

Rolf Schäfer

Ludwig Münstermann und Lukas Cranach

Beobachtungen zum Altar in Rodenkirchen¹⁾

Ludwig Münstermann besitzt im Oldenburger Land einen guten Ruf. Seit dem vergangenen Jahr verleiht er sogar der „weißen Industrie“ neue Impulse: Die Wirtschaft der Wesermarsch entdeckt seine Werke als Zielpunkte einer „Münstermann-Route“. Touristen und Badegäste werden deutsch und englisch auf die Kunstschätze des Hinterlandes der Badestrände aufmerksam gemacht. Gästeführer sind darauf vorbereitet, die Fremden in die Kirchen zu geleiten und ihnen dort die Kanzeln, Taufen und Altäre Münstermanns zu erschließen.

1. Münstermann – unverstanden und vergessen

Diesen guten Ruf genoss Münstermann nicht immer in gleichem Maße. Zwar wussten die Zeitgenossen seine Arbeiten zu schätzen. Anlässlich einer Visitation 1638 in Rodenkirchen wurden die jüngst vollendeten dortigen Ausstattungsstücke als *herr-*

- 1) Aus der reichhaltigen Literatur wurden vor allem folgende Werke herangezogen: Die Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg, Heft 5, Oldenburg 1909. – Ernst Grohne, Die Bremischen Truhen mit reformatorischen Darstellungen, Bremen 1936. – Werner Hofmann, Luther und die Folgen für die Kunst, München 1983. – Sieglinde Killisch/Siegfried Müller/Michael Reinbold (Hrsg.), Oldenburg. Kulturgeschichte einer historischen Landschaft, Oldenburg 1998. – Wilhelm Knollmann/Dietmar Ponert/Rolf Schäfer, Ludwig Münstermann, Oldenburg 1992. – Peter Königfeld, Das holzsichtige Kunstwerk. Zur Restaurierung des Münstermann-Altaretabels in Rodenkirchen/Wesermarsch, Hannover 2002. – Siegfried Müller, Repräsentationen des Luthertums – Disziplinierung und konfessionelle Kultur in Bildern. Ein Problemaufriss anhand von regionalen Beispielen, in: Zeitschrift für historische Forschung 29, 2002, S. 215-255. – Friedrich Ohly, Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach, Münster 1985. – Holger Reimers, Ludwig Münstermann. Zwischen protestantischer Askese und gegenreformatorischer Sinnlichkeit, Marburg 1993. – Martha Riesebieter, Ludwig Münstermann. Ein Beitrag zur Geschichte der frühen Niederdeutschen Barockplastik, Berlin 1930. – Wolfgang Runge, Kirchen im Oldenburger Land, Bd. 1, Oldenburg 1983. – Gertrud Schiller, Ikonographie der christlichen Kunst, Band 1, 2. Auflage, Gütersloh 1969; Band 4/2, ebd. 1980. – Oskar Thulin, Cranach-Altäre der Reformation, Berlin 1955. – Wartburg-Stiftung Eisenach, Gesetz und Gnade, Ausstellungskatalog 1994. – Christoph Weimer, Luther, Cranach und die Bilder. Gesetz und Evangelium – Schlüssel zum reformatorischen Bildgebrauch, Stuttgart 1999.

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Rolf Schäfer, Oberkirchenrat i.R., Würzburger Str. 37, 26121 Oldenburg.

liche Gedächtnisse und Triumphwerke gerühmt²). Doch die Veränderungen des ästhetischen Geschmacks und der bildlichen Ausdrucksformen für den Glauben versperrten mehr und mehr den Zugang zu Münstermanns künstlerischen und theologischen Aussagen. Die Zerstörung seiner Werke durch Unachtsamkeit, Feuchtigkeit, Holzwurm, Schimmel, grobe Reparaturen, gedankenarme Modernisierungen und verständnislose Restaurierungen schritten voran. Im 18. und 19. Jahrhundert hatte das Verständnis für Münstermanns Werke sich so weit verflüchtigt, dass wirtschaftlich besser gestellte Kirchengemeinden sie aus den Kirchen entfernten. Besonders gründlich ging man in Delmenhorst oder Stollhamm vor, wo nur noch ganz geringe Reste im Museum von der Qualität der Werke Zeugnis ablegen³).

Aber auch an anderen Orten, wo nicht alles zerstört wurde, erlosch die Wertschätzung Münstermanns, ja sogar die Erinnerung an ihn. In Blexen etwa beschloss man 1839, Altar und Kanzel zu erneuern, *da die jetzigen in schlechtem Geschmack und sehr veraltet seien*⁴). Darauf wurde am Altar die zentrale Szene der Kreuzigung Christi beseitigt, die als Gemälde das religiöse Programm bestimmt hatte, und durch Raffaels Gemälde *Verklärung Christi* ersetzt – eine von dem Oldenburger Maler Ludwig Strack geschaffene Teilkopie des bekannten römischen Bildes. Im Stockwerk darüber, das vermutlich eine Auferstehung enthalten hatte, brachte Strack die in den gegebenen Rahmen eingepasste Kopie von Raffaels Sixtinischer Madonna unter⁵). Der Oldenburger Bildhauer C. Elsner, der die Modernisierung des Altars durchführte, bewahrte gerade noch sieben Statuen des alten Altars vor der Zerstörung und baute sie in seine Neufassung ein. Dass sie auf Münstermann und seine Werkstatt zurückgehen, wurde aber anschließend umso gründlicher vergessen: Das 1909 erschienene 5. Heft der „Bau- und Kunstdenkmäler des Herzogtums Oldenburg“ schreibt sie Elsner zu⁶).

Freilich bewahren die „Bau- und Kunstdenkmäler“ in anderen Fällen durchaus Münstermanns Andenken. Oft genug hat er ja auch durch seinen Namenszug oder durch sein Meisterzeichen seine Werke signiert. Aber auch dies bot keine Sicherheit dafür, dass mit seinem Werk pfleglich umgegangen wurde. Zu fremd und rätselhaft steht es in unserer Welt. Trotz der wissenschaftlichen Untersuchungen, die ihm in den letzten 80 Jahren gewidmet worden sind, gibt es nach wie vor ungelöste Fragen nach seiner ursprünglichen Beschaffenheit und nach seinem Verständnis.

2. Der Altar in Rodenkirchen bringt neue Erkenntnisse

Was die ursprüngliche Beschaffenheit angeht, hat jüngst die Restaurierung des Altars in Rodenkirchen überraschende Ergebnisse zutage gefördert⁷). Während bisher die Werke Münstermanns nie nur nach der Form allein, sondern immer auch im

2) Knollmann (s. Anm. 1), S. 6.

3) Ebd., S. 199-203.

4) Riesebieter (s. Anm. 1), S. 46.

5) Runge (s. Anm. 1), S. 39.

6) Bau- und Kunstdenkmäler (s. Anm. 1), S. 66.

7) Diese Ergebnisse werden umfassend und detailliert dargestellt in dem von Peter Königfeld verfassten bzw. herausgegebenen Sammelband (s. Anm. 1).

Blick auf eine in der Form schon angelegte farbige Fassung interpretiert wurden, konnte nun nachgewiesen werden, dass der Altar in der St.-Matthäus-Kirche in Rodenkirchen über 130 Jahre der Gemeinde „holzsichtig“ als Stätte des Heiligen Abendmahls diente und trotz der mangelnden Buntfarbigkeit unter die *herrliche(n) Gedächtnisse und Triumphwerke* gezählt wurde.

Damit war allen Spekulationen über die von Münstermann beabsichtigte polychrome Fassung mit einem Schlag der Boden entzogen. Die Restaurierung konnte nun bei ihrem Bestreben, dem Altar sein ursprüngliches Aussehen zurückzugeben, auf einer gesicherten Grundlage aufbauen. Was jetzt in Rodenkirchen zu sehen ist, trifft am ehesten die Intention, von der Münstermann und seine Auftraggeber geleitet waren.

Natürlich kann man sich weiter streiten, ob nicht doch im 17. Jahrhundert die Farbigekeit der verschiedenen Holzarten, die verschiedene Oberflächenbehandlung und andere Differenzierungen ein bunteres Bild erzeugt haben, als es uns jetzt entgegentritt. Indessen meldet sich in diesem Farbbedürfnis des modernen Betrachters ein weiteres Problem an. Offenbar begnügte sich die Gemeinde in Rodenkirchen – Pastoren, Kirchengeschworene und Gemeindeglieder – mit einem holzsichtigen Kunstwerk, ohne daran die Farbe zu vermissen, die man sich ohne Zweifel hätte leisten können. War das damalige Sehen anders orientiert als das unsrige?

