



1 u. 2 Reformationsmedaille, 1556. Nürnberg, German. Nationalmuseum

GEORG LEMBERGER, HANS BROSAMER UND DIE MOTIVE EINER REFORMATIONSMEDAILLE

Herwarth Röttgen

*Ich könnte viel schöner groschen und stoffen erwehnen, die hier im Tal zugericht, darinn neben trefflicher kunst, viel schöner artikel der waren Religion zu sehen sindt . . . ein jeder sol Gottes ehr mit predigen, schreiben, giessen und mahlen fördern helfen, sagte der Joachimsthaler Pfarrer Johann Mathesius¹, ganz im Sinne von Luthers Schrift *Wider die himmlischen Propheten*, in der der Standpunkt der evangelischen Kirche in der Frage des kirchlichen Bildes dargelegt wird. Die lutherische Kirche war bilderfreundlich eingestellt. Für sie erfüllte das Bild eine Lehraufgabe und diente der Veranschaulichung und dem Verständnis des biblischen Heilsweges vom Sündenfall zur Erlösung. Der Zusammenhang zwischen den verschiedenen Darstellungen einer Medaille war durch die Heilige Schrift gegeben und die Worte der Schrift konnten in den Bildern selbst auftreten, um den meistens typologischen Zusammenhang zu erklären. Das Predigen und das Schreiben gaben den Leitfaden für Malen, Gießen, Schneiden und Stechen ab, wobei vor allem die Druckgraphik als Vermittlerin diente. Sie unterrichtete besonders die Medailleure über die im Kreis der zeichnenden und malenden Künstler um Luther und Melanchthon herrschenden protestantischen Themen und Bildvorstellungen. Es galt, sowohl im Sinne dieser Vorlagen zu arbeiten, als doch auch der zu schaffenden Medaille einen eigenen Charakter zu geben. Dabei war man freilich nicht so, wie im aktuellen Einblattdruck des Reformationskampfes oder wie bei den reformatorischen Spottmedaillen, darauf angewiesen, immer neue Erfindungen vorzulegen, sondern konnte in den grundlegenden theologischen Themen von Sündenfall und Erlösung für längere Zeit die gleiche Medaille prägen, wie unser Beispiel zeigen wird. Die Kunst lag darin, das Bildgut neu zu arrangieren und die Proportionen des graphischen Vorbildes im Verhältnis von Figur und Umgebung den ungewöhnlichen Größenverhältnissen der Medaille anzupassen.*

Diesem Vorgang kam eine der hervorstechenden Eigenschaften der altdeutschen Kunst zustatten, nämlich die Fähigkeit zur ständigen Wandlung und Neuzusammenstellung eines



3 u. 4 Reformationsmedaille, 1565. Nürnberg, German. Nationalmuseum

in den verschiedensten Vorbildern geprägten Schatzes. Hierzu gehörte ein additives Sehen, ohne daß damit das Verständnis für die kompositionelle Gesamtheit gefehlt hätte. Doch machte das additive Sehen das ständige Austauschen von Figuren- und sonstigen Motivgebilden für verschiedene Inhalte möglich. Obwohl das ein allgemein mittelalterlicher Zug ist, war er doch im lange erhaltenen handwerklichen Charakter der deutschen Kunst besonders verwurzelt und reichte weit in die Renaissance hinein, neu genährt von der *literarischen*, theologisch-didaktischen Bildwelt des Protestantismus, in der es im Interesse der Durchsetzung der neuen Lehre auf die Einprägsamkeit der theologischen Themen und deren richtige Gestaltung nach Vorlagen ankam.

