

Ein weiter Weg für den „Weiten Rock“

Vom Atelier des römischen Künstlers Attilio Simonetti ins GNM

BLICKPUNKT APRIL. Ein vor kurzem angekauftes Aquarell des italienischen Künstlers Attilio Simonetti (1843–1925) mit der Darstellung seiner Tochter Emma in einem historischen Gewand (Abb. 1) erscheint auf den ersten Blick nicht sonderlich aufsehenerregend. Auf den zweiten erweist es sich aber als wichtiger Baustein bei der Recherche um die Herkunft eines der bis heute herausragendsten Stücke der frühneuzeitlichen Textilsammlung des Germanischen Nationalmuseums.

1902 erwarb das Germanische Nationalmuseum bei der renommierten Münchner Kunsthandlung Julius Böhler ein besonderes Kleidungsensemble, das bis heute zu den spektakulärsten Stücken der frühneuzeitlichen Modesammlung zählt: einen sogenannten Weiten Rock (Inv. T3617–3618, Abb. 2a, 2b), der in ganz Europa von den Eliten getragen wurde. Das zweiteilige Damengewand besteht aus einem naturfarbenen Unterkleid aus Seidenlamé und -taft sowie einem schwarzen, kurzärmeligen Oberkleid aus Seiden-samt. Historisch wurden diese Kleider auch „loose gown“ (England), „Vlieger“ (Niederlande), „Marlotte“ (Frankreich) und „Ropa“ (Italien, Spanien) genannt, dazu gab es weitere regionale Bezeichnungen. Das Ensemble stellt das einzig bisher bekannte Sachzeugnis dieses Typus dar, obgleich entsprechende Festgewänder zwischen 1550 und 1580 in zahlreichen Porträtmalereien der europäischen Oberschicht dokumentiert sind.

Zu Geschichte, Herkunft und stilistischen Besonderheiten des „Weiten Rocks“ publizierte zuletzt 2015 Jutta Zander-Seidel, langjährige Sammlungsleiterin am Germanischen Nationalmuseum und Expertin für frühneuzeitliche Textilien und Kleidung, im Ausstellungskatalog „In Mode“. Sie konnte den bis dahin unbekanntem Zugang erstmalig ins Jahr 1902 zurückverfolgen, als ein „Frauenkostüm mit weißseidenem Unterkleid, 2. H. des 16. Jahrhunderts“ im Anzeiger des GNM unter den Neuerwerbungen genannt wurde. Das entsprechende Zugangsregister verzeichnet als Nummer ZR 1902/20293 folgenden Eintrag: „Schwarzseidenes Frauencostüm; 2. Hälfte des 16. Jahrh. Kauf, 800 M., Julius Böhler München“. Der genannte Kaufpreis stellte unter den rund 700 Erwerbungen des Jahres 1902 eine der höheren Ausgaben dar; ähnliche Summen wurde etwa für ein bronzenes Weihrauchgefäß des 12. Jahrhunderts (Inv. KG787) oder für eine Hellebarde des Erzbischofs



Abb. 1: Attilio Simonetti, Emma Simonetti im „Weiten Rock“, 1886, Bleistift, Tusche, laviert, und Aquarell, 68,3 x 43,6 cm (Blatt), GNM, Inv. H211051 (Scan: GNM).

Wolf Dietrich von Raitenau des Jahres 1589 (Inv. unbekannt) verauslagt.

Eine weiter zurückführende Provenienz des Kleidungsensembles konnte im März 2017 durch die Autorin ermittelt werden. Die Verkaufs- und Lagerbücher der Kunsthandlung Böhler im Bayerischen Wirtschaftsarchiv, München, enthalten wichtige Informationen. Im Lagerbuch ist jedes Objekt knapp benannt, der Einkaufs- und der Verkaufspreis



Abb. 2a, 2b: „Weiter Rock“, Ober- und Unterkleid, um 1560/90, Seidensamt, Seidenlamé, Stickerei, Borten, Applikationen, Pailletten, GNM, Inv. T3617, T3618 (Fotos: Monika Runge).

vermerkt, dazu kommen der Name des Vorbesitzers, des Käufers und das Verkaufsdatum. Unter der Lagernummer 19593 findet sich folgender Eintrag: „1 renaiss. Frauenkostüm schwarz“. Böhler hatte es für 600 Mark vom Münchner Maler Rudolf Gedon (1871–?) erworben; ein Erwerbsdatum ist nicht vermerkt, lediglich der Verkauf für 800 Mark an das Germanische Museum in Nürnberg im März 1902.

Rudolf Gedon ist ein heute weitgehend vergessener Maler, der ab 1888 in München bei Otto Seitz (1846–1912) an der Akademie der Bildenden Künste studiert hatte. Wir dürfen vermuten, dass er aufgrund seiner historisierenden Bildsujets über einen Atelierbestand mit historischer Kleidung und Requisiten verfügte, aus dem der „Weite Rock“ stammen könnte. Insbesondere in den 1870er und 1880er Jahren entstanden in vielen Künstlerateliers regelrechte Sammlungen mit historischer und historisierender Kleidung und Accessoires. Wie Gedon in den Besitz des Kleidungsensembles gekommen war, ist ungeklärt, da kein Nachlass mit entsprechenden Quellen erhalten ist.

Dieser Beitrag kann nun einen wesentlichen weiteren Schritt zur Provenienz des Kleidungsensembles leisten, und dazu geht die Zeitreise vom Ankauf des Ensembles 1902 durch das GNM noch einmal um mehr als ein Jahrzehnt zurück.

Im August 1886 entstand im Atelier des römischen Künstlers, Kunstsammlers und -händlers Attilio Simonetti eine fotografische Porträtserie mit seiner Tochter Emma (1873–1961). Die im Familienbesitz erhaltenen Papierabzüge – sepiabraun getönte Silbergelatineprints – zeigen

das 13-jährige Mädchen in einem Kleidungsensemble, das deutlich einer früheren Epoche zugehörig ist. Ihre lockigen Haare fallen offen über die Schultern. Sie trägt ein helles, bodenlanges Unterkleid mit langen Ärmeln und darüber ein dunkles, vorne offenes Mantelkleid mit kurzen Puffärmeln. An den Ärmeln des Unterkleides sind lose Fäden erkennbar, auch die vordere Kante des Mantelkleides scheint beschädigt zu sein, einige Kugelknöpfe fehlen. Es ist jedoch klar zu erkennen, dass es sich bei dem fotografierten Ensemble um den „Weiten Rock“ handelt, der heute Teil der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums ist.

Für diese inszenierten Fotografien wurde das Mädchen vor einem an der Wand befestigten Stoffstreifen als Hintergrund platziert, dessen Ende auch den Boden bedeckt und so dem Modell eine geschützte Standfläche bietet. Insgesamt sind drei Aufnahmen mit verschiedenen Posen erhalten geblieben: erstens (Abb. 3a) Emma als Ganzfigur stehend, leicht aus der Mitte gedreht, mit dem Blick zum Betrachter; zweitens (Abb. 3b) Emma als Ganzfigur stehend in Rückansicht, nach links gedreht mit dem Gesicht im Profil und dem Blick seitlich aus dem Bild; und schließlich drittens (Abb. 3c) Emma als Dreiviertelfigur sitzend mit dem Blick nach schräg oben aus dem Bild gerichtet. Alle drei Aufnahmen sind wohl in Simonettis Atelier oder in seinen privaten Wohnräumen entstanden. Da die Aufnahmen jedoch nicht dem damals üblichen Porträtstandard in Bezug auf Ausschnitt und professioneller Bildschärfe entsprechen, ist es wahrscheinlich, dass er sie als „Arbeitsfotos“ selbst aufgenommen hat.

Eine etwas früher, um 1883, in Simonettis damaligem Atelier im Palazzo Altemps entstandene, anonyme Fotografie (Albuminpapier, Abb. 4) gibt einen interessanten Einblick in den eklektisch dekorierten Raum mit zahlreichen historischen bzw. historistischen Sammlungsobjekten, die dem Künstler wohl teilweise auch als Requisiten für seine eigene Kunstproduktion dienten. Diese Arrangements waren im 19. Jahrhundert eine weit verbreitete Praxis, nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich und im deutschen Sprachraum. Künstlerateliers waren nicht nur Ort der Produktion, sondern dienten auch dem Empfang von Besuchern und als Ausstellungsraum. Allen ist gemeinsam, dass sie voll waren mit Objekten. So auch bei Simonetti: Er präsentierte in seinem Atelier eigene Gemälde verschiedener Entstehungsjahre, Textilien, darunter ein Baldachin und eine Fahne, eine Wandvertäfelung und verschiedene Möbel. Nicht fehlen durften selbstverständlich auch Waffen und Rüstungsteile, also alles, was in den Aquarellen und Gemälden zur historischen Kontextualisierung notwendig war. Vor der Rückwand sind zwei verschiedene Stühle platziert, und dazwischen ist das Kleidungsensemble des „Weiten Rocks“ auf einem schlichten Holzständer aufgebaut. Am oberen Ende der Mittelstange lässt sich eine kleine Kopfbedeckung erkennen.

Die erstgenannten Fotografien von August 1886 entstanden wohl gleichzeitig zum eingangs erwähnten Aquarell „Emma im Weiten Rock“ (Abb. 1). Das undatierte, großformatige Blatt hatte sich in Simonettis Studiobestand erhalten und wurde nun aus Familienbesitz angekauft. Auch diese

Zeichnung zeigt Emma stehend und leicht gedreht, sie ist aber offensichtlich nicht nach einer Fotografie entstanden, sondern nach dem lebenden Modell. Skizzierte Umrisse eines langen Stabes in ihrer rechten Hand sowie die Andeutung eines Seils hinter ihr verweisen auf eine damals übliche Hilfskonstruktion, die den Modellen helfen sollte, eine Position längere Zeit halten zu können. Dies war gerade für komplexe Zeichnungen notwendig. Simonetti hielt in einem ersten Schritt nur grob die Konturen seiner Tochter fest. Diese Unterzeichnung blieb sehr summarisch, zeugt aber von einer geübten künstlerischen Hand. Ziel war nicht eine akademische genaue Beschreibung der Physiognomie seiner Tochter, sondern ein Gesamteindruck. Dementsprechend wurden Textur und Oberfläche des Kleides direkt in Aquarell ausgeführt. Auch hier ging es nicht um die präzise Darstellung, sondern um die Gesamtwirkung. Erst ganz am Schluss kamen noch einige Weißhöhlungen hinzu. Dies war schon deshalb notwendig, weil sonst schwarze, weitgehend unstrukturierte Flächen entstanden wären, nicht jedoch eine Wiedergabe der reichen textilen Oberfläche. Simonetti wollte sich offensichtlich malerisch den Lichteffekten auf dem Gewebe annähern. Die Fotografien dienten der Dokumentation von Einzelformen und Details. Kleinere Unterschiede, wie das Fehlen einiger Knöpfe oder offensichtlicher Beschädigungen, sind diesen beiden Funktionen geschuldet.

Neben der erworbenen Zeichnung ist in Simonettis Nachlass eine weitere Studie von Emma im „Weiten Rock“ erhalten (Abb. 5). Diese zeigt das Mädchen in Seitenansicht auf



Abb. 3a-c: Emma Simonetti im „Weiten Rock“, 1886, Silbergelatineabzüge, Archivio Simonetti di Giovanni Carboni, Rom.

einem Betstuhl kniend. Das schwarze Oberkleid fällt weit ausladend über den Boden; die Haare des Mädchens sind hochgesteckt und von einer dunklen Haube bedeckt. Es lässt sich nur schlecht erkennen, ob hier die auf der Atelierfotografie erkennbare Haube verwendet wurde.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts griffen Maler zunehmend auch auf Fotografien zurück. Folglich entstanden nicht nur Porträts auf der Basis derartiger Vorlagen, sondern letztere dienten auch dem Studium akademischer Posen, Architektur oder historischer Kontexte, wie Waffen, Rüstungen, Werkzeuge oder Hausrat. Noch war die Fotografie primär ein Dokumentationsmittel, diente aber auch dazu, Bildideen für Aquarelle und Gemälde zu unterstützen. Simonetti war keine Ausnahme. Die Posen der Fotografien, nicht nur bei Emma, sondern generell, waren dem Repertoire akademischer Figurenzeichnung geschuldet.