Ohne diese Frage grundsätzlich lösen zu wollen, muss doch ein Teilbereich daraus angesprochen werden, weil er nicht nur das Verständnis des Gesamtplans des jeweiligen Kunstwerks betrifft, sondern auch für die Restaurierung – einschließlich der Korrektur früherer Reparaturen und Neufassungen – wichtige Gesichtspunkte bereitstellt. Münstermanns Altäre, Kanzeln und Taufen zeigen auf den ersten Blick eine verwirrende Fülle von Motiven, Gestalten und Szenen. Sie erscheint dem modernen Betrachter, der in der protestantischen Ikonographie nicht zu Hause ist, meist nur als willkürliche Auswahl aus dem religiösen Formenschatz, die man unter ästhetischen Gesichtspunkten so kombiniert hat, aber auch ganz anders hätte zusammenstellen können. Münstermann dagegen und seine Auftraggeber folgten bei aller Gestaltungsfreiheit im Einzelnen einem Bildprogramm, das allen Betrachtern bekannt und deswegen auch nicht beliebig variabel war. Die Elemente dieses Programms waren für die Damaligen auch dann erkennbar, wenn das Bild „nur“ holzsichtig begegnete – vielleicht umso eher, als man sie auch bei Bibelillustrationen oder auf geschnitzten Möbeln ohne Farbe zu sehen gewohnt war. Um also ein Kunstwerk wie den Altar von Rodenkirchen richtig einschätzen zu können, ist dem Bildprogramm nachzugehen, das die Sehgewohnheiten in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts leitete.

3. Die Geschichte der Farbfassungen des Altars

Für die Beurteilung der ursprünglichen Erscheinungsform des Altars in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts – polychrom oder holzsichtig – wurde ein Datum aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entscheidend, das mit Münstermann selbst gar nichts zu tun hat. Im Jahre 1761 gestattete es die Stiftung eines Gemeindeglieds, den Altar nach spätbarockem Geschmack blau zu fassen. Zu diesem Zweck über-

zog man alle Flächen gleichmäßig mit einer grauen Grundierung, auf die dann die marmorierte blaue Farbschicht aufgetragen wurde. Da nun heute die technische Möglichkeit besteht, Schnitte quer durch die Farbschichten zu legen und die Schichtung mit dem Mikroskop zu untersuchen, lässt sich auch genau erfassen, was sich unter der grauen Leitschicht von 1761 befindet.

Um das Hauptergebnis vorwegzunehmen: Unter der grauen Grundierung von 1761 sind nur zwei transparente Leimschichten nachweisbar. Eine davon ist auf Grund einer aktenmäßig fassbaren Abrechnung dem Jahr 1638 zuzuweisen⁸⁾. Da der Altar jedoch 1629 nicht wohl mit ungeschützter Oberfläche von Hamburg auf dem Wasserweg nach Rodenkirchen transportiert worden sein dürfte, ist anzunehmen, dass der untere Leimüberzug in der Werkstatt aufgebracht worden ist. Damit kann auch er allein Auskunft darüber geben, wie die von Münstermann selber verantwortete Fassung ausgesehen hat. Der zweite Leimüberzug wurde dann unabhängig von Münstermann im Jahre 1638 hinzugefügt.

Die unterste Leimschicht von 1629 war nicht nur ein farbloser Schutzanstrich für den Transport, sondern enthielt einige Farbelemente, die gestaltend wirken sollten: Mit einer braunen Leimlasur waren die aus Eichenholz gearbeiteten architektonischen Teile behandelt, mit einer rötlichen die Lindenholzteile der Figuren und Medaillons; Säulen erhielten durch schwarze Färbung den Anschein, sie seien aus Ebenholz.

Die zweite Fassung von 1638 bewahrte grundsätzlich die Holzsichtigkeit der ersten, ließ aber die geschnitzten Details und besonders die Konturen der in den Reliefs dargestellten Personen deutlicher hervortreten. Durch direkt auf das Holz aufgetragenes Gold wurden Profile, Gewandsäume und Ornamente herausgehoben. Die bei der Neufassung des Altars von 1959/60 viel besprochene Lüsterung hat darin einen Anhaltspunkt, dass die Diamantsteine an den Architekturteilen und einzelnen Blüten schon 1638 einen roten, blauen oder grünen Farbüberzug auf Gold oder Silber erhielten. Außerdem wurden die Gesichter der Figuren mit hellerer Farbe versehen und mit schwarzen Pupillen und Augenbrauen sowie mit roten Lippen lebendiger gestaltet.

Insgesamt hoben die sparsamen farblichen Elemente die überwiegende Holz-sichtigkeit des Altars nicht auf, sondern unterstrichen noch, dass die Szenen, Figuren und Ornamente absichtlich mittels der Struktur des Eichen- und Lindenholzes und der plastischen Gestaltung seiner Oberfläche dargestellt waren. Jedoch gerade in dieser Erscheinungsform, die verglichen mit polychromen spätmittelalterlichen Altartafeln für modernes Empfinden eher einen schlichten, ja fast ärmlichen Eindruck macht, galt Münstermanns Werk in Rodenkirchen den Zeitgenossen als eine *köstliche, neue Altartafel ... bemalt und von feinem Licht*⁹⁾.

Dieses ursprüngliche Aussehen behielt der Altar von 1638 bis 1761, also 123 Jahre lang. Die nächsten 128 Jahre diente er der Gemeinde mit einem blau marmorierten Überzug mit wenig Vergoldungen und mit grauer Fassung der Gesichter und Hände. Erst 1889 brachte der Oldenburger Maler Wilhelm Mohrmann mittels Farbe für Gesichter, Hände und Gewänder mehr Lebendigkeit in die figürlichen Darstel-

8) Königfeld (s. Anm. 1), S. 51.

9) Ebd., S. 53.

lungen¹⁰). Von tieferen Eingriffen in den Bestand der übereinander liegenden Farbschichten blieb der Altar auch jetzt verschont. Dies lag aber nicht daran, dass man über großen Respekt vor Münstermanns Werk gehabt hätte. Sicherlich dachte man darüber in Rodenkirchen um diese Zeit auch nicht viel anders als in Blexen. Aber knappe Mittel sorgten dafür, dass die Veränderungen sich in Grenzen hielten. Wo man solche Veränderungen für notwendig hielt, scheute man auch vor groben Eingriffen nicht zurück. So waren offenbar in der Predella bei der großen Mittelszene der Anbetung der Hirten im Laufe der Zeit die Gestalt Josephs und ein kniender Hirte verloren gegangen. Um Ersatz zu schaffen, sägte man ein Stockwerk höher aus der Architektur des Allerheiligsten im Hintergrund der Abendmahlsdarstellung zwei Statuen heraus und verpflanzte sie nach unten in das Weihnachtsbild¹¹).

4. Die Lüsterfarben der Restaurierung von 1959/60

Nach dem Zweiten Weltkrieg musste freilich festgestellt werden, dass dem Altar von anderer Seite Gefahr drohte. Seine Statik war in den tragenden Teilen durch Fäulnis, Verwurmung und auseinander gegangene Verleimungen in einen bedenklichen Zustand geraten. Auch fielen immer mehr Einzelteile der Schnitzerei herunter und gingen verloren¹²).

Inzwischen war Münstermann wieder als Künstler entdeckt worden, wobei unstrittig war, dass der Rodenkirchener Altar als eines seiner Hauptwerke zu gelten hatte. Das wachsende Ansehen Münstermanns und die gelegentliche Neubemalung einzelner Werke – z.B. des Altars in Tossens 1951 – belebten die Diskussion über seinen Stil und natürlich auch über die Frage der von ihm gewollten farblichen Fassung. Als es Ende der fünfziger Jahre um die Restaurierung des Altars in Rodenkirchen ging, stand weder ein gesichertes Wissen um die früheren Fassungen zur Verfügung noch das technische Rüstzeug, es zu erwerben. Vielmehr ging die denkmalpflegerische Diskussion von der festen Annahme aus, dass zu Münstermanns Zeit die Aufstellung eines Altars ohne Farbe undenkbar sei, sodass von der Denkmalpflege eine „ausgedehnte Anwendung der farbigen Fassung mit Grundierung“ befürwortet wurde¹³).

Den Auftrag mit dieser Zielsetzung einer umfassenden Restaurierung erhielt die Werkstatt Alfred Ther in Hamburg. Sie befreite die figürlichen Teile von allen Farbschichten. Dazu benutzte sie Natronlauge, die sie anschließend mit Salzsäure neutralisierte. Die freigelegte Oberfläche des Holzes wurde anschließend so weit aufgeraut, dass ein mehrere Millimeter starker Kreidegrund aufgebracht werden konnte. Dieser diente dann wieder als Träger von Farbe oder von Blattgold bzw. von Blattsilber für die großen Lüsterfarbflächen¹⁴), die dem Altar anschließend viel Beach-

10) Ebd., S. 54.