Das Münzkabinett des Germanischen Nationalmuseums besitzt in seinem reichen Schatz eine Silbermedaille der Reformationszeit, die auf dem Avers den Salvator und die Aufschrift EGO SVM VIA ET VERITAS NEMO VENIT AD PATREM NISI PER ME (Abb. 1, 2) zeigt². Auf dem Revers befindet sich die Anbetung des Kindes durch die Hirten in einer phantastischen Kirchenarchitektur, einem zentralen Kuppelraum mit hohen Öffnungen in den Hauptachsen — die Bögen der Querachse sind im Ansatz noch sichtbar gemacht — und niedrigen Arkaden in den Diagonalen. Vom Querhaus aus läuft um den zentralen Kuppelraum herum zu der durch ihn sichtbaren abschließenden Chorphartie ein Umgang mit kapellenartigen Nischen. Das Chorgewölbe ist sechsteilig, offenbar getragen von den Kämpfern der Apsisarkade, den gegenüberliegenden des Kuppelraums und je einer der nicht sichtbaren Wandzungen zwischen den Kapellen des Umgangs. Über dem zentralen Kuppelgewölbe erscheint wie eine Außenschale, jedoch auf eigenem Tambour, eine aufgesetzte Kuppel. Die Gesamtheit macht einen phantastischen, nicht gebauten Eindruck. Als verstecktes Ereignis werden durch eine der linken Arkaden noch die Hirten sichtbar, zu denen über der Arkade der Engel heranfliegt, um ihnen die Geburt des Kindes zu verkünden.

Ein Berliner Exemplar der gleichen Medaille datierte Wilhelm Vöge um 1565 und wies es dem Monogrammist LR zu³, und zwar auf Grund einer zweiten Medaille, die im Germanischen Museum vorhanden ist (Abb. 3, 4)⁴. Sie hat ein anderes Avers, aber auf ihrem gleichen Revers trägt sie in der Kuppel das Datum 1565 und an den großen Pfeilern das Monogramm LR. Doch stammt sie, wie die gröbere Anbetung der Hirten ausweist, von einer anderen Hand als die in Abbildung 1 und 2 gezeigte Medaille. Hinzu kommt

aber außerdem, daß das Nürnberger Exemplar der bei Vöge abgebildeten Medaille im Segment das gravierte frühere Datum 1556 zeigt, an dessen Echtheit kein Zweifel ist (Abb. 2). Die Medaille ist also wenigstens neun Jahre früher entstanden.

Die zweite Nürnberger Medaille (Abb. 3 und 4) von 1565 hat auf dem Avers nicht den Salvator, sondern den Sündenfall in einer Waldlandschaft, zwischen deren Bäumen man außerdem die Vertreibung aus dem Paradies und Evas Erschaffung entdecken kann. Das Revers gibt die Anbetung der Hirten, stilistisch vergrößert, inhaltlich aber bereichert durch Christus am Kreuz und Christi Höllenkampf im rechten Arkadendurchblick. Abgesehen von der qualitativen Gemeinsamkeit der beiden Seiten dieser Medaille, sind die beiden Darstellungen in der Erfindung sehr verwandt, indem sie beide die Freude an der komplizierten Raumgestaltung mit den in den Raum verteilten und überschrittenen Figuren, sowie ein überhaupt sehr verwandtes Relief, zeigen. So dürfte die Medaille von 1565 in beiden Seiten auf eine einzige Medaille zurückgehen, die auch das Vorbild für die Anbetung der Hirten auf der Medaille von 1556 abgegeben hat, so daß sich als terminus ante quem 1556 ergibt. Der Gießer der Medaille von 1556 übernahm nur eine Seite, für das Avers benutzte er den Salvator einer anderen Vorlage und ließ das Schriftsegment auf der Anbetung der Hirten frei.

Über den Meister, der das Urbild der Medaille von 1565 geschaffen hat, besteht keine Klarheit, da selbst das Signum LR widersprüchlich aufgelöst wird. Viktor Katz nahm als LR den Kremnitzer Meister Lukas Richter an⁵, Habich entschied sich für Lorenz Rosenbaum aus Schaffhausen⁶. Vöge lokalisierte das Berliner Exemplar der Medaille von 1556 in die Niederlande⁷.