Seit den späten 1860er Jahren war Simonetti mit dem spanischen, in Rom niedergelassenen Maler Marià Fortuny (1838–1874) befreundet, und wandte sich wie dieser einer Art Genremalerei in Innenräumen zu. Zwar entstanden auch Szenen im Freien, doch lag das Hauptaugenmerk auf mit prächtigen Stoffen und Teppichen reich dekorierten Räumen. Sowohl Simonettis als auch Fortunys Malweise lehnte sich an den italienischen „Verismo“ an, eine Art Realismus mit einer mitunter fleckigen Malweise. Um die Charakteristika der Stoffe angemessen darstellen zu können, waren detaillierte Studien mit entsprechenden Objekten notwendig.

Fortuny starb 1874, ein Teil seiner Sammlung wurde im Folgejahr in Paris verauktioniert, darunter waren viele Gewe-

be und sakrale Textilarbeiten. Auch der im April 1883 in Rom erfolgte Verkauf von Simonettis damaliger Sammlung zeugt von dieser Faszination. Das Titelblatt des erhaltenen Auktionskataloges nennt die Details: die Sammlung besthe aus „Objets d’art et de Haute Curiosité“ und wurde an vier Tagen im Palais Theodoli in der Via del Corso Nr. 378 ausgestellt. Der umfangreiche, in mindestens zwei Sprachausgaben (italienisch, französisch) gedruckte Katalog, der in internationalen Buchhandlungen – etwa in Berlin, Wien, Brüssel, Paris und London – zu erwerben war, listet insgesamt 1.282 Positionen auf.

Den Verkauf organisierte Vincenzo Capobianchi (1836–1928), der ähnlich wie Simonetti neben seiner Tätigkeit als bildender Künstler auch als Kunsthändler und -sammler aktiv war; wie Simonetti war er mit Marià Fortuny befreundet. Das Inhaltsverzeichnis des Kataloges lässt die enorm breiten Interessen von Simonetti erkennen: es listet Bücher, Druckgrafik, Zeichnungen, Gemälde, Objekte aus Bronze und Eisen, Waffen, Fayencen, Gläser, Lederarbeiten, Musikinstrumente, Möbel, Medaillen und Plaketten, sowie eine Gruppe mit „Objets divers“ auf. Für unseren Kontext sollen die beiden Abteilungen „Stoffe, paramenti sacerdotali, ricami, ricche stoffe e merletti“ (Nr. 264–330) und „Costumi, guanti e calzature, tappeti e arrazi“ (Nr. 331–432) etwas genauer betrachtet werden. Durch die freundliche Unterstützung von Arch. Giovanni Carboni, Enkelsohn des Künstlers, konnten die entsprechenden Seiten des annotierten Auktionskataloges eingesehen werden. Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die erste Abteilung mit mehr als 100 Nummern im Schwerpunkt spätmittelalterliche

Paramente sowie südeuropäische Gewebe, Handarbeiten und Haustextilien (Tischteppiche, Wandbespannungen, Kissenbezüge etc.) des 16. bis 18. Jahrhunderts enthielt. Besonders bei den frühen Geweben wird häufig der Zusatz „rarissimo“ beigefügt. Da der Katalog nur wenige Illustrationen enthält, lässt sich die tatsächliche Qualität der so bezeichneten Objekte heute kaum noch beurteilen. Die zweite Abteilung listet etwa 40 Nummern mit höfischer Damen- und Herrenkleidung vom 16. bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts und zahlreiche Accessoires auf. Darunter sind rund 20 Paar Handschuhe des 16. Jahrhunderts hervorzuheben sowie eine etwa gleiche Anzahl von Fußbe-



Abb. 4: Attilio Simonettis Atelier, um 1883, Albuminpapier, Archivio Simonetti di Giovanni Carboni, Rom.



Abb. 5: Emma Simonetti im „Weiten Rock“, Attilio Simonetti, 1886, Bleistift, Tusche, laviert und Aquarell, Privatsammlung, Venedig.

kleidung des 16. bis 18. Jahrhunderts; beide Gruppen sollten als Gesamtlose verkauft werden. In dieser Abteilung wurden ferner fünf japanische Kleidungsstücke, ein Prunksattel sowie einige Orient- und Wandteppiche angeboten.

Unter der Katalognummer 332 findet sich folgende Beschreibung: „Costume da Donna, composta di una specie di cuffia recamata in seta nera e canutiglie. D'una veste a maniche, in stoffa lamata di argento recamata a mano a piccoli disegni e lustrini; e di una sopravveste in velluto nera interamente aperta sul davanti e con spalline, essa è arricchita di guarnizioni in raso nero recamate e contornate di cordonetto. Epoca Maria Stuarda“ (Frauenkostüm, bestehend aus einer Art von gestickter Haube in schwarzer Seide mit Gagatsteinen. Dazu ein Gewand mit Ärmeln, in Silberlamé, von Hand bestickt mit kleinem Muster und Pailletten, außerdem ein Übergewand aus schwarzem Samt, vorne ganz offen und mit Schulterpolstern. Es ist mit Verzierungen aus schwarzem Atlas versehen, bestickt und mit einer Bandgarnitur eingefasst. Zeitalter von Maria Stuart).

Unschwer lässt sich in der Beschreibung das Kleidungsensemble erkennen, das die erhaltene Fotografie von Simonettis Atelier zeigt und das seine Tochter Emma 1886 trug, wobei hier die Kopfbedeckung nicht genutzt wurde, die jedoch auf der Atelier-Fotografie Teil des Ensembles war. Das Objekt wurde nicht verkauft.

Dies erklärt, weshalb Simonetti das Kleidungsensemble drei Jahre nach der Auktion zum Gegenstand der Fotoseerie und seiner zeichnerischen Studien machen konnte. Heute ist nicht mehr bekannt, welchen Zweck Simonetti mit diesen bildlichen Dokumentationen verfolgte: Dienten

ihm die Fotografien für neue Verkaufsgespräche des Kleidungsensembles? Oder wollte er die Fotografien des historisch gekleideten Mädchens vor allem für seine eigene künstlerische Arbeit nutzen, was durch die großformatigen Zeichnungen belegt ist? Möglicherweise waren beide Zwecke auch miteinander verschränkt und verbunden.

Simonettis Korrespondenz ist im Nachlass nur partiell erhalten und bisher nicht aufgearbeitet, sodass keine konkreten Hinweise bekannt sind, ob Simonetti direkt im Jahr 1886 das Kleidungsensemble des „Weiten Rocks“ erneut potentiellen Käufern angeboten hat. Wurden Besucher in seinem Atelier vielleicht auf das besondere Stück aufmerksam gemacht?

Oder fügte Simonetti die entstandenen Fotografien seiner Korrespondenz als Anschauungsmaterial für Kaufinteressenten bei? Zu gerne wüsste man heute, wie und wann der „Weite Rock“ zwischen 1886 und 1902 den Weg nach München ins Atelier von Rudolf Gedon fand. Standen Simonetti und Gedon in direktem künstlerischem Austausch oder hatten zumindest Kontakt? Oder wurde der Verkauf durch gemeinsame Bekannte oder andere Personen vermittelt? Gab es vielleicht sogar noch einen weiteren Zwischenbesitzer, dessen Existenz heute nicht mehr nachvollzogen werden kann? Diese spannenden Fragen müssen jedoch – zumindest vorläufig – ungeklärt bleiben.

Simonettis Zeichnung seiner Tochter Emma im „Weiten Rock“ ist ein interessanter Zuwachs der Graphischen Sammlung des Germanischen Nationalmuseums (Inv. Hz11051, Abb. 1), bietet sie doch Einblick in die künstlerische Praxis eines historistischen Malerateliers. Zugleich wirft die nun nachgewiesene Herkunft des „Weiten Rocks“ aus dem Atelier des Malers und Sammlers Attilio Simonetti neue Fragen auf. Wo, bei wem und wann hatte Simonetti dieses seltene Kleidungsensemble erwerben können? Stammt es aus italienischem oder spanischem Vorbesitz, oder könnte es auch nördlich der Alpen erworben worden sein? Hatten Ober- und Unterkleid zu seiner Zeit genau das Aussehen, das wir beim heutigen Museumsobjekt sehen? Wurden in der Zeit seines Besitzes oder in den Jahren, als Rudolf Gedon Besitzer war, Ergänzungen oder Änderungen vorgenommen, die bei der Nutzung des Objektes als Requisit für historistische Szenen im Maleratelier notwendig oder wünschenswert waren?

Ein genauer Blick auf das Kleidungsensemble hilft bei der Einschätzung einiger der aufgeworfenen Fragen. Das Gewebe des Oberkleides, ein schwarzer ungemusterter Seidenkettensamt, ist über weite Partien stark abgerieben und gibt das als Grund dienende Körpergewebe frei. Der aufgesetzte Dekor besteht aus Atlasstreifen, Seidenschnüren, Zierknöpfen sowie ursprünglich 24 Posamentenknöpfen in der vorderen Mitte, die nur teilweise funktional waren. Die von Gemälden bekannten Zierelemente des „Weiten Rocks“ – Metallborten, Gold- und Silberspitzen – fehlen jedoch. In die kurzen Ärmelpuffen sind zur Aussteifung zeittypische Materialien – Rosshaareinlagen und Fischbeinstäbe – eingesetzt.

Das Unterkleid besteht aus drei unterschiedlichen, naturfarbenen Seidengeweben: Das hochwertigste Material, ein gemusterter, mit Schlaufen und Pailletten überstickter Seidenlamé, fand im vorderen Bereich Verwendung, der unter dem Oberkleid sichtbar war. Für die seitlichen, nur partiell sichtbaren Streifen wurde ein ungemustertes Metallgewebe verwendet, für die Rückseite ein preiswerterer Seidentaft. Den unteren Bereich verzieren vorne und seitlich ein breiter und ein schmaler Besatzstreifen aus Klöppelborten mit Applikationen; zusätzliche Verzierungen sind gestickt und mit angelegten Schnüren gearbeitet. Die separat gearbeiteten Ärmel (Abb. 6) scheinen wegen größerer Schäden überarbeitet worden zu sein. Sie bestanden wohl ursprünglich nur im sichtbaren Bereich aus dem gemusterten Seidenlamé, während der obere Teil, der unter den Ärmelpuffen des Oberkleides unsichtbar blieb, aus einfachem Seidentaft bestand.

Neben den erkennbaren Änderungen an den Ärmeln lassen sich weitere Fragen zu möglichen Ergänzungen und Änderungen formulieren: Ungewöhnlich wirkt etwa die Verwendung von Baumwollfäden am Oberkleid für die Einfassung der vorderen Kante und für die Fixierung der Dekorelemente. Hier könnten detaillierte Befundungen sowie der Vergleich mit zeitgleichen Kleidungsobjekten anderer Sammlungen erhellende Auskunft geben, ob diese Nähfäden auf eine spätere Überarbeitung hinweisen. Weiteres Forschungspotenzial im Bereich der Kunsttechnologie bietet das Ensemble etwa durch eine Materialanalyse. Interessant wäre weiterhin eine Untersuchung der am Oberkleid verwendeten Papiereinlagen, auf denen die florale Musterung appliziert ist. Und schließlich könnte eine genauere materialtechnische und stilistische Analyse der Metallspitzen und des Lamégewebes am Unterkleid Aufschlüsse über die Lokalisierung der Materialien geben.