11) Ebd., S. 67 f.

12) Ebd., S. 55.

13) Ebd.

14) Ebd., S. 54.



Abb. 1: Altar Rodenkirchen, Predella, Relief links: Verkündigung Mariae nach der Renovierung 1959/60. (Foto: Ev.-luth. Oberkirchenrat Oldenburg)

tung verschafften (Abbildung 1). Freilich dauerte die Freude an der prächtigen Farbenfülle nur wenige Jahrzehnte. Die Behandlung der Holzoberfläche mit Lauge und Säure führte an vielen Stellen zu hässlichen Salzausblühungen und zum Abplatzen der Farbfassung¹⁵⁾.

Der bedenkliche Zustand des Altars erzwang eine Sanierung und eine erneute Restaurierung, die von 1997 bis 1999 im Atelier der Firma Ochsenfahrt in Paderborn durchgeführt wurde. Die Restaurierung von 1959/60 musste dabei weitgehend rückgängig gemacht werden. Um weitere Salzausblühungen zu verhindern, war die Entfernung der Laugenrückstände an der Oberfläche des Holzes nötig, wozu als Erstes die Farbfassung von 1959/60 und der Kreidegrund entfernt werden mussten. Dabei kam die feine Schnitzarbeit Münstermanns zum Vorschein, die besonders in den Reliefs unter der dicken Kreideschicht verborgen gelegen hatte (Abbildung 2).

Die heute zu Gebote stehenden technischen Geräte und Methoden erlaubten eine genaue Analyse und Identifikation der Leim- und Farbschichten. Diese fehlten zwar seit 1959/60 bei den figürlichen Teilen des Altars, waren aber bei den Architekturteilen noch so weit vorhanden, dass sie über die früheren Fassungen eine detaillierte Auskunft geben konnten. Auf diesen Ergebnissen aufbauend ließ sich eine Restaurierung des Altars in der Fassung von 1638 anstreben.

So bietet der Erkenntnisfortschritt, der bei der Restaurierung des Altars von Rodenkirchen gelungen ist, eine Gewähr dafür, dass sein jetziges Erscheinungsbild weitgehend den Intentionen Münstermanns und seiner Auftraggeber entspricht.

15) Ebd., S. 57.

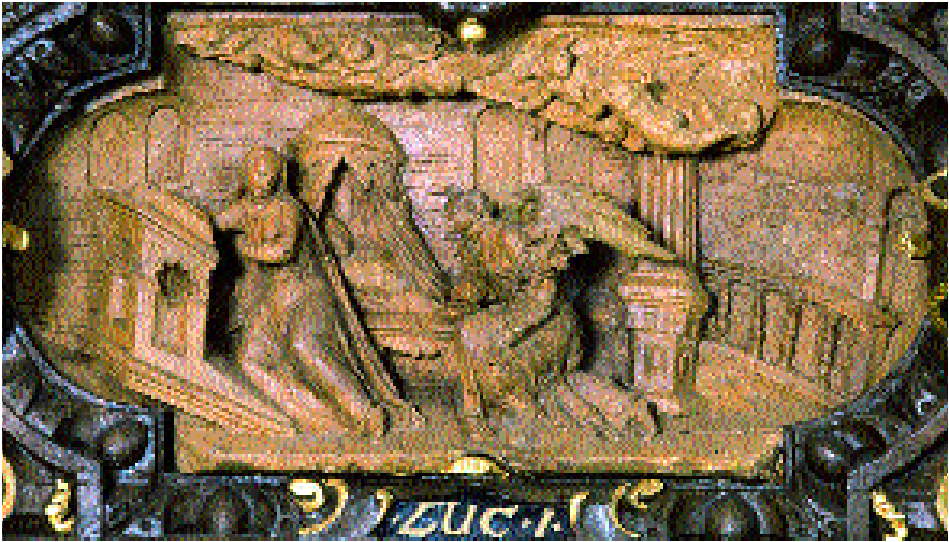


Abb. 2: wie Abb. 1, nach der Abnahme des Kreidegrunds bei der Renovierung 1997-99. Die Partie oben rechts ist stark zerstört. Beim Logos, der in Gestalt eines Kindes aus der Himmelsöffnung in das Gemach der Maria hereinschwebt, fehlt der Kopf. Vom geschulterten Kreuz ist nur noch ein Rest zu sehen. (Foto: Tobias Trapp, Oldenburg)

5. Hat ein evangelischer Altar ein Bildprogramm?

Ein wichtiges Ergebnis der Restaurierung besteht darin, dass der Altar nicht so sehr durch Farben, als durch seine Formen wirken soll, denen sich die sparsam verwandten Farben unterstützend unterordnen. Damit fällt aber ein großer Nachdruck auf das Problem, wie der Altar und seine Bilder zu lesen sind.

Die Erwartung, dass ein klares Bildprogramm die Gestaltung eines protestantischen Altars geleitet haben könnte, lag dem 19. Jahrhundert noch fern. In Blexen wurden am Altar die Szenen von Kreuzigung und Auferstehung als veraltet angesehen, so dass man sie durch Raffael-Kopien mit ganz anderen Inhalten ersetzte. Zwar kann man heute das Ergebnis dieser Umgestaltung in seiner Art wieder positiv bewerten, da die Voreingenommenheit gegen das 19. Jahrhundert und die Geringschätzung der historistischen Neugestaltung des Blexener Altars einer positiveren Bewertung Platz gemacht haben. Dies schließt indessen nicht aus, dass der Umgang des 19. Jahrhunderts mit Münstermann einer kritischen Prüfung unterzogen wird.

So wenig man 1851 in Blexen über die Funktion von Kreuz und Auferstehung am alten Altar nachdachte, so wenig reflektierte man bei der Neugestaltung die Zuordnung der beiden Raffael-Bilder zueinander und deren Zuordnung zu den Resten des alten Altars, die man als Rahmen weiterverwendete. Die Münstermann-Statuen des Gesetzgebers Mose und des Täufers Johannes flankieren nun die Verklärung Christi, wobei Mose links in Bild und Rahmen doppelt auftritt, rechts aber das Verhältnis von Elia im Bild und Johannes im Rahmen ungeklärt bleibt. Die Sixtinische

Madonna, die eigentlich eine Marienerscheinung wiedergibt¹⁶), kann an einem protestantischen Altar allenfalls als Weihnachtsbild verstanden werden. Dann aber ist es zeitlich verwirrend, dass Jesus als Kind zwischen seine Verklärung im Erwachsenenalter und seine Erhöhung zum Weltenheiland in der Bekrönung des Altars eingeschaltet wird. Zudem ist es sachlich ohne Sinn, wenn nun alle vier Evangelisten mit sprechenden Gesten Zeugnis ablegen; denn Markus und Johannes schweigen von der Weihnachtsgeschichte. In beiden Punkten hätte man sich an anderen Münstermann-Altären davon überzeugen können, dass Mose und Johannes zur Kreuzigung, die vier Evangelisten zum Abendmahl gehören.

Das mangelnde Bewusstsein solcher festen Zuordnungen hat bei Restaurierungen immer wieder zu Fehlentscheidungen und Verlusten geführt, die dann neue Fehldeutungen erzeugten. Ein besonders aussagekräftiges Beispiel dafür, dass die Funktion des Gesetzgebers Mose und des Täufers Johannes in Vergessenheit geraten waren, findet sich am Münstermann-Altar in Varel. Mose ist dort zwar als Assistenzfigur der Kreuzigung an dem Attribut der Gesetzestafeln erkennbar geblieben. Sein Gegenüber aber hält mit der rechten Hand eine Harfe. Dieses Attribut hat offenbar dazu geführt, dass die 1909 erschienenen „Bau- und Kunstdenkmäler“ und mit ihnen noch Martha Riesebietter (1930) in der Figur einen *David* sehen¹⁷). Nun enthält aber die Beschreibung von 1909 ein Foto und eine sehr genaue Zeichnung der fraglichen Stelle des Altars (Abbildung 3). Dort sucht man bei dem vermeintlichen *David* vergeblich nach der Harfe. Statt des nach unten gerichteten Arms ist an der rechten Schulter deutlich ein nach oben gerichteter Armstumpf erkennbar, dessen mittlerweile verlorene Fortsetzung auf den Gekreuzigten gerichtet war. Es handelt sich also nicht um den König David, sondern um Johannes den Täufer, der mit dem Finger seiner rechten Hand auf den Gekreuzigten in der Mitte des Bildes weist: *Siehe, das ist Gottes Lamm, welches der Welt Sünde trägt*. Obwohl seine Stellung als Pendant von Mose, das Lamm zu seinen Füßen und das zipfelige Kamelfell als Mantel eindeutig auf den Täufer hinweisen, wurde ihm bei einer Restaurierung der aufgerekte Armstumpf abgenommen und dafür ein nach unten weisender vollständiger Arm angeflickt. Für eine rein ästhetische Beurteilung des Bildschmucks eines evangelischen Altars kam es offensichtlich nicht darauf an, ob die Kreuzigung durch Mose und David oder durch Mose und Johannes gerahmt wird.

