

**Günter Schuchardt (Hrsg.); Cranach, Luther und die Bildnisse;** Katalog zur Sonderausstellung auf der Wartburg, 2. April bis 19. Juli 2015 (Thüringer Themenjahr ‚Bild und Botschaft‘); Regensburg: Schnell & Steiner 2015; 208 S., 179 farb. Abb., 6 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7954-2977-5; € 12,95

In der Reihe der Publikationen und Ausstellungsoffensiven rund um den 500. Geburtstag Lucas Cranach d. J., der 2015 bereits die Schatten des Reformationsjubiläums 2017 vor sich warf, steht die handliche Veröffentlichung zur Sonderausstellung ‚Cranach, Luther und die Bildnisse‘, herausgegeben von Günter Schuchardt, der gemeinsam mit Grit Jacobs für die Begleittexte des Katalogs verantwortlich zeichnet. Bereits das etwas unruhige Cover mit sieben beispielhaften Werken der Cranach-Werkstatt gibt die Gliederung der Fülle an Lutherbildnissen wieder, welche sich auf die Einteilung Johannes Fickers in sieben Typen beruft. Hinzugezogen werden künstlerische Positionen, die über den langwierigen Konfessionalisierungsprozess hinausgehen und bis ins 21. Jahrhundert reichen. Nicht alle sind Porträts im strengen Sinne, sondern tasten auch die Gattungen des Genres und der Historie an, wobei die Person Luthers das Bild inhaltlich dominiert. In einer kurzen Einleitung werden Anlass und Forschungslage zum Gegenstand ‚Luther-Bildnis‘ und Vorgehensweise in der Aufarbeitung umrissen. Nicht verwunderlich, dass besonders im Zuge von Jubiläen, das heißt, in regelmäßigen Abständen von 50 Jahren, die Beschäftigung mit dem Thema aufflammt. Die Publikation teilt sich auf in einen bereits großflächig bebilderten Essayteil und zwei separate, kommentierte Katalogteile auf. Ersterer sammelt die zeitgenössischen Bildproduktionen des 16. Jahrhunderts, zweiterer behandelt die posthume Beschäftigung mit der Person Luther bis in die Gegenwart.

Im ersten Kapitel *Cranach und Luther – Aspekte einer Partnerschaft* werden die Akteure Cranach d. Ä. und Luther eingeführt. Dabei wird aber auf eine biografische Abhandlung verzichtet und nur in Schlaglichtern von den Aufträgen berichtet, die Cranach ab 1504 von Seiten Friedrichs des Weisen erreichten. Auch die Vorstellung Luthers erfolgt *in medias res* mit dem Studium in Wittenberg 1508 und gibt kontingente Stationen seines Lebens wieder, die von der Verbindung des Theologen mit dem Künstler berichten. Dabei nehmen eher nebensächliche Aufzählungen einen Großteil der Textproduktion ein: „1520 hatte Luther eine Taufpatenschaft über Cranachs Tochter Anna übernommen“ (12) und „1523 hatte Cranach die entlaufene Nonne Katharina von Bora in seinem Haus aufgenommen, zwei Jahre später war er Trauzeuge bei ihrer Hochzeit mit dem Reformator und im Jahr darauf im Gegenzug Taufpate von Luthers Sohn Johannes.“ (12) Die Kürze der Texte (ein bis zwei Seiten), die durch große Farbabbildungen künstlich gesteckt wurden, ließen eher überblicksmäßige Informationen erwarten. Größere Zusammenhänge werden aber entweder als Selbstverständlichkeit angesehen oder als zweitrangig eingestuft. Im Unterkapitel *Protestantische Bildkunst* wird auf die ‚typisch protestantisch‘ geltenden Bildformeln verwiesen. Wie der Autor er-