Abb. 6: Ärmelpaar zum Unterkleid des „Weiten Rocks“, Seidenlamé, Stickerei, Borten, Pailletten, GNM, Inv. 3818,1.2 (Foto: Monika Runge).

Nach dem Erwerb im Jahr 1902 wurde der „Weite Rock“ über längere Zeit in den Dauerausstellungsbereichen des Germanischen Nationalmuseums präsentiert: spätestens 1924/25 fand das spektakuläre Ensemble Eingang in den neu eingerichteten Raum 3, der ab 1938 unter der Direktion von Heinrich Kohlhausen (1894–1970) erneut umgestaltet wurde. Im Inventarbuch ist beim Objekteintrag zudem der handschriftliche, jedoch undatierte Vermerk „Raum 103“ eingetragen, ebenfalls eine Sektion der Dauerausstellung. Weiterhin wurde der „Weite Rock“ in der 1952 gezeigten Sonderausstellung „Aufgang der Neuzeit. Deutsche Kunst und Kultur von Dürers Tod bis zum Dreissigjährigen Kriege 1530 – 1650“ präsentiert.

Vergleicht man den heutigen Zustand des realen Kleidungsensembles mit den Bilddokumenten aus Simonettis Atelier der 1880er Jahre, so lässt sich rasch erkennen, dass seither ein deutlicher Substanzverlust zu verzeichnen ist.

Das gemusterte Metallgewebe des Unterkleides ist in der Zwischenzeit weiter abgerieben, teilweise ganz ausgefallen; ebenso erscheint der breite Zierstreifen auf den historischen Fotografien noch mit deutlicher strukturierter Blütenapplikation. Der Zustand der Ärmel auf den Fotografien weicht besonders augenfällig vom heutigen Befund ab: So lassen die Fotografien einzelne lose Teile und heraushängende Fäden erkennen, allerdings scheint das gemusterte Metallgewebe noch durchgängig vorhanden gewesen zu sein. Simonettis Zeichnung „Emma im Weiten Rock“ zeigt die genannten Schäden allerdings nicht, denn hier achtete der Maler auf eine geglättete, geschönte Darstellung. Gut sehen lassen sich auf der Zeichnung dagegen die Wirkung der übereinander getragenen Kleidungsstücke, der feste Stand des Oberkleides und die weichere Struktur des Unterkleides, das etwa in der Armbeuge und im unteren Saumbereich leichte Falten wirft. Allerdings weicht diese Trageweise deutlich von der historischen Silhouette ab, denn der ursprünglich dazugehörige steife Unterrock fehlt, durch den das Ensemble kegelförmig glatt auf der Unterkonstruktion auflag. Auf Simonettis Zeichnung wirkt der „Weite Rock“ passgenau für die junge Frau angefertigt – ein Eindruck, der durch die entsprechende künstlerische Darstellung entsteht. Demgegenüber ist die Beziehung zwischen Kleid und Körper bei den historischen Fotografien nur annähernd gelungen: Emma wirkt etwas zu klein für das Ensemble, insbesondere die Ärmel scheinen zu weit und etwas zu lang zu sein.

Heute ist das Kleidungsensemble in seiner Gesamtsubstanz so fragil, dass es nur noch liegend präsentiert werden kann. Zum aktuellen Zustand hat fraglos auch der frühere sorglose Umgang beigetragen, als das Ensemble im Atelier auf einem Holzständer aufbewahrt wurde und mindestens einmal, nämlich für die fotografisch dokumentierte Situation am menschlichen Körper getragen wurde. Die entstandenen Lager- und Trageschäden wurden möglicherweise vor dem Weiterverkauf des Ensembles nach München durch grobe Reparaturen oder Abschneiden loser Teile und Fäden kaschiert, wenngleich damit eine unwiederbringliche Veränderung der historischen Substanz einherging. Auch die

Ausstellungsbedingungen im Museum in den ersten Dekaden entsprachen nicht den jetzt üblichen Standards von Licht- und Objektschutz, ebenso wenig waren passgenaue Figurinen üblich. Aufgrund der konservatorisch notwendigen Einschränkungen mit der separaten Präsentation von Ober- und Unterkleid, kommt den Bilddokumenten aus Simonettis Atelier eine besondere Bedeutung zu, zeigen sie doch eine im Tragesituation, die sich nicht wiederherstellen lässt.

► ADELHEID RASCHE, CHRISTIAN RÜMELIN

Literatur:

Brigitte Langer: *Das Münchner Künstleratelier des Historismus*. Diss. München 1992. Dachau 1992. – Stephen Bann: *Parallel lines: printmakers, painters and photographers in nineteenth-century France*. New Haven 2001. – Andrea Mayerhofer: *Die Anfänge der Kostümgeschichte: Studien zu Kostümwerken des späten 18. und des 19. Jahrhunderts im deutschen Sprachraum (Beiträge zur Kunstwissenschaft 84)*. Diss. München 2003. München 2006. – In *Mode. Kleider und Bilder aus Renaissance und Frühbarock*. Hrsg. von Jutta Zander-Seidel, *Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg*. Nürnberg 2015, S. 78–82. – *Licht und Leinwand. Malerei und Fotografie im 19. Jahrhundert*. Hrsg. von Leonie Beiersdorf, *Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg*. Nürnberg 2018. – Teresa Sacchi Lodispoto, Sabrina Spinazzé: *Attilio Simonetti (1843–1925). Pittore alla moda e antiquario a Roma*. Rom 2019. – *Arte e arti. Pittura, incisione e fotografia nell'Ottocento*. Hrsg. von Matteo Bianchi, *Ausst.Kat. Pinacoteca Cantonale Giovanni Züst, Rancate*. Mailand 2019. – Virginia Napoleone: *La Galleria Simonetti e la collezione di un grande antiquario romano*. In: Andrea Bacchi, Giovanna Capitelli (Hrsg.): *Capitale e Crocevia. Il Mercato dell'Arte nella Roma sabauda (Fondazione Federico Zeri, Nuovi diari di lavoro 8)*. Cinisello Balsamo, Milano 2020, S. 95–116.

„Schönheit ist eine Waffe!“ – aber kein Mordinstrument

Ein Brieföffner von Henry van de Velde

BLICKPUNKT MAI. Man kennt das Gefühl nur allzu gut, wenn ein lang erwarteter Brief endlich im Briefkasten liegt. Ungeduldig ist man geneigt, ihn sofort aufzureißen, ohne dabei Rücksicht auf die Unversehrtheit des Umschlags zu nehmen. Oder man greift zu anderen Hilfsmitteln, einem Messer etwa oder einer aufgefalteten Büroklammer. Auch wenn er heute nicht mehr zu den notwendigen Schreibtischutensilien zählt, nimmt man vielleicht dann doch besser einen Brieföffner zu Hilfe. Womöglich aus Metall, mit spitzer Klinge, durchaus auch als Mordwerkzeug geeignet, wie uns mancher Kriminalfilm lehrt.

Brieföffner haben überraschenderweise eine relativ kurze Kulturgeschichte. Sie werden nicht explizit erfunden, sondern sind das Ergebnis einer technischen Evolution. Denn erst mit dem Aufkommen von Briefumschlägen in England ab 1820 entwickelt sich wohl aus Falzbeinen sowie Papier- und Federmessern bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts der eigenständige Brieföffner mit stumpfer Klinge als handliches Schreibtischwerkzeug. Da er, meist bewusst gestaltet und formschön, gleichzeitig der Repräsentation dient, wurde er oft im Set mit Federhalter, Tintenfass, Streichholzhalter und weiteren Utensilien angeboten.

Ohne die Vergangenheit pathetisch verklären zu wollen, aber was muss es erst für eine Freude sein, ein verschlossenes Kuvert mit einem solch anmutigen Brieföffner von Henry van de Velde (1863–1957) am oberen Falz entlang aufzutrennen, wie ihn das GNM besitzt (HG13497, Abb. 1). Auch wenn sein Werk nicht zum Mordwerkzeug taugt, wird an ihm doch van de Veldes (Abb. 2) Motto nachvollziehbar: „Schönheit ist eine Waffe und ein revolutionäres Mittel!“ („[...] la Beauté est une arme et que le moyen est révolutionnaire!“, van de Velde 1885/86, S. 744). Wie bei allen seiner Entwürfe handelt der Künstler nach der Prämisse, dass die Linie der Ausdrucksträger des Gegenstands sei. Denn sowohl die Kontur als auch die innere Struktur der gestalteten Oberflächen sind durch wenige, sanft geschwungene Linien bestimmt, die auf Vorder- und Rückseite in eine volumenartige Spiralförmigkeit auslaufen, die als Griff dient. Unterhalb dieser Spirale krägt auf beiden Seiten eine Wulst aus, die den Schwung der Konturlinie unterbricht. Aus der breiteren Wulst entspringt zur Klinge hin eine weitere, kleine Spirale, die den optischen Schwerpunkt des Brieföffners zu markieren scheint. Die sanften Schwünge, Rundungen und Spiralen korrespondieren gleichsam mit dem Akt des Brief-



Abb. 1: Brieföffner/Falzbein, um 1905, Elfenbein, geschnitzt, Henry van de Velde (Entwurf), Bauer & Sohn, Weimar (Vertrieb?), Moritz Schlossmann, Ruhla (Ausführung?), GNM, HG13497 (Foto: Monika Runge), © VG Bild-Kunst. Bonn 2023.



Abb. 2: Louis Held (1851–1927): Henry van de Velde, Weimar 1902. In: Louis Held. *Das geistige Weimar um 1900. Fotografien 1882–1919*, Leipzig 2015, S. 57.

öffnens, nehmen diesem die ihm innewohnende Gewalttätigkeit. Dazu passt die ebenfalls gerundete Spitze des Werkzeugs, die wohl schmal genug ist, um unter die Lasche eines verschlossenen Briefes zu gelangen, damit anschließend das Papier sauber aufgeschlitzt werden kann. Sie erinnert aber gleichfalls an die dem Brieföffner eigene Evolution, denn van de Veldes elfenbeinernes Werkzeug lässt sich ebenso auch als Falzbein und Papiermesser nutzen. Das mag auch erklären, warum in den drei Museen, die ähnliche Exponate besitzen, deren Bezeichnungen variieren. Während im GNM und im Museum für Gestaltung Zürich (KGS 1966-0025_3, Abb. 3) die Bezeichnung „Brieföffner oder Falzbein“ gewählt wird, benennt man es im Osthaus Museum Hagen als „Papiermesser“ (Abb. 4), dabei der Bezeichnung Karl Ernst Osthaus' folgend, in dessen Publikation „Van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers“ von 1920 es als solches betitelt ist. Seine Abbildung (Abb. 5) zeigt allerdings nicht das Hagenere, sondern ein verschollenes Stück.

Keines der bekannten Stücke ist signiert, doch es ist gesichert, dass Henry van de Velde sie entworfen hat. So stammt das Zürcher Exponat als Schenkung von Nele van de Velde (1897–1965) aus dem Nachlass des Künstlers. Und auch das Nürnberger Exemplar lässt sich bis zu ihm selbst nachverfolgen. Ebenso lassen sich die drei bekannten Brieföffner aufgrund formaler Korrespondenzen in die Zeit der seit 1902 entstandenen Bestecke datieren, z.B. dem Fischbesteck und die Obstgabel des GNM (HG11699), die eine ähnliche Linienführung aufweisen (Abb. 6). Und auch die von ihm später entworfenen Meerschampfeifen, die 1906 auf der Dresdner Kunstgewerbeausstellung gezeigt wurden (Abb. 7), stehen in ihrer skulpturalen Oberflächen-

gestaltung und der Linienführung dem Besteck „Modell 1“ ebenso nahe wie den Brieföffnern – wenn die Linienführung ihrer Ornamente auch nicht so sanft geschwungen ist (Schumacher 1906, S. 243). Deutlich wird dennoch, dass van de Velde es immer wieder gelingt, in verschiedenen Medien eine einheitliche Bildsprache zu finden.