6. Cranachs Entwurf „Gesetz und Gnade“ bei Münstermann

Gerade bei Münstermann ist aber Johannes der Täufer, der auf Christus weist, ein festes, häufig wiederkehrendes Element seiner Bildprogramme. Damit kommt die in der Überschrift angesprochene Beziehung Münstermanns zu Lukas Cranach d.Ä. ins Spiel. Direktes oder indirektes Vorbild ist der aus der Cranach-Werkstatt in Wittenberg hervorgegangene Entwurf, der unter den Titeln „Gesetz und Gnade“, „Sünde und Gnade“, „Gesetz und Evangelium“ oder „Altes und Neues Testament“

16) Schiller (s. Anm. 1), Bd. 4/2, S. 213-215.

17) Bau- und Kunstdenkmäler (s. Anm. 1), S. 123; Riesebietter (s. Anm. 1), S. 20.

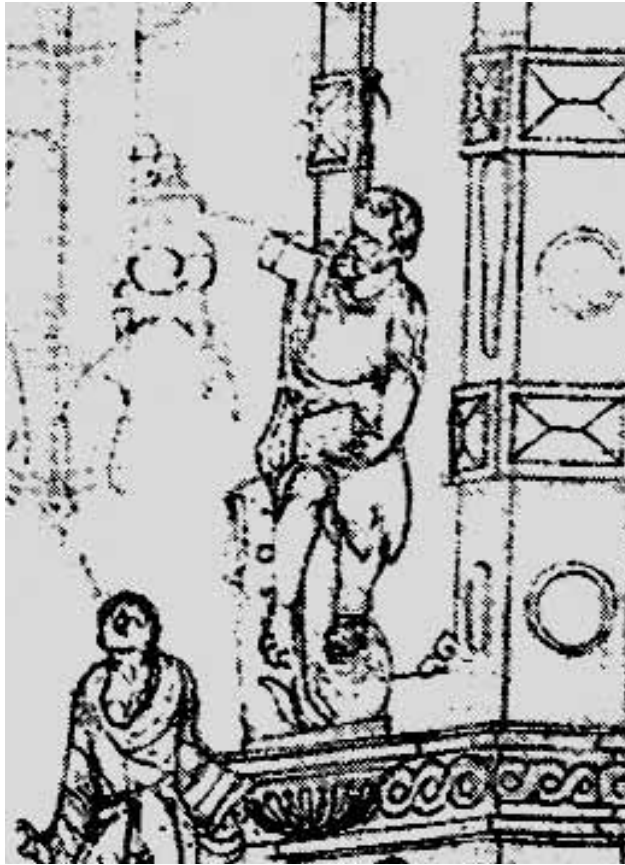


Abb. 3: Ausschnitt aus der Zeichnung des Münstermann-Altars in Varel von Regierungsbauführer Lindner, aus: Bau- und Kunstdenkmäler (wie Anm. 1), S. 120. Der nach oben links weisende Armstumpf Johannes des Täufers ist eindeutig erkennbar.

weite Verbreitung fand. Da bei dem Variantenreichtum, mit welchem Münstermann von Cranachs Vorbildern Gebrauch macht, nicht ohne weiteres auszumachen ist, welche Fassung dieses Bildes Münstermann bekannt war, und da zudem die Entwicklung des Bildmotivs noch viele ungelöste Rätsel enthält, wird im Folgenden nur davon ausgegangen, dass Münstermann sich überhaupt an diesem reformatorischen Lehrbild orientiert hat. Weil noch nicht entschieden werden kann, nach welchem Typus er sich gerichtet hat, wird deshalb nur vom „Cranach-Entwurf“ gesprochen.

Eine Bildfläche wird geteilt durch einen Baum, der links kahl, rechts dagegen belaubt und mit Früchten behangen ist. Links finden sich in wechselnd kombinierten Einzelbildern verschiedene Figuren und Szenen: Mose mit den Gesetzestafeln, der Sündenfall, der Tod. Rechts steht der auf den gekreuzigten Christus und das Got-

teslamm weisende Täufer Johannes, die Verkündigung Mariae und die Auferstehung. Bei den zahlreichen Abwandlungen und Erweiterungen dieses Entwurfes lassen sich zwei Haupttypen unterscheiden, die nach zwei Altarbildern und deren heutigen Aufbewahrungsorten benannt werden. Auf dem sog. „Gothaer“ Typus¹⁸⁾ kommt der von der Offenbarung betroffene Mensch zweimal vor: links angstvoll fliehend vor Gesetz und Tod, rechts innehaltend und getröstet durch den Hinweis des Täufers auf das Kreuz. Der „Prager“ Typus¹⁹⁾ dagegen zeigt den Menschen nur einmal. Er sitzt am Fuß des Baumes, ist händeringend nach links gerichtet, wendet dann aber sein Gesicht dem rechts stehenden Täufer zu, der ihn auf den Gekreuzigten hinweist.

Für die Verbreitung beider Bildtypen sorgten vor allem die Titelblätter von Lutherbibeln. In Norddeutschland wurde der Prager Typus bekannt durch die von Bugenhagen mitbetreute niederdeutsche Lübecker Bibel von 1533. Ihre Bebilderung und mit hoher Wahrscheinlichkeit auch das Titelblatt²⁰⁾ stammen von Erhard Altdorfer, dem zeitweise in der Cranach-Werkstatt tätigen Bruder des bekannteren Malers Albrecht Altdorfer (Abbildung 4). Der Gothaer Typus ist vertreten durch das Titelblatt der Bibel Wittenberg 1541²¹⁾. Die beiden Typen treten auch vermischt auf, so etwa in dem 1540 entstandenen Tafelgemälde des Hamburger Ratsmalers Franz Timmermann²²⁾: Aus dem Gothaer Typus entnimmt er, dass Mose links neben dem Baum die Gesetzestafeln vorzeigt, aus dem Prager Typus dagegen, dass der Mensch nur einmal gezeigt wird, freilich nicht sitzend, sondern unter dem Baum stehend.

Die Kanzel in Rodenkirchen orientiert sich wie Timmermann an der Kombination der beiden Typen mit einem zwischen Mose und Johannes unter dem Baum sitzenden Adam²³⁾. Die Bildelemente der linken und rechten Seite bildet Münstermann an der Kanzelschräge (Brustzone) ab: Aus der linken Bildhälfte zitiert er den Sündenfall²⁴⁾, die Eherne Schlange und die Gesetzesübergabe an Mose, aus der rechten Bildhälfte die Weihnachtsgeschichte (Verkündigung an die Hirten), die Kreuzigung mit dem Gotteslamm²⁵⁾ und die Auferstehung.

Was am Kanzelfuß ausdrücklich abgebildet wird (der Mensch zwischen Gesetz und Evangelium), kehrt auch im theologischen Programm des Altars wieder. Zwar fehlen Adam und der halb kahle, halb belaubte Baum. Das zweite Hauptbild – die Kreuzigung – erhält jedoch wie am Altar in Varel die entscheidende Deutung durch Mose und Johannes den Täufer. Dies beweisen die beiden Kartuschen an den Konsolen links und rechts von der Kreuzigung, die mit den Namen *Moses* und *Johannes* bezeugen²⁶⁾, wer ursprünglich dort gestanden hatte. Offenbar sind die beiden Statuen schon vor längerer Zeit heruntergefallen und verloren gegangen. Als Ersatz stellte man auf die leeren Konsolen zwei wappenhaltende Putten, die am Altar –

18) Thulin (s. Anm. 1), S. 127.

19) Ebd., S. 128.

20) Ebd., S. 138. Der Holzschnitt des Titelblatts wurde auch für den Zwischentitel des Neuen Testaments verwandt.

21) Ebd.

22) Hofmann (s. Anm. 1), S. 75. 214.

23) Knollmann (s. Anm. 1), S. 145.

24) Ebd., S. 140.

25) Ebd., S. 141.

26) Vgl. bei Königfeld (s. Anm. 1) auf S. 31 die Abb. 8 und 9.