*Cranach, Werkstatt, Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch, nach 1546, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (36)*

klärt, sind Bilder im Neuen Glauben nicht vollständig abgelehnt worden – zumal nicht von Luther –, deren didaktische Ausrichtung aber zählte zu den Forderungen innerhalb eines religiösen Kontexts. An dieser Stelle werden die mit der Cranach-Werkstatt assoziierten Motive von ‚Gesetz und Gnade‘, ‚Lasset die Kindlein zu mir kommen‘ und ‚Christus und die Ehebrecherin‘ ins Gedächtnis gerufen und auf die Ablehnung des Heiligenkultes verwiesen, was sich in der Redundanz von Andachtsbildern äußerte. Betont wird die gemäßigte Einstellung Luthers im Bilderstreit. Inwiefern Cranach d. Ä. in seinen Aufträgen durch den katholischen Kardinal Albrecht von Brandenburg aus „rein unternehmerischer Absicht“ (19) handelte, kann nicht abschließend geklärt werden. Wichtig aber ist es auch dem Autor, nicht von einer gewünschten oder herbeigesehnten Kirchenspaltung zu sprechen, sondern die Vermittlungsversuche nicht vergessen zu machen. Und so kommt er nach einer Reihe unbeantworteter Fragen zu dem Schluss: „Aber so war die Zeit zwischen Aufbruch und Konfessionalisierung; theologische Widersprüche wurden wohl kaum im Privaten ausgetragen.“ (21) Über die Entwicklung der Luther-Bildnisse lässt sich ab 1525 eine Verlagerung der Druckgrafik auf die Malerei feststellen. Die Bildnisse ab 1539, die den letzten Typus des lebenden Luthers vertreten, dürften dann wohl der Generation des Lucas d. J. zuzuordnen sein.

Das zweite Kapitel *Privileg und Monopol – Die Lutherporträts der Cranach-Werkstatt*, ebenfalls von Günter Schuchardt verfasst, wiederholt die akzeptierte Typologie der Bildnisse von 1934 in chronologischer Reihenfolge. Diese beginnt mit den Kupferstichen des Augustinermönchs ab 1520, auch als ‚kleiner Luther‘ bekannt, welche in ‚drei Zuständen‘ erhalten sind. Selbstverständlich muss es sich um verschiedene Platten handeln, da die erste Version Luther im engbeschnittenen Bruststück zeigt. Eine größere Verbreitung aber erfuhr die Version mit der gestikulierenden Hand vor einer



*Paul Thumann, Luther übersetzt die Bibel, 1872, Wartburg-Stiftung Eisenach (186)*

Rundnische positioniert. „Die Ergänzung durch Nische, Hand und Buch verändert die Aussage zweckbestimmt“ (28), indem Raum und Handlung suggeriert wird.

Die nächste Kategorie fasst die Bildnisse mit Doktorhut im Profil, ebenfalls Druckgrafiken, von 1521 zusammen, welche in den Versionen vor hellem und vor schwarzem Hintergrund existieren. Als Faustregel stellt Schuchardt die These auf: „Blickt Luther vom Betrachter aus gesehen nach links, entstand das Blatt in der Cranach-Werkstatt, blickt er nach rechts, dann stammt die Grafik von anderen Künstlern.“ (30) Dies gelte bis 1525, danach entstanden auch nach links gewandte Kopien.

Eine intensivere Betrachtung wird den Bildnissen des Typus ‚Junker Jörg‘ zugestanden. Dem Kunsthistoriker Johannes Jahn (1892–1976) zufolge gehört die Grafik von 1522, „zum Vollendetsten, was wir an Holzschnitten Cranachs überhaupt besitzen.“ (33) In dieser Kategorie erscheinen die Werke individueller und mit unterschiedlichen Schwerpunkten, als Grafik oder Malerei, als Brust- oder Hüftstück, mit gestikulierenden Händen oder wahlweise dem Attribut des Buches oder des Schwertes. Auch Bildnisse, die die nachträglich gezogenen Grenzen der Typologie überschreiten, fallen in dieser Gruppe auf. Ob die Werke jeweils in einem Bearbeitungszeitraum entstanden oder nicht auch zahlreiche Nachproduktionen darunter sind, ist freilich ein berechtigter, präsender Zweifel.