Insbesondere die Meerschampfeifen und die Brieföffner sind es auch, die indirekt im Zusammenhang mit Henry van de Veldes am 1. April 1902 aufgenommenen Tätigkeit in Weimar stehen, die durch Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen-Weimar-Eisenach (1876–1923) bestellt wurde. Gemäß dem Abkommen zwischen dem Chef des Ministerialdepartements des Großherzoglichen Hauses und Henry van de Velde vom 15. Januar 1902 besteht „Seine besondere Aufgabe

[...] in der Pflege und Förderung der Kunst auf gewerblichem Gebiete“ (Wahl 2007, S. 73, Z. 17–18). Mit einem ausgefeilten Konzept, das die heimische Wirtschaft in Verbindung mit einer Kunstgewerbeschule zu neuer Blüte führen sollte, hatte er sich am Hof beworben. Umgehend beginnt er mit der Inspektion kunstgewerblicher Betriebe im Großherzogtum Sachsen und organisiert die Modernisierung von deren Produktpaletten. Seine Reisen durch Sachsen-Weimar und Sachsen-Eisenach führen ihn 1903 auch nach Ruhla, dem einstigen Zentrum der Produktion von Messern und Tabakspfeifen. Um 1900 hat Ruhla ca. 6.600 Einwohner, die in zahlreichen Kleingewerben v.a. Pfeifen und Taschenuhren bzw. die dazu benötigten Kleinteile produzieren. Während die Uhrenproduktion boomt, sind jedoch immer weniger Menschen mit der Herstellung von Pfeifen beschäftigt.

In seinem an den Großherzog gerichteten „Spezialbericht über Ruhla“ (Wahl 2007, S. 133–136) gibt van de Velde einen Abriss der Ruhlaer Wirtschaftsgeschichte, die vom 12. Jahrhundert bis zum Ende des 18. Jahrhunderts durch die Waffen- und Messerproduktion geprägt war. Deren Niedergang führte dazu, dass die kleine Stadt sich auf die Herstellung von Pfeifen und Zubehör aus Metall verlegte. Doch auch dieses Gewerbe lag mittlerweile mehr oder weniger brach. Dennoch sieht van de Velde dessen Potenzial, wenn die Pfeifen nur moderner gestaltet würden: „Um diesem Industrie-Zweig zur Hilfe zu kommen, habe ich etwa zwanzig Modelle von Meerscham-Pfeifen bearbeiten lassen. Ein Dutzend dieser Modelle ist schon in den Händen der Interessenten. Alle neuen Formen sind einfach und ohne Ornamente in der Art der englischen und amerikanischen Pfeifen-Modelle“ (Wahl 2007, S. 135). Zudem lobt er den



Abb. 3: Brieföffner/Falzbein, um 1905, Elfenbein, geschnitzt, Henry van de Velde (Entwurf), Bauer & Sohn, Weimar (Ausführung), Museum für Gestaltung Zürich, KGS 1966-0025_3 (Foto: Umberto Romito, Ivan Šuta Museum für Gestaltung Zürich, Kunstgewerbesammlung, ZHdK), © VG Bild-Kunst. Bonn 2023.

fortschrittlichen Willen der Fabrikbesitzer, die Kleinteile aus Metall herstellen, nicht Altem nachzuhängen, sondern Neues auszuprobieren: „Diese ‚Geistesbildung‘ und diese ‚mancherlei Kenntnisse‘ sind Ursache der aufsteigenden Bewegung; sie schützen die Industriellen gegen die Abneigung gegen die Maschinen und treiben sie dazu, den Erzeugnissen, die sie schon herstellen, fortwährend neue hinzuzufügen“ (Wahl 2007, S. 135).

Die Verbindung nach Ruhla, wo van de Velde also eine lange kunsthandwerkliche Tradition mit dem Willen nach Innovation gepaart sieht, kommt seinem Konzept der Ästhetisierung des Alltags sehr entgegen. Wohl auch deshalb ist anzunehmen, dass er u.a. den Fabrikanten von Meerschampfeifen Moritz Schlossmann für die Produktion von Brieföffnern aus Elfenbein in Betracht zieht bzw. an „Bauer & Sohn Fabrik für Elfenbeinschnitzereien und Kunstgewerbe“ in Weimar vermittelt, die bereits seit ca. 1903 nach seinen Entwürfen arbeitet (Manger, S. 17, 116). Schlossmanns Betrieb existierte bereits Ende

des 19. Jahrhunderts und lässt sich bis in die 1920er Jahre nachweisen. Allerdings lässt die kleine Zahl an überlieferten Brieföffnern vermuten, dass es, wie auch im Fall der Pfeifenköpfe, bei dem Versuch geblieben ist, die Produktion künstlerisch gestalteter Alltagsgegenstände in den Zentren kunstgewerblicher Produktion im Großherzogtum Sachsen mit modernen Entwürfen anzukurbeln.

Henry van de Velde und Ernst Hardt

Beim Brieföffner des Germanischen Nationalmuseums handelt es sich um eine Schenkung aus der Familie des Dramatikers Ernst Hardt (1876–1947, Abb. 8). Neben dem Ehepaar Henry und Maria van de Velde und vielen anderen, wie Harry Graf Kessler (1868–1937), Elisabeth Förster-Nietzsche (1846–1935) und Helene von Nostitz-Wallwitz (1878–1944), gehören ab 1907 auch Ernst Hardt (1876–1947) und seine Frau Polyxena von Hoeslin (1872–1960) zu den schillernden Persönlichkeiten des Weimarer Kulturlebens. Aus Griechenland kommend, lassen sie sich Ende 1907 dort Am Horn, im Haus Nummer 17b nieder – nur fünf Gehminuten von Goethes Gartenhaus und 15 Minuten vom heutigen Nationaltheater entfernt. 1905 hatte er mit seinem Einakter „Ninon von Lenclos“ reüssiert und liest daraus kurz nach dem Umzug nach Weimar auf Einladung Elisabeth Förster-Nietzsches im Nietzsche-Archiv: „Dem [...] Dramatiker wurde durch die Lesung im Archiv, quasi als eine Bewerbung um eine Eintrittskarte in die Weimarer Gesellschaft, Zugang zur



Abb. 4 (oben): Papiermesser, um 1905, Elfenbein, geschnitzt, Henry van de Velde (Entwurf), Osthaus Museum Hagen, VG H 6/1, Leihgabe der Henry van de Velde Gesellschaft Hagen (Foto: Friedrich Rosenstiel, Köln), © VG Bild-Kunst. Bonn 2023.

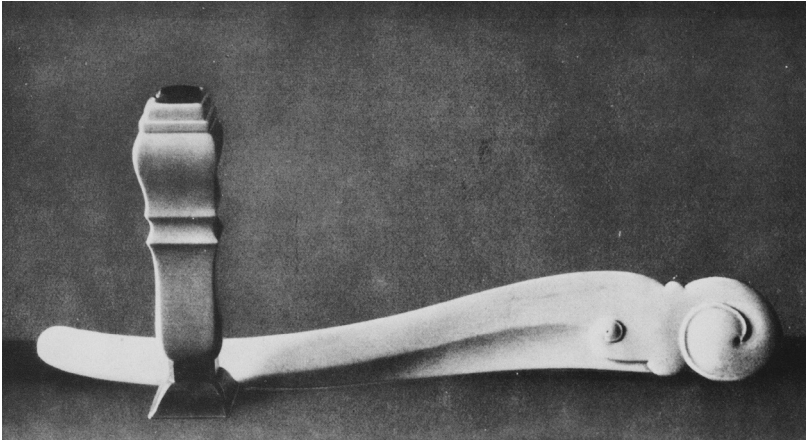


Abb. 5: Papiermesser und Petschaft, um 1905, Henry van de Velde (Entwurf). In: Karl Ernst Osthaus: Van de Velde. Leben und Schaffen des Künstlers, Hagen 1920 (Reprint Berlin 1984), S. 146, © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

intellektuellen Oberschicht der Residenzstadt gewährt“ (Rößner 2019, S. 11). In diese Zeit fällt auch ein Zusammentreffen mit Henry van de Velde, der den Hardts zu diesem Anlass ein Exemplar seines 1907 beim Insel Verlag in Leipzig erschienenen Buches „Vom neuen Stil“ widmet: „à [M. et Mme. ?] Ernst Hardt / Bien cordialement / van de Velde / Oct. 07 / Weimar“ (Rößner 2019, S. 11).

Hardt feiert bald darauf mit dem Stück „Tantris der Narr“ seinen nationalen Durchbruch, erhält 1908 den Preußischen Schiller Preis sowie den Volks-Schillerpreis und zählt nunmehr selbst zur Community der Weimarer Geistesgrößen, die sich zu unzähligen Anlässen treffen: „Einladungen, Feste und Vorträge reihten sich in ununterbrochener Folge. In einer nächtlichen Vorstellung wurde uns im Garten der Villa Nostitz Ernst Hardts ‚Ninon de Lenclos‘ vorgespielt“ (van de Velde 1986, S. 302), erinnert sich Henry van de Velde. Auch Polyxenia Hardt tritt bei verschiedenen Anlässen auf, spielt Brahms auf dem Klavier oder singt französisches Liedgut. Zu den Gepflogenheiten dieser Treffen zählt wohl auch, dass man sich gegenseitig beschenkt – nicht nur Henry van de Velde übergibt Erstausgaben seiner Schriften an Freunde und Bekannte, auch von Ernst Hardt ist belegt, dass er z.B. Sonderdrucke seines 1912/13 publizierten Stücks „Schirin und Gertraude“ aushändigt (Rößner 2019, S. 37). Auch der Brieföffner des GNM ist vermutlich ein solches Geschenk des Künstlers an den Schriftsteller, der Anlass dafür aber ist nicht bekannt.

Wie eng die Beziehung zwischen beiden letztendlich war, muss offenbleiben, dennoch tritt insbesondere Hardt mehrmals bei für van de Velde wichtigen Anlässen in Erscheinung. So hält er „als Sprecher der Freunde“ aus Anlass von van de Veldes 50. Geburtstag am 3. April 1913 die offizielle Grußadresse: „Er sprach bewegt von dem Erlebnis, sich mit uns in einer Atmosphäre der Schönheit und des Glaubens an die Zukunft zu fühlen,“ erinnert sich der Jubilar (van de Velde 1986, S. 348). Und ein Jahr später verteidigt

Erst Hardt Henry van de Velde gegen dessen Kritiker: „Die auf jede hinderliche Maschinerie verzichtende Bühne des Werkbundtheaters in Köln wurde Gegenstand lebhafter Diskussionen und Kritiken. Sie wurde aber auch gelobt. Ernst Hardt, der sie mit den Augen des dramatischen Dichters und kommenden Intendanten beurteilte, veröffentlichte im „Berliner Tageblatt“ [vom 28.6.1914] ein langes Feuilleton unter dem Titel ‚Die neue Bühne. Gedanken über Henry van de Veldes Theater‘, in dem sich der Satz befindet: ‚Ich habe niemals von einer Bühne ein so tiefes Gefühl für die hinter dem Vorhang wesende Welt eines Dramas gehabt wie hier‘“ (van de Velde 1986, S. 358). Und auch in Zusammenhang mit van de Veldes

„gedruckter Erklärungsschrift zu seinem Weggang aus Weimar vom Oktober 1915“ (Wahl 2007, Dok. 144, S. 329–335) ist Hardt beteiligt, indem er den Text redigiert und zum Druck vorbereitet. Schließlich soll Hardt nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zu jenen gezählt haben, die sich vehement für die Rückkehr van de Veldes nach Weimar eingesetzt haben.