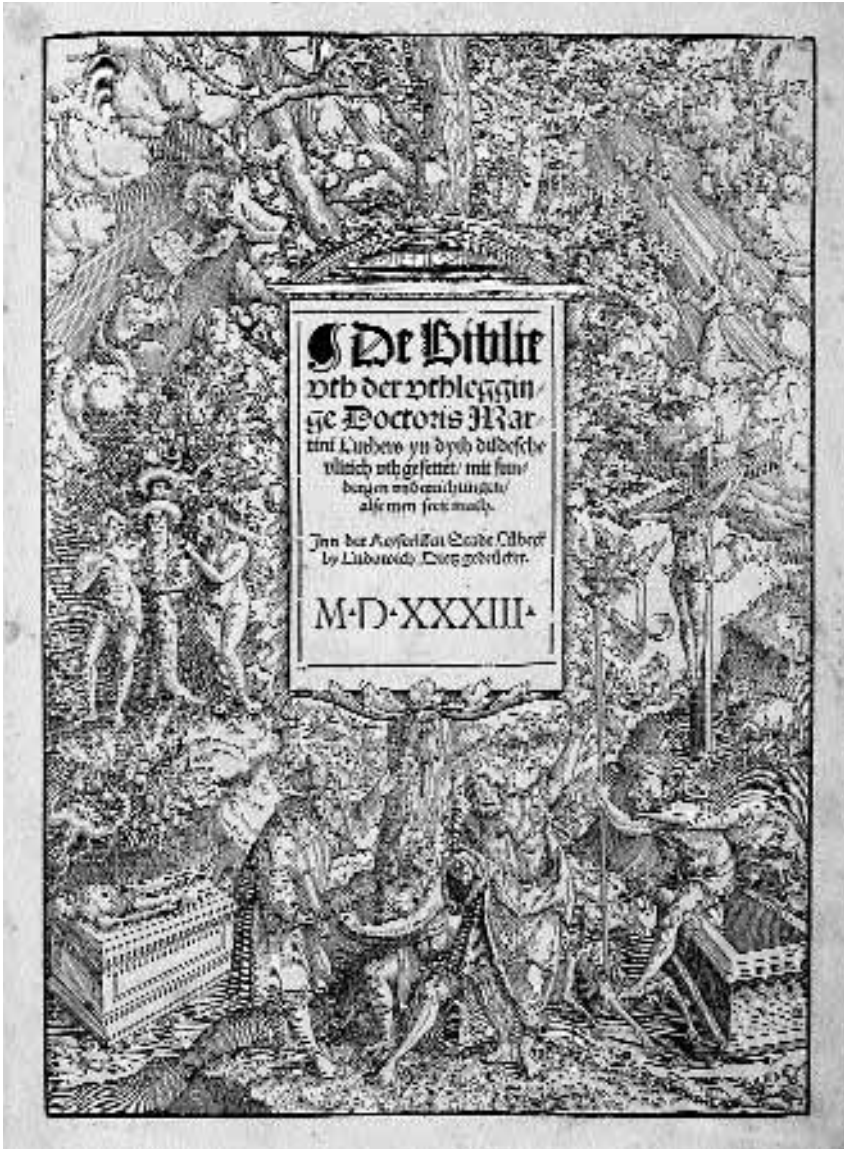


Abb. 4: Titelblatt des Neuen Testaments (Zwischentitel) der Lübecker Bibel 1533 von Erhard Aldorfer. Auf der linken Seite unter den dünnen Ästen des Baumes sind von oben nach unten zu erkennen: Übergabe der Gesetzestafeln an Mose auf dem Berg Sinai; Sündenfall; rechts darunter die Eherne Schlange; Tod und Grab; links vom „Menschen“ der Prophet Jesaja. Auf der rechten Seite unter den belaubten Zweigen des Baumes: Maria kniet auf dem Berg und empfängt den Logos, der in Kindgestalt mit geschultertem Kreuz aus dem Himmel herabkommt; Kreuzigung und Gotteslamm mit Siegesfahne; links davon verkündet der Engel den Hirten auf dem Felde von Bethlehem die Weihnachtsbotschaft; der Auferstandene stößt den Tod mit dem Kreuzstab zu Boden; Johannes der Täufer weist auf den Gekreuzigten. (Foto: HAB Wolfenbüttel „Bibel S. 2° 107“)

anders als die Wappenschilder des Grafen und seiner Beamten über dem Hauptbild – keine Funktion haben. Vermutlich stammen sie von einem anderen, verloren gegangenen Ausstattungsstück.

Neben den beiden Leitfiguren Mose und Johannes sind noch zwei weitere zu beachten, die Münstermanns Benutzung des Cranach-Entwurfs zur Gewissheit erheben: die durch den Auferstandenen besiegten Mächte des Todes und des Teufels. Bei Cranach entsteigt Christus an Ostern dem Grab und streckt dabei mit dem Schaft des Kreuzstabs, an dem das Siegesfähnlein weht, den Tod und den Teufel nieder, die vorher den Menschen bedrohten. Am Altar steht Christus als der Auferstandene auf der Bekrönung. Mit der rechten Hand spendet er den Segen; in der linken hält er den Kreuzstab mit dem Siegesfähnlein. Auf der Seite des Kreuzstabs liegt auf der Volute der Teufel, der sich als Besiegter verlegen am Kopf kratzt. Sein Pendant – der Tod auf der linken Volute – ging zwar vor langer Zeit verloren, wurde aber bei der Restaurierung 1997/99 durch eine Nachbildung ersetzt. Dass auf die linke Volute das Bild des Todes gehört, bezeugt die Inschrift auf der Kartusche unter dem Auferstandenen, die sich je zur Hälfte auf den Tod und auf den Teufel bezieht: *Tod Ich Will Dyr Ein Gift Sin* und *Hell Ich Will Dyr Ein Pestilenz Sin* (Hosea 13,14)²⁷.

7. Münstermanns Umgang mit der Seherwartung der Betrachter

Vergleicht man den Cranach-Entwurf in seinen verschiedenen Typen mit den Bildelementen des Altars, dann lassen sich einerseits so viele Übereinstimmungen feststellen, dass der Schluss zwingend ist: Der Cranach-Entwurf war für Münstermann und seine Auftraggeber ein bewusst gewählter Leitfaden, an dem das theologische Programm entlangführte. Die Kenntnis des Cranach-Entwurfs ist aber auch generell bei den zeitgenössischen Betrachtern des Altars vorauszusetzen als eine wichtige Hilfe zum Sehen und Wiedererkennen der Motive und zum Verstehen ihrer Bedeutung.

Als Beispiel dafür, dass der Cranach-Entwurf nicht nur durch kirchliche Kunstwerke und Bibelillustrationen verbreitet war, mag das Beispiel einer im Landesmuseum Oldenburg aufbewahrten *Bremer Truhe* angeführt werden, die im Ammerland als Hochzeitstruhe für die Aufbewahrung der Aussteuer diente (Abbildung 5)²⁸. Auf dem breiten Frontbrett brachte der Bildschnitzer dem Prager Typus folgend die wesentlichen Einzelszenen unter, die Erhard Altdorfer im Hochformat dargestellt hatte. Unter dem halb kahlen, halb belaubten Baum sitzt der „Mensch“, über dem die Tafel mit der Inschrift schwebt: *Ich elender Mensch! Wer wird mich erlösen?* (Römer 7,24). Links hält ihm – wie am Kanzelfuß in Rodenkirchen oder wie in Timmermanns Gemälde – Mose die Gesetzestafeln vor. Dahinter folgt die Geschichte von der Ehernen Schlange (4. Mose 21) und noch weiter links am Bildrand die Szene des Sündenfalls (1. Mose 3). Auf der rechten Seite weist Johannes der Täufer den Men-

27) Ebd., S. 34 Abb. 11.

28) Thulin (s. Anm. 1), S. 146; Müller (s. Anm. 1), S. 249 Anm. 106.



Abb. 5: Vorderwand einer Bremer Truhe von 1648 aus dem Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Inventar-Nummer 3.400; Foto H. R.Wacker). Inschrift: DAT GESSETTE IS VNS DORCH MOSEN GGEVEN AVERST DE GNADE VUNDE BARMHERTICHEIDT IS VNS DORCH IESVM CHRISTVM ERWORVEN ANNO 1648 (Joh 1,17).

schen auf Christus und das Gotteslamm hin. Die Weihnachtsbotschaft des Engels an die Hirten auf dem Felde bei Bethlehem kommt ungewöhnlich groß zwischen dem Täufer und dem Kreuz zur Anschauung. Oben rechts kniet Maria auf einem hohen Felsen und empfängt den Gottessohn, der in Gestalt eines Kindes mit geschultertem Kreuz auf einem Wolkenband vom Himmel herabschwebt. Am Fuß des Felsens entsteigt der Auferstandene mit Kreuzstab und Siegesfahlein dem geöffneten Grab, indem er den Fuß auf das Gerippe des Todes und die am Boden liegende Schlange setzt.

