorenen Schatzes. Die Bilder der Sammlung Koenigs lagerten Jahrzehnte in der Ukraine - Jetzt sind sie in Rotterdam zu sehen, in: Welt online vom 12. 07. 2004 [<http://www.welt.de/print-welt/article326808>, 28.8.2008].
- BONAFOUX, Pascal: Der Maler im Selbstbildnis, Genf 1985.
- BRAUN, Joseph: Tracht und Attribute der Heiligen in der deutschen Kunst, Stuttgart 1943.
- BRAUNFELS-ESCHE, Sigrid: Adam und Eva. Sündenfall und Erlösung (= Lukas-Bücherei zur christlichen Ikonographie, Bd. 8), Düsseldorf 1957.

- BREMME, Hans Joachim: Buchdrucker und Buchhändler zur Zeit der Glaubenskämpfe. Studien zur Genfer Druckgeschichte 1565-1580 (= Travaux d'Humanisme et Renaissance, Bd. 104), Genf 1969.
- BRODMANN, Margarethe: Meister Peter von Mainz. Eine Erfurter Malerwerkstatt am Anfang des 16. Jahrhunderts, Dresden 1935.
- BRUCKSCHLEGEL, Hans: Zur Restaurierung der Gemälde des Hochaltars der Marienkirche in Mühlhausen, in: Mühlhäuser Beiträge zur Geschichte, Kulturgeschichte, Natur und Umwelt, Bd. 12, 1989, S. 93f.
- BRULLIOT, François: Dictionnaire des Monogrammes, Chiffres, Lettres initiales et Marques Figurées [...], 4 Bde., München 1817-1820.
Dictionnaire des Monogrammes, Marques Figurées, Lettres Initiales, Noms Abrégés etc. [...], überarbeitete und vermehrte Neuauflage, 2 Bde., München 1832/33.
- BRYAN, Michael: A Biographical and Critical Dictionary of Painters and Engravers [...], London 1816.
- BUBERL, Paul: Die Denkmale des politischen Bezirks Salzburg. I. Teil: Die Gerichtsbezirke St. Gilgen, Neumarkt, Talgau (= Österreichische Kunsttopographie, Bd. 10.1), Wien 1913.
- BUCHBERGER, Michael (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche, 10 Bde., Freiburg im Breisgau 1930-1938.
- BUCHHOLZ, Friedrich: Protestantismus und Kunst im 16. Jahrhundert (= Studien über christliche Denkmäler, Bd. 17), Leipzig 1928.
- BUCHNER, Ernst: Bemerkungen zum Historien- und Schlachtenbild der deutschen Renaissance, in: Beiträge zur Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1, 1924, S. 240.
- BURKHARDT, Johannes/
KÜSTERMANN, Otto: Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Merseburg (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, H. 8), Halle a. d. S. 1883.
- BÜSCHING, Johann Gustav Gottlieb: Reise durch einige Münster und Kirchen des nördlichen Deutschlands im Spätjahr 1817, Leipzig 1819.
- BÜTTNER, Frank: „Argumentatio“ in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 45. Jg. 1994, S. 23-44.
- CARQUE, Bernd/

- RÖCKELEIN, Hedwig (Hgg.): Das Hochaltarretabel der St. Jacobi-Kirche in Göttingen (= Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte, Bd. 213; Studien zur Germania Sacra, Bd. 27), Göttingen 2005.
- CARQUÉ, Bernd: Der Göttinger Jacobialtar und seine Meister, in: Göttinger Jahrbuch, Bd. 53, 2005, S. 31-43.
- CHRIST, Johann Friedrich: Anzeige und Auslegung der Monogrammatum, einzeln und verzogenen Anfangsbuchstaben der Nahmen, auch anderer Züge und Zeichen, unter welchen beruehmte Mahler, Kupferstecher, und andere dergleichen Künstler, auf ihren Wercken sich verborgen haben, Leipzig 1747.
- CLAUS, Helmut: Johannes Bugenhagen (1485-1558). Bestandsverzeichnis der Drucke und Handschriften (= Veröffentlichungen der Landesbibliothek Gotha, H. 9), Gotha 1962.
- Migration von Bildstöcken bei den Leipziger Buchdruckern in der frühen Reformationszeit, in: Festschrift Hans Lülfig (= Zentralblatt für Bibliothekswesen, Beiheft 83), Leipzig 1966, S. 63-81.
- Untersuchungen zur Geschichte des Leipziger Buchdrucks von Luthers Thesenanschlag bis zur Einführung der Reformation im Herzogtum Sachsen (1517-1539), Diss. (masch.), Humboldt-Universität, Berlin 1973.
- Sächsische Kleinpressen im Dienst der Reformation – Das Schaffen von Gabriel Kantz in Altenburg (1524 bis 1527), in: Günther Vogler (Hg.), Martin Luther. Leben – Werk – Wirkung, Berlin 1983, S. 347-365.
- Die Zwickauer Drucke des 16. Jahrhunderts, Teil 1 und 2 (= Veröffentlichungen der Forschungsbibliothek Gotha, H. 23 und H. 25), Gotha 1985 und 1986.
- Das Leipziger Druckschaffen der Jahre 1518-1539. Kurztitelverzeichnis (= Veröffentlichungen der Forschungsbibliothek Gotha, H. 26), Gotha 1987
- Erfurter Drucke der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. In memoriam Dr. phil. Martin von Hase, in: Ulman Weiß (Hg.), Erfurt 742-1992. Stadtgeschichte, Universitätsgeschichte, Weimar 1992, S. 295-314.
- Zum Buchdruck in Zwickau und Altenburg in der Reformationszeit, in: Ulman Weiß (Hg.), Flugschriften der Reformationszeit. Colloquium im Erfurter Augustinerkloster, Tübingen 2001, S. 17-55.
- „...als ob die Engel Botenläufer gewesen seien.“ Wittenberg als Druckerstadt, in: Wittenberg als

- Bildungszentrum 1502-2002, Wittenberg 2002, S. 75-102.
- CLAUS, Helmut / PEGG, Michael A: Ergänzungen zur Bibliographie der zeitgenössischen Lutherdrucke (= Veröffentlichungen der Forschungsbibliothek Gotha, H. 20), Gotha 1982.
- CLEMEN, Otto: Buchdruck der Deutschen Reformation, in: Barge, Hermann / Bogeng, Gustav Adolf Erich, Geschichte der Buchdruckerkunst, Bd. 2: Die Entwicklung der Buchdruckerkunst vom Jahre 1500 bis zur Gegenwart, Berlin 1941, S. 37-66.
- COELEN, Peter van der: Bilder aus der Schrift. Studien zur alttestamentlichen Druckgraphik des 16. und 17. Jahrhunderts (= Vestigia Bibliae. Jahrbuch des Deutschen Bibel-Archivs Hamburg, Bd. 23), Bern u. a. 2001.
- CSENDES, Peter / OPLL, Ferdinand (Hg.): Wien. Geschichte einer Stadt, Bd. 1: Von den Anfängen bis zur ersten Wiener Türkenbelagerung (1529), Wien 2001.
- DAMMER, Raphael / JESSING, Benedikt: Der Jedermann im 16. Jahrhundert. Die Hecastus-Dramen Georgius Macropedius und Hans Sachs, Berlin 2007.
- DANZ, Karoline: Die Restaurierungsmaßnahmen von Albert Leusch an Kunstwerken aus dem Merseburger Dom. Ein Beitrag zur Restaurierungsgeschichte, in: Denkmalpflege in Sachsen Anhalt, 12. Jg., 2004, S. 98-110.
- DETTENTHALER, Josef: Das Lutherische Bekenntnisbild von Roßthal, in: Roßtaler Heimatblätter, N. F., 36. Jg. 1987, S. 113-136.
- DOBSCHÜTZ, Ernst: Der Apostel Paulus. Seine Stellung in der Kunst, Halle a. d. Saale 1928.
- DODGSON, Campbell: Catalogue of early German and Flemish Woodcuts preserved in the department of prints and drawings in the British Museum, Bd. 2: German woodcuts 1501-1550, London 1911.
- DOLLINGER, Heinz: Hans Leinbergers (untergegangene) St. Georgs-Silberschilde und sein druckgraphisches Werk, in: Oberbayerisches Archiv, Bd. 129, 2005, S. 189-362.
- Hans Leinberger und die Herren von Plieningen. Hans Leinbergers Kleinbottwarer Altar von 1505, in: Alt und Jung Metten, Jg. 72 = Festgabe zum 60. Jahrestag der Wiedereröffnung des Benediktinergymnasiums Metten, 2005/06, S. 185-374.
- DOMMER, Arrey von: Die ältesten Drucke aus Marburg in Hessen 1527-1566, Marburg 1892.

- DORNIK-EGER, Hanna: Albrecht Dürer und die Graphik der Reformationszeit (= Schriften der Bibliothek des Österreichischen Museums für Angewandte Kunst, Bd. 2), Wien 1969.
- DRÖS, Harald: Alles unter einem Hut. Die Wappen Albrechts von Brandenburg, in: AK HALLE 2006, S. 29-49.
- DUCLAUD, Jutta und Rainer: Leipziger Zünfte, Berlin 1990.
- DÜLBERG, Angelica: Privatporträts. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15. und 16. Jahrhundert, Berlin 1990.
- DÜRIEGL, Günter: Die Rundansicht des Niklas Meldemann zur ersten Belagerung Wiens durch die Türken im Jahre 1529. Interpretation und Deutung, in: Studien aus dem Historischen Museum der Stadt Wien, 1. Jg., 1980, S. 91-126.
- EBERL, Kathrin: Die Musikbestände der Marienbibliothek, in: AK HALLE 2002, S. 176-184.
- EHRESMANN, Donald L.: The Brazen Serpent, a Reformation Motif in the Works of Lucas Cranach the Elder and his Workshop, in: Marsyas – Studies in the History of Art, Bd. 13, 1966/1967, S. 32-47.
- EHRET, Gloria: Hans Wertinger. Ein Landshuter Maler an der Wende der Spätgotik zur Renaissance (= Tuduv-Studien, Reihe Kulturwissenschaften, Bd. 5), München 1976.
- EICHENBERGER, Walter /
WENDLAND, Henning: Deutsche Bibeln vor Luther. Die Buchkunst der achtzehn deutschen Bibeln zwischen 1466 und 1522, Hamburg 1977.
- EINEM, Herbert von: Tizians „Madonna mit den Sechs Heiligen“ im Vatikan, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch. Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 33, 1971, S. 99-114.
- EISLER, Colin: The genius of Jacopo Bellini. The complete paintings and drawings, New York 1989.
- EISSING, Stephanie u. a. (Bearb.): Thüringen (= Georg Dehio. Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler), 2. ergänzte Aufl., Berlin 2003.
- ELEN, Albert J.: Missing old master drawings from the Franz Koenigs Collection claimed by the State of the Netherlands. Provisional handlist, Den Haag 1989.
- ELSNER, Tobias von: „Herrgotts Kanzlei“ – Magdeburg in der Zeit der Glaubenskämpfe 1524 bis 1617, in: AK MAGDEBURG 1998, S. 112f.
- ERMISCHER, Gerhard: Cranach im Exil – Porträt einer bewegten Epoche, in: AK ASCHAFFENBURG 2007, S. 13-53.
- ESCHENBURG, Barbara: Altdorfers „Alexanderschlacht“ und ihr Verhältnis zum Historienzyklus Wilhelms IV., in: Zeitschrift des

- Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 33, 1979, S. 36-67.
- EG Evangelisches Gesangbuch, hrsg. von der Lutherischen Verlagsgesellschaft, Kiel 2003.
- FAHLBUSCH, Erwin u.a. (Hgg.): Evangelisches Kirchenlexikon. Internationale Enzyklopädie, 5 Bde., Göttingen 1986-1997.
- FAKSIMILES: AKADEMISCHE DRUCK- UND VERLAGSANSTALT, Graz 1972: Winzinger, Franz: Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I. (= Veröffentlichungen der Albertina, Bd. 5), 2 Bde.
- KROON, Malmö 1938: Collijn, Isaak (Bearb.): Petri, Laurentius / Petri, Olavus (Üs.), Biblia / Thet oer / All then Helgha Scrifft på Swensko. Gustav Vasas Bibel. Georg Richolff, Upsala 1541.
- ARS LITURGICA, Maria Laach 1964: Bogler, Theodor (Hg.): Flurheym Deutsches Meßbuch von 1529.
- BATTENBERG-VERLAG, München 1975: Johann Siebmachers Wappen-Buch. Alle 6 Teile mit Anhang, Register und allen Erweiterungen bis zum Abschluß der Stammausgabe von 1772. Rudolph Johann Helmers, Nürnberg 1701/1705.
- DEUTSCHE BIBELGESELLSCHAFT, Stuttgart 1994: Luther, Martin (Bearb.), Das Neue Testament Deutsch [Septembertestament]. Hans Lufft, Wittenberg 1522.
- DR.-ALFRED-HÜTHIG-VERLAG, Heidelberg 1984: Artzney Buchlein wider allerlei kranckeyten vnd gebrechen der tzeen [...], Michael Blum, Leipzig 1530.
- ULLMANN-VERLAG, Zwickau 1910: Clemen, Otto: Hans Sebald Beham's Holzschnitte zum alten Testament. Nach: Biblicae historiae artificiosissime depictae, Christian Egenolph, Frankfurt 1537 (= Zwickauer Facsimiledrucke, Bd. 1).
- JOHANNES-STAUDA-VERLAG, Kassel 1982: Schulz, Frieder (Bearb.): Martin Luther, Ein Betbüchlein mit Kalender und Passional, Hans Lufft, Wittenberg 1529.
- KNORR & HIRTH-VERLAG, München 1923: Hans Holbein's d. J. Bilder zum alten Testament. Nach: Historiarum Veteris Instrumenti icones ad vivum expressae, Gebr. Trechsel, Lyon 1538. 2. Aufl.
- TASCHEN, Köln 2002: Martin Luther (Bearb.), Biblia das ist / die gantze Heilige Sch//riffth Deudsch, Hans Lufft, Wittenberg 1534, 3 Bde.