Die Medaille mit dem Salvator wurde bald von Drentwett wiederholt⁸, bereits roher als die Medaille von 1556. Die Anbetung der Hirten erschien nochmals im Jahre 1585⁹, der Salvator noch mehrmals, so 1572 und um 1585¹⁰. Weiterverwandelt und in der Komposition zentralisiert, findet sich die Anbetung der Hirten in einem Wachsmo- dell zu einem Patenpfennig im Bayerischen Nationalmuseum¹¹. Viktor Katz sagt hierüber: „Man kann wohl nicht sagen, daß das Wachsmo- dell Richter als Vorbild gedient hat, sondern es ist anzunehmen, daß sowohl Richter als auch der unbekannte Künstler der Wachsar- beit eine uns heute unbekannte zeitgenössische graphische Vorlage verwendeten“¹². Katz selbst hat



5 Georg Lemberger: Sündenfall und Erlösung. Nürnberg, German. Nationalmuseum



6 Georg Lemberger: Sündenfall und Vertreibung.
Aus der Bibel von 1548



7 Albrecht Dürer: Sündenfall.
Aus der Kleinen Passion

für einen großen Teil von Medaillen zeitgenössische graphische Vorlagen zusammengestellt, die den engen Zusammenhang zwischen Druck- und Medaillenkunst veranschaulichen¹³. Nicht immer ist es jedoch möglich, ein bestimmtes Vorbild nachzuweisen, und doch tragen viele Medaillen genaue Anzeichen eines bestimmten Maler- oder Zeichnerstils. Unsere beiden Medaillen führen mitten hinein in die unbegrenzte Verwandlungsfreude der deutschen Spätgotik und Renaissance.

Am Avers der Medaille von 1565 (Abb. 3) fällt das flimmernd kleinteilige, reiche Formenleben auf. Der Baumschlag, die Vögel im Himmel, die fliegenden Haare Evas und die wie Haare im Wind dahinfliegenden Wolken, aber auch der Boden, die Figuren und das Gewand des Engels verbinden sich zu einem dichten Relief, das kaum einen Grund erscheinen läßt. Vielmehr ist die ganze Fläche in sich in schuppige Bewegung geraten und hat Formen wie Kraut hervorgebracht, aus denen sich zwar plastische Akzente in den Körpern, den Stämmen und dem wie zu Buckeln zusammengefaßten Blätterwerk herausheben, aber nur, um wieder zueinander in verunklarendes vielfältiges Lichtspiel zu treten. Man kann von einem Donaustil dieser Medaille sprechen. Und der Maler und Holzschnittzeichner, der den phantastisch zugespitzten Stil der Medaille angeregt hat, ist Georg Lemberger, dessen Werk Ludwig Grote's Dissertation galt¹⁴. Ludwig Grote konnte auch während seiner Amtszeit am Germanischen Nationalmuseum Georg Lembergers Bild vom Sündenfall und Erlösung erwerben, das signiert und auf 1535 datiert ist (Abb. 5). Die rechte Hälfte entspricht bereits erstaunlich der Komposition der Medaille: in der kompositionellen Stellung der Bäume und in dem Laubwerk, das wie bei der Medaille jeweils auf einer Astgabel aufsitzt, sodann in der Verdichtung des Grundes, dem krautigen Charakter des Waldes und schließlich in den Proportionen der Figuren mit langem Oberkörper, hochgezogener Schulter, und welche der Züge mehr sind. Die Austreibung aus dem Paradies findet sich im Gemälde als *memento mori*, indem Adam zwischen Tod und Teufel erscheint.

Wir ergänzen uns das stilistische Vorbild durch Lembergers Holzschnitt des Sündenfalls in der niederdeutschen Luther-Bibel von 1536 aus dem Magdeburger Verlag Lotther (Abb. 6). Der Holzschnitt fand auch Verwendung in der niederdeutschen Luther-Bibel von 1541 bei Hans Lufft in Wittenberg und weiterhin. Die Ähnlichkeit zur Medaille ist über-