Es folgen die Paarbildnisse mit Katharina von Bora, sowie die Freundschaftsbildnisse mit Philipp Melanchthon. Dabei dürfen die Ehebildnisse im Kontext der Etablierung der Priesterehe als werbewirksames Mittel eingeordnet werden, „obwohl Luther [selbst] nie Pfarrer war.“ (38) Auffällig ist ein Wechsel der Darstellung von Katharina

von Bora, der sich 1529 vollzogen hatte und in denen sie deutlich kleiner im Bild positioniert wurde als ihr männliches Gegenüber. Luther selbst erscheint 1525 noch jugendlich und ohne Kopfbedeckung, spätere Porträts statteten ihn mit einem Barret aus. Schuchardt beschreibt darauf folgend kurz die möglichen Strategien des Kopierens und Übertragens einer Vorlage in der Malerei. Dabei ist auch zu bedenken, dass sich die Bildnisse gleicher Komposition in ihrer Größe unterscheiden. Die Doppelpor-träts mit Melanchthon kamen nach 1530 in Umlauf. Grund dafür sei der Reichstag in Augsburg gewesen, der eine Festigung der neuen Theologie erwirkte. Schuchardt rückt diesen Typus in die Nähe Hans Cranachs, der zu dieser Zeit bereits in der Werkstatt tätig gewesen war. In der Malerei der Cranachs nimmt Luther immer die linke (heraldisch rechte) Seite ein. In einer Fußnote wird folgende gewagte These in den Raum gestellt: „Somit hat Luther immer nur seine rechte Seite abbilden lassen. War es die Meniëresche Krankheit seines linken Ohres, die ihm spätestens seit 1527 zu schaf-fen machte, war es ein bloßer Zufall?“ (45) Angesichts der Fülle der Bildnisse dürfte klar sein, dass sich die Künstler an Vorbildern aus den eigenen Reihen orientierten und nicht auf die Präsenz des Modells angewiesen waren.

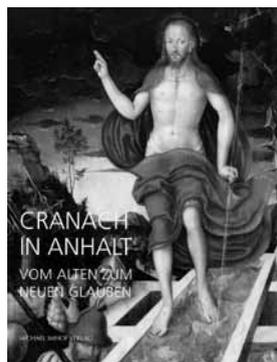
Luther als alternder Reformator entstammt wohl bereits der Generation Cranach d. J. Auch Ganzfiguren sind diesem Vorbild entsprungen und bis weit nach dem Tod Luthers 1546 produziert worden. Lucas Furtenagel war es, der den Verstorbenen noch im Sterbebett porträtiert haben soll. Womöglich bauen die Totenbildnisse der Cranach-Werkstatt darauf auf. „[A]uch dieser Bildtypus hatte propagandistischen Zwecken zu dienen.“ (50) „Diese Bilder hatten nur eine einzige Botschaft zu verbreiten, sie dienten dem Nachweis, dass Luther ganz ohne Sterbesakramente ‚in Fried und Freud dahingefahren‘ war.“ (50) Eine angebliche Totenmaske wird in der Forschung mittlerweile als Fälschung geführt. In zehn Punkten fasst der Autor anschließend Typen und Thesen zusammen, bevor der Katalogteil zu den behandelten Werken folgt.

Grit Jacobs' Essaytitel lautet *Widerhall und Kontinuität – Ein Blick auf die Luther-porträts vom späten 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart* und er beginnt mit den gleichen Worten wie Günter Schuchardt, der hier auch als Zitat innerhalb derselben Publikation angeführt wird, was im Hinblick auf den Beitragstitel unfreiwillig komisch wirkt. Etwas überflüssig erscheinen mir auch die Dopplungen der Abbildungen, die den Fließtext begleiten, aber bereits im Katalogteil ihren Platz haben. „Neben dem bedeutendsten Symbol, der Heiligen Schrift, [...] gerät seit dem 17. Jahrhundert [Luthers] Kleidung – ein Hemd mit Bändchen am Kragen, eine Weste und ein Talar oft mit Pelzbesatz – zu einem unverzichtbaren Kennzeichen, das die Identifizierung als Luther auch dann noch garantierte, als seine Bildnisse den Gesichtszügen, die Cranach einst festgehalten hatte, kaum mehr ähnelten.“ (140 f.) Eine neue Blüte erfuhren die Bild-nisse in Form von Gedenkblättern, die regelmäßig die Jubiläen der protestantischen Kirche begleiteten. Im späten 18. Jahrhundert werden ganze Zyklen erschaffen, die den Reformator in verschiedenen Lebensstationen zeigen. Die Nähe zu Heiligenviten ist nicht zu leugnen. Von historischer Relevanz erscheinen auch Flugblätter. Druck-grafiken, wie jene von Hans Tröschel 1617, die Luther, Melanchthon, Friedrich den Weisen und Johann Georg von Sachsen an einem „als Bundeslade gestalteten Altar