- FALK, Tilman: Cranach-Buchgraphik der Reformationszeit, in: AK Basel 1974, Bd. 1, S. 307-412; Bd. 2, S. 776-783 (Anm.); S. 798 (Erg.).
(Hg.): Zehn Meisterzeichnungen. Neuzugänge der Graphischen Sammlung, München 1996.
- FEULNER, Adolf: Hans Leinbergers Moosburger Altar (= Meisterwerke der Plastik Bayerns, Teil 3), München 1923.
- FICKER, Friedbert: Ein bayerischer Maler in Mitteldeutschland. Georg Lemberger und die mitteldeutsche Frührenaissance, in: Unser Bayern – Heimatbeilage der Bayerischen Staatszeitung, Jg. 12, Nr. 4, 1963, S. 29.
- FISCHER, Otto: Die altdeutsche Malerei in Salzburg (= Kunstgeschichtliche Monographien 12), Leipzig 1908.
- FLECHSIG, Eduard: Sächsische Bildnerei und Malerei vom 14. Jahrhundert bis zur Reformation. Teil 1: Leipzig (= Aus den Schriften der Sächsischen Kommission für Geschichte, Bd. 15.1), Leipzig 1908.
- FOERSTER, Rudolph: Die Bildnisse von Johann Hess und Cranachs „Gesetz und Gnade“, in: Jahrbuch des Schlesischen Museums für Kunstgewerbe und Altertümer, Bd. 5, 1909, S. 117-143.
- FUCHS, Ernst: Die Logik des Paulinischen Glaubens, in: Geist und Geschichte der Reformation. Festschrift für Hanns Rückert, Berlin 1966, S. 1-14.
- FUCHS, Walter Peter: Akten zur Geschichte des Bauernkrieges in Mitteldeutschland, Bd. 2 (= Aus den Schriften der Sächsischen Kommission für Geschichte, Bd. 41), Jena 1942.
- FÜSSEL, Stephan: Das Buch der Bücher. Die Luther-Bibel von 1534. Eine kulturhistorische Einführung (= Martin Luther (Bearb.), Biblia das ist / die gantze Heilige Sch//riffte Deusch, Hans Lufft, Wittenberg 1534, Faksimile, Begleitheft), Köln 2002.
- FÜSSLI, Johann Rudolf: Allgemeines Künstler-Lexicon, oder: Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc. etc. [...], Zürich 1763.
Allgemeines Künstlerlexicon. Oder Kurze Nachricht von dem Leben und den Werken der Mahler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Kunstgiesser, Stahlschneider etc. etc. [...], Zürich 1779.
- FRANK, Volker: Ein Hauptwerk der Reformationskunst in Sachsen. Georg Lemberger und sein Leipziger Epitaph

- Schmidburg, in: Bildende Kunst, Bd. 6, 1972, S. 278-280.
- FRIEDLÄNDER, Max J. /
ROSENBERG, Jakob: Die Gemälde von Lucas Cranach, 2. überarb. und erw. Aufl., Basel u. a. 1979.
- GEISBERG, Max: Besprechung von Johannes Luther: Die Titleinfassungen der Reformationszeit, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 3. Jg., 1910, S. 120-121.
Der Deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Ausgabe B, 43 Lieferungen, München 1923-1930.
Heinrich Aldegrevier (= Westfälische Kunsthefte, H. 9), Dortmund 1939.
The German Single-Leaf Woodcut: 1500-1550. Überarbeitet und herausgegeben von Walter L. Strauss, New York 1974.
- GELHAUS, Hermann: Der Streit um Luthers Bibelverdeutschung im 16. und 17. Jahrhundert (= Reihe germanistische Linguistik, Bd. 89), Bd. 1, Tübingen 1989.
- GERECKE, Richard: Bibliographie der niederdeutschen Drucke von Luthers Bibelübersetzung (1523-1546). Nach Vorarbeiten von Hans Volz, in: WA Schriften und Werke, Bd. 59, S. 783-815.
- GERSTENBERG, Kurt: Schnitzaltäre aus der Zeit Kardinal Albrechts in der Umgebung Halles, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt, 1932, S. 5-34.
- GERTZ, Ulrich: Die Bedeutung der Malerei für die Evangeliumsverkündung in der evangelischen Kirche des XVI. Jahrhunderts, Berlin 1936.
- GESS, Felician (Hg.): Akten und Briefe zur Kirchenpolitik Herzog Georgs von Sachsen, Bd. 1: 1517-1524 (= Aus den Schriften der Königlich Sächsischen Kommission für Geschichte, Bd. 10), Bd. 2: 1525-1527 (Aus den Schriften der Königlich Sächsischen Kommission für Geschichte, Bd. 22), Leipzig 1905/1917.
- GEYSER, Gottlieb Wilhelm: Malerei in Leipzig von frühester Zeit bis zu dem Jahre 1813, Leipzig 1858.
- GIESECKE, Albert: Georg Lemberger - ein bayerischer Maler der Lutherzeit in Obersachsen, in: Thüringisch-Sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst, Bd. 22, 1933, S. 39-46.
- GIESECKE, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations-

- und Kommunikationstechnologien, unveränderter Nachdruck der Ausgabe von 1991, Frankfurt a. M. 1994.
- GLASER, Curt: Die altdeutsche Malerei, München 1924.
- GOMBRICH, Ernst H.: Die Geschichte der Kunst, 16. überarb. Auflage, Frankfurt a.M. 1996.
- GORYS, Erhard: Lexikon der Heiligen (= dtv, Nr. 32507), München 1997.
- GRIMM, Heinrich: Zwei Exkurse zur frühen Druckgeschichte der alten Universitätsstadt Frankfurt/Oder, in: AK FRANKFURT 1940, S. 58-68.
- Die Holzschnittillustration in den Drucken aus der Universitätsstadt Frankfurt an der Oder bis zum Jahre 1528. Vom Marienpsalterium aus Kloster Zinna bis zu Georg Lemberger (= Kleiner Druck der Gutenberg-Gesellschaft, Nr. 66), Mainz 1958.
- Deutsche Buchdruckersignete des XVI. Jahrhunderts. Geschichte, Sinngehalt und Gestaltung kleiner Kulturdokumente, Wiesbaden 1965.
- GROHNE, Ernst: Die bremischen Truhen mit reformatorischen Darstellungen und der Ursprung ihrer Motive (= Schriften der Bremer Wissenschaftlichen Gesellschaft, Reihe D, Abhandlungen und Vorträge, 10. Jg., H. 2), Bremen 1936.
- GROTE, Ludwig: Georg Lemberger. Ein Beitrag zur Geschichte des sächsischen Holzschnitts, Diss. (masch.) Universität Halle-Wittenberg, Halle 1924.
- Georg Lemberger (= Aus Leipzigs Vergangenheit, Bd. 2), Leipzig 1933.
- Unbekannte Bilder Georg Lembergers, in: Jahrbuch der Denkmalpflege in der Provinz Sachsen und in Anhalt, 1933/1934, S. 76-93.
- Die Tafelbilder Georg Lembergers, in: Pantheon – Monatszeitschrift für Freunde und Sammler der Kunst, Bd. 14, 1934 [a], S. 198-200.
- Georg Lemberger und seine graphische Kunst, in: Kunst- und Antiquitäten-Rundschau – Monatszeitschrift für Kunst-Freunde, -Sammler und –Händler, Jg. 42/9, September 1934 [b], S. 340-343.
- Die Werke des Malers Georg Lemberger aus der Umgebung von Weissenfels, in: Die Heimat. Blätter zur Erforschung der Heimatgeschichte und Pflege des Heimatgedankens, Beilage zum Weissenfelser Tageblatt, Folge 2, 1936/37, S. 87-89.

- GRUBB, Nancy: Das Leben Christi, München 1997.
- GÜNTHER, Jörn (Hg.): Masterpieces (= Catalogue Nr. 9), Hamburg 2008.
- GULDAN, Ernst: Eva und Maria. Eine Antithese als Bildmotiv, Graz u. a. 1966.
- HABICH, Georg: Hans Leinberger, der Meister des Moosburger Altars, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, Bd. 1, 1906, S. 113-135.
- HAMANN, Matthias: Die Liturgie am Neuen Stift in Halle unter Albrecht Kardinal von Brandenburg, in: AK HALLE 2006, S. 323-339.
- HASE, Martin von: Erfurter medizinische Drucke aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Sudhoffs Archiv für Geschichte der Medizin und der Naturwissenschaften, 30. Jg. 1938, H. 4/5, S. 194-291.
- Peter von Mainz und die Holzschnitte zu den von Hans Knappe in Erfurt gedruckten Ausgaben des Vegetius (1511), in: Archiv für Geschichte des Buchwesens, Bd. 4, Lfg. 6, 1962, Sp. 1569-1578.
- Bibliographie der Erfurter Drucke von 1501-1550, 3. erw. Aufl., Nieuwkoop 1968.
- HARBISON, Craig: The Last Judgement in Sixteenth Century Northern Europe. A Study of the Relation between Art and the Reformation (= Outstanding dissertations in the fine arts), New York/London 1976.
- HARRINGTON-DANIELS, Margaret: Early pattern books for lace and embroidery, in: Bulletin of the needle and bobbin club, 17. Jg., Nr. 2, 1933, S. 2-39.
- HAUSBERGER (= verh. LÜBBEKE), Isolde: Die Salzburger Tafelmalerei von 1500-1525/30. Meister der Crispinuslegende, in: AK SALZBURG 1972, S. 182-185.
- HECHT, Christian: Die Aschaffener Gregorsmessen. Kardinal Albrecht von Brandenburg als Verteidiger des Messopfers gegen Luther und Zwingli, in: AK HALLE 2006 (a), S. 81-115.
- HEILAND, Susanne: Wahrheit und Legende – Die Geschichte des Bilderfundes, in: AK LEIPZIG 1997, S. 10-19.
- HEINTZ, Michaela Maria: Die Druckgraphik Georg Lembergers. Dipl.-Arb. (masch.), 2 Bde., Wien 1997.
- HEINZ-MOHR, Gerd: Lexikon der Symbole. Bilder und Zeichen der christlichen Kunst (= Diederichs gelbe Reihe, Bd. 150, Christentum), Neuausgabe, München 1998.
- HEINZLE, Erwin: Wolf Huber. Um 1485-1553, Innsbruck o. J. (1953).

- [HELFTA, Mechthild von]: Das fließende Licht der Gottheit (= Mystik in Geschichte und Gegenwart, Abt. 1: Christliche Mystik), Stuttgart/Bad-Cannstadt 1995.
- HELLER, Joseph: Versuch über das Leben und die Werke Lucas Cranach's, Bamberg 1821.
Das Leben und die Werke Lucas Cranach's, 2. vermehrte und gänzlich umgearbeitete Auflage, Bamberg 1844.
Lucas Cranach's Leben und Werke, 2. gänzlich umgearbeitete und vermehrte Auflage, Nürnberg 1854.
- HENDRIX, Scott H.: Die Bedeutung des Urbanus Rhegius für die Ausbreitung der Wittenberger Reformation, in: Humanismus und Wittenberger Reformation. Festgabe anlässlich des 500. Geburtstages des Praeceptor Germaniae Philipp Melanchthon am 16. Februar 1997, Leipzig 1996, S. 53-72.
- HINTZENSTERN, Herbert von: 300 Tage Einsamkeit. Dokumente und Daten aus Luthers Wartburgzeit, Berlin 1967.
Lucas Cranach d[er] Ä[ltere]. Altarbilder aus der Reformationszeit, Berlin 1972.
- HISTORISCHE COMMISSION BEI DER KÖNIGLICHEN AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN (Hg.): Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 18, Leipzig 1883.
- HOFFMANN, Ernst: Naumburg im Zeitalter der Reformation. Ein Beitrag zur Geschichte der Stadt und des Bistums (= Leipziger Studien aus dem Gebiet der Geschichte, Bd. 7, H. 1), Leipzig 1901.
- HOFFMANN, Helga: Der Meister der Crispinuslegende ist der Monogrammist DH. Neue Erkenntnisse zur Wirksamkeit des Malers in Thüringen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in: Erfurt. Geschichte und Gegenwart, Weimar 1995, S. 394-414.
- HOHENSTEIN, Siglinde: Die Ikonographie der Bekehrung Pauli, Diss. (masch.), Frankfurt a. M. 1956.
- HOLLSTEIN, Friedrich Wilhelm Heinrich: German Engravings, Etchings and Woodcuts. Ca. 1400-1700, Amsterdam/Rotterdam 1954ff.; Bd. 1: Achen – Altdorfer, Amsterdam 1954; Bd. 2: Altzenbach-B. Beham, Amsterdam 1954; Bd. 14: Ambrosius Holbein to Hans Holbein the younger, hrsg. von Tilman Falk, bearb. von Robert Zijlma, Amsterdam 1988; Bd. 14 A, B: Hans Holbein the younger, hrsg. von Tilman Falk, bearb. von Robert Zijlma, Amsterdam 1988; Bd. 22: Johann Leipold to Melchior Lorch, hrsg. von Fedja