raschend und wird noch deutlicher bei seitenverkehrter Betrachtung. Hier steht am Rande der große Baum, und hinter ihm erscheint auch, von ihm überschritten, der Hirsch. In die diagonale Entwicklung des Raumes sind ganz ähnlich wie bei der Medaille die beiden Bäume gestellt, nicht genau nebeneinander, aber doch als Paar wirkend. Rechts davon werden Adam und Eva aus dem Paradies getrieben. Die Unterschiede der Medaille gegenüber dem Schnitt bestehen darin, daß die Diagonale der Bäume und Figuren nicht von vorne links nach hinten rechts, sondern von vorne rechts nach hinten links geht. Bleibt nur die Gruppe Adams und Evas. Sie stammt aus dem „Sündenfall“ in Dürers „Kleiner Passion“ (Abb. 7). Hier enden unsere Möglichkeiten. Trotz der Veränderung der Proportion hat der Medailleur den Stil Lembergers so getreulich übertragen, daß drei Möglichkeiten sich auftun. Entweder hat Lemberger selbst Medaillenentwürfe geliefert, wovon wir nichts wissen, oder die Medaille entspricht einem verlorenen Vorbild seiner Hand, einer Graphik oder einem Gemälde, oder aber — und das ist im Umschaffungsprozeß für die Medaille das wahrscheinlichste — der Medailleur hat in seiner handwerklichen Fähigkeit im Laufe einer langen traditionellen Übung den fremden Stil treu übertragen und doch das oder die Vorbilder neu arrangiert.

Die Rückseite mit der Anbetung des Kindes gibt schwerere Rätsel auf. Für sie findet sich eine Parallele in einem Holzschnitt Hans Brosamers aus „Novi Testamenti, Jesu Historia effigiata . . .“, Frankfurt a. M. bei Hermann Gülfferich um 1553 (Abb. 8). Dieser Holzschnitt trennt sogleich die Architektur der Medaille von der Szene ab, als anscheinend einem anderen Vorbild verpflichtet. Übereinstimmt, wie die Geburt Christi im Schiff einer Kirche stattfindet, zu dem von rechts her die Hirten durch Torbögen und Arkaden gelaufen kommen, wobei beide Male der Laufende mit dem Stab über der Schulter auftritt. Durch den Torbogen sieht man in Medaille und Schnitt die beiden Hirten auf einem Hügel, dicht unter dem Torbogen. Der eine breitet die Hände aus, und über dem ruinösen Bogen fliegt der Engel heran, während die Medaille die Engelsglorie zum Strahlenbündel des Sterns verwandelt zeigt. Die kuriose Arkadenfolge links in der Medaille übernimmt verwandelt den Reiz der Durchblicke. Die Architektur kommt jedoch offenbar aus einem anderen Bereich, vielleicht den Niederlanden, wahrscheinlicher aber aus Altdorfers Kunst. Die „Geburt des Kindes“ der Berliner Museen¹⁵, die leider für Altdorfer stilistisch nicht ganz aufgeht, zeigt Dürers Scheune aus dem Marienleben¹⁶ mit einer phantastischen Architektur aus Nischen, Gesimsen und Bögen übereinander verbunden. Sie hat links wiederum das Arkadenmotiv mit der Verkündigung an die Hirten, aus Dürers Holzschnitt vom Durchblick durch die Tür auf der rechten Seite in eine Arkade auf der linken verlegt. Hier befindet man sich mitten im lebendigen Umwandlungsprozeß der spätgotischen Künstler, deren lange Übung und reiche Phantasie zu ständiger Umschöpfung führten.



8 Hans Brosamer: Die Geburt des Kindes.
Aus *Historia effigiata . . .*, 1553

Aus diesem Kreis würde eine Verfolgung der Vorbilder für den Salvator vom Avers der Medaille von 1556 allzuweit herausführen. Hier käme man etwa schließlich zu Ghibertis Samson an der Florentiner Paradiesestür oder zu Sansovinos Christus am Altare del Sacramento in Santo Spirito in Florenz, um nur die allgemeine Richtung anzudeuten.