stehend zeigt“). (143) Andere stilisierten ihn zu einem Propheten und ‚Werkzeug Gottes‘. Ab dem 17. Jahrhundert trat als Attribut der Schwan an seine Seite, zurückgehend auf eine Aussage Jan Hus‘, demnach nach seiner Verbrennung ein Schwan auferstehen sollte, der daraufhin mit Luther gleichgesetzt wurde. Ein Kupferstich Johann Martin Preißlers von 1770 zeigt in einem oval eingefassten Bildfeld das Porträt eines Mannes, der durch die Inschrift unterhalb des Sims der architektonisch aufgebauten, innerbildlichen Rahmung als Luther bezeichnet wird. Zurückführen lässt sich dieses physiognomisch so abweichende Bildnis auf ein Porträtpaar Cranachs d. Ä., das im 18. Jahrhundert noch als Luther und von Bora geführt wurde. Der Historismus des 19. Jahrhundert erfasste auch die Lutherbildnisse und nahm sie zur Vorlage von Historien gemälden mit den Themen ‚Luther übersetzt die Bibel‘ oder ‚Luthers Thesenanschlag‘. Im Gedankengut des Nationalsozialismus fanden die Lutherporträts durch Karl Bauer ihren Platz. Barlach und Corinth setzten sich in grafischen Serien mit dem Reformator als einem von Ungerechtigkeit umgebenen Mahnmal auseinander. Protestantische Auftragswerke ließen sich auch in der Kunstproduktion der DDR finden. Den vorläufigen Endpunkt stellt die Installation ‚Lutherzwerge‘ des Nürnberger Kunstprofessors Ottmar Hörl von 2010 dar, der damit die Thematik des Vervielfältigens wieder aufgriff. Im Anschluss folgt der zweite Katalogteil.

Die Sammlung und kompakte Veröffentlichung der Bildbestände der verschiedenen gearteten Porträttypen innerhalb der Publikation ist als Überblick durchaus benutzerfreundlich. Die Werke beziehen sich dabei allerdings auf pro-lutherische Positionen. Die Texte erscheinen eher beiläufig und können weder dem Anspruch einer Einführung noch einer neue Ergebnisse bringenden Forschung standhalten. Aber möglicherweise sollte der Band lediglich die Exponate der Ausstellung dokumentieren und einem breiteren Publikum zugänglich machen.

BARBARA MUHR  
Regensburg



**Norbert Michels (Hrsg.); Cranach in Anhalt. Vom alten zum neuen Glauben;** Ausst.-Kat. Anhaltische Gemäldegalerie Dessau; Petersberg: Michael Imhof Verlag 2015; 303 S., 201 farb. u. 29 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7319-0227-0; € 29,95

Die Publikation ist der Katalog zu der gleichnamigen Teilausstellung der Landesausstellung ‚Cranach der Jüngere 2015‘, die in der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau gezeigt wurde. Absicht der Landesausstellung – mit ihren weiteren Dependancen in Wittenberg und Wörlitz – war es, Lucas Cranach den Jüngeren als eigenständige Künstlerpersönlichkeit aus dem Schatten seines Vaters heraustreten zu lassen. Ferner verstand sie sich als Auftakt für das anstehende Reformationsjubiläum 2017.