

Ruth Slenczka

Bemalte Bronze hinter Glas? - Luthers Grabplatte in Jena 1571 als „protestantische Reliquie“

25 Jahre nach Martin Luthers Tod wurde seine Grabplatte in der Stadtpfarrkirche St. Michael in Jena rechts des Hochaltars im Chor aufgestellt. Mit dieser Aufstellung wurde das Bildnis des Reformators in einer Weise auratisiert, die alles bis dahin Übliche überstieg.

In meinem Beitrag geht es zum einen um die Trennung des Grabmals vom Wittenberger Begräbnisort mit dem Leichnam und zum andern um die Besonderheiten der Jenenser Inszenierung des Lutherbildnisses als protestantische Reliquie. Es ist zu fragen, was für ein Anspruch mit dieser Inszenierung formuliert wurde und welche Wirkung das so dargebotene Lutherbildnis entfalten konnte. Dazu soll die Grabplatte abschließend einem anderen sehr berühmten und ebenfalls programmatisch konfessionellen Grabmal kontrastierend gegenübergestellt werden. Am Lutherbildnis der Grabplatte sowie an der Jenenser Darbietungsform hatten Lucas Cranach d. Ä. sowie sein Nachfolger im Amt des ernestinischen Hofmalers, der in den Quellen nicht namentlich genannt wird, einen gewichtigen Anteil. Und so kann die vorliegende Untersuchung des Luthergrabmals dazu beitragen, die durch Lucas Cranach d. Ä. maßgeblich geprägte innovative Bildform des nahezu lebensgroßen Ganzfigurenporträts in ihrer auf Repräsentation (im Sinne von Stellvertretung) und Realpräsenz (im Sinne von leibhaftiger Vergegenwärtigung) ausgerichteten Bildsprache neu zu bestimmen.[1]

Das Grabmal im Exil: Die Trennung von Grabstätte und Grabmal

Am 18. Februar 1546 starb Luther. Schon drei Tage später beauftragte sein Landesvater, Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen, Melanchthon mit dem Entwurf einer Gedächtnisinschrift für das Grabmal. Er gab zudem den Guss einer Bronzeplatte mit dem nahezu lebensgroßen, ganzfigurigen Bildnis Luthers nach einem

Entwurf Lucas Cranach d. Ä. bei dem Erfurter Glockengießer Heinrich Ziegler d. J. in Auftrag. Geplant war, Luther in der Wittenberger Schlosskirche beizusetzen und an seinem Grab ein Bronzemonument zu errichten.[2] Die Schlosskirche war als Universitätskirche Bestattungsort der Professoren, und so lag es nahe, auch Luther dort beizusetzen.[3] Allerdings plante der Kurfürst für Luther kein gewöhnliches Professorengrabmal, sondern eines, das in Größe, Bildform (als vertikal aufgestelltes Figurengrabmal) und Material (Bronze) nicht an den Professoren-, sondern an den Kurfürstengräbern orientiert war. Der Reformator sollte mit seinem Grabmal in die Kurfürstentomben einbezogen werden.[4]

Zur geplanten Aufstellung in Wittenberg kam es jedoch nicht. Als die Platte 1548 fertiggestellt war, befand sich ihr Auftraggeber in kaiserlicher Gefangenschaft und hatte mit der Kurfürstenwürde auch den Kurkreis Wittenberg verloren. Die Verbindung seiner Dynastie mit Wittenberg und seinem berühmten Reformatorgrab war Vergangenheit – den Ernestinern blieb lediglich das Grabmal.[5] Johann Friedrich hatte aus der Gefangenschaft angeordnet, die Platte in Wittenberg aufzustellen. Seine Söhne hielten sich jedoch nicht daran, sondern ließen sie an ihre Residenz nach Weimar bringen. Denn inzwischen war ein Streit mit dem neuen Kurfürsten, dem Albertiner Moritz, um die Zuständigkeit für die Luthermemoria entbrannt. Kurfürst Moritz hatte versucht, den Erfurter Gießer durch ein hohes Angebot zu verleiten, die Platte nicht den Ernestinern, sondern ihm zu verkaufen,[6] was diese vermutlich empörte. Mit seinem Bestechungsversuch entsprach ihr albertinischer Onkel dem Bild, das in der Propagandaschlacht nach dem Schmalkaldischen Krieg in unzähligen Einblattgedrucken und Flugschriften vom ihm entworfen und verbreitet worden war: Der neue Kurfürst Moritz galt als Judas, als Verräter Luthers und der Reformation, als unrechtmäßiger Inhaber der Kurwürde.[7] Der Versuch der Aneignung der