Bei derartiger Verfolgung einiger Kompositionen der altdeutschen Kunst ist es der Reiz, etwas von der handwerklichen Treue und Biederkeit zu spüren, mit der diese Meister gearbeitet haben. Mit der lebensvollen Vorstellung, die der Romantik für den geschichtlichen Vorgang eigen war — auch wenn manches allzusehr Reflexion aus der eigenen Zeit heraus war — trifft Ludwig Tieck jene Arbeitsweise genau, wenn er im *Sternbald* Lukas von Leyden sagen läßt¹⁷: *einzelne Figuren oder Sachen stehen mir immer sehr klar vor Augen, aber das Zusammenfügen, der wahre historische Zusammenhang, der ein Bild erst fertig macht, will sich nie deutlich vor den Sinn stellen, bis ich dann ein andres Blatt in die Hand nehme; da fällt es mir dann ein, daß ich das auch darstellen, und hier und da wohl noch verbessern könnte; aus dem Bilde, das ich vor mir sehe, entwickelt sich ein neues in meiner Seele, das mir dann nicht eher Ruhe läßt, als bis ich es fertiggemacht habe.* Und Dürer sagt darauf: *Das eigentliche Erfinden ist gewiß sehr selten, es ist eine eigene und wunderbare Gabe, etwas bis dahin Unerhörtes hervorzubringen. Was uns erfunden scheint, ist gewöhnlich nur aus älteren schon vorhandenen Dingen zusammengesetzt, und dadurch wird es gewissermaßen neu; ja, der eigentliche erste Erfinder setzt seine Geschichte oder sein Gemälde doch auch nur zusammen, indem er teils seine Erfahrungen, teils was ihm dabei eingefallen oder was er sich erinnert, gelesen oder gehört hat, in eins faßt.*

ANMERKUNGEN

- ¹ Johannes Mathesius: Ausgewählte Werke. Prag 1897, II, S. 185 f.
- ² Silber vergoldet, Dm. 5,9 cm; nicht bei Georg Habich: Die deutschen Schaumünzen des 16. Jahrhunderts. München 1931. Inv. Nr. in Nürnberg: Med. 4221.
- ³ Königl. Museen zu Berlin. Beschreibung der Bildwerke der christlichen Epochen 4. Die deutschen Bildwerke und die der anderen cisalpinen Länder. Bearb. v. Wilhelm Vöge. Berlin 1910, S. 288 f., Nr. 832, Taf. XI u. XXIV.
- ⁴ Silber, Dm. 6 cm. Habich 1541. Inv. Nr. in Nürnberg: Med. 5958.
- ⁵ Viktor Katz: Die Kremnitzer Medaillenreihen 1530—1600. In: Numismatische Zs. NF. 22, 1929, S. 114.
- ⁶ Habich, a. a. O., 1541.
- ⁷ W. Vöge, a. a. O., Nr. 832.
- ⁸ Habich, a. a. O., S. 440, Abb. 453.
- ⁹ Habich, a. a. O., 3192.
- ¹⁰ Habich, a. a. O., 2916, 2984.
- ¹¹ Habich, a. a. O., S. XXVI.
- ¹² V. Katz, a. a. O., S. 114.
- ¹³ V. Katz: Die erzgebirgische Prägemedaille des 16. Jahrhunderts. Prag 1932.
- ¹⁴ Diss. Halle 1922 (Masch.). Im Druck: Georg Lemberger. Aus Leipzigs Vergangenheit 2. Leipzig 1933.
- ¹⁵ Inv. Nr. 2087. Albrecht Altdorfer und sein Kreis. Ausstellung München 1938, S. 16, Kat. Nr. 55 — Otto Benesch: Der Maler Albrecht Altdorfer. 2. Aufl. Wien 1939, Taf. 93 — Ludwig von Baldass: Albrecht Altdorfer. Wien 1941, S. 126 f., Taf. 279, 280.
- ¹⁶ B. 85. Friedrich Winkler: Dürer. Des Meisters Gemälde, Kupferstiche und Holzschnitte. Klassiker der Kunst 4. 4. Aufl. Stuttgart 1928, Taf. 268.
- ¹⁷ Ludwig Tiecks Schriften 16. Berlin 1843: Franz Sternbalds Wanderungen, S. 107, 109.