Hardt selbst veranlasst 1918 die Umbenennung des Herzoglich Sächsischen Hoftheaters in Weimar in „Deutsches



Abb. 6: Fischbesteck und Obstgabel zur Besteckserie „Modell 1“, nach 1903, Silber, hohl gegossen, geschmiedet, Henry van de Velde (Entwurf), Theodor Müller, Weimar (Hersteller), GNM, HG11699a-c (Foto: Georg Janßen), © VG Bild-Kunst, Bonn 2023.

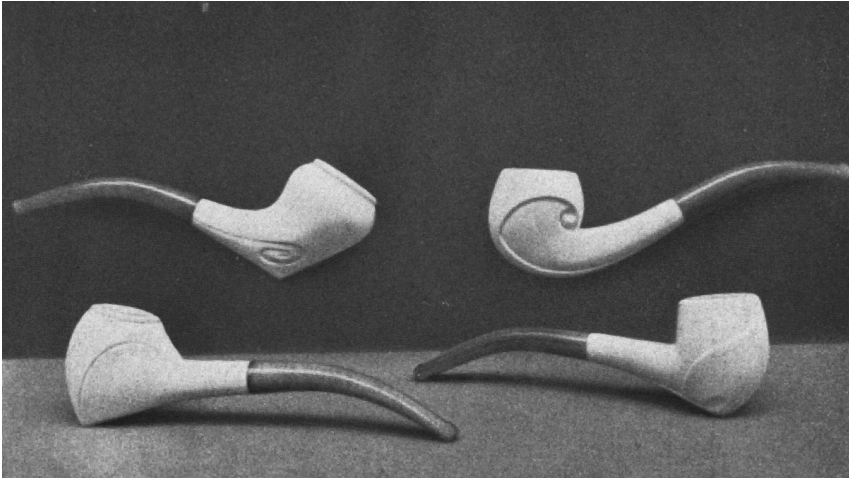


Abb. 7: Meerschampfeifen, 1906, Henry van de Felde (Entwurf), Bauer & Sohn, Weimar (Ausführung), In: Fritz Schumacher: Das deutsche Kunstgewerbe. III. Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung Dresden 1906, München 1906, S. 243 (<https://digital.slub-dresden.de/werkansicht/dlf/400694/249>), © VG Bild-Kunst. Bonn 2023.

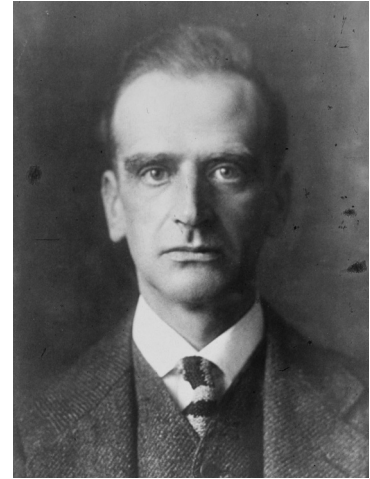


Abb. 8: Hugo Erfurth (1874–1948): Ernst Hardt, Fotografie, Dresden 1922, GNM, P29504, Scan: GNM.

Nationaltheater“, dessen erster Intendant er zudem wird, parallel initiiert er es als parlamentarischen Tagungsort der Deutschen Nationalversammlung. 1925 schließlich verlässt er Weimar und ist von 1926 bis 1933 Leiter/Intendant der Westdeutschen Rundfunk AG in Köln (später Westdeutscher Rundfunk, WDR).

Vielleicht schenkt Henry van de Velde Ernst Hardt den Brieföffner bei einem Besuch in der Villa der Hardts als Dank für die Unterstützung zum 50. Geburtstag oder wegen der Verteidigung gegen die Angriffe der Kritiker bezüglich des Werkbund-Theaters in Köln, vielleicht aber ist er auch ein bloßes Mitbringsel aus banalem Anlass. Über Donata Helmrich (1900–1986), die Tochter von Polyxenia und

Ernst Hardt, gelangt das elfenbeinerne Kleinod schließlich an deren Tochter, die es wiederum 2019 dem Germanischen Nationalmuseum schenkt. Der gute Erhaltungszustand lässt darauf schließen, dass man den Brieföffner in der Familie eher als Andenken aufbewahrte oder um ihn anzuschauen – zu erhaben geformt ist er, als dass man ihn zum Öffnen von Briefen oder zum Falzen von Papieren im Alltag einsetzte.

► TILO GRABACH

Für freundliche Hinweise gedankt sei Bettina Sarnes, Osthaus Museum Hagen, und Thomas Föhl, Klassik-Stiftung-Weimar.

Literatur:

Fritz Schumacher: Das deutsche Kunstgewerbe. III. Deutsche Kunstgewerbe Ausstellung Dresden 1906, München 1906. – Henry van de Velde: Une Prédication d'Art. In: La Société Nouvelle 11, 1885/86, S. 733–744. – Helene von Nostitz-Wallwitz: Aus dem alten Europa. Leipzig 1924. – Werner Schulze-Reimpell: Ernst Hardt. Dichter auf dem Intendantenstuhl. Köln 1976. – Henry van de Velde: Geschichte meines Lebens, hrsg. von Hans Curjel. München, Zürich 1986. – Karl H. Karst: Ernst Hardt. Das Porträt. In: Geschichte im Westen, 7. Jg., 1992, Heft 1, S. 99–116. – Susanne Schüssler: Ernst Hardt. Eine monographische Studie. Frankfurt 1994. – Anton Manger: Meerschampfeifen. „Eine Ruhlaer Legende“. Bad Neustadt a. d. Saale 2003. – Volker Wahl: Henry van de Velde in Weimar. Dokumente und Berichte zur Förderung von Kunsthandwerk und Industrie (1902 bis 1915), (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen, Große Reihe, 14). Köln, Weimar, Wien 2007, S. 73, Z. 17–18. – Ulrike Bestgen: „Wir Gleichge-

stimmten müssen unter einander wirklich wollen.“ Anmerkungen zu Walter Gropius und Ernst Hardt. In: Helmuth T. Seemann, Thorsten Valk: Klassik und Avantgarde. Das Bauhaus in Weimar, 1919–1925. Göttingen 2009, S. 326–354. – Barbara Grotkamp-Schepers: Brieföffner. Die Geschichte eines Kommunikations-Helfers. In: Brieföffner. Ein Beitrag zur Schreibkultur. Ausst.Kat. Deutsches Klingensmuseum Solingen. Solingen 2010. – Angelika Pöthe: Fin de siècle in Weimar. Moderne und Antimoderne 1885 bis 1918. Köln, Weimar, Wien 2011. – Birgit Bernhard: „Den Menschen immer mehr zum Menschen machen“. Ernst Hardt 1876–1947. Essen 2015. – Heinz Hutter: Brieföffner-Lexikon. Handbuch für Jäger und Sammler, Liebhaber, Hersteller und Händler. Wolznach 2016, v.a. S. 7–13. – Alf Rößner: Sommernachtsspiele im Neuen Weimar. Ernst Hardts „Ninon von Lenclos“ und „Die Waldwiese“. Jugendstil-Inszenierungen im Garten der Familie von Nostitz. Ausst.Kat. zu: Ernst Hardt. Ein Weimarer Dichter schreibt Rundfunkgeschichte, Stadtmuseum Weimar. Weimar 2019.

Ein Herz für Luther

Das Colditzer Retabel von Lucas Cranach d.J.

BLICKPUNKT JUNI. Das Colditzer Retabel (1584, Gm1116) entstand inmitten einer historischen Phase, die als konfessionelles Zeitalter betitelt wird (Abb. 1a, b). Der Auftraggeber des Werks, Kurfürst August von Sachsen (1526–1586), war zeitlebens ein aktiver Mitstreiter dieser religionspolitisch höchst dynamischen Phase, in der er vehement für das Luthertum eintrat. Sein Ziel war es, den Territorialstaat Kursachsen auf Basis eines lutherischen Bekenntnisses zu stabilisieren und als zuverlässigen Partner für die protestantischen Reichsstände zu etablieren. Als größte Gefahr dafür sah er nicht die katholische Kirche an, sondern Gruppierungen innerhalb der reformierten „Kirche“ im In- und Ausland. Dazu zählten beispielsweise Philippisten oder Gnesiolutheraner, aber vor allem die Calvinisten aus der Schweiz. Aufgrund der scheinbar traditionellen Bildthemen und Malweise bewertete die Forschung das Retabel zumeist als ideen- und innovationslose Werkstattarbeit von Lucas Cranach d.J. (1515–1586) und mindestens zwei seiner Gesellen.

Allein die Herzform schien das Interesse zu wecken und zu einer Auseinandersetzung mit dem Werk anzuregen.

Im Fokus dieses Beitrags hingegen steht ein ikonografisches Detail, das in der Forschung bisher gänzlich unbeobachtet blieb. Wie zu zeigen sein wird, pointiert es möglicherweise ein konfessionelles Alleinstellungsmerkmal des Luthertums, das bisher keine Vergleichsdarstellungen kennt. Die am Auftraggeber orientierte Kontextualisierung des Retabels will dann darüber aufklären, warum diese dezidiert lutherische Ikonografie gerade für August von Sachsen von höchster Bedeutung gewesen sein könnte.

Die Ikonografie eines Retabels

Der Kurfürst war nicht nur ein engagierter Regent, der Kursachsen politisch zu erneuter Größe führen sollte, der „Landesvater“ hatte auch ein großes Interesse für die bildenden

Künste. Eine „Lieblingsbeschäftigung“ des Kurfürsten war es, bestehende Jagdschlösser umbauen oder, wie im Beispiel der Augustusburg (1572), gar neu errichten zu lassen (Çoban-Hensel 2005, S. 109). So können mindestens 23 Um- bzw. Neubauten mit August in Verbindung gebracht werden. Wie gern er sich aktiv darum bemühte, die Bauarbeiten zu koordinieren, zeigen die Quellen zur Augustusburg, die zum Teil auf kurfürstliches Mikromanagement schließen lassen.

Der Wunsch nach einem neuen Retabel für die Schlosskapelle in Colditz ist ebenfalls grundlegenden Renovierungen am Jagdschloss zuzuordnen (ab 1566), die mit der Kapelle 1582–1584 ihren Abschluss fanden. Vergeben wurde der Auftrag an Lucas Cranach d.J., der

den Kurfürsten schon lange zu seinen Kunden zählte. Der Briefwechsel zur Auftragsstellung ist nahezu vollständig dokumentiert und so wünschte sich August ein Flügelretabel, dessen „taffel sampt den flugeln [...] je wie ein hertz formirt“ (Lücke 2017, S. 207) ist. Ausstatten sollte der Wittenberger Maler die Tafeln nach „beiliegend verzeichnus“, das sich leider nicht erhalten hat (ebd.). Nachdem somit Form und Inhalt des Retabels durch den Kurfürsten festgelegt worden waren, begannen wohl im Winter 1583 die Arbeiten, die im Mai 1584 beendet waren. Am 6. September 1584 folgte dann die Aufstellung des Retabels in der Colditzer Schlosskapelle.