Die Vorderwand der Truhe illustriert nicht nur die Verbreitung des Cranach-Entwurfs, sondern auch zwei Voraussetzungen, auf die Münstermann und seine Auftraggeber sich in Rodenkirchen beziehen konnten. Einmal, die Betrachter des Altars waren bei der Wiedererkennung der Bildmotive ebenso wenig auf Polychromie angewiesen wie bei der holzsichtigen Truhenvorderwand oder bei den schwarz-weißen Holzschnitten der Lutherbibel. Zum andern, das Wiedererkennen des Cranach-Entwurfs litt weder unter der Variation des Formats, noch wurde es behindert durch die wechselnde Auswahl und Größe der Einzelszenen. Die Wandlungsfähigkeit, die dem Entwurf von seiner Entstehung an offenbar schon von der Cranach-Werkstatt selbst mitgegeben wurde, kommt auch in den Übereinstimmungen und Differenzen zur Geltung, die bei seiner Verwendung in Rodenkirchen zu beobachten sind.

Zu den Übereinstimmungen gehört, daß auf der linken Bildhälfte neben dem Baum oft noch der Prophet Jesaja steht, der wie Johannes ebenfalls auf das Gotteslamm hinweist, wobei im Hintergrund das für die evangelische Passionsfrömmigkeit zentrale Kapitel 53 des Jesajabuches steht. Am Altar wird Jesaja mit den andern drei sog. Großen Propheten Jeremia, Hesekiel und Daniel an der Predella auf den vier Seitenflächen der vorspringenden Seitenpodeste dargestellt. Als Differenz hingegen ist zu werten, dass am Altar die Gesetzesübergabe am Sinai und der Sündenfall fehlen.

Bei der rechten Bildhälfte des Cranach-Entwurfs ist die Übereinstimmung größer als bei der linken. Außer Johannes dem Täufer, der auf das Kreuz hinweist, und dem Auferstandenen, der über Tod und Teufel siegt, berücksichtigt Münstermann die Szenen, die der Inkarnation (Menschwerdung Gottes) gewidmet sind: die Verkündigung Mariae und die Weihnachtsgeschichte. Erstere ist beim Prager Typus auf einen Berg verlegt als Entsprechung zur Übergabe der Gesetzestafeln an Mose auf dem Sinai. Letztere wird durch die Engelbotschaft an die Hirten auf dem Felde repräsentiert, bei Timmermann auch durch die Anbetung des Kindes durch Maria im Stall von Bethlehem. Am Altar kommen beide Motive vor. Jedoch fallen auch die Unterschiede ins Auge. Da Mose nicht auf dem Berg Sinai bei der Gesetzesübergabe, sondern als Gesetzesprediger und damit als Gegenüber zum Täufer gezeigt wird, entfällt die Notwendigkeit, Maria bei der Verkündigung ebenfalls auf einem Berg darzustellen, sodass die Verkündigung ikonographisch traditionell durch den Engel Gabriel in einem Innenraum stattfinden kann. Gemäß dem Cranach-Entwurf fliegt der Gottessohn (Logos) in Gestalt eines kleinen Kindes, das ein Kreuz schultert und von Engeln begleitet wird, auf die im Gebet kniende Maria zu.

Sehr viel ausführlicher als der Cranach-Entwurf erzählt Münstermann die Weihnachtsgeschichte. Während Ersterer sich auf die Andeutung der Engelbotschaft an die Hirten auf dem Felde beschränkt, Timmermann noch eine karge Anbetung des Kindes durch Maria hinzufügt (die die Verkündigung ersetzt), nutzt Münstermann den breiten Raum des Mittelbildes der Predella zu einer personreichen Erzählung. Er verlegt die Anbetung der Hirten in die weitläufigen Ruinen eines Palastes und folgt damit der ikonographischen Tradition, die den Stall in Bethlehem kombiniert mit dem prophetischen Bild von der *Hütte Davids, die zerfallen ist* und die Gott in der Heilszeit wieder aufbauen will (Amos 9,11).

Anders als an der Kanzel macht Münstermann keinen Gebrauch von dem Baum, der im Cranach-Entwurf für die Teilung des Bildes sorgt. Die Unterscheidung *Gesetz und Gnade*, die durch das Gegenüber von Mose und Johannes zum Ausdruck gebracht wird, ist am Altar nur in den obersten beiden Stockwerken von der Kreuzigung an aufwärts beherrschend. Freilich gibt es schon einzelne Fassungen des Cranach-Entwurfs, bei denen das Kreuz in die Mitte rückt und mit dem Baum fast verschmilzt, sodass das Kreuz den Baum vertritt²⁹). Die mit dem Baum wegfallenden Früchte erscheinen freilich am Altar in anderer Form: als Früchte des Geistes oder Tugenden, die in Gestalt allegorischer Frauenfiguren die Schrifttafeln der Einsetzungsworte umgeben.

8. Ikonographische Überlagerungen mit weiteren Programmen

Die dem Cranach-Entwurf zugehörigen Bildelemente sind also von Münstermann am Altar in Rodenkirchen ausführlich benutzt worden. Allerdings sind nicht alle Bildmotive des Altars aus dem Cranach-Entwurf geschöpft. Keinen Anhalt bei Cranach haben das Bild der Taufe Christi in der Predella rechts, die große Abendmahls-

29) Das berühmteste Beispiel ist der Weimarer Stadtkirchenaltar: Thulin (s. Anm. 1), S. 54-74.

darstellung in der Mitte des Hauptstockwerks samt den Einsetzungsworten und den Reformatorbildern auf den seitlichen Wangen, das himmlische Allerheiligste mit der Bundeslade im rückwärtigen Teil des Abendmahlssaales und die beiden Statuen der Apostel Paulus und Matthäus. In all diesen Elementen gehen Münstermann und seine Auftraggeber über den Cranach-Entwurf *Gesetz und Gnade* hinaus, indem sie diesem ein am lutherischen Abendmahl orientiertes Bildprogramm einzeichnen. Vielleicht ist es sogar richtiger zu sagen, dass in den Rahmen des Bildprogramms *Abendmahl*, das am Altar als dem Ort der Abendmahlsfeier dominieren muss, die Elemente des Programms *Gesetz und Gnade* einbeschrieben werden.

Ästhetische Beliebigkeit bei der Auswahl der Bildmotive ist aber auch bei der Darstellung des Themas Abendmahl ausgeschlossen. Dass die Einsetzung des Abendmahls abgebildet wird, beruht auf einer ausdrücklichen Empfehlung Luthers für die Gestaltung eines evangelischen Altars³⁰). Möglicherweise verdanken die Statuen des Apostels Paulus und des Kirchenpatrons Matthäus ihre Hervorhebung beiderseits des Abendmahls zumindest teilweise der Tatsache, dass die liturgisch gebräuchliche Konsekrationsformel aus ihren Berichten kombiniert worden ist (1. Kor 11; Matth 26). Einen Bezug zum Abendmahl haben aber auch die Weihnachtsgeschichte und der Bericht von der Taufe Christi. In seiner großen Abhandlung *Vom Abendmahl Christi* (1528) stellt Luther gegen die mittelalterliche Scholastik die biblischen Beweise dafür zusammen, dass die vom 4. Laterankonzil 1215 beschlossene Transsubstantiationslehre überflüssig ist³¹). Die Meinung, dass die Brotsubstanz der Hostie in die Substanz des Leibes Christi verwandelt (transsubstantiiert) werden müsse, setzt das aristotelische Axiom voraus, dass zwei Substanzen unmöglich zusammen an einem Ort existieren können. Aristoteles wird jedoch nach Luthers Auffassung durch die in der Bibel zu findenden Gegenbeispiele widerlegt. Bei der Inkarnation³²) nehmen Gott und Mensch, die ja ganz verschiedene Substanzen sind, in Jesus Christus ein und denselben Ort ein; und bei der Taufe Christi³³) werden der Heilige Geist und die Taube miteinander identifiziert, obwohl sie zwei ganz unterschiedliche Substanzen sind. So gibt es nach Luther auch keine Schwierigkeiten, dass die Substanz des Leibes Christi *in, mit und unter*³⁴) der Substanz des Brotes in die Hostie eingeht (Konsubstantiation). Die Weihnachtsgeschichte und die Taufe Christi werden so zu sprechenden Argumenten für die lutherische Lehre von Möglichkeit und Wirklichkeit der Realpräsenz Christi im Abendmahl. Für die Weihnachtsgeschichte ergibt sich dadurch ein doppelter Bezug. Sie repräsentiert als Element des Cranach-Entwurfs die Gnade und beweist zugleich – sinnfällig gemacht in der Anbetung der Hirten – die Möglichkeit der Konsubstantiation am Beispiel der Menschwerdung Gottes. Die Kommunikanten werden beim Empfang des Brotes und des Kelches durch das Bild darin bestärkt, dass sie über das Irdische hinausgehoben und schon mit dem Himmlischen verbunden sind.