Grabplatte musste vor diesem Hintergrund als vom Antichristen eingegebener Plan verstanden werden. Die Platte nach Weimar zu bringen bedeutete, sie vor dem Zugriff des Verräters und unrechtmäßigen neuen Kurfürsten zu bewahren. Sie wurde zum Symbol des sakralen Herrschaftsprogramms der ernestinischen Wettiner im Kampf um den Sieg des Evangeliums in der als Endzeit gedeuteten Gegenwart.

Doch auch ohne Grabmal blieb die Aura des Luthergrabs mit Wittenberg und der Schlosskirche verbunden. Die Begräbnisstätte erlangte für die Protestanten eine ähnliche Bedeutung wie rund 250 Jahre später das Grab der Königin Luise für die Preußen: Luther wurde zum Märtyrer im Kampf gegen die Spanier und den welschen Antichristen, an seinem Grab suchte man Hoffnung und Trost in Zeiten konfessioneller Bedrängnis. Dass Kaiser Karl V. Luthers Grab verschonte – wie Napoleon das der Königin Luise –, dass er ihn nicht ausgraben und postmortal als Ketzer verbrennen ließ (was, anders als bei Napoleon, durchaus nahegelegen hätte), trug maßgeblich dazu bei, dass der Protestantismus überhaupt eine Zukunft behielt.[8]

Die Ernestiner fanden zunächst keinen alternativen Aufstellungsort für die Grabplatte, zumindest ist keiner überliefert.[9] Vermutlich rechneten sie noch nicht damit, dass ihre Entmachtung endgültig war. Der älteste Sohn von Johann Friedrich versuchte, die Kurwürde mit militärischen Mitteln zurückzuerlangen. Das Unterfangen misslang und er kam infolge der sogenannten Grumbachschen Händel in kaiserliche Gefangenschaft – anders als sein Vater wurde er nicht wieder freigelassen, sondern verstarb 1595 in der Haft. Sein jüngster Bruder Johann Wilhelm wurde daraufhin für kurze Zeit Alleinregent des ernestinischen Territoriums und befand sich dadurch auf einem Höhepunkt ernestinischer Machtkonzentration nach der Entmachtung der Dynastie im Schmalkaldischen Krieg und unmittelbar vor der endgültigen Zersplitterung des Territoriums, durch die der reichspolitische Bedeutungsverlust unumkehrbar wurde.

Die Aufstellung der Grabplatte Luthers in Jena ist als Versuch Johann Wilhelms zu werten, in der geschilderten politischen Situation der Aura des Wittenberger Grabes ein Monument gegenüberzustellen, das diesem den Vorrang streitig machen könnte.



Abb. 1: Lucas Cranach d. Ä. (Entwurf) und Heinrich Ziegler d. J. (Bronzeguss), *Figurenplatte des Luthergrabmals*, 1546/1548, Bronze auf Holz, Jena, St. Michael (Foto: Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Jena)

Mit dem Grabmal wollte er eine ideelle, sakral begründete Überlegenheit und größere Rechtmäßigkeit des Aufstellungsorts gegenüber der Begräbnisstätte, der Universität Jena gegenüber der Wittenbergs und der Ernestiner gegenüber den Albertinern postulieren.[10]

Wittenberg hatte den Vorzug, historische Wirkungs- und Grabstätte Luthers zu sein. Jena war hingegen als Sitz der neuen ernestinischen Landesuniversität das ‚neue Wittenberg‘, weil allein hier – so die Überzeugung Johann Wilhelms – das Erbe Luthers rein bewahrt bliebe. Johann Wilhelm ließ die Grabplat-

te 1571 daher nicht an seinem Residenzort in Weimar, sondern in Jena aufstellen.[11]