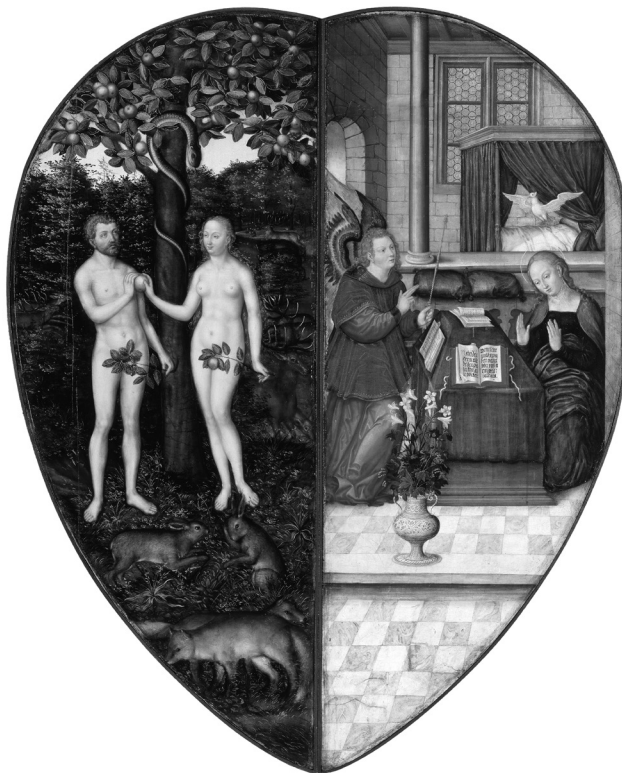


Abb. 1a: Flügelaltar in Herzform (Colditzer Altar), Lucas Cranach d.J., 1584, Malerei auf Lindenholz, Mitteltafel: H. 155 cm, B. 145 cm, Flügel je H. 155 cm, B. 62,5 cm, GNM, Gm1116, geschlossener Zustand, Foto: Jürgen Musolf.



Abb. 1b: Flügelaltar in Herzform (Colditzer Altar), Lucas Cranach d.J., 1584, GNM, Gm1116, geöffneter Zustand, Foto: Dirk Messberger.

Im geschlossenen Zustand zeigt das herzförmige Flügelretabel links den Sündenfall und rechts die Verkündigung an Maria. Geöffnet ist auf der Innenseite des linken Flügels die Geburt Christi im Typus der Anbetung der Hirten abgebildet. Auf der Mitteltafel erscheint die Kreuzigung als volkreicher Kalvarienberg und auf der Innenseite rechts die Auferstehung Christi.

Inhaltlich gibt diese Bildfolge die protestantische Bildlogik der sog. Gesetz-und-Gnade-Darstellungen in abgekürzter

Form wieder (Abb. 2, Gm221): Dem im Sündenfall gestorbenen Menschen wird die Rettung/Rechtfertigung durch den Gottessohn verkündet – die allein im Glauben an ihn und nicht mittels guter Werke möglich wird – und die im Kreuzestod durch ihn zum Triumph über den Tod versichert wurde. Hier handelt es sich um eine Bildformel, die wohl auf den Vater Lucas Cranach d.Ä. (1472–1553) zurückgeht und zu den wichtigsten und meistverbreiteten Glaubensbildern des Protestantismus zählt.

Die Herzform wurde in der Forschung zuerst von Koeplin (1983) und später in seiner Tradition stehend von Koerner (2004) und Grebe (2015) mit der Lutherrose, dem Siegel Martin Luthers (1483–1546), in Verbindung gebracht. Das Kreuz im Herzen (Kreuzigung auf der Mitteltafel) meine demnach die Offenbarung der göttlichen Liebe in Christus, die von der Gemeinde im „herzlichen Glauben“ empfangen würde (Koeplin 1983, S. 81). Der jüngste Beitrag von Grebe nimmt diesen Gedanken auf und denkt ihn zu einem Appell an die Gemeinde weiter. Im Sinne einer „sinnlichen Partizipation“ der Glaubenden sollen diese beim Betrachten dazu angeleitet werden, ihr eigenes Herz für den Glauben zu öffnen (Grebe 2015, S. 327).

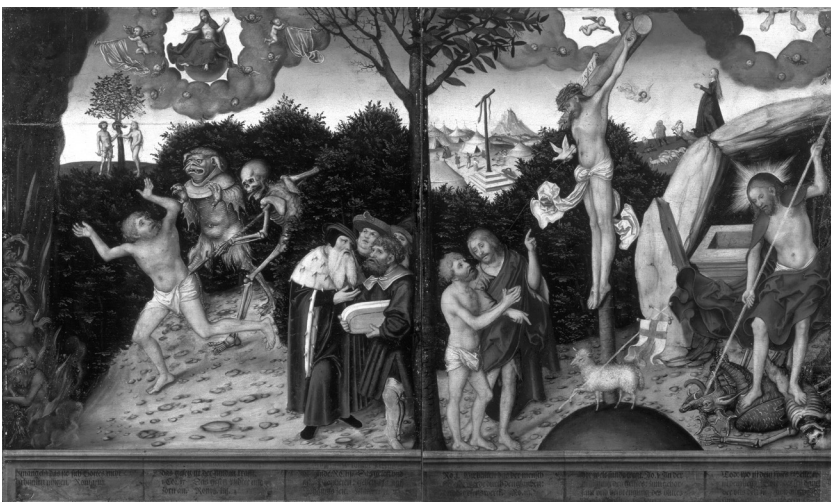


Abb. 2: Allegorie auf Gesetz und Gnade, Cranach, Lucas d.Ä. und Werkstatt, nach 1529, Malerei auf Buchenholz, H. 72 cm, B. 59,7 cm, GNM, Gm221, Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen / Wittelsbacher Ausgleichsfonds, Foto: Dirk Messberger.

Die Ikonografie einer Realpräsenz

Neben der übergeordneten Gesetz-und-Gnade Bildlogik, die bekannterweise als Lehrbild für die Rechtfertigung im Glauben und gegen die katholische Lehre zu lesen ist, zeigt die Mitteltafel ein entscheidendes Detail, das über diese Abgrenzung hinausweisen könnte.

Der Waffen- und Figurenreichtum in der oberen Hälfte der Kreuzigung und die generelle Dichte der Motive, stehen in der Tradition des knapp 50 Jahre früher entstandenen Schneeberger Retabels (1539), aus der Werkstatt Cranachs d.Ä. (Abb. 3). Das betrifft beispielsweise auch den sich bekennenden Hauptmann links, die um das Kleid Christi wüffelnden Soldaten rechts und die Gruppe um die nach hinten fallende Maria Muttergottes.

Was im Vorfeld zu dieser Arbeit jedoch weder im Œuvre des Wittenbergers noch bei dessen Vater und bis dato in keinem anderen bekannten Werk zu finden war, ist die Interaktion, die sich zwischen Maria und der Frau unmittelbar rechts von ihr abspielt. Denn während der Sohn am Kreuz gestorben ist, wird der Gottesmutter ein flacher, ockerfarbener Gegenstand an den leicht geöffneten Mund gereicht (Abb. 4a, b). Um dieses Motiv zu entschlüsseln und dessen Verhältnis zur Kreuzigung zu bestimmen, wird im Folgenden auf drei zentrale Lehren Luthers eingegangen: die Abendmahlslehre der Realpräsenz Christi, die Sakramentslehre und der Grundgedanke des Priestertums aller Gläubigen.

Bereits im Jahr 1520 formulierte Luther die Grundzüge der „Realpräsenz im Abendmahl“ in seiner Schrift *De captivitate Babylonica ecclesiae. Praeludium*. Letztlich folgte dann aus dem Streit mit dem Schweizer Reformator Huldrych Zwingli (1484–1531) die Schrift *Vom Abendmahl Christi Bekenntnis* (1528), in der Luther die Lehre vollends entwickelte. Auf Basis seiner Auslegung der Einsetzungsworte (*hoc est corpus meum*) und seiner Christologie, die dem Menschen Christus aufgrund der *communicatio idiomatum* göttliche Allmacht zuspricht, kam Luther zu dem Ergebnis, dass im Sakrament des Abendmahls der wahrhaftige Leib und das wahrhaftige Blut Christi in Brot und Wein real anwesend seien (Luther 1528, S. 440–442). In der liturgischen Feier werde somit der wirkliche Leib und das wirkliche Blut dargereicht und mündlich aufgenommen (*manducatio oralis*), sowohl von den Glaubenden als auch von den Nichtglaubenden (*manducatio impiorum*).

Um das Sakrament „Abendmahl“ genauer verstehen zu können, hilft ebenfalls die oben genannte Schrift von 1520, in der Luther den Sakramenten drei grundlegende Eigenschaften zuspricht: sie sind durch das Wort Christi eingesetzt (*institutio Christi*), haben ein sichtbares Zeichen (*signum*) und eine Verheißung Gottes (*promissio*). Das Wort vom Abendmahl stehe in den Evangelien, seine Zeichen seien Brot und Wein und verheißt werde die Vergebung der Sünden, „die Gott selbst uns zuspricht; es ist eine Verheißung, die durch den Tod des Sohnes Gottes bekräftigt wor-

den ist“ (Luther 1520, S. 217). In dieser dritten Eigenschaft, der *promissio*, liegt demnach eine theologische Sinnbeziehung zwischen dem Abendmahl und der Kreuzigung. Denn Christi Tod am Kreuz versichere die Sündenvergebung, die im Abendmahl versprochen wird.

Bevor diese Lehren auf das Bildmotiv bezogen werden, gilt es noch einen weiteren frühen Grundgedanken Luthers zu nennen, der von Volker Leppin als „markante[s] Merkmal

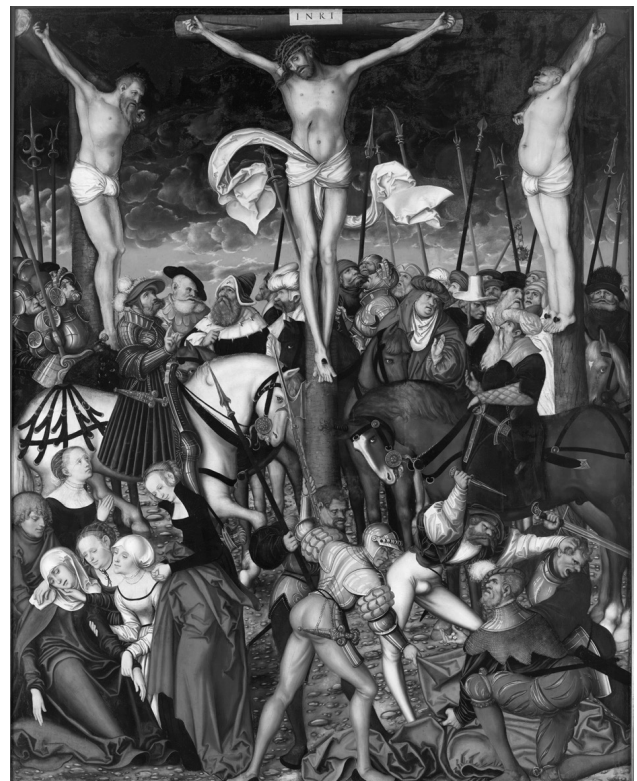


Abb. 3: Altar der St. Wolfgangskirche in Schneeberg im Erzgebirge (Mitteltafel), Lucas Cranach d.Ä. und Werkstatt, 1539, Malerei auf Lindenholz, H. 280,2 cm, B. 222 cm, Ev.-Luth. Kirchgemeinde St. Wolfgang, Schneeberg, Foto: Cranach Digital Archive (lucascranach.org), Heydenreich, 2012.

lutherischer und allgemein protestantischer Theologie“ und als „Kernbestand lutherischen Glauben[s]“ bezeichnet wird: das Priestertum aller Gläubigen / aller Getauften (Leppin 2017, S. 150). Für Luther gibt es nur den einen Priester Jesus Christus, und alle Menschen, egal ob Papst, Mönch oder Laie, haben unmittelbaren Zugang zum Heil. In diesem Gedanken findet sich das unmittelbare Gottesverhältnis der Menschen, das die Heilswirkung und -notwendigkeit des Klerus aufhebt, weil jeder Christ und jede Christin zwischen Gott und dem Nächsten vermittele. Nachdem Luther diese Lehre in zwei seiner reformatorischen Hauptschriften (1520) entfaltet hatte, konnte er in einer Predigt 1523 auch davon sprechen, dass „ein yeder christen mensch [...] durch den glauben ein geystlicher priester und könig [ist], darumb machet der glaub, das wir das priesterlich ampt uben mögen als predigen, beten und die sacrament reychen“



Abb. 4a-b: Details aus dem Flügelaltar in Herzform (Colditzer Altar), Lucas Cranach d.J., 1584, GNM, Gm1116, Foto: Dirk Messberger.