30) Martin Luther, Der 111. Psalm ausgelegt (1530), in: Werke, Kritische Gesamtausgabe, Weimar 1883 ff., Bd. 31/1, S. 415.

31) Martin Luther, Vom Abendmahl Christi. Bekenntnis (1528), in: Werke (s. Anm. 30), Bd. 26, S. 437-445.

32) Ebd., S. 440-442.

33) Ebd., S. 442.

34) Ebd., S. 447.

Die Kombination des im Cranach-Entwurf enthaltenen Bildprogramms mit dem Bildprogramm des Abendmahls ist nicht die einzige Überlagerung ikonographischer Zusammenhänge am Altar in Rodenkirchen. Ein Dritter muss wenigstens noch erwähnt werden, weil er teils an den beiden anderen anknüpft, teils aber auch eigene und neue Elemente beisteuert. Zwei sonst schwer erklärbare Besonderheiten deuten darauf hin, dass der Altar das in der Offenbarung des Johannes beschriebene himmlische Jerusalem repräsentiert (Offenbarung 21,9-27). Erstens, das hinter dem Abendmahlssaal sich öffnende Allerheiligste kann mit seiner trinitarischen Kuppelinschrift *Der Vater ist Gott. Der Sohn ist Gott. Der heilige Geist ist Gott.* nicht dem historischen Tempel in Jerusalem angehören, sondern muss nach der Beschreibung des Hebräerbriefes (Hebr 9) das himmlische Allerheiligste sein. Zweitens, die großen Säulen, auf denen das schwere Gebälk des Hauptstockwerks ruht, stehen nicht auf tragfähigem Boden, sondern auf dünnen, geschwungenen und mit Engeln besetzten Spangen. Wenn damit etwas Sinnvolles ausgesagt werden soll, dann das Herabschweben der ganzen Altararchitektur kurz vor dem Aufsetzen auf die Basis (Predella).

Die Verwendung des Abendmahlsprogramms und des Programms des himmlischen Jerusalem bei Münstermann bedürfen noch näherer Untersuchung. Sie wurden hier nur erwähnt, weil der Cranach-Entwurf von *Gesetz und Gnade* den Altar von Rodenkirchen nicht allein bestimmt. Er bestimmt ihn aber in einigen wesentlichen Teilen. Seine Bekanntheit muss beim Künstler, bei den Auftraggebern und bei der Gemeinde für die Planung und Ausführung eines holzsichtigen Prinzipalstücks in einer evangelischen Kirche vorausgesetzt werden. Die Holzichtigkeit des Altars machte ihn dafür ungeeignet, dass man ihn nur im großen Ganzen als Ausdruck unbestimmter religiöser Gefühle wahrnahm. Er musste auch im Einzelnen gelesen und verstanden werden.

9. Lehrbild, Allegorie, Typologie – oder Andachtsbild?

Wenn es um ein Verstehen geht, stellt sich die Frage, mit welchem seelischen Vermögen dieses Verstehen vollzogen werden soll. Da die Vernunft als Rezeptionsorgan am nächsten liegt, wird der Cranach-Entwurf häufig als dogmatisches Lehrbild oder als Allegorie oder als typologische Gegenüberstellung alt- und neutestamentlicher Szenen gedeutet.

Beim dogmatischen Lehrbild wäre die linke Seite als Sammlung von Symbolen oder heilsgeschichtlichen Schlüsselszenen für eine abzulehnende Lehre anzusehen (Gerechtigkeit durch gute Werke), die rechte Seite als Aufreihung von Symbolen der zu bejahenden reformatorischen Rechtfertigungslehre. Es ist freilich noch nicht gelungen, die Bildelemente einzelnen dogmatischen Kapiteln sinnvoll zuzuordnen und die Beziehung der beiden Seiten mit den Mitteln der zeitgenössischen Dialektik oder doch wenigstens der Rhetorik durchsichtig zu machen.

Noch unbestimmter bleibt der Versuch, das Bild als Allegorie zu lesen. Allegorisch im eigentlichen Sinn sind in Rodenkirchen an den Schrifftafeln des Altars die Tugenden, wo unsichtbare Sachverhalte (Einstellungen, Verhaltensweisen, ethische Dispositionen, Charaktereigenschaften) durch Frauenfiguren versinnbildlicht und mit traditionellen Attributen unterschieden werden. Am Cranach-Entwurf sind je-

doch die Szenen auf beiden Seiten nicht allegorisch, sondern historisch zu verstehen. Lediglich beim Baum in der Mitte sind die Zweige allegorisch gemeint: Die Früchte auf der rechten Seite bedeuten – auf Grund biblischer Wendungen (z.B. Psalm 1,3 f.) – die aus dem Glauben erwachsenden guten Werke, die kahlen Äste auf der linken Seite deren Fehlen.

Dem historischen Charakter der Einzelszenen entspricht schließlich am ehesten der Versuch, den Cranach-Entwurf als typologische Konzeption und damit als Gegenüberstellung von Altem und Neuem Testament zu verstehen. Kunstgeschichtlich wird diese Verstehensweise durch die sog. *Armenbibel* (Biblia pauperum) nahegelegt, bei der jeweils ein neutestamentliches Bild (Antitypos) von zwei alttestamentlichen Szenen (Typoi) begleitet wird. So dienen beispielsweise die Opferung Isaaks (1. Mose 22) und die Aufrichtung der Ehernen Schlange (4. Mose 21) als prophetische Hinweise auf die Kreuzigung Christi. Gemessen an Umfang und Konsequenz der Armenbibel wirkt aber der Cranach-Entwurf ärmlich und inkonsequent, da seinen alttestamentlichen Szenen in der Tradition der Armenbibel andere neutestamentliche zugehören und umgekehrt. Bei der einzigen typologischen Beziehung – Eherne Schlange und Kreuzigung – steht der Typos in den ältesten Ausführungen des Cranach-Entwurfs im Widerspruch zum typologischen Schema auf der gleichen Seite wie der Antitypos und eignet sich damit nicht als Schlüssel zur Interpretation des gesamten Bildes.

10. Anleitung zur evangelischen Buße

Wenn nun aber die Versuche, den Cranach-Entwurf mit dem Organ der Vernunft als dogmatisches Lehrbild, als Allegorie oder als Typologie zu verstehen, nur begrenzt möglich sind und meist mit der Klage der Interpreten über mangelnde Qualität enden, könnte die Fragestellung weiterhelfen, wie er im 16. und 17. Jahrhundert gelesen worden ist und ob es außer der Vernunft sonst noch ein seelisches Vermögen gibt, in welchem die Lektüre zum Ziel kommt. Denn wenn der Cranach-Entwurf so beliebt war, dass man ihm in Kirche und Haus gerne begegnete, dann lohnt es sich, in seinem Kontext nach Hinweisen auf das damalige Verständnis zu suchen. Damit kommt erneut der Altar ins Spiel als der Kultort, bei dessen Begehung die Glieder der Gemeinde erlebten, was sie sahen. Man kann nicht einwenden, es seien ja nur das Gegenüber Mose/Täufer und die Bekrönungsgruppe des über Tod und Teufel siegreichen Auferstandenen, die an dem mit Bildern übersäten Altarretabel eindeutig auf den Cranach-Entwurf hinwiesen. Erstaunlich ist es vielmehr, dass gerade diese wenigen Abbrüder genügen, um beim Abendmahlsgang ein Verstehen auszulösen.

Im Unterschied zu den heutigen Gewohnheiten sahen die Gemeindeglieder im 17. und 18. Jahrhundert den Altar in der Regel nur von weitem. Allein beim Empfang des Abendmahls waren sie ihm so nah, dass sie die feingliedrigen Reliefs „lesen“ konnten. Diese Nähe ereignete sich schon am Tag vor der Kommunion. Denn diese war am Sonntagmorgen nur möglich, wenn am Sonnabend die Einzelbeichte in einem der neben dem Altar stehenden Beichtstühle stattgefunden hatte. Damit wird der Altar und was in seiner Nähe gesehen, gehört, gesprochen, erlebt und erfahren wird, eingebunden in den Vorgang der evangelischen Buße.

Der zwar gegliederte, aber als Einheit empfundene Erlebniszusammenhang der Buße mit Beichte und Abendmahl kommt nun in den verschiedenen Versionen des Cranach-Entwurfs so zur Anschauung, dass er als Anleitung zu den Glaubenserfahrungen dient, die beim Vorgang der Buße zu gewärtigen sind.