Er inszenierte einen zweiten Stiftungsakt und machte, ganz wie sein Vater das in Wittenberg nach dem Tod Luthers getan hatte, die Grabmalstiftung unter Einbeziehung der Universität zum Staatsakt: Er beauftragte Hieronymus Osius, einen Professor seiner Universität, mit der Abfassung ergänzender Epitaph-
texte.[12] In der Literatur ist durchgängig davon die Rede, dass Johann Wilhelm der Universität die Grabplatte schenkte.[13] Das ist nicht falsch, erweckt jedoch falsche Vorstellungen: Denn die Universität war ja seine eigene. Obwohl die Grabplatte nicht in Weimar blieb, sondern nach Jena kam, war ihre Aufstellung daher dennoch eine Fürstenangelegenheit.

Die konfessionelle Programmatik

In Jena wird das Monument heute in einer gegenüber 1571 nach zwei grundlegenden Umgestaltungen stark reduzierten Form präsentiert (Abb. 1): Der von Lucas Cranach d. Ä. nach Luthers Tod geschaffene und von Lucas Cranach d. J. übernommene ganzfigurige Lutherotypus zeigt den barhäuptigen Reformator breitbeinig stehend, mit einer Schaubekleidung als älteren Mann. In den Händen hält er ein Buch, das auch im geschlossenen Zustand unschwer als Evangelium gedeutet werden kann. Monumentalität, Standfestigkeit, Verzicht auf Luxusdekor und eine gewisse Strenge des Ausdrucks charakterisieren ihn als Autorität. In der Inschrift erfährt die Bildform eine inhaltliche Deutung: Das feste Einstehen für das Evangelium noch im Augenblick des Todes soll zum Ausdruck gebracht werden.[14]

Das Monument besteht aus mehreren bronzenen Teilstücken, die auf einer Holzplatte als Bildträger aufgebracht sind. Bronze galt als Material, das eine dauerhafte Bewahrung des Gedächtnisses zu garantieren vermochte.[15] Bronze war zudem das Material, aus dem in der Frühen Neuzeit Kaiser- und Kurfürstengräber gegossen wurden; es war teuer und exklusiv.[16]

Über die verlorenen Bestandteile der Inszenierung von 1571 sind wir durch zwei Quellen vergleichsweise gut unterrichtet: Zum einen sind die Kirchenrechnungen überliefert, die die Aufstellung doku-

mentieren. Man erfährt, welche Handwerker beteiligt waren, was sie jeweils für welchen Preis für das Monument hergestellt hatten und wie lange die Aufstellung gedauert hat.[17]

Darüber hinaus zeigt ein Kupferstich von 1641 das Grabmal in der Präsentationsform von 1571 (Abb. 2). Er befindet sich in der auf Veranlassung Herzog Ernst I. des Frommen von Sachsen-Gotha gedruckten sogenannten Weimarer Kurfürstenbibel.[18] Aufgrund dieser Quellen lässt sich Folgendes rekonstruieren: Die Grabplatte erhielt eine bemalte hölzerne Rahmenarchitektur mit zusätzlichen Inschriften, wurde durch ein Gitter und eine Verglasung geschützt und vermutlich mit einer Farbfassung versehen.



Abb. 2: Luthergrabmal in der Präsentationsform von 1571 in Jena, Kupferstich aus der Weimarer Kurfürstenbibel, 1641 (Foto: Staatsbibliothek zu Berlin – PK - Abteilung Historische Drucke – Signatur: 2^o Bg 2424 : R)