(Luther 1523, S. 423). Das Kirchenamt blieb für Luther dennoch wichtig für die Organisation der Kirche, und realiter sollten auch Priester, die im 16. Jahrhundert nur männlich waren, das Predigen und Verwalten der Sakramente übernehmen. Im Notfall allerdings ist aufgrund des unmittelbaren Gottesverhältnisses jeder Christ und jede Christin dazu befugt, diese Aufgaben zu erfüllen.

Um im Folgenden einen Deutungsversuch für die Handlung zwischen den beiden Marien anzubieten, sei noch einmal genannt, was im Bild genau zu sehen ist. Die Mitteltafel zeigt eine Kreuzigung im Typus des volkreichen Kalvarienberges. Christus ist mit herabhängendem Kopf und geschlossenen Augen als gestorben dargestellt, was wohl auch durch den verfinsterten Himmel und den sich bekennenden Hauptmann angezeigt wird (Mk 15,33–41). Die weinende Muttergottes ist in die Arme von Johannes Ev. gefallen, der die nun sitzende Maria von hinten stützt. Rechts von Maria stehen drei weitere Frauen, die „drei anderen Marien“, die sich ebenfalls weinend der Gottesmutter zugewandt haben. Die vorderste Maria reicht der Gottesmutter mit ihrer rechten Hand einen Gegenstand an den geöffneten Mund. Rein auf Motivebene wird der Gottesmutter also etwas zur Speise gereicht. Die Größe, die Form und die Farbe des Gegenstandes, der zwischen Daumen und Zeigefinger passt, die Bewegungsrichtung der Hand und der geöffnete Mund lassen keine andere Deutung zu: hier soll etwas oral aufgenommen werden.

Dieses Aufnehmen oder Essen fügt sich nun in die Kreuzigungsdarstellung ein. Anders ausgedrückt, ist im Bild der

wahrhaftige Leib Christi real am Kreuz gegenwärtig, während Maria ihren Mund zur Speise öffnet. Diese „Realpräsenz im Bild“, zusammen mit der Handlung zwischen den Marien, scheint eine neue Bildformel für die Abendmahlslehre Martin Luthers zu formulieren. Diesem Gedanken folgend würde die Mitteltafel nicht nur auf die Allmacht Christi verweisen, der leibhaftig am Kreuz und in der manducatio oralis präsent ist, sondern auch auf die sakramentale Sinnbeziehung zwischen der Verheißung im Abendmahl und ihrer Versicherung in der Kreuzigung. Die gemeinsame Darstellung würde so weder widersprüchlich noch willkürlich, als vielmehr sinnstiftend und zwangsläufig. Wenn schließlich „der Leib“ von einer der Marien dargereicht wird, deren Gruppe bei Kreuzigungen traditionell nah bei Maria steht, scheint hier nicht die Frau im sakralen Amt des Priesters gemeint zu sein, sondern die Unmittelbarkeit im Priestertum aller Gläubigen, das den geistlichen Statusunterschied zwischen Klerus und Laien aufhebt.

Die Mühen eines Kurfürsten

Zehn Jahre vor der Aufstellung des Retabels begannen auf dem knapp 60 km entfernten Schloss Hartenfels die Torgauer Prozesse. Auf Geheiß von Kurfürst August, der die vorangegangenen Verfolgungen initiiert hatte und die Prozesse aktiv mitleitete, wurden Mitglieder des Hofes, Gelehrte und Theologen verhaftet und auf ihre Rechtgläubigkeit geprüft. Hintergrund war die Angst Augusts, es bilde sich am Hof eine Verschwörungsgruppe der sog. Kryptocalvinisten. Unterstellt wurde den Beschuldigten,

dass sie das orthodoxe Luthertum in Kursachsen und den Kurfürsten selbst mithilfe des Calvinismus stürzen wollen. In Augusts Verständnis ging es in Torgau also um nichts Geringeres, als sein eigenes Amt und die rechtgläubige Zukunft des Staates Kursachsen gegen den konfessionellen Feind zu verteidigen. Wie überzeugt er von dieser Verschwörung war und wie verbittert er die Prozesse beeinflusste, zeigt der Fall Caspar Peucers (1525–1602). Der Humanist und Schwiegersohn Melanchthons, der lange Zeit Arzt und persönlicher Ratgeber Augusts war, befand sich von 1574 bis 1586, dem Todesjahr Augusts, in Haft. Nach Hans-Peter Hasse zeigen die Prozessakten und die autografischen Quellen, wie „der Zorn des Fürsten [...] eine Langzeitwirkung [entfaltete], die den Verlauf des Prozesses auf Dauer bestimmte“ (Hasse 2004, S. 145). Welche dramatischen Folgen die Anklagen, Verhaftungen und Verhöre haben konnten, wird im Fall des sächsischen Kanzlers Georg Cracow (1525–1575) deutlich, der in Haft Selbstmord beging.

Die Medaille eines Kurfürsten

Anlässlich dieser Ereignisse ließ August im Jahr 1577 eine Silbermedaille prägen, deren Avers den sächsischen Kurfürsten im Schulterschluss mit Kurfürst Johann Georg von Brandenburg (1525–1598) zeigt (Abb. 5a). Gemeinsam halten sie ein versiegeltes Schriftstück, wohl die im selben Jahr aufgesetzte und von beiden unterzeichnete Konkordienformel. Über den beiden Fürsten steht der leicht abgeänderte Titel eines Luther-Liedes: CONSERVA APVD NOS VERBUM TVVM DOMINE (Erhalte bei uns dein Wort, Herr; bei Luther: Erhalt uns Herr bei deinem Wort). Die

Vertauschung von apud und nos verschiebt den Sinn der Aussage auf die beiden durch die Fürsten repräsentierten Gebiete Kursachsen und Kurbrandenburg, in denen das wahre Wort Gottes erhalten bleiben soll.

Die Rückseite macht deutlich, mit welcher Selbstwahrnehmung August seine Rolle im Kampf gegen den Calvinismus im Bild festhielt. Im Kriegsharnisch und mit geschultertem Schwert, eine Waage in seiner linken Hand haltend, steht August auf dem Felsen SCHLOS. HAR / TENFELS. In der heraldisch rechten Waagschale sitzt das Christuskind mit der Inschrift DIE ALMACHT. In der anderen befinden sich vier mit DIE VERNVNFT titulierte Personen, womöglich Theologen, zu deren Unterstützung der Teufel auf dem Waagbalken sitzt (Abb. 5b). Ihr Gewicht reicht dennoch nicht aus, und so werden alle fünf vom Christuskind nach oben gedrückt. Über August erscheint am oberen linken Bildrand Gottvater und sein Beistandswort: IOSVA. I CONFIDE. NON DERELINQVAM TE (Josua. Sei zuversichtlich, ich werde dich nicht verlassen, Jos 1,5), das Versprechen Gottes vor der Mobilmachung zur Landnahme. Unten wird erneut das Lutherlied zitiert und die Jahreszahl 1574 zeigt an, auf welchen Zeitpunkt Bezug genommen wird.

Im Sinne der Selbstdarstellung könnte die Bildsprache kaum eindeutiger sein. Ausgestattet mit einem göttlichen Auftrag und im göttlichen Beistand stehend inszeniert sich August als Richter und Bewahrer der Rechtgläubigkeit. Um zu verdeutlichen, was unter rechtem und unrechtem Glauben zu verstehen ist, zeichnet die Waage ein lutherisches Alleinstellungsmerkmal aus: die „Allmacht“ Christi. So konkret der rechte Glaube als Lutherglaube identifiziert wird, so eindeutig wird aus der Vielzahl der falschen Lehren



Abb. 5a-b: Medaille auf den Torgauer Konvent und die Torgauer Konkordienformel, Tobias Wolff, 1577, Silber, D. 68,7 mm, G. 60,98 g, Münzkabinett Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Inv. BGB8822, av (5a) und rev (5b), Foto: Münzkabinett Dresden / SKD.

explizit der Calvinismus ausgewiesen. Mit der „Vernunft“ thematisiert die zu leichte Waagschale Calvins Lehre der Trennungschristologie. Denn nach Calvin (1509–1564) komme es zu keinem Austausch der beiden Naturen in Christus. Der Ratio nach könne der Leib Christi nicht allgegenwärtig auf Erden sein, weil die menschliche Natur der menschlichen Ortsgebundenheit zur Rechten Gottes im Himmel unterliege. Christus partizipiere also nicht an der göttlichen Natur (*finitum non capax infiniti*), und so könne es sich im Abendmahl nicht um eine Realpräsenz Christi handeln, sondern nur um eine Spiritualpräsenz in den Symbolen Brot und Wein. Augusts Kampf für die Rechtgläubigkeit im Auftrag Gottes meint somit eigentlich den Kampf gegen das Feindbild Calvinismus. In letzter Konsequenz urteilt im Bild schließlich Gott selbst darüber, dass die Lehre Luthers die wahre Lehre sei.

Auf religionspolitischer Ebene setzte sich Augusts Bestreben in den Folgejahren fort und kulminierte im durch ihn initiierten Anschluss Kursachsens an das Konkordienwerk (1580). Auf Basis der *Confessio Augustana* (1530) sicherte dieses Corpus doctrinae verbindliche lutherische Lehren in Kursachsen und den beteiligten Gebieten. Dem Erstdruck konnten insgesamt 8000 Unterschriften beigelegt werden, und bis heute wird es als „normatives Lehrbekenntnis der lutherischen Kirche rezipiert“ (Koch 1990, S. 473). Die Forschung bewertet diese hier nur kurz skizzierte Religionspolitik des Kurfürsten als „entscheidende Weichenstellung für die lutherische Konfessionalisierung in Kursachsen“ und den Sturz der Kryptocalvinisten als die „kirchen- und geistesgeschichtlich bedeutsamste Maßnahme“ seiner Regierungszeit (Hasse 2000, S. 215).

Das Bekenntnis eines Kurfürsten

Als Fürst seiner Zeit interpretierte August seine Herrschermacht über deren weltliche Grenzen hinaus und nutzte die Religion als Instrument der territorialen Staatenbildung. Sein Aktivismus scheint dabei auf einer tief verankerten persönlichen Frömmigkeit zu gründen, die wohl mit einem umfangreichen Wissen um die lutherische Lehre und deren Gegenpositionen angereichert ist. Von insgesamt 638 Bänden theologischer Literatur, die im Katalog der unter August gegründeten kurfürstlichen Bibliothek 1574 gelistet wurden, bildeten mit einer Anzahl von 98 Stück die „Bibelausgaben und Werke Luthers“ die größte Gruppe (Hasse 2000, S. 244). Die zweitgrößte Themengruppe waren Schriften „gegen das Papsttum und ‚Sekten‘“ (72 Stück) (Hasse 2000, S. 244). Den Begriff „Sekten“ nutzte der Kurfürst in einem Memorial 1575 in Bezug auf jene „Diener [des Teufels], die Calvinisten, Flacianer und was derselben Sekten mehr [sind]“ (Hasse 2017, S. 169).