Im Gothaer Typus zeigen die beiden Seiten die klassischen Stadien der evangelischen Buße: Reue und Glaube. Links wird das Elend des Sünders sichtbar, der durch Gesetz, Gericht, Sünde und Tod angefochten wird. Rechts empfängt eben dieser Sünder den Trost des Evangeliums, das die Anfechtung beendet und dafür Ruhe, Dankbarkeit und Kraft verleiht – kurz: ein vorher unbekanntes Lebensgefühl des Vertrauens (Glaubens) hervorruft. Die reformatorische Theologie rechnet damit, dass dieser Übergang von der Anfechtung zum Trost nicht nur einmal im Leben, sondern wiederholt stattfindet. Denn die menschliche Schwachheit führt immer wieder zur Übertretung des Gesetzes und damit in neues Elend. Außerdem überwältigt die Anfechtung den Menschen nicht nur durch die von der Sünde ausgelöste Gerichtsangst, sondern in immer neuen, meist unvermuteten Gestalten als Furcht vor Krankheit, Krieg, Katastrophen und Tod. Deshalb sieht sich der Mensch, der eine Zeit lang beruhigt den Trost und die Kraft des Evangeliums gekostet hat, unversehens wieder in Angst und Panik versetzt. Wer also meinte, endgültig und auf die Dauer in der rechten Bildhälfte zu Hause zu sein, fällt plötzlich in die linke Bildhälfte zurück. Doch damit wird er zugleich aufgefordert, in Leserichtung erneut nach rechts zu schauen und sich von Johannes dem Täufer das Evangelium zeigen zu lassen.

Das Gespräch im Beichtstuhl hat die Aufgabe, in der Art eines geordneten Exerzitiums die immer wieder zurückkehrende Angst und Reue klar zu erkennen und sie durch die Absolution zu heilen. Das Abendmahl gehört zu diesem Doppelvorgang hinzu, indem die Einsetzungsworte die Absolution bekräftigen und so den Vorgang der Buße über den leiblichen Genuss der Abendmahlelemente zum Höhepunkt und Abschluss führen. Damit hat der andächtige Betrachter des Gothaer Typus von der linken Bildhälfte Abschied genommen und kann sich nun mit dem rechts vom Baum stehenden Menschen identifizieren.

Der Prager Typus gestaltet den Übergang von der Reue zum Glauben mit einem andern Mittel. Nicht die Leserichtung bewirkt, dass der angefochtene Betrachter nach rechts zum Bild des getrösteten Menschen weitergeht, sondern es wird eine Entscheidung gezeigt. Die Gestalt des einen, am Fuße des Baums sitzenden Menschen erinnert ikonographisch an das bei den Renaissancekünstlern beliebte Motiv des Herkules am Scheideweg. Freilich geht es nicht wie bei dem antiken Helden um die Wahl zwischen Wollust und Tugend. Vielmehr ist der Mensch vor die Frage gestellt: Bleibt er so, wie es seine Körperbewegungen ausdrücken, nach links gekehrt, wo Gesetz, Sünde und Tod ihn ängsten, oder wendet er sich nach rechts, wie er es mit dem Kopf (Gesicht, Gehör) schon vorwegnimmt? Das Abendmahl markiert auch hier den entscheidenden Punkt, nämlich den Abschluss des Bußprozesses, durch das Ja zum Empfang der himmlischen Speise sich in das große Heilsgeschehen eingliedern zu lassen.

Der Unterschied zum Gothaer Typus ist nicht groß. Beide Ausprägungen des Cranach-Entwurfs sind als Andachtsbilder zu lesen, die zum Vollzug der evangelischen Buße anleiten.

11. Abendmahlsfrömmigkeit und Lebenskraft

Um von der Reue zum Glauben zu führen und damit die evangelische Buße zu vollziehen, würde es bei einer bildlichen Gestaltung ausreichen, einerseits Mose mit den Gesetzestafeln als Auslöser der Gerichtsangst zu zeigen, andererseits Johannes den Täufer, der als Prediger des Evangeliums mit dem Finger auf den Gekreuzigten weist und damit die Absolution vertritt. Nun enthält aber das Bildprogramm des Altars in Rodenkirchen noch weitere Elemente aus der rechten Hälfte des Cranach-Entwurfs: die Verkündigung Mariae und die Auferstehung Christi mit dem Sieg über Tod und Teufel. Was bringen diese Elemente für das Verständnis des Evangeliums hinzu?

Ohne diese zusätzlichen Elemente könnte man den Hinweis des Täufers auf das Kreuz in einem verkürzten Verständnis darin erschöpft sehen, dass Christus die Strafe der Sünder trägt oder eine Genugtuung für den Sünder bezahlt oder durch sein Opfer den Zorn Gottes stillt. Formeln dieser Art reichen jedoch nicht aus, die Wirkung Christi auf den von Sünde und Tod angefochtenen Menschen zu erklären. Die Szene der Verkündigung des Engels an Maria zeigt nicht nur die Voraussage, sondern die eigentliche Herabkunft des Gottessohnes (Logos) in Gestalt eines kleinen Kindes aus dem Himmel und damit die Inkarnation selbst. Bei Münstermann wie im Cranach-Entwurf hat das auf Maria niederschwebende Kind das Kreuz geschultert³⁵). Dies bedeutet, dass Gott in Christus alles Kreuz des menschlichen Lebens einschließlich des Todesschicksals mitträgt. Dem korrespondiert die Auferstehung. In ihr besiegt Christus den Tod und die Sünde, was wie beim Kreuz so zu verstehen ist, dass dies nicht nur sein individuelles Tun und Leiden ist, sondern zugleich dem Glaubenden zugute kommt, der Christi Geist empfängt und damit einen analogen Vorgang im Gläubigen in Gang setzt. Der Empfang von Christi Geist ist also mehr als nur die Vergebungszusage. Er ist Teilhabe an der allgemein menschlichen Bestimmung, ein Kreuz zu tragen, und zugleich Teilhabe an der Kraft, mit der Kreuz, Sünde und Tod überwunden werden. Die besiegten Ungeheuer des Todes und des Teufels in der Bekrönung des Altars zeigen, dass Christus im Abendmahl den Kommunizierenden Anteil an seiner Tod und Sünde überwindenden Kraft gewährt.

Dass der ältere Protestantismus das Abendmahl als eine Quelle der Kraft verstand, belegt auch die Würdigung der Ausstattungstücke der St.-Matthäus-Kirche in Rodenkirchen durch die Visitatoren 1638, sie seien *herrliche Gedächtnisse und Triumphwerke*. Das Stichwort *Gedächtnisse* nimmt Bezug auf die Einsetzungsworte des Abendmahls und damit auf das Hauptbild des Altars. Das Stichwort *Triumph* geht auf den Sieg des Auferstandenen über den Tod und das Böse an der Altarspitze. Gemeint ist damit aber nicht nur der Sieg der Einzelperson Jesus von Nazareth damals, sondern zugleich auch in der jeweiligen Gegenwart der Sieg und Triumph der das Gedächtnis feiernden Gemeinde. Das Abendmahl wird für sie zur Lebenshilfe angesichts der Todesangst und zur Stärkung im Kampf gegen das Böse. Dieser

35) Durch die Zerstörung der rechten oberen Partie ist beim *Logos* nur ein Rest des Kreuzes übrig geblieben (Abb. 2).

Aspekt der Lebenshilfe und der Kraftquelle verblasste, als im 18. Jahrhundert die Frömmigkeit und das Lebensgefühl der protestantischen Aufklärung den Altprotestantismus ablösten, sodass auch seine Kultsymbolik wie in Blexen als *sehr veraltet* galt und nicht mehr verstanden wurde.

Wenn es jedoch bei der Betrachtung eines Kunstwerks darum geht, den Sinn zu verstehen, der im Kontext des Lebens seiner Entstehungszeit sowohl die Form als auch den Inhalt bestimmt hat, dann ist es unerlässlich, sich in das Empfinden der damaligen Menschen hineinzusetzen. Bei den Werken Münstermanns nimmt dabei das von Lukas Cranach d.Ä. stammende Andachtsbild *Gesetz und Gnade* eine Schlüsselstellung ein, weil es den Umschlag der Lebensangst in die Erfahrung von Kraft und Hoffnung durch das Evangelium exemplarisch und damals allgemeinverständlich symbolisiert. Wenn auch die Welt der damaligen Bilder sich für uns Heutige nicht mehr von selbst erschließt, so kann doch die einer jeden Zeit neu gestellte Aufgabe, die Lebensangst zu bewältigen, den Wirklichkeitsbereich finden helfen, in welchem Münstermanns Altäre und Cranachs *Gesetz und Gnade* die Lebenshilfe des christlichen Glaubens veranschaulicht haben.