Die Rahmung

Die antikisierende Rahmenarchitektur imaginiert eine Pforte, unter der der Verstorbene in der Gestalt des Lebenden erscheint. Zwei Säulen tragen einen Architrav, der von einem Dreiecksgiebel gekrönt wird, in dessen Tympanonfeld eine Taube den auf den Reformator herabschwebenden Heiligen Geist verbildlicht. Das Motiv ist schon seit den Holzschnitten von Hans Baldung Grien und Hieronymus Hopfer nach dem Wormser Reichstag von 1521 mit Lutherbildnissen verbunden.[19] Das Rahmenportal trennt den Betrachter von dem imaginären Raum jenseits der Pforte und beschreibt diesen Raum zugleich als durch das Portal zugänglich. Luthers Gestalt befindet sich unmittelbar an der Schwelle. Die aufgemalten Sockelreliefs der Säulen deuten das Portal als Triumphbogen: Sie zeigen Christus im römischen Brustpanzer als Triumphator über den Tod (links) und Simson mit der Keule als Besieger der Philister (rechts). Luther steht zwischen ihnen und wird so zum Teil dieser Siegesikonographie. Sterbend überwindet er mit Christus den Tod und dabei zugleich mit Simson die Feinde.[20] Im Tod wird Luther außerdem zum Sieger über den Papst: „Pestis eram vivus, moriens ero mors tua, papa.“ Die viel zitierte Prophezeiung Luthers aus den Tischreden wird mit dem Grabmal verbunden und erscheint devisenhaft als Siegesbotschaft unmittelbar oberhalb der Grabplatte.[21]

Die Verglasung

Die Grabplatte Luthers wurde in Jena verglast. Luther war nicht unmittelbar, sondern hinter Glas zu sehen. Dieses Detail ist zwar schon lange bekannt, in seiner Einzigartigkeit jedoch nie wirklich gewürdigt worden. Unsere Kenntnis der Verglasung geht auf folgenden Eintrag in den Kirchenrechnungen zurück: „48 gr Caspar Heringer dem glasser vor zwei stucken scheibenfenster vber Doctor luters biltnis von Nauhem gemacht darzu 100 scheiben komen.“[22]

Die Verglasung bestand demnach aus zwei Fenstern mit insgesamt 100 Scheiben, worunter man sich vermutlich runde Butzenscheiben, vielleicht auch die ebenfalls verbreitete Form kleiner Rauten vorzustellen hat. Die Sichtbarkeit der Bronzefigur war durch eine Verglasung mit so vielen kleinen Scheiben deut-

lich beeinträchtigt. ‚Hinter Glas‘ heißt in diesem Fall: Luther war nicht unmittelbar und direkt zu sehen, sondern abgerückt und vom Betrachter deutlich getrennt. Die beiden Scheiben befanden sich über dem Bildnis, das heißt die Verglasung war vermutlich in den Ädikularahmen eingepasst. Vorstellbar ist, dass die beiden Fenster die Bronzeplatte wie Flügeltüren eines Retabels verschlossen.[23] Eine vergleichbare Konstruktion ist für ein Doppelgrab von 1569 im dänischen Notmark dokumentiert: Das vergoldete und bemalte Steinrelief wird ebenfalls von einer hölzernen Rahmenarchitektur eingefasst und war nach einer Beschreibung des 18. Jahrhunderts ursprünglich mit zwei in den Holzrahmen eingepassten – allerdings nicht verglasten, sondern hölzernen – Flügeltüren zu verschließen.[24]

Die Verglasung der Grabplatte Luthers ist völlig einzigartig. Weder Grabsteine noch Gemälde wurden in der Frühen Neuzeit verglast.[25] Die Präsentation hinter Glas gehörte in einen anderen Bereich: In den der Reliquienausstellung. Die Sichtbarkeit von Reliquien war bekanntlich im Spätmittelalter ein großes Thema. Seit dem 14. Jahrhundert kam es mehr und mehr in Mode, Reliquien aus den Ältären zu nehmen, in Schreine Sichtfenster einzubauen, einzelne Seiten des Reliquiars mit einem Mechanismus zum Aufklappen zu versehen oder Reliquien in gläsernen Behältnissen zur Schau zu stellen.[26] Dem mit eigenen Augen Gesehenen wurde der größte Glaube geschenkt, mit ihm war die Vorstellung höchster Gnadewirkung verbunden. Die Sichtbarkeit der Reliquie galt als Beweis ihrer Authentizität.