Um besser einschätzen zu können, inwiefern August die theologischen Zusammenhänge und Lehrunterschiede verstanden hat, sei auszugsweise auf sein selbstverfasstes, nicht datiertes Abendmahlsbekenntnis *Meyne eynfeltige bekentnus vom heylligen Nachtmall* verwiesen:

„Erstlich gleube ich, das ich unter, mytt und in dem gesegnetem brotte und weyn den warhaftigen wesentlychen leyb und blutt meynes erlossers Ihesus Christus, [...] mytt meynem Munde czur speyse [...] empfahe, und bekummere mich gar nichttes, wye sollyches czugehe, sondern ich folge Christi befellich nach und halte mych an dye wortt des herren, [...] vnd lasse mych hirynne keyne andere deutungk anfechten [...] lasse mir auch meynen Christum nycht teyllen.

Und thue solliches darumb, [...] das ich gewis weys, das ych durch empfanck des nachmals vorgewyssert werde, das Ihesus Christus durch seyn leyden und sterben mich von sunden, thott, hell und teuffel erlosset hatt“ (nach Hasse 2000, S. 226).

Der erste Absatz verdeutlicht Augusts Fähigkeit, die Lehrmerkmale der Realpräsenz und *manducatio oralis* wiederzugeben. Die Aussage, er lasse sich seinen Christum nicht teilen, meint sehr wahrscheinlich die Teilung der beiden Naturen Christi, also die o.g. Trennungschristologie Calvins. Im zweiten Absatz beweist der Kurfürst dann sein Wissen um die sakramentale Wirkung des Abendmahls, nämlich, dass er im Empfangen des Mahles darin versichert wird, durch Christi Leiden von Sünden, Tod, Hölle und Teufel erlöst zu werden.

August zitiert hier nahezu wörtlich aus den Lutherschriften *Sermon vom Sakrament des Leichnams Christi und von den Bruderschaften* (1519), *Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche* (1520) und *Vom Abendmahl Christi Bekenntnis* (1528). Auffällig ist ebenfalls eine sprachliche Nähe zum siebten Artikel der Konkordienformel (*De coena domini*), wodurch das Jahr 1577 möglicherweise einen terminus post quem für das Bekenntnis markiert.

Das „lutherische“ Retabel

Kurfürst August hat das fertige Retabel für die Schlosskapelle Colditz wohl niemals zu Gesicht bekommen. Nachdem er 1585 Cranach gegenüber bedauert, er habe das Werk bisher noch nicht sehen können, stirbt der Kurfürst nach langer Krankheit im Februar 1586, knapp 20 Tage nach dem Wittenberger Maler. Seine Regierung stand zeitlebens in der Absicht, das Kurfürstentum Sachsen territorial zu stabilisieren und zwar auf Basis eines einheitlichen lutherischen Bekenntnisses. Sein Vorhaben sah er durch den Feind aus der Schweiz, den Calvinismus, zutiefst bedroht und versuchte deshalb alles in seiner Macht Stehende, um die Reformierten aus seinem Reich und darüber hinaus zu vertreiben.

Das Colditzer Retabel muss aus Auftraggebersicht wohl genau im Kontext dieses kurfürstlichen Bestrebens betrachtet werden. Übergeordnet zeigt es mit Gesetz-und-Gnade die protestantische Abgrenzung zum katholischen Glauben an. Im Detail scheint die Ikonografie der Mitteltafel aber noch spezifischer zu werden und eine innerprotestantische Abgrenzung zwischen Luthertum und Calvinismus zu vollziehen. Im Bild wird das zum einen im Sinne der Abendmahlslehre Luthers angezeigt, also durch die gemeinsame

Abbildung einer Kreuzigung und mündlichen Aufnahme, der *manducatio oralis*. Zum anderen in der Darstellung der liturgischen Praxis, also der Art und Weise, wie der Gottesmutter etwas zur Speise gereicht wird. In der liturgischen Feier sieht das Luthertum vor, dass die Hostie den Gläubigen direkt an den Mund gereicht wird. In der calvinistischen Liturgie hingegen werden die von einem Laib Brot abgebrochenen Stücke in die Hand gelegt (*fractio panis*).

Warum es im Bild auch um diesen Praxisunterschied gehen könnte, wird zusätzlich durch die Nichtdarstellung des Kelches deutlich. Denn beide, „das“ Luthertum und „der“ Calvinismus, feierten bereits im 16. Jahrhundert das Abendmahl nach reformiertem Ritus in beiderlei Gestalt. In beiden Feiern wurde der Gemeinde also Brot und Wein ausgeteilt. Das Darreichen eines Kelches an die Gottesmutter oder eine andere Person im Bild wäre somit überflüssig für die explizit lutherisch gemeinte Darreichung zwischen den Marien und die Unterscheidung beider Liturgien.

Der Frage, ob es dem Kurfürsten zuzutrauen ist, diese konfessionellen Unterschiede in der Lehre und Praxis im Bild ausdrücken zu können und zu wollen, kann durchaus zugestimmt werden. So lassen seine reichhaltigen Bestände lutherischer und allgemein theologischer Literatur sowie sein eigenhändig verfasstes Abendmahlsbekenntnis die Vermutung zu, dass August über genug theologisches Wissen verfügte, um die Lehrunterschiede rezipieren und wiedergeben zu können. In der Praxis ließ er mögliche Anhänger des Calvinismus dann nicht nur verfolgen, er verstand seinen Aktivismus auch noch als göttlichen Auftrag und sich selbst als göttliches Instrument. Diese Selbstwahrnehmung und den Triumph für die Sache Luthers wollte August zudem im Bild nach außen inszenieren.

In beiderlei Hinsicht scheint sich in Kurfürst August also ein Auftraggeber gefunden zu haben, dem sowohl das Wissen als auch die Motivation zuzutrauen ist, nicht nur ein protestantisches Retabel in Auftrag gegeben zu haben, sondern ein lutherisches.

► DANIEL HÜBNER

Literatur:

Martin Luther: Ein Sermon vom hochwirdigen Sacrament des heyligen Waren Leychnams Christi und von den Bruderschaften (1519). WA 2, S. 742–758, hier S. 749. – Martin Luther: Sermon am Tage unser Frauen Lichtmeß. (2. Februar 1523). WA 12, S. 420–426, hier S. 423. – Martin Luther: Vom Abendmahl Christi Bekenntnis (1528). WA 26, S. 241–509, hier S. 332, 440–442. – Dieter Koeplin: Kommet her zu mir alle. Das tröstliche Bild des Gekreuzigten nach dem Verständnis Luthers. In: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 8, 1983, S. 75–91, hier S. 81. –

Ernst Koch: Art. „Konkordienbuch“. In: TRE. Bd. 19. Berlin, New York 1990, S. 472–476, hier S. 473. – Hans-Peter Hasse: Zensur theologischer Bücher in Kursachsen im konfessionellen Zeitalter. Studien zur kursächsischen Literatur- und Religionspolitik in den Jahren 1569–1575 (Arbeiten zur Kirchen- und Theologiegeschichte 5). Leipzig 2000, S. 215, 226, 243–244. – Hans-Peter Hasse: Caspar Peucers Prozeß und die »Historia carcerum«. In: Ders., Günther Wartenberg (Hrsg.): Caspar Peucer (1525–1602). Wissenschaft, Glaube und Politik im konfessionellen Zeitalter. Leipzig 2004, S. 135–156, hier S. 145. – Joseph Leo Koerner: The Reformation of the Image. London 2004, S. 213–214. – Margitta Çoban-Hensel: Kurfürst August von Sachsen als *spiritus rector* der bildnerischen Schlossausstattungen. In: Barbara Marx (Hrsg.): Kunst und Repräsentation am Dresdner Hof. München, Berlin 2005, S. 108–130, hier S. 109. – Irene Dingel: Schwerpunkte calvinistischer Lehrbildung im 16. und 17. Jahrhundert. In: Ansgar Reiss, Sabine Witt (Hrsg.): Calvinismus. Die Reformierten in Deutschland und Europa. Ausst.Kat. Deutsches Historisches Museum, Berlin. Dresden 2009. S. 90–96, hier S. 92–93. – Martin Luther: De captivitate Babylonica ecclesiae. Praeludium/Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche. Ein Vorspiel (1520). Hrsg. von Günther Wartenberg und Michael Beyer (Martin Luther. Lateinisch-Deutsche Studienausgabe), Bd. 3, Leipzig 2009, S. 173–376, hier S. 189, 193, 209, 217, 255–259. – Anja Grebe: Das „sprechende“ Retabel. Neue Überlegungen zum Colditzer Altar Lucas Cranach des Jüngeren. In: Elke A. Werner, Anne Eusterschulte, Gunnar Heydenreich (Hrsg.): Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder (Beiträge des internationalen Symposiums Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder). Wittenberg, München 2015, S. 318–329, hier S. 323, 325. – J. Selderhuis: Christus am Tisch der streitenden Brüder. Zum Abendmahlsstreit, mit einem Ausblick auf die Malerei. In: Elke A. Werner, Anne Eusterschulte, Gunnar Heydenreich (Hrsg.): Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder. Beiträge des internationalen Symposiums Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder). Wittenberg, München 2015, S. 228–235, hier S. 230. – Hans-Peter Hasse: Lutherisches Konfessionsbewusstsein und Kirchenpolitik des Kurfürsten August von Sachsen. In: Kurfürst August von Sachsen. Ein nachreformatorischer „Friedensfürst“ zwischen Territorium und Reich (Beiträge zur wissenschaftlichen Tagung vom 9. bis 11. Juli 2015 in Torgau und Dresden). Dresden 2017, S. 166–177, hier S. 166–168. – Monika und Dietrich Lücke: Lucas Cranach der Jüngere. Archivalische Quellen zu Leben und Werk (Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt 22). Leipzig 2017, S. 87, 166–167, 207, 222. – Volker Leppin: Priestertum aller Gläubigen. Amt und Ehrenamt in der lutherischen Kirche. In: Ders., Ulrich Heckel, Jürgen Kampmann u.a. (Hrsg.): Luther heute. Ausstrahlungen der Wittenberger Reformation. Tübingen 2017. S. 149–169, hier S. 150.

AKTUELLE AUSSTELLUNGEN

Horizonte. Geschichten und Zukunft der Migration

noch bis 10. September 2023

Das Mittelalter. Die Kunst des 15. Jahrhunderts. Preview

noch bis Oktober 2023

Wundertier Nashorn. Grafik aus drei Jahrhunderten

Studioausstellung
noch bis 26. Juli 2023

Frieden | Krieg. Ein Kommentar

Teil 3: Ästhetisierung von Waffen
noch bis 7. Mai 2023

Teil 4: Tugend(en) und Frieden
9. Mai bis 30. Juli 2023

Genauere Termine und Informationen zu den aktuellen Ausstellungen und Ausstellungsbereichen auf
www.gnm.de

Inhalt II. Quartal 2023

Ein weiter Weg für den „Weiten Rock“

Vom Atelier des römischen Künstlers Attilio Simonetti ins GNM
von Adelheid Rasche und Christian Rümelin Seite 1

„Schönheit ist eine Waffe!“ – aber kein Mordinstrument

Ein Brieföffner von Henry van de Velde
von Tilo Grabach Seite 8

Ein Herz für Luther

Das Colditzer Retabel von Lucas Cranach d.J.
von Daniel Hübner Seite 13

Impressum

KulturGUT – Aus der Forschung
des Germanischen Nationalmuseums

Germanisches Nationalmuseum
Kartäusergasse 1, 90402 Nürnberg
Telefon 0911/1331-0, Fax 1331-200
E-Mail: info@gnm.de · www.gnm.de

Erscheint vierteljährlich
Herausgeber: Prof. Dr. Daniel Hess
Redaktion: Dr. Barbara Rök
Gestaltung: Udo Bernstein, www.bfgn.de
Produktion: Druckhaus Haspel Erlangen e. K.
Auflage: 2000 Stück

Sie können das KulturGut auch zum Preis von 10 € pro Jahr abonnieren. Informationen unter Telefon 0911/1331-110.