- Anzelewsky, bearb. von Robert Zijlma, Amsterdam 1978.
- The new Hollstein German engravings, etchings and woodcuts. 1400-1700, Rotterdam 1996ff.; Bd. 2: Albrecht and Erhard Altdorfer, hrsg. von Ger Luijten, bearb. von Ursula Mielke, Rotterdam 1997.
- HOPPE, Bernhard M.: Philipp Pfalzgraf bei Rhein. Bischof von Freising (1499-1541), in: Christenleben im Wandel der Zeit, Bd. 1, München 1987, S. 114-128.
- HUBEL, Achim: Ein eigenhändiger Brief des Bildhauers Hans Leinberger, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg, Bd. 118, 1978, S. 217-219.
- HÜBNER, Miriam: Lukas Cranach d[er] Ä[ltere] und der Bildtypus „Gesetz und Gnade“ in der dänischen Reformation, in: Tacke, Andreas (Hg.), Lucas Cranach 1553-2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren (= Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7), Leipzig 2007, S. 343-358.
- HÜLSSE, Friedrich: Beiträge zur Geschichte der Buchdruckerkunst in Magdeburg, in: Geschichtsblätter für Stadt und Land Magdeburg, 15. Jg. 1880, S. 21-49, 164-198, 275-295, 331-374; 16. Jg. 1881, S. 86-103, 156-195, 268-299, 342-374; 17. Jg. 1882, S. 34-68, 150-181, 211-242, 358-397.
- Die Einführung der Reformation in der Stadt Magdeburg, Magdeburg 1883.
- HÜTT, Wolfgang /
FORBERG, Gabriele: Das Albrecht-Dürer-Hausbuch. Auswahl aus dem graphischen Werk, München 1975.
- HUMMELBERGER, Walter: Wiens erste Belagerung durch die Türken 1529 (= Militärhistorische Schriftenreihe, H. 33), Wien 1976.
- HUTH, Hans: Künstler und Werkstatt der Spätgotik, 3. Aufl., Darmstadt 1977.
- IMMENKÖTTER, Herbert: Glaubensbilder der Renaissance in Deutschland. Ikonographische Folgen der Reformation, in: Kuester, Hildegard (Hg.), Das 16. Jahrhundert. Europäische Renaissance (= Eichstätter Kolloquium, Bd. 2), Regensburg 1995, S. 167-179.
- IVINS, William M. Jr.: Schoensperger's Lace Book of 1524, in: Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, 1929, 24. Jg., Nr. 8, S. 205-208.

- JACOBUS (de Voragine): Die Legenda Aurea des Jacobus de Voragine. Aus dem Lateinischen übersetzt von Richard Benz, Köln 1968.
- JÄGER, Klaus-Dieter / KROLL, Renate: Holzanatomische Untersuchungen an den Altdorfer-Stöcken der Sammlung Derschau, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte, Bd. 6, Berlin 1964, S. 24-39.
- JAFFÉ, Otto Erich: Die bayerische Figuralplastik des spätgotischen Barock im ersten Viertel des 16. Jahrhunderts, Diss. (masch.), Leipzig 1922.
- JAHN, Johannes: Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955.
Deutsche Renaissance, Leipzig 1969.
Lucas Cranach d[er] Ä[ltere] 1472-1553. Das gesamte graphische Werk, Herrsching 1980.
- JENTSCH, Heinrich: Nickel Schmidt (Nicolaus Faber) und Michael Blum, zwei Leipziger Drucker der Reformationszeit (= Archiv für Buch- und Schreibwesen, Sonderheft 1), Wolfenbüttel 1928.
- JUNGHANS, Helmar: Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546 (= Festgabe zu seinem 500. Geburtstag), 2 Bde., Göttingen 1983.
- JUNIUS, Wilhelm: Meister des thüringisch-sächsischen Cranach-Kreises, in: Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde, 1935, S. 64-112.
- KAYSER, Johann Georg: Antiquitates, Epitaphia et Monumenta ad Descriptionem Themp[li] cathedralis Numburgensis collecta, 1746, Ms. in der Domstiftsbibliothek Naumburg.
- KIESSLING, Gerhard: Die Anfänge des Titelblattes in der Blütezeit des deutschen Holzschnitts (1470-1530) (= Monographien des Buchgewerbes, Bd. 14), Leipzig 1930.
- KINDER, Hermann/
HILGEMANN, Werner: dtv-Atlas zur Weltgeschichte, 2 Bde., 25. Aufl., München 1991.
- KIRSCHBAUM, Engelbert (Hg.): Lexikon der christlichen Ikonographie 8 Bde., Rom u. a. 1994.
- KLEIN, Ruth: Lexikon der Mode. Drei Jahrtausende europäischer Kostümkunde, Baden-Baden 1950.
- KOBLER, Friedrich: Der Reiter mit dem Banner Neuburgs, in: Schöner Heimat – Erbe und Auftrag, 80. Jg., 1991, S. 7-8.
- KÖHLER, Hans-Joachim: Erste Schritte zu einem Meinungsprofil der frühen Reformationszeit, in: Press, Volker / Dieter Stievermann (Hgg.), Martin Luther. Probleme seiner Zeit (= Spätmittelalter und frühe Neuzeit, Bd. 16), Stuttgart 1986, S. 244-281.

- KOEPPLIN, Dieter: Altdorfer und die Schweizer, in: Alte und Moderne Kunst. Österreichische Zeitschrift für Kunst, Kunsthandwerk und Wohnkultur, 11. Jg., H. 84, 1966, S. 6-14.
Das Sonnengestirn der Donaumeister. Zur Herkunft und Bedeutung eines Motivs, in: Werden und Wandlung. Studien zur Kunst der Donauschule, Linz 1967, S. 78-114.
Kommet her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers, in: Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Bd. 194, 1983, S. 153-199.
Zu Holbeins paulinischem Glaubensbild von Gesetz und Gnade, in: AK BASEL 2006, S. 79-95.
- KOSCH, Wilhelm: Das Katholische Deutschland. Biographisch-bibliographisches Lexikon, Bd. 2, Augsburg 1937.
- KOSCHATZKY, Walter/
STROBL, Alice (Hgg.): Die Dürer-Zeichnungen der Albertina, Salzburg 1971.
- KRAUSE, Gerhard/
MÜLLER, Gerhard (Hgg.): Theologische Realenzyklopädie, 36 Bde., Berlin/New York 1977-2004.
- KRÖLL, Katrin/STEGER, Hugo (Hgg.): Der schalkhaft beredsame Leib als Medium verborgener Wahrheit – Zur Bedeutung von „Entblößungsgebärden“ in mittelalterlicher Bildkunst, Literatur und darstellendem Spiel, in: Mein ganzer Körper ist Gesicht – Grotteske Darstellungen in der europäischen Kunst und Literatur des Mittelalters (Rombach-Wissenschaften / Reihe Litterae, Bd. 26), Freiburg im Breisgau 1994, S. 239-294.
- KROKER, Ernst: Beiträge zur Geschichte der Stadt Leipzig im Reformationszeitalter (= Neujahrsblätter der Bibliothek und des Archivs der Stadt Leipzig, Bd. 4), Leipzig 1908.
- KROLL, Renate: Holzstöcke des 16. Jahrhunderts aus dem Kupferstichkabinett der Staatlichen Museen zu Berlin, in: Tagungsband Kassel 1998 (= Arbeitskreis Bild Druck Papier, Bd. 3), Münster u. a. 2000, S. 29-38.
- KRÜCKE, Adolf: Der Protestantismus und die bildliche Darstellung Gottes, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 13, 1959, S. 59-90.
- KUHN, Peter: Jüdischer Friedhof Georgensgmünd, München/Berlin 2006.
- KUHRMANN, Dieter: Über die neuerworbenen Wolf-Huber-Zeichnungen der Staatlichen Graphischen Sammlung München, in:

- Pantheon – Internationale Zeitschrift für Kunst, Jg. 25, 1967, S. 418-429.
- KUMSCH, Emil: Das älteste aller bekannten Modelbücher, in: Kunst und Kunsthandwerk, 6. Jg., Wien 1903, S. 512-529.
- KUNDE, Holger: Der Naumburger Domschatz. Eine Einführung, in: BK NAUMBURG 2006, S. 11-19.
- KUNZE, Horst: Geschichte der Buchillustration in Deutschland. Das 16. und 17. Jahrhundert, Frankfurt a. M./Leipzig 1993.
- LACROIX, Emil/HIRSCHFELD, Peter/
PAESELER, Wilhelm (Bearb.): Die Kunstdenkmäler der Stadt Pforzheim (= Die Kunstdenkmäler Badens, Bd. 9, Kreis Karlsruhe, Abt. 6), Karlsruhe 1939.
- LATTE, Kurt: Römische Religionsgeschichte (= Handbuch der Altertumswissenschaft, Abt. 5, Teil 4), 2. Auflage, München 1967.
- LEHFELDT, Paul (Bearb.): Amtsgerichtsbezirk Gotha (= Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Herzogtum Sachsen-Coburg und Gotha, Bd. 1, Landratsamtsbezirk Gotha, Teil 1 = H. 8), Jena 1891.
- Einführung in die Kunstgeschichte der Thüringischen Staaten, Jena 1900.
- LEPSIUS, Karl Peter: Alte merkwürdige Gemälde zu Naumburg, in: Kleine Schriften. Beiträge zur thüringisch-sächsischen Geschichte und deutschen Kunst und Alterthumskunde. Gesammelt und theilweise zum ersten Male aus dem handschriftlichen Nachlaß des Verfassers herausgegeben von A. Schulz, Bd. 3, Magdeburg 1855, S. 119ff.
- LIEDKE, Volker: Hans Wertinger und Siegmund Gleismüller, zwei Hauptvertreter der Altlandshuter Malschule, in: Ars Bavarica, Bd. 1, München 1973, S. 50-83.
- Hans Leinberger – Marginalien zur künstlerischen und genealogischen Herkunft des großen Landshuter Bildschnitzers, München 1976a.
- Die Baumeister- und Bildhauerfamilie Rottaler (1480-1533) (= Ars Bavarica, Bd. 5/6), München 1976b.
- Altäre aus der Werkstatt des Landshuter Hofmalers Hans Wertinger genannt Schwab, in: Ars Bavarica, Bd. 15/16, 1980, S. 20-48.
- LILL, Georg: Hans Leinberger. Der Bildschnitzer von Landshut. Welt und Umwelt des Künstlers, München 1942.
- LODWICK, Marcus: Das Who is Who der Bildmotive, München 2004.
- LÖCHER, Kurt: Die Kunst der Donauschule (Malerei), Besprechung der Ausstellung in St. Florian/Linz, in: Pantheon.

- Internationale Zeitschrift für Kunst, Jg. 23, 1965, S. 344-348.
- Die Deutschen Gemälde des 16. Jahrhunderts im Germanischen Nationalmuseum. Nachträge zum Bestandskatalog, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Jg. 2000, S.103-118.
- Some remarks on the Art of Portraiture in the time of Dürer, in: AUK SOTHEBYS LONDON, 6. July 2000, S. 11-16.
- LOSCHKEK, Ingrid: Reclams Mode- und Kostümllexikon, 4. rev. und erw. Aufl., Stuttgart 1999.
- LOSSNITZER, Max: Hans Leinberger als Graphiker, in: Mitteilungen aus den sächsischen Kunstsammlungen, Bd. 3, 1912, S. 24-28.
- LOTZ, Arthur: Bibliographie der Modelbücher. Beschreibendes Verzeichnis der Stick- und Spitzenmusterbücher des 16. und 17. Jahrhunderts, Leipzig 1933.
- LÜBBEKE, Isolde: Der Meister der Crispinuslegende – der Maler einer thüringischen Altarwerkstatt, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft, Bd. 38, H. 1/4, 1984, S. 14-46.
- A Double-Sided Panel by the Master of the Crispin Legend, in: Record of the Art Museum, Princeton University, Volume 52/Nr. 1, 1993, S. 3-25.
- LURKER, Manfred: Der Baum in Glauben und Kunst unter besonderer Berücksichtigung der Werke des Hieronymus Bosch (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 328), 2. erw. Aufl., Baden-Baden 1976.
- LUTHER, Johannes: Die Titeleinfassungen der Reformationszeit, 3 Bde., Leipzig 1909-1913.
- Studien zur Bibliographie der Kirchenpostille Martin Luthers, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen, 32. Jg. 1915, S. 145-161, 203-219.
- Die Titeleinfassungen der Reformationszeit, durchges. Nachdruck, Hildesheim u. a. 1973.
- MARROW, James: Passion Iconography on Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance. A Study of the Transformation of Sacred Metapher into Descriptive Narrative, Kortrijk 1979.
- MARTINEAU, Jane (Hg.): Andrea Mantegna, London/New York 1992.
- MEHLING, Marianne (Hg.): Knauers Großer Bibelführer. Das Buch der Bücher von A bis Z, München 1999.

- MEIDINGER, Franz Sebastian: Beschreibung der churfürstlichen Haupt- und Universitäts-Stadt Landshut in Niederbaiern. Mit verschiedenen Kriegsvorfällen, 2 Bde., Landshut 1805.
- MEIER, Karl Ernst: Fortleben der religiös-dogmatischen Kompositionen Cranachs in der Kunst des Protestantismus, in: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. 32, 1909, S. 415-435.
- MEJER, Wolfgang: Der Buchdrucker Hans Lufft zu Wittenberg, 2. verm. Aufl., Nieuwkoop 1965.
- MENN, Walter: Zur Geschichte des Buchwesens im 16. Jahrhundert, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen, Jg. 42, 1925, S. 377-383.
- MEYER, Almut Agnes: Heilsgewißheit und Endzeiterwartung im deutschen Drama des 16. Jahrhunderts. Untersuchungen über die Beziehungen zwischen geistlichem Spiel, bildender Kunst und den Wandlungen des Zeitgeistes im lutherischen Raum (= Heidelberger Forschungen, Bd. 18), Heidelberg 1976.
- MICHAELSON, Hedwig: Lukas Cranach der Ältere. Untersuchung über die stilistische Entwicklung seiner Kunst (= Beiträge zur Kunstgeschichte, N. F., Bd. 28), Leipzig 1902.
- MITZSCHKE, Paul: Naumburger Inschriften, Naumburg 1877.
- MÖNCKE, Gisela: Das Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts (VD 16) als Teil einer deutschen retrospektiven Nationalbibliographie, in: Zeitschrift für Bibliothekswesen und Bibliographie, 51. Jg. 2004, H. 4, S. 207-212.
- MRUSEK, Hans-Joachim: Merseburg, Leipzig 1962.
- MUTHER, Richard: Die ältesten deutschen Bilder-Bibeln. Bibliographisch und kunstgeschichtlich beschrieben, München 1883.
Die Deutsche Bücherillustration der Gothik und Frührenaissance 1460-1530, 2 Bde., München/Leipzig 1884.
- NACK, Emil (Hg.): Sagen aus Wien, Wien 1973.
- NAGLER, Georg-Kaspar: Neues allgemeines Künstlerlexikon, 22 Bde., München 1835-1852.
Die Monogrammistinnen [...], 5 Bde., München 1858-1879.
- NEUBAUER, Ernst: Häuserbuch der Stadt Magdeburg, Teil 1: 1631-1720 (= Geschichtsquellen der Provinz Sachsen und des Freistaates Anhalt, N. R., Bd. 12), Magdeburg 1931.

- NOBLE, Bonnie-Jeanne: The Lutheran Paintings of the Cranach Workshop. 1529-1555, Diss. Northwestern University, Illinois 1998.
- NOLL, Thomas: Albrecht Altdorfer in seiner Zeit. Religiöse und profane Themen in der Kunst um 1500 (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 115), München/Berlin 2004.
- NORDENFALK, Carl: Saint Bridget of Sweden as Represented in Illuminated Manuscripts, in: Meiss, Millard (Hg.), Essays in Honour of Erwin Panowsky (= De artibus opuscula, Bd. 40), New York 1961, Bd. 1, S. 371-393.
- OETTINGER, Karl: Datum und Signatur bei Wolf Huber und Albrecht Altdorfer. Zur Beschriftungskritik der Donauschulzeichnungen (= Erlanger Forschungen, Reihe A: Geisteswissenschaften, Bd. 8), Erlangen 1957.
Ein Altdorfer-Schüler: der Zeichner der Pariser Landsknechte, in: Möhle, Hans (Hg.), Festschrift Friedrich Winkler, Berlin 1959, S. 201-212.
Altdorfer-Studien (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, Bd. 3), Nürnberg 1959.
- OHLY, Friedrich: Gesetz und Evangelium – Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst (= Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, N.F., Bd. 1), Münster 1985.
- OLDENBURG, Maria Consuelo: Die Buchholzschnitte des Hans Baldung Grien. Ein bibliographisches Verzeichnis ihrer Verwendungen (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 335), Baden-Baden/Straßburg 1962.
- OSTEN, Gerd von der: Deutsche und niederländische Kunst der Reformationszeit (= DuMont Dokumente), Köln 1973.
- OSTEN-SACKEN, Peter von der: Martin Luther und die Juden. Neu untersucht anhand von Anton Margarithas „Der gantz Jüdisch glaub“ (1530/31), Stuttgart 2002.
- PACKPFEIFER, Katharina: Studien zu Erhard Altdorfer (= Dissertationen der Universität Wien, Bd. 137), Wien 1978.
- PACKEISER, Thomas: Rezension von: REINITZER 2006, in: sehepunkte. Rezensionenjournal für die Geschichtswissenschaften, Ausg. 8, Nr. 6, 2008.
[<http://www.sehepunkte.de/2008/06/12385.html>, 27.8.2009]
- PANZER, Georg Wolfgang Franz: Versuch einer kurzen Geschichte der roemisch-catholischen deutschen Bibelübersetzung, Nürnberg 1781.

- Entwurf einer vollständigen Geschichte der deutschen Bibelübersetzung D. Martin Luthers vom Jahr 1517 an, bis 1581, 2. mit Zusätzen verm. Aufl., Nürnberg 1791, Nachdruck Amsterdam 1968.
- PARSHALL, Linda B./
PARSHALL, Peter W. (Hgg.): Art and Reformation. An annotated bibliography (= Reference Publications in art history), Boston 1986.
- PASSAVANT, Johann David: Le Peintre-Graveur, Bd. 4, Leipzig 1863.
- PIETSCH, Paul: Bibliographie der hochdeutschen Drucke der Lutherbibel 1522-1546, in: WA Deutsche Bibel, Bd. 2, Weimar 1909, S. 201-727.
- Nachträge und Berichtigungen zur Bibliographie der hochdeutschen Drucke von Luthers Bibelübersetzung, in: WA Schriften und Werke, Bd. 60, Weimar 1980, S. 333-415.
- POHL, Eckhard: Gotischer Marienaltar in neuem Glanz, in: Tag des Herrn, Jg. 46, Nr. 41, 1996, S. 1, S. 15.
- QUANDT, Johann Gottlob von: Ueber altdeutsche Kunst, in Beziehung auf die in Leipzig aufgefundenen altdeutschen Gemälde; nebst einer Beschreibung derselben, in: Zeitung für die elegante Welt, Nr. 124, 1815.
- RADDATZ, Alfred: Luthers reformatorisches Denken in Bildern seiner Zeit, in: Heine, Susanne (Hg.), Europa in der Krise der Neuzeit. Martin Luther: Wandel und Wirkung seines Bildes, Wien u. a. 1986, S. 41-49.
- RAMISCH, Hans: Die Münchner Frauenkirche. Restaurierung und Rückkehr ihrer Bildwerke zum 500. Jahrestag der Weihe am 14. April 1994 (= Kataloge und Schriften, Diözesanmuseum für christliche Kunst des Erzbistums München und Freising, Bd. 14), München 1994.
- RASMUSSEN, Jörg: Untersuchungen zum Halleschen Heiltum des Kardinals Albrecht von Brandenburg, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, Bd. 27, 1976, S. 59-118.
- REDLICH, Paul: Cardinal Albrecht von Brandenburg und das Stift zu Halle 1520-1541. Eine kirchengeschichtliche Studie, Mainz 1900.
- REIN, Joseph Friederich: Das gesamte Augspurgische Evangelische Ministerium in Bildern und Schriften. Von den ersten Jahren der Reformation Lutheri, bis auf anno 1748 oder das Jubel//Jahr wegen des Westphälischen Friedens, Augsburg 1749.
- REINDL, Isabel: Die erste Türkenbelagerung Wiens im Jahr 1529, in: BK MERSEBURG 2008, S. 312-314.

- REINDL, Peter: Loy Hering. Zur Rezeption der Renaissance in Süddeutschland, Basel 1977.
- REINITZER, Heimo: Gesetz und Evangelium: Über ein reformatorisches Bildthema, seine Tradition, Funktion und Wirkungsgeschichte, 2 Bde., Hamburg 2006.
- RESKE, Christoph: Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet. Auf der Grundlage des gleichnamigen Werkes von Josef Benzing (= Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen, Bd. 51), Wiesbaden 2007.
- RIGGENBACH, Rudolph: Der Maler und Zeichner Wolf Huber: ca. 1490 – nach 1542, Diss., Basel 1907.
- RÖSSLER, Hans: Geschichte und Strukturen der evangelischen Bewegung im Bistum Freising 1520-1571 (= Einzelarbeiten aus der Kirchengeschichte Bayerns, Bd. 42), Nürnberg 1966.
- RÖTTGEN, Herwart: Georg Lemberger, Hans Brosamer und die Motive einer Reformationsmedaille, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg 1963, S. 110-115.
- RÖTTINGER, Heinrich: Zum Holzschnittwerke Georg Lembergers, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, Beilage der „Graphischen Künste“, Nr. 1, Jg. 1906, S. 1-9.
Hans Weiditz, der Petrarkameister (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 50), Straßburg 1904.
Dürers Doppelgänger (= Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Bd. 235), Straßburg 1926.
- ROGGE, Christian: Luther und die Kirchenbilder seiner Zeit (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Nr. 108), Leipzig 1912.
- RUHMER, Eberhard: Eine Enklave des Donaustils in Mitteldeutschland, in: Sitzungsberichte. Kunstgeschichtliche Gesellschaft zu Berlin, N. F., Bd. 1, Berlin 1952/53, S. 8-11.
Der Meister der Hallischen Dom-Skulpturen, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, Bd. 21, 1958, S. 209-229.
- SACHS, Hannelore: Donauländische in der sächsischen Kunst der Spätgotik, in: Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte, 9. Jg. 1967, S. 19-27, T. 5-7.
- SCHÄDLER, Alfred: Hans Leinberger - Meister von Rabenden - Stephan Rottaler. Große altbayerische Bildwerke in der Münchner Frauenkirche, in: Kataloge und Schriften des Diözesanmuseums für christliche Kunst des Erzbistums

- München und Freising, Bd. 14, München 1994, S. 39-67.
- SCHELLE-WOLFF, Carola: Zwischen Erwartung und Aufruhr. Die Flugschrift „Von der neuen Wandlung eynes Christlichen lebens“ und der Nürnberger Drucker Hans Hergot (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 1, Bd. 1549), Frankfurt a. M. 1996.
- SCHILLER, Gertrud (Hg.): Ikonographie der Christlichen Kunst, 5 Bde., Gütersloh 1966-1991.
- SCHILLING, Edmund: The German Drawings in the Collection of her Majesty The Queen at Windsor Castle (= The drawings of Windsor Castle), London/New York 1971.
- Zwei Porträtstudien von Georg Lemberger, in: Pantheon. Monatszeitschrift für Freunde und Sammler der Kunst, Bd. 21, 1963, S. 206-209.
- SCHILLING, Michael: Einleitung: Zum Magdeburger Druck- und Verlagswesen im 16. Jahrhundert, in: Ballerstedt, Maren (Hg.), Magdeburger Drucke des 16. Jahrhunderts. Ein Bestandsverzeichnis (= Magdeburger Schriften, Bd. 2), Magdeburg 2009, S. 12-29.
- SCHINDLER, Herbert: Der Meister HL = Hans Loy? Werk und Wiederentdeckung (= Die Blauen Bücher), Königstein i. Taunus 1981.
- SCHLECHT, Joseph: Die Pfalzgrafen Philipp und Heinrich als Bischöfe von Freising, Freising 1898.
- SCHMIDT, Marion: Auf der Straße der Romanik. Der offizielle Kunstreiseführer, 3. Aufl., Wernigerode 1993.
- SCHMIDT, Philipp: Die Illustration der Lutherbibel 1522-1700. Ein Stück abendländische Kultur- und Kirchengeschichte. Mit Verzeichnissen der Bibeln, Bilder und Künstler, Basel u. a. 1977.
- SCHMIDT, Rudolf: Deutsche Buchhändler, Deutsche Buchdrucker. Beiträge zu einer Firmengeschichte des deutschen Buchgewerbes, Nachdruck der Ausgabe Berlin und Eberswalde 1902-1908, Hildesheim/New York 1979.
- SCHMIDT, Wilhelm: Kunsthistorisches, in: Kunstchronik. Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe, N. F., 1. Jg., Nr. 20, 1889/90, Sp. 321/322 und 385.
- SCHOCH, Rainer /MENDE, Matthias/
SCHERBAUM, Anna (Bearb.): Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, 3 Bde., München 2001-2004.
- SCHOLZ, Udo Werner: Studien zum altitalienischen und altrömischen Marskult und Marsmythos (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Bd. 35), Heidelberg 1970.

- SCHOTTENLOHER, Karl: Flugblatt und Zeitung (= Bibliothek für Kunst- und Antiquitätensammler, Bd. 21), Berlin 1922.
- SCHRAMM, Albert: Die Illustration der Lutherbibel (= Luther und die Bibel, Teil 1), Leipzig 1923.
- SCHRADE, Hubert: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1: Die Auferstehung Christi, Berlin 1932.
- SCHUBERT, Ernst: Der Naumburger Dom, Halle 1997.
- SCHUCHARDT, Christian: Lucas Cranach des Aelteren Leben und Werke, 3 Bde., Leipzig 1851 (Bd. 1, 2), 1871 (Bd. 3).
- SCHUSTER, Peter-Klaus: Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen der protestantischen Kunst im 16. Jahrhundert. Protestantische Themen, in: AK HAMBURG 1983a, S. 115-125.
- SCRIBNER, Robert W.: For the Sake of Simple Folk. Popular Propaganda for the German Reformation (= Cambridge studies in oral and literate culture, Bd. 2), Cambridge 1981.
- SEGGERN, Birgit von: Der Landsknecht im Spiegel der Renaissancegraphik um 1500-1540, Phil. Diss. Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, Bonn 2003, URN urn:nbn:de:hbz:5-02856, URL http://hss.ulb.uni-bonn.de/diss_online/phil_fak/2003/seggern_birgit_von
- SEIDEMANN, Johann Karl: Die Reformationszeit in Sachsen von 1517 bis 1539. Mit Urkunden (= Beiträge zur Reformationsgeschichte, H. 1), Dresden 1846.
- Die Reformationszeit in Sachsen von 1517 bis 1539. Urkunden und Briefe (= Beiträge zur Reformationsgeschichte, H. 2), Dresden 1848.
- SIGHART, Joachim: Geschichte der Bildenden Künste im Königreich Bayern von den Anfängen bis zur Gegenwart, München 1862.
- SOMMER, Gustav (Bearb.): Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Kreises Langensalza (= Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler der Provinz Sachsen und angrenzender Gebiete, H. 2), Halle a. d. S. 1879.
- STANGE, Alfred: Malerei der Donauschule, München 1964.
- STARKE, Elfriede: Luthers Beziehungen zu Kunst und Künstlern, in: Junghans, Elmar (Hg.), Leben und Werk Martin Luthers von 1526 bis 1546. Festgabe zu seinem 500. Geburtstag, Bd. 1, Göttingen 1983, S. 531-548.
- STEINBÖCK, Wilhelm: Kunstwerke der Reformationszeit in der Steiermark. Ein Beitrag zur protestantischen Ikonographie und zur Kunstgeschichte der Steiermark des 16. Jahrhunderts,

- in: Johannes Kepler 1571-1971. Gedenkschrift der Universität Graz, Graz 1975, S. 407-473.
- STEINMETZ, Max (Hg.): Hans Hergot und die Flugschrift Von der neuen Wandlung eynes Christlichen lebens. Faksimileausgabe mit Umschrift. Mit einem Vorwort von Max Steinmetz und einem Anhang von Helmut Claus, Leipzig 1977.
- STEPNER, Salomon: Inscriptiones Lipsinenses. Verzeichniß allerhand denckwürdiger Oberschriften, Grab- und Gedächtniß-Mahle in Leipzig, Leipzig 1675.
- STÖVER, Ulla: Erhard Altdorfer: Leben und Werk. Versuch einer Monographie des Künstlers, Diss. (masch.), Würzburg 1945.
- STURMINGER, Walter: Bibliographie und Ikonographie der Türkenbelagerungen Wiens 1529 und 1683 (= Veröffentlichungen der Kommission für Neuere Geschichte Österreichs, Bd. 41), Graz 1955.
- STRIEDER, Peter (Red.): Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Führer durch die Sammlungen, München 1977.
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Führer durch die Sammlungen, 2. durchges. Aufl., München 1980.
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Führer durch die Sammlungen, 3. überarb. Aufl., München 1985.
Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Führer durch die Sammlungen, 4. überarb. Aufl., München 1994.
- TACKE, Andreas (Hg.): Lukas Cranach 1553-2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todesjahres Lucas Cranachs des Älteren (= Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 7), Leipzig 2007.
- TEBBE, Karin: Epitaphien in der Grafschaft Schaumburg. Die Visualisierung der politischen Ordnung im Kirchenraum (= Materialien zur Kunst- und Kulturgeschichte in Nord und Westdeutschland, Bd. 18), Marburg 1996.
- TEITGE, Hans-Erich: Der Buchdruck des 16. Jahrhunderts in Frankfurt an der Oder (= Beiträge aus der Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Bd. 11), Wiesbaden 2000.
- THIEL, Erika: Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart, 6. Aufl., Berlin 1997.
- THIEME, Ulrich/
BECKER, Felix (Hgg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.
- THOMA, Hans: Hans Leinberger. Seine Stadt - seine Zeit - sein Werk, Regensburg 1979.

- THULIN, Oskar: Cranach-Altäre der Reformation, Berlin 1955.
- TIETZE-CONRAT, Erika: Ein Holzschnitt von Grünewald, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst. Beilage der „Graphischen Künste“, Jg. 1927, S. 36-38.
- ULLMANN, Ernst: Kunst und Reformation (= Seemann-Beiträge zur Kunstwissenschaft), 2. Aufl., Leipzig 1983.
- URBACH, Susanne: Eine unbekannte Darstellung von „Sündenfall und Erlösung“ in Budapest und das Weiterleben des Cranachschen Rechtfertigungsbildes, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 28, 1989, S. 33-63.
- VAISSE, Pierre: Überlegungen zum Thema Donauschule, in: AK PARIS 1984, S. 149-164.
- VD 16: Verzeichnis der im deutschen Sprachbereich erschienenen Drucke des 16. Jahrhunderts, 1) Druckausgabe, hrsg. von der BSB München und der HAB Wolfenbüttel, 25 Bde., Stuttgart 1983-2000, 2) Elektronische Datenbank unter http://gateway-bayern.bib-bvb.de/aleph-cgi/bvb_suche?sid=VD16
- VOGEL, Johann Jakob: Leipziger Chronicon, Das ist: Gründ- und Ausführliche Beschreibung Der Churfürstl. Sächs. Welt=bekandten Handels-Stadt Leipzig, Leipzig o. J. [nach 1714].
- VOGEL, Julius: Zur Cranachforschung, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, 42. Jg. 1907, S. 219-226.
- VOLLMER, Hans (Hg.): Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, 37 Bde., Leipzig 1907-1950.
- VOLPONI, Paolo / BERTI, Luciano: L'opera completa di Masaccio (= Classici dell' Arte, H. 24), Mailand 1968.
- VOLZ, Hans: Hundert Jahre Wittenberger Bibeldruck. 1522-1626 (= Arbeiten aus der Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen. Hainbergschriften, N. F., Bd. 1), Göttingen 1954.
(Hg.): Biblia: Das ist die gantze Heilige Schrifft / Deudsch / Auff's new zugericht, 3 Bde., München 1974.
Martin Luthers deutsche Bibel. Entstehung und Geschichte der Lutherbibel, Hamburg 1978.
- VORGRIMLER, Herbert: Neues Theologisches Wörterbuch mit CD-Rom, Freiburg im Breisgau 2000.
- VOSS, Hermann: Aus der Umgebung Albrecht Altdorfers und Wolf Hubers, in: Mitteilungen der Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, Beilage der „Graphischen Künste“, Nr. 4, Jg. 1909, S. 73-76.

- Albrecht Altdorfer und Wolf Huber (= Meister der Graphik, H. 3), Leipzig 1910.
- WARNER, George: Queen Mary's Psalter. Miniatures and Drawings by an English Artist of the 14th Century reproduced from Royal Ms. 2 B. VII in the British Museum, London 1912.
- WEIGAND, Waldemar: Hans Gottwalt von Lohr a. Main. Ein begnadeter Künstler der deutschen Spätgotik [...] (= Schriften des Geschichtsvereins Lohr a. Main, Folge 7), Lohr a. Main 1969.
- WEIGEL, Rudolph: Catalog von Kunstsachen und Büchern, Abth. 1 - 35, Leipzig 1838-1866.
- WEIMARER AUSGABE (WA): D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, 120 Bde., Weimar u. a. 1883-2009.
- WEIMER, Christoph: Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium. Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch (= Arbeiten zur Theologie, Bd. 89), Stuttgart 1999.
- WEINBERGER, Martin: Wolfgang Huber (= Deutsche Meister, Bd. 11), Leipzig 1930.
- WEINBRENNER, Ralph: Klosterreform im 15. Jahrhundert zwischen Ideal und Praxis. Der Augustinereremit Andreas Proles (1429-1503) und die privilegierte Observanz (= Spätmittelalter und Reformation, Neue Reihe, Bd. 7), Tübingen 1996.
- WENDLER, Rainer: Zur Provenienz eines Marienaltars - Ergebnisse einer Restaurierung, in: Forschungen und Berichte. Staatliche Museen zu Berlin, Bd. 26, Berlin 1987, S. 97-102.
- WENIGER, Matthias: Durch und durch lutherisch? Neues zum Ursprung der Bilder von Gesetz und Gnade, in: Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 55, München 2004, S. 115-134.
- 1906-2006: Hundert Jahre Leinberger, in: AK LANDSHUT 2007, S. 34-65.
- WENZ, Gunther: Gesetz und Evangelium: Lucas Cranach d. Ä. als Maler der Wittenberger Reformation, in: Theologie der Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche - eine systematische Einführung in das Konkordienbuch (= De-Gruyter-Lehrbuch), Bd. 1, Berlin 1996, S. 45-66.
- Lukas Cranach als Maler der Wittenberger Reformation, in: Una Sancta. Zeitschrift für ökumenische Begegnung, Jg.61, 2006, S. 54-68.
- WESTRUM, Geerd: Altdeutsche Malerei (= Heyne Stilkunde, Bd. 15), München 1979.

- WINTER, Christian: Die Außenpolitik des Kurfürsten Moritz von Sachsen, in: AK TORGAU 2004, Bd. 1: Aufsätze, S. 124-136.
- WINZINGER, Franz: Albrecht Altdorfers Münchner Holzstock, in: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst, 3. Folge, Bd. 1, München 1950, S. 191f.
Albrecht Altdorfer. Zeichnungen, München 1952.
Zum Werk Wolf Hubers, Georg Lembergers und des Meisters des Wunders von Mariazell, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 12, 1958, S. 71-94.
Neue Zeichnungen Albrecht und Erhard Altdorfers, in: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 18, 1960, S. 7-27.
Albrecht Altdorfer. Graphik. Holzschnitte, Kupferstiche, Radierungen, München 1963.
Unbekannte Zeichnungen Georg Lembergers. Walter Boll zum 65. Geburtstag, in: Zeitschrift für Kunstwissenschaft, Bd. 18, 1964, S. 81-90.
Albrecht Altdorfer und sein Kreis, in: AK ST. FLORIAN/LINZ 1965, S. 35-92.
Albrecht Altdorfer und die Miniaturen des Triumphzuges Kaiser Maximilians I., in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien, Bd. 62, 1966, S. 157-172.
Die Miniaturen zum Triumphzug Kaiser Maximilians I. (= Veröffentlichungen der Albertina, Bd. 5), 2 Bde., Graz 1972.
Albrecht Altdorfer. Die Gemälde, Tafelbilder, Miniaturen Wandbilder, Bildhauerarbeiten – Werkstatt und Umkreis, München/Zürich 1975.
Wolf Huber. Das Gesamtwerk, 2 Bde., München 1979.
- WISSOWA, Georg: Religion und Kultus der Römer (= Handbuch der klassischen Altertumswissenschaft, Bd. 5, Abt.4), Nachdruck der 2. Aufl. 1912, München 1971.
- WITTMANN, Reinhard: Geschichte des deutschen Buchhandels, 2. durchg. u. erw. Aufl., München 1999.
- WÖLBING, Willy: Der Drucker und Musikverleger Georg Rhaw. Ein Beitrag zur Drucker- und Verlagstätigkeit im Zeitalter der Reformation, Diss. (masch.), Friedrich-Wilhelms-Universität, Berlin 1922.
- WOLFF, Hans: Die Buchornamentik im XV. und XVI. Jahrhundert (= Monographien des Buchgewerbes, Bd. 5), Teil 2, Leipzig 1913.

- WOLTMANN, Alfred: Die deutsche Kunst und die Reformation (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, Serie 2, H. 31), 2. Aufl., Berlin 1871.
- WOLTMANN, Alfred/
WOERMANN, Karl (Hgg.): Die Malerei der Renaissance (= Geschichte der Malerei, Bd. 2), Leipzig 1882.
- WUSTMANN, Gustav: Beiträge zur Geschichte der Malerei in Leipzig vom 15 bis zum 17. Jahrhundert (= Beiträge zur Kunstgeschichte, H. 2), Leipzig 1879.
- Luther in Leipzig, in: Wustmann, Gustav, Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze (= Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs, Bd. 3), Leipzig 1885, S. 34-93.
- Cranachs Sterbender im Leipziger Museum, in: Wustmann, Gustav, Aus Leipzigs Vergangenheit. Gesammelte Aufsätze (= Schriften des Vereins für die Geschichte Leipzigs, Bd. 3), Leipzig 1885, S. 104-119.
- ZEITLER, Julius: Alte Drucker und Illustratoren im Leipziger Stadtgeschichtlichen Museum, in: Archiv für Buchgewerbe, Bd. 56, 1919, S. 115-120.
- ZIMMERMANN, Hildegard: Beiträge zur Bibelillustration des 16. Jahrhunderts – Illustrationen und Illustratoren des ersten Luther-Testaments und der Oktavausgaben des Neuen Testaments in Mittel-, Nord- und Westdeutschland (= Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Bd. 226), Straßburg 1924.
- Beiträge zum Werk einzelner Buchillustratoren der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, in: Buch und Schrift. Jahrbuch der Gesellschaft der Freunde des Deutschen Buch- und Schriftmuseums, Bd. 1, 1927 [a], S. 39-91.
- Die Illustrationen in Gustav Vasas Bibel von 1540-41 und ihre Meister, in: Nordisk tidskrift för bok- och biblioteksväsen, 14. Jg., 1927 [b], S.101-129.
- Georg Lemberger, in: Thieme-Becker - Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, Bd. 24, Leipzig 1929, S. 22 f.
- ZOEGE VON MANTEUFFEL, Kurt: Der Deutsche Holzschnitt. Sein Aufstieg im XV. Jahrhundert und seine grosse Blüte in der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts (= Kunstgeschichte in Einzeldarstellungen, Bd. 1), München 1921.
- ZÖLLNER, Frank: La battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra Mitologia e politica, Hg. Comune di Vinci, Bibliotheca Leonardiana, Florenz 1998.

IX. Archivalia

STADTARCHIV LEIPZIG (STADTAL)

EINNAHMESTUBE (EISTU):

Jahreshauptrechnungen,

Bd. 35 (1523/24)

Bd. 37 (1525/26)

Bd. 41 (1525/26)

RATSSTUBE (RSTU):

Bürgerbücher,

Bd. 1 (1501/1608)

Ratsbücher,

Bd. 6 (1530/37).

Türkensteuerbuch,

1529

RICHTERSTUBE (RISTU):

Kontraktbuch des Stadtgerichts,

1527/36

1536/40

LANDESAMT FÜR DENKMALPFLEGE UND ARCHÄOLOGIE SACHSEN-ANHALT, HALLE

Werkstattbuch I

X. Abbildungsnachweis

Die Schutzfrist für die hier nachgewiesenen Werke ist nach den Maßstäben des deutschen, österreichischen und schweizerischen Urheberrechts abgelaufen. Sie sind daher gemeinfrei. Die vorliegenden Wiedergaben erreichen weder die für einen urheberrechtlichen Schutz als Lichtbildwerk nötige Schöpfungshöhe, noch weisen sie ein „Mindestmaß an persönlicher Leistung“ (vgl. Ulmer, Eugen: Urheber- und Verlagsschutzrecht, 3. neubearb. Auflage, § 119 I 1, Berlin 1980) auf, um in Deutschland Leistungsschutz als Lichtbild genießen zu können.

Die hier nachgewiesenen Vorlagen liegen auch den betreffenden Katalogabbildungen zugrunde. Alle im Folgenden nicht nachgewiesenen Abbildungen stammen aus dem Archiv der Verfasserin.

- | | |
|--|---|
| AK BERLIN 1967: | S. 170, Abb. 200 (<i>Abb. IV.46</i>) |
| AK BERLIN/REGENSBURG 1988: | S. 284 (<i>Abb. IV.26</i>); S. 265, Nr. 183 (<i>Abb. IV.27</i>); S. 239, Nr. 126 (<i>Abb. V.3</i>); S. 151, Nr. 72 recto (<i>Abb. IV.64</i>); S. 150 (<i>Abb. IV.65</i>); S. 294 (<i>Abb. IV.102-105</i>); S. 297, Nr. 189 (<i>Abb. IV.106-108</i>); S. 287, Nr. 184 recto (<i>Abb. IV.109</i>); S. 295, Nr. 188 (<i>Abb. IV.112-114</i>) |
| AK GOTHA 1994: | S. 35 (<i>Abb. V.89, 91</i>) |
| AK HAMBURG 1983b: | S. 219 (<i>Abb. IV.89</i>) |
| AK LANDSHUT 2001: | S. 499 (<i>Abb. III.15</i>) |
| AK LEIPZIG 1997: | S. 75 (<i>Abb. V.41</i>) |
| AK PARIS 1984: | Abb. 338 (<i>Abb. IV.71</i>) |
| AK WASHINGTON D.C./NEW HAVEN 1981: | S. 84, Abb. 8 (<i>Abb. IV.111</i>) |
| AN DER HEIDEN 1998: | S. 159 (<i>Abb. IV.7</i>); S. 162 (<i>Abb. IV.8</i>) |
| AP MÜNCHEN: | <i>Abb. IV.14, V.21</i> |
| ARNOLD 1991: | S. 9 (<i>Abb. III.1</i>) |
| AUK SOTHEBY'S 1990: | Lot. 7 (<i>Abb. V.68, V.69</i>) |
| BARK 1994: | Abb. 6 (<i>Abb. V.111</i>) |
| BARTSCH, Bd. 11, 1980: | S. 323, Taf. 5 (<i>Abb. V.144</i>) |
| BNM MÜNCHEN | <i>Abb. V.38</i> |
| BK BUDAPEST 1972: | Nr. 20 (<i>Abb. V.154</i>) |
| BK FREISING 1984: | S. 109 (<i>Abb. IV.13</i>) |
| BK NAUMBURG 2006: | S. 18 (<i>Abb. V.117, V. 118</i>) |
| BK NÜRNBERG 1997: | S. 175, Nr. Gm 1226, 1229, 1227, 1228 (<i>Abb. V.153</i>); Nr. Gm 1228 (<i>Abb. V.158, MW 5.2</i>) |
| DÜLLBERG 1990: | Abb. 444 (<i>Abb. V.43</i>); Abb. 450 (<i>Abb. V.44</i>); Abb. 451 (<i>Abb. V.45</i>); Abb. 452 (<i>Abb. V.46</i>) |
| DÜRIEGL 1980: | S. 101, Abb. 56 (<i>Abb. V.78</i>) |
| FAK. AKADEMISCHE DR.- UND VERLAGS-ANSTALT 1972 (Triumphzug): | <i>Abb. III.23, 24, Abb. IV.76 – IV. 83, Abb. V.156, Abb. V.162, Z 6.3</i> |
| FAK. ALMQVIST& WIKSELLS BOK-TRYCKERI-A.B 1938: | <i>Abb. IV.98</i> |
| FAK. BATTENBERG 1975 (SIEBMACHER): | Taf. 91 (<i>Abb. V.18</i>) |

- FOERSTER 1909: S.126 (*Abb. V.90, 92*)
- GOMBRICH 1996: S. 228, Abb. 149 (*Abb. V.51*)
- GROTE 1933/34: S. 76 (*Abb. V.20*); Abb. 58 (*Abb. V.28, V.32-37, V.39*); S. 90, Abb. 63 (*Abb. V.119*)
- GROTE 1934: Taf. 26 (*Abb. V.12*)
- HAB WOLFENBÜTTEL *Abb. IV.60, HK 1524.5.1, Abb. V.169, HK 1524.4*
- HOLLSTEIN 1988, Bd. 14: S. 152 (*Abb. IV.10*); S. 157, Abb. 11 (*Abb. IV.19*)
- HOLLSTEIN 1988, Bd. 14 A: S. 39, Abb. 38 (*Abb. IV.11*); S. 87, Abb. 52 (*Abb. IV.20*)
- HUBEL 1978: Abb. 3 (*Abb. III.2*)
- HÜTT/FORBERG 1975: S. 420 (*Abb. IV.42*); S. 427 (*Abb. IV.42*); S. 528 (*Abb. IV.52*); S. 448 (*Abb. IV.110*); S. 519 (*Abb. V.126*)
- JAHN 1955: S. 48, Taf. 77a (*Abb. V.146*); S. 49, Taf. 80a (*Abb. V.148*)
- KOSCHTZKY/STROBEL 1971: S. 171, Abb. 26 (*Abb. V.13*)
- KUNSTHISTORISCHES MUSEUM WIEN: *Abb. V.122, 123*
- KUNSTSLGN. VESTE COBURG,
KUPFERSTICHKABINETT: *Abb. IV.55, Abb. IV.59*
- LIEDKE 1976: S. 10, Abb. 7 (*Abb. III.4*); S. 18, Abb. 13 (*Abb. III.6*); S. 43, Abb. 24 (*Abb. III.8*); S. 53, Abb. 37 (*Abb. III.9*); S. 55, Abb. 39 (*Abb. III.11*); S. 44, Abb. 25 (*Abb. III.13*); S. 40, Abb. 21 (*Abb. IV.74*)
- LÜBBEKE 1984: S. 20, Abb. 8 (*Abb. V.130*)
- dies. 1993: Titelblatt (*Abb. V.134*); S. 5, Abb. 2 (*Abb. V.135*); S. 15, Abb. 13 und 14 (*Abb. V.136*)
- MUSEUM DER STADT REGENSBURG: *Abb. V.128, Abb. V.132*
- REINDL 1977: S. 438 (*Abb. V.81*)
- RAMISCH/STEINER 1994: S. 143 (*Abb. IV.72*); S. 40 (*Abb. IV.73*)
- RESTAURIERUNGS-WERKSTATT HISTORISCHES MUSEUM DER PFALZ, SPEYER: *Abb. V.160, MW 1.3*
- SCHMIDT 1977: S. 147, Abb. 84 (*Abb. IV.21, V.94*)
- SMPK Berlin: *Abb. IV.6, Abb. IV.9, Abb. IV.95, Abb. V.125, Abb. V.169, HK 1524.4.11*
- UB ERLANGEN, GRAPHISCHE SAMMLUNG: *Abb. IV.89, Abb. IV.91*
- URBACH 1989: S. 34, Abb. 1 (*Abb. V.112, V.114*)
- WINZINGER 1952: Nr. 121 (*Abb. IV.63*); Nr. 127 (*Abb. IV.91*); Nr. 8 (*Abb. V.5*); Nr. 29 (*Abb. V.8*); Nr. 28 (*Abb. V.31*)
- ders. 1958: S. 72, Abb. 1 (*Abb. III.19 und Abb. IV.1-3*); S. 73, Abb. 72 (*Abb. III.20*); S. 86, Abb. 12; S. 73, Abb. 2 (*Abb. IV.1*); S. 86, Abb. 12 (*Abb. IV.62*); S. 81, Abb. 9 (*Abb. IV.67*); S. 85, Abb. 11 (*Abb. IV.69*); S. 81, Abb. 9 (*Abb. V.156*)
- ders. 1963: Anhang, Taf. 27 (*Abb. IV.4 und IV.5*); Taf. 148 (*Abb. IV.16*); Taf. 37 (*Abb. V.129*); Taf. 31 (*Abb. V.131*)





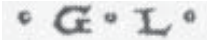

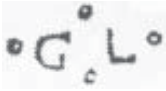
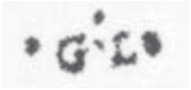


- ders. 1964: S. 83, Abb. 2 (*Abb. IV.5*); S. 89, Abb. 10 (*Abb. IV.61*); S. 88, Abb. 9 (*Abb. IV.95*); S. 82, Abb. 1 (*Abb. IV.99*)
- ders. 1975: Taf. 27 (*Abb. IV.25*); Taf. 45 (*Abb. IV.53*); Taf. 16 (*Abb. V.29*); Taf. 48 (*Abb. V.30*)
- ders. 1979: Taf. 267 (*Abb. III. 21*); Taf. 269 (*Abb. IV.70*); Taf. 212 (*Abb. IV.87*); Taf. 326 (*Abb. V.82*)

Anhang 1

Von Georg Lemberger verwendete Monogramme und Signaturen

Verwendungszeitraum (normal: gegebene Datierung, *kursiv: bekannte Erstverwendung*)

Holzschnitte

Signatur I		1515 (H 1515.1)
Monogramm I		1523 (H 1524.4.9) 1524 (H 1524.4.3, 4)
Monogramm II		1524 (H 1524.5.7) 1532 (H 1536.1.1) 1536 (H 1536.1.49, 72)
Monogramm III		1523 (H 1524.4.2; H 1525.5.2, 4, 6, 9, 13) 1527 (H 1527.3.5, 7, 8) 1536 (H 1536.1.51-55, 59, 66-68, 73, 81, 92, 97-98, 100, 111, 114, 116) 1540 (H 1540.1.6) 1541 (H 1541.1.1)
Monogramm III a-d: Verlust der die Buchstaben trennenden Punkte bzw. Kringel auch infolge schlechter Druckqualität bzw. Ausbre- chen möglich		
Monogramm III a (im Emsertestament 1527 auch bewußt verwendet)		1527 (H 1527.3.1, 6; H 1527.8.1) 1536 (H 1536.1.89, 93-95)
Monogramm III b		1527 (H 1527.3.2) 1536 (H 1536.1.115)
Monogramm III c		1536 (H 1536.1.63)
Monogramm III d		1536 (H 1536.1.113) 1540 (H 1540.1.5)
Monogramm IV		1536 (H 1536.1.105-107)
Monogramm V		1532 (H 1532.2.1) 1536 (H 1536.1.2-14, 16-26, 30-31, 34, 37-50, 102, 104, 108-110, 117) 1540 (H 1540.1.1, 3, 7-8) 1541 (H 1541.1.3)

Monogramm VI



1536 (H 1536.1.27)

Monogramm VII



1535 (H 1536.1.35)

Monogramm VIII

1532 (H 1536.1.15)
1540 (H 1540.1.2, 4)

Monogramm IX

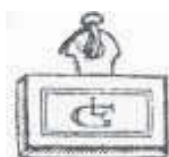


1536 (H 1536.1.28-29)

Monogramm X

1536 (H 1536.1.32)
1537 (H 1537.1.1)

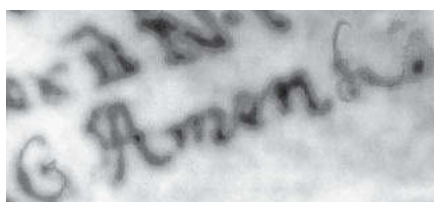
Monogramm XI



1536 (H 1536.1.33, 36)

Malerei

Monogramm XII



1522 (M 3)

Monogramm XIII



1535 (M 6)

Anhang 2

Bücher mit Illustrationen Georg Lembergers (bekannte Erstverwendung) in chronologischer Reihenfolge

TH = Titelholzschnitt, TE = Titleinfassung, H = Holzschnitt(e)

Verfasser / Bearbeiter	Titel	Format	Drucker	Ort / Jahr	VD 16	Illustrationen	Vergebene Katalognr.
	<i>Missale szm ritu scte ecclesie Pragensis in Bohemia (...)</i>	2°	Melchior Lotther d. Ä.	Leipzig 1522	M 5616	TH, H	H 1522.1.1-2, I 1522.1.1-2
Martin Luther (Bearb.)	<i>Das Allte Testament deutsch</i>	2°	Melchior Lotther d. J.	Wittenberg 1523	B 2894	H	I 1523.1.1
Erasmus von Rotterdam	<i>EVANGELIA Der vier Euangelisten auß der Translation Erasmi von Roterodam (...)</i>	8°	Nickel Schmidt	Leipzig 1523	B 4623	TE	H 1523.2.1
Martin Luther (Bearb.)	<i>(Das neue Testament deutsch) Titelblatt fehlt in den erhaltenen Ausgaben von 1523; 1525 erhalten</i>	8°	Nickel Schmidt	Leipzig 1523	ZV 23170- ZV 23173	H	H 1523.3.1-4
Hieronymus Emser	<i>Canonis Missae contra Huldricum Zuinglium. Defensio</i>	4°	Emserpresse	Dresden 1524	E 1104	TH	H 1524.1.1
Wenzeslaus Link	<i>Dyalogus Der Auszgelauffen Münch (...)</i>	4°	Gabriel Kantz	Altenburg 1524	L 1804	TE, H	H 1524.2.1, S 1524.2.1-4
	<i>Ein gesprech auff das kurtzt zwuschen eynem Christen vn(d) Juden (...)</i>	4°	Michael Buchführer	Erfurt 1524	G 1864	TH	H 1524.3.1
Martin Luther (Bearb.)	<i>Das neue Testament deutzsch</i>	8°	Melchior Lotther d. J.	Wittenberg 1524	B 4350, B 4351	TH, H	H 1524.4.1-35, I 1524.4.1-4
Martin Luther (Bearb.)	<i>Das Allte testament deutzsch (Die Bücher Mose)</i>	8°	Melchior Lotther d. J.	Wittenberg 1524	B 2910	H	H 1524.5.1-13
Martin Luther (Bearb.)	<i>Das Ander teyl des alten testaments</i>	8°	Melchior Lotther d. J.	Wittenberg 1524	B 2910	TH, H	H 1524.6.1-26
	<i>Ein new Modelbuch (...)</i>	4°	Johann Schönsperger	Zwickau 1524	N 1320	TE	H 1524.7.1

Martin Luther (Bearb.)	<i>Das Dritte teyl des allten Testaments</i>	8°	Melchior Lotther d. J.	Wittenberg 1525	B 2917	TH, H	H 1525.1.1-2
Martin Luther	<i>Ein Sermon von des Judischen reichs vnd der welt ende</i>	4°	Hans Lufft	Wittenberg 1525	L 6594	TE	H 1525.2.1
Martin Luther	<i>DE SERVO ARBITRIO (...)</i>	8°	Hans Lufft	Wittenberg 1525	L 6660	TE	H 1525.3.1
Jan Hus	<i>Von schedlickeit der menschen satzungen oder Tradition (...)</i>	4°	Gabriel Kantz	Altenburg 1525	H 6177, H 6178	TE, H	H 1525.4.1, S 1525.4.1
Stadt Frankfurt	<i>Sechsend fiertzig Artickel/ so die gemeyn (...)</i>	4°	Michael Blum	Leipzig 1525	F 2309	TE	H 1525.5.1
Benedikt Gretzinger	<i>Eyn Vnuberwindtlich Beschirm buchleyn (...)</i>	8°	Jakob Thanner	Leipzig 1525	G 3256	H	H 1525.6.1-3
Urbanus Rhegius	<i>Vom hochwirdigen Sacrament des altars (...)</i>	8°	Jakob Thanner	Leipzig 1525	ZV 13191	H	H 1525.7.1
	<i>Lectionarius Ecclesie collegiate sanctoru(m) (...)</i>	2°	Melchior Lotther d. Ä.	Leipzig 1525	---	H	H 1525.8.1, I 1525.8.1-5
	<i>Lectionarius insignis ac celeberrime ecclesie Collegiate sanctoru(m) Petri et Alexandri Oppidi Aschaffenburg., Maguntin. Dioc(is) (...)</i>	2°	Melchior Lotther d. Ä.	Leipzig 1525	ZV 5546	H	I 1525.9.1
Urbanus Rhegius	<i>Von leybeygenschafft/ odder knechtheyt (...)</i>	8°	Michael Blum	Leipzig 1525	R 2001	TE	H 1525.10.1
Martin Luther	<i>Deutsche Messe vnd ordnung Gottis diensts (...)</i>	8°	Melchior Sachse d. Ä.	Erfurt 1526	M 4913	TE	1. Kopie H 1525.10.1
Martin Luther	<i>Ein epistel aus dem Propheten Jeremia (...)</i>	8°	Hans Weiß	Wittenberg 1527	L 4556	TE	2. Kopie H 1525.10.1
Martin Luther	<i>Vom Glawben/ was er sey (...)</i>	8°	Melchior Sachse	Erfurt 1525	L 5552	TE	H 1525.11.1
Martin Luther	<i>Vo(m) Glaube Was er sey (...)</i>	8°	Gabriel Kantz	Altenburg 1525	L 5549, L 5550	TE	H 1525.12.1
Urbanus Rhegius	<i>Eyne Vorklarynge der twelff Artikel des christliken Loven</i>	8°	Johannes Loersfeld	Erfurt 1525	R 2045	TE	Kopie H 1525.12.1
Urbanus Rhegius	<i>Eyn erklerung der tzwoelff artickel christlichs glaubens (...)</i>	8°	Nickel Schmidt	Leipzig 1525	R 2036, R 2037	TE	H 1525.13.1
Martin Luther	<i>Vhlegginge der Euangelien vnde Epistelen (...)</i>	2°	Hans Barth	Wittenberg 1526	L 5652	TE	H 1526.1.1
Johannes Bugen-	<i>IOANNIS BYGENHAGII POMERANI IN LIBRVM</i>	4°	Joseph Klug	Wittenberg 1526	B 3143	TE	H 1526.2.1

hagen	<i>PSALMORVM INTERPRETATIO (...)</i>						
Frederick I., König v. Dänemark	<i>SERENISSIMI DOMINI, D. FRIDERICI DANIAE, NORVEGIAE REGIS (...)</i>	4°	Melchior Lotther d. J.	Wittenberg 1526	S 10335	TH	H 1526.3.1
Martin Luther	<i>Das der freie wille nichts sey (...)</i>	4°	Hans Lufft	Wittenberg 1526	L 6674	TE	H 1526.4.1
Martin Luther	<i>Der hundert vnd zwelffte Psalm Dauids (...)</i>	8°	Hans Weiß	Wittenberg 1526	L 4979	TE	H 1526.5.1
Martin Luther	<i>Der Gesang Simeonis odder Nunc dimittis (...)</i>	8°	Hans Weiß	Wittenberg 1526	L 4784	TE	H 1526.6.1
Johannes Bugenhagen	<i>Von dem Christlichen Glauben vnd rechten guten werken (...)</i>	8°	Georg Rhau	Wittenberg 1526	B 9427	TE	H 1526.7.1
Luther, Martin	<i>Deudsche Messe</i>	4°	Gabriel Kantz	Altenburg 1526	M 4910 M 4911	TE	H 1526.8.1
Martin Luther (Bearb.)	<i>Das Neue Testament deutsch</i>	2°	Michel Lotther	Wittenberg 1526	B 4370	H	I 1526.9.1-22
Johannes Toltz	<i>Wanher vnser gezeyt/ auffrur vnd mercklich grosse vnlust entsprungen (...)</i>	8°	Michael Blum	Leipzig 1526	T 1518	H	S 1526.10.1
Philipp Melanchthon	<i>Auslegung Philipps Melanchthon vber die Spruech Salomo(...)</i>	4°	Melchior Sachse	Erfurt 1526	B 3622	TE	H 1526.11.1
Martin Luther	<i>Der Prophet Habacuc (...)</i>	8°	Gabriel Kantz	Altenburg 1526	B 3958	TE	H 1526.12.1
Martin Luther	<i>Auslegung der Eua(n)gelien/ von Ostern bis auffs Aduent (...)</i>	8°	Hans Weiß	Wittenberg 1527	L 4010	TE	H 1527.1.1
Martin Luther	<i>Vber das Erst buch Mose (...)</i>	4°	Georg Rhau	Wittenberg 1527	L 6827	TE	H 1527.2.1
Hieronymus Emser (Bearb.)	<i>Das naw testament nach lawt der Christliche(n) kirchen bewerte(n) text (...)</i>	4°	Wolfgang Stöckel	Dresden 1527	B 4374	TH, H	H 1527.3.1-9, I 1527.3.1-5
Reybisch, Heinrich	<i>Neue zeyttung aus Polen (...)</i>	8°	Michael Blum	Leipzig 1527	R 1549, N 954	H	H 1527.4.1
Johannes Lichtenberger	<i>Die weissagung Johannis Lichtenbergers deudsch (...)</i>	4°	Hans Lufft	Wittenberg 1527	L 1597	TE, H	H 1527.5.1-44
Martin Luther	<i>Auslegung der Euangelien an den furnemisten festen ym gantzen iare (...)</i>	2°	Michel Lotther	Wittenberg 1527	L 3979	TE	H 1527.6.1, I 1527.6.1-15
Martin Luther	<i>Auslegung der Episteln vnd Euangelien vom Aduent an</i>	2°	Hans Lufft	Wittenberg 1528	L 3956	TE	Kopie

	<i>bis auff Ostern (...)</i>						H 1527.6.1
Johannes Agricola	<i>Eine Christliche kinder zucht ynn Gottes wort vnd lere (...)</i>	8°	Georg Rhau	Wittenberg 1527	A 975, 976	TE	H 1527.7.1
Johannes Lichtenberger	<i>Die Weissagung Iohannis Liechtenbergers deutsch (...)</i>	8°	Melchior Sachse d. Ä.	Erfurt 1527	L 1596	TE	H 1527.9.1
Paul Schedel	<i>Nouus Hortulus Anie. New Gerthlein d'Seele</i>	8°	Nickel Schmidt	Leipzig 1527	S 2440	H	S 1527.10.1
Desiderius Erasmus	<i>DES. ERAS. ROTERODAMI CARMEN DE SENECTVTIS INCOMMODO LONGE ELEGANTISSIMUM</i>	8°	Gabriel Kantz	Zwickau 1527	E 3635, ZV 5289	H	S 1527.11.1
	<i>Sachsenspiegel. auff's neue gedruckt (...)</i>	2°	Melchior Lotther d. Ä.	Leipzig 1528	D 743	TE, H	H 1528.1.1, I 1528.1.1-29
Martin Luther (Bearb.)	<i>Der Prophet Jesia Deusch</i>	4°	Hans Lufft	Wittenberg 1528	B 3773	TE	H 1528.2.1
Konrad Wimpina	<i>SECTARVM ERRORVM, HALLVTInationu(m) (...)</i>	2°	Johann Hanau d. Ä.	Frankfurt/O. 1528	K 1533	TE, H	H 1528.3.1-5, S 1528.3.1-11
Martin Luther (Bearb.)	<i>New deusch Psalter</i>	8°	Hans Lufft	Wittenberg 1528	B 3296	TE	H 1528.4.1
Johannes Fabri	<i>Doctoris Joannis FABRI, ADVERSVS DOCTOREM BALTHASARVM PACIMONTANVM (...)</i>	4	Melchior Lotther d. Ä.	Leipzig 1528	F 190	H	I 1528.5.1-20
Martin Luther	<i>Ein betbuechlin/ mit eym Calender vnd Passional (...)</i>	12°	Hans Lufft	Wittenberg 1529	L 4100	H	H 1529.1.2-53
Christoph Flurheyem (Bearb.)	<i>Alle Kirchen gesang vnd gebeth des gantzen jars (...)</i>	12°	Jacob Thanner	Leipzig 1529	M 5509	H	H 1529.2.1-193, I 1529.2.1-21, S 1529.2.1
Philipp Michael Novenianus	<i>Eyn schone verordnung vo(n) den/ der Pestilentz/ vrsachen/ Zceychen/ Erzcneyen (...)</i>	4°	Valentin Schumann	Leipzig 1529	N 1919	H	H 1529.3.1
Hieronymus Brunschwig	<i>Apoteck fur den gemeynen man (...)</i>	8°	Melchior Sachse	Erfurt 1529	B 8679	TH	H 1529.4.1
	<i>Epistolae atque libelli aliquot (...)</i>	4°	Melchior Lotther d. Ä.	Leipzig 1529	E 1715	H	I 1529.5.1-21
	<i>Artzney Buchlein wider allerlei kranckeyten (...)</i>	8°	Michael Blum	Leipzig 1530	A 3876	TH, H	H 1530.1.1, S 1530.1.1
Johann Hasenberg	<i>LVDVS LVDENTEM LVDERVM LVdens (...)</i>	4°	Michael Blum	Leipzig 1530	H 714	TH, H	H 1530.2.1,

							S 1530.2.1-5
Philipp Melanchton	<i>Apologia der Confession aus dem Latin verdeudschet (...)</i>	4°	Georg Rhau	Wittenberg 1531	C 4736	TE	H 1531.1.1
Martin Luther	<i>Widder den Meuchler zu Dresen gedrueckt</i>	4°	Hans Lufft	Wittenberg 1531	L 7428-31, ZV 10028	TE	H 1531.2.1
Martin Luther	<i>Ein sehr Christliche kurtze auslegung vber den neuntzehenden Psalm (...)</i>	4°	Wolfgang Meyerpeck d. Ä.	Zwickau 1531	L 5883	TE, H	H 1531.3.1, S 1531.3.1-4
Petrus Mosellanus	<i>PAEDOLOGIA PETRI Mosellani protegensis (...)</i>	8°	Nickel Schmidt	Leipzig 1531	S 2156	TE	H 1531.4.1
Petrus Mosellanus	<i>TABVLAE DE SCHEMATIBVS (...)</i>	8°	Nickel Schmidt	Leipzig 1532	S 2186	TE	H 1532.1.1
Georg Witzel	<i>Euangelion Martini Luters (...)</i>	4°	Michael Blum	Leipzig 1533	W 3924	H	I 1533.1.1-9
Papst Innocentius III.	<i>LIBER DE CONTEMPTV MVNDI (...)</i>	4°	Michael Blum	Leipzig 1534	I 227	H	S 1534.1.1
Urbanus Rhegius	<i>Seelen arstedye/ vor de gesunden vnde krancken (...)</i>	8°	Michael Lotther	Magdeburg 1535	R 1941	TE	H 1535.1.1
Johannes Bugenhagen (Bearb.)	<i>Biblia/ dat ys/ de gantze hillige Schrift Sassesch (...)</i>	2°	Michael Lotther	Magdeburg 1536	B 2841, B 2955	H	H 1536.1.1-117
Anton Corvinus	<i>Korthe Vthlegginge der Euangelien (...)</i>	8°	Hans Walther	Magdeburg 1536	C 5392	TE	H 1536.2.1
Anton Corvinus	<i>Korte vthlegginge der Episteln (...)</i>	8°	Hans Walther	Magdeburg 1537	C 5368	TE	H 1537.1.1
Martin Luther (Bearb.)	<i>Biblia: das ist: die gantze Heilige Schrift/ Deudsch</i>	2°	Hans Lufft	Wittenberg 1540	B 2709	H	H 1540.1.1-8
	<i>Biblia/ Thet aer/ All then Helgha Scrifft/ på Swensko</i>	2°	Jürgen Richolff	Upsala 1541	---	H	H 1541.1.1-3
Martin Luther (Bearb.)	<i>Biblia: das ist: die gantze heilige Schrift/ Deudsch (...)</i>	2°	Hans Lufft	Wittenberg 1550	B 2728	H	H 1550.1.1

Anhang 3

Das Bildprogramm des AT der „Biblia“, Hans Lufft, Wittenberg 1534: Monogrammist MS	Das Bildprogramm des AT der „Biblia“, Michel Lotther, Magdeburg 1536: Georg Lemberger (vier von anderer Hand)
<p>1. Erschaffung der Welt --- --- 2. Arche Noah 3. Der trunkene Noah --- 4. Loth und seine Töchter 5. Opferung Isaaks --- 6. Jakobsleiter 7. Jakob und Laban 8. Der Kampf Jakobs mit dem Engel --- 9. Potiphars Weib 10. Der Traum des Pharao --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- --- 11. Das Volk Israel durchquert das Rote Meer --- 12. Mannalese --- --- --- 13.-18. Sechs Illustrationen zur Stiftshütte 19. Aaron im Priestergewand 20. Anbetung des Goldenen Kalbes</p>	<p>1. Erschaffung der Menschheit 2. Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradies 3. Brudermord 4. Arche Noah 5. Der trunkene Noah 6. Turmbau zu Babel --- 7. Opferung Isaaks 8. Rebekka und Jakob 9. Jakobsleiter --- --- 10. Joseph in der Grube 11. Potiphars Weib 12. Der Traum des Pharao 13. Joseph empfängt seine Brüder 14. Joseph und seine Brüder vor dem Pharao 15. Jakobs Begräbnis 16. Mord an den Erstgeborenen Israels 17. Errettung des Moses 18. Der Brennende Dornbusch 19. Moses und Aaron tun Wunder 20. Froschplage 21. Stechmückenplage 22. Plage der Geschwüre 23. Hagelplage 24. Heuschreckenplage 25. Finsternis 26. Die Stiftung des Osterlamms 27. Das Volk Israel durchquert das Rote Meer 28. Lobgesang und bitteres Wasser wird süß 29. Mannalese 30. Moses schlägt Wasser aus einem Fels 31. Der Sieg über die Amalekiter 32. Moses erhält die Gesetzestafeln 33.- 38. Sechs Illustrationen zur Stiftshütte(drei von Hans Brosamer) 39. Aaron im Priestergewand (Lucas Cranach) 40. Anbetung des Goldenen Kalbes</p>

---	41. Der Engel des Herrn eilt dem Volk voraus nebst Wolkensäule
---	42. Die neuen Gesetzestafeln
---	43. Anleitung zu rituellen Handlungen
21. Steinigung eines Gotteslästerers	---
22. Steinigung eines Sabbathschänders (WH Nr. 21)	---
---	44. Zählung der streitbaren Männer Israels
---	45. Die Silbernen Trompeten
---	46. Die Ausbeute im Land Kanaan
---	47. Aufruhr und Untergang der Rotte Korahs
---	48. Die 12 Stäbe der Stammesfürsten Israels
---	49. Durchzug durch das Edomiterland, Tod Aarons
23. Die Eherne Schlange	50. Die Eherne Schlange
---	51. Bileam und seine Eselin begegnen dem Engel des Herrn
---	52. Die erneute Zählung der Stämme Israels
---	53. Moses legt die Gesetze aus
---	54. Tod des Moses
24. Josua als geharnischter Ritter	---
25. Zug durch den Jordan	55. Zug durch den Jordan
26. Die Eroberung und Zerstörung Jerichos	56. Die Eroberung und Zerstörung Jerichos
---	57. Josua als siegreicher Feldherr
27. Die Hängung der Ammoniterkönige	58. Die Hängung der Ammoniterkönige
---	59. Der Stamm Judas bekämpft die Kaaniter
28. Die Wasserprobe Gideons	60. Die Wasserprobe Gideons
---	61. Der Sieg Gideons über die Midianiter
---	62. Jephthahs Tochter
29. Simson und der Löwe	63. Simson und der Löwe
---	64. Simson jagt die Füchse in die Felder der Philister
---	65. Simson erschlägt 1000 Mann
30. Das Quellwunder (im Hintergrund 1000 Mann)	66. Das Quellwunder (im Hintergrund 1000 Mann)
31. Simson entwendet die Stadttore Ghazas	67. Simson entwendet die Stadttore Ghazas
32. Simson und Delilah	68. Simson und Delilah
33. Der Tod Simsons	69. Der Tod Simsons
---	70. Ruth auf dem Feld des Boas
---	71. Elkana und seine beiden Frauen
34. Die Entführung der Bundeslade	---
35. Der Sturz des Dagonstandbildes	72. Der Sturz des Dagonstandbildes (im Hintergrund Entführung der Bundeslade)
36. Die Salbung Sauls	73. Die Salbung Sauls
37. Die Salbung Davids	74. Die Salbung Davids
38. Saul versucht David mit der Lanze aufzuspießen	---
39. David vor Abimelech	---
40. David und Abisai/Saul in der Wagenburg	---
---	75. David und Goliath
---	76. David befreit Kegila
41. Der Untergang Sauls	77. Der Untergang Sauls

---	78. Joabs Hinterhalt
---	79. Überführung der Bundeslade durch David
42. Bathseba im Bade	80. Bathseba im Bade
43. Der Tod Absaloms	81. Der Tod Absaloms
---	82. Joab ermordet Amasa
---	83. Der Tod Joabs
44. Das Salomonische Urteil	84. Das Salomonische Urteil
45. Der Salomonische Tempel	85. Der Salomonische Tempel
46. Der Palast Salomos	86. Der Palast Salomos
47. Die beiden ehernen Säulen	87. Die beiden ehernen Säulen
48. Das Wasserbecken (ehernes Meer)	88. Das Wasserbecken (ehernes Meer)
49. Das Gestühl	89. Das Gestühl
---	90. Der Besuch der Königin von Saba
50. Der Thron Salomos	91. Der Thron Salomos
---	92. Die Abgötterei Salomos
---	93. Eine der Schlachten der Nachfolger Salomos
---	94. Simri tötet Elas (WH 86)
51. Das Gottesurteil auf dem Karmel	95. Das Gottesurteil auf dem Karmel
52. Der Tod Ahabs	---
53. Die Himmelfahrt des Elias	96. Die Himmelfahrt des Elias
54. Elisa vermehrt das Öl der Witwe	---
---	97. Elisa heilt einen Aussätzigen
---	98. Ein Toter wird durch Leichnam Elisas erweckt
---	99. Das Brandopfer des Königs Ahas
55. Die Erfüllung von Elisas Weissagung	100. Engel des Herrn überfällt das Heer Sanheribs
56. Der Sturz und Tod Isebels	101. Der Kampf Eleasars im Gerstenfeld
57. Die Assyrer unter König Salmanesser führen Gefangene ab	102. Der Tod des Josias
58. Die Eroberung Jerusalems durch Nebukadnezar	---
59. Der Wiederaufbau der Mauern Jerusalems	103. Nehemias Gebet für ein unglückliches Vaterland
---	104. Das Gastmahl des Königs Xerxes
---	105. Die Krönung Esthers
---	106. Hiob erhält die schlechten Botschaften
60. Hiob von Aussatz geplagt	107. Hiob von Aussatz geplagt
---	108. Die Fürbitte Hiobs für seine drei Freunde
61. König David als Psalmensänger	109. König David als Psalmensänger
62. Jesajas Berufung zum Propheten	110. Jesajas Klage über Israel
---	111. Heil und Friede breitet sich über Zion aus
63. Jeremia	---
64. Jeremia wird in die Schlammebene geworfen	---
65. Das Traumgesicht des Hesekeel	---
66. Die Vision von der Totenerweckung	---
67. Nebukadnezars Traumgesicht	---
68. Der Traum Nebukadnezars: Bild der Zukunft des Reiches, bedroht von einem großen Stein	---
69. Die drei jüdischen Amtsmänner Nebukadnezars im Ofen	112. Die Abgötterei des Nebukadnezar nebst dem Wunder im Feuerofen

70. Der Traum Daniels von den vier Kreaturen	113. Der Traum Daniels von den vier Kreaturen
---	114. Der Engel des Herrn legt Daniels Traum aus
71. Hosea	---
72. Joel	---
73. Amos	---
74. Obadia	---
75. Jona	---
76. Micha	---
77. Nahum	---
78. Habacuc	---
79. Zephania	---
80. Haggai	---
81. Sacharia	---
82. Maleachi	---
83. Judith enthauptet Holofernes	115. Gebet der Judith
84. Tobias erblindet	116. Judith enthauptet Holofernes
---	117. Tobias erblindet
---	118. Die guten Tätigkeiten des Tobias und Festhalten am Glauben
---	119. Der Fischfang des Tobias und seine Vermählung
---	120. Heilung des erblindeten Vaters
---	121. Schlacht des Judas Makkabäus gegen Apolloni- us
85. Judas Makkabäus besiegt das Heer des Georgias	---
86. Der Tod des Antiochus	---
87. Susanna im Bade	---

Die von FÜSSEL 2002 (S. 54-59) gegebene Aufstellung der Illustrationen zum Alten Testament von 1534 enthält mit 88 Positionen eine Abbildung mehr, indem sie das Zwischentitelblatt zu den Propheten als Nr. 62 einbezieht.