Die Reliquiare wurden zudem im Lauf der Jahrhunderte immer größer, dem Auge wurde mehr und besser Sichtbares geboten. Die Verglasung der Lutherplatte knüpfte an die Tradition solcher monumentalen verglasten Reliquiare an. Luthers Bronzebildnis wurde wie eine lebensgroße Reliquie präsentiert.

Die Farbfassung

Vieles spricht dafür, dass Luthers Grabmal 1571 eine ähnliche Farbfassung wie das Holzmodell der Bronzeplatte erhielt, das ebenfalls überliefert ist (Abb. 3).[27]

Über die Oberflächengestaltung von Groß-

bronzen ist erstaunlich wenig bekannt. Sven Hauschke spart die Frage danach in seinem fundamentalen Buch über die Grabmonumente der Nürnberger Rotgießer-Werkstatt von Peter und Hans Vischer weitgehend aus.[28] Der heutige Zustand der Vischer-Gräber bietet im Hinblick auf die Farbe der Bronze ein sehr uneinheitliches Bild, wohl ein Ergebnis unterschiedlicher Putzgewohnheiten und Korrosionsbedingungen.



Abb. 3: Holzmodell der Figurenplatte des Luthergrabmals, 1546 (?), Erfurt, St. Andreas (Foto: Bernd Clasens, Erfurt)

Nicht unwahrscheinlich ist, dass auch in der Vischer-Werkstatt mit künstlichem Firnis experimentiert wurde, um bestimmte Farbwirkungen zu erzielen, denn die antiken Verfahren waren bekannt und wurden bei-

spielsweise zur farblichen Differenzierung auf Rüstungen und Kanonen angewandt und ausgebaut – schwarze, grüne, vergoldete und emailartig rote Farben sind sowohl aus Rüstkammern als auch von Gemälden geläufig.

Darüber hinaus war im Mittelalter wie in der Frühen Neuzeit die Bemalung von Metall mit wasserlöslichen Farben üblich: So wissen wir aus schriftlicher Überlieferung von Bildern auf Glocken, obwohl sich so gut wie keine Spuren auf den Objekten selbst erhalten haben.[29] Dafür, dass die Bemalung von Metall gebräuchlich war, spricht ebenfalls die parallel zur Etablierung des Kupferstichs in der 2. Hälfte des 16. Jahrhunderts in Mode kommende Verwendung von Kupferplatten als Malgrund anstelle von Leinwand oder Holz.[30] Während solche Gemälde auf Kupferplatten in großer Zahl überliefert sind, sind Überreste von Farbe auf plastischen Metallkörpern allerdings spärlich. Polychromen Grabmälern am nächsten kommen vielleicht die frühneuzeitlichen Zinnsarkophage. Im Hinblick auf die Eignung zur Bemalung sind die Metalle bzw. Legierungen durchaus vergleichbar. Ein farbiges Wappen und die Applikation eines Johannes unter dem Kreuz vom Zinnsarkophag von Herzog Philipp Julius von Pommern (1584-1625) in Wismar vermitteln einen Eindruck von der Farbigkeit (Abb. 4a, b). Es handelt sich um wasserlösliche, mit dem Pinsel aufgetragene Farben und Blattgold.[31]

Dass nicht viele Beispiele erhalten sind, kann nicht verwundern, denn die Farben sind extrem empfindlich – Feuchtigkeit, Berührung und jede Art von Reinigung führen zum rückstandslosen Verlust der Polychromie. Die Wismarer Zinnsarkophage entgingen der Reinigung nur, weil die Gruft außerhalb des Bestattungszeremoniells nicht geöffnet wurde.

Aus dem Fehlen von Farbspuren kann daher nicht darauf geschlossen werden, dass Bronzegrabmäler grundsätzlich nicht bemalt waren.

Doch was spricht nun im Einzelnen dafür, dass die Grabplatte Luthers eine Farbfassung erhielt? Aus den Kirchenrechnungen geht hervor, dass der „Mahler von Weimar“ in Jena 3 Wochen lang an dem „Bildnis“ gearbeitet hat, gemeint ist vermutlich Lucas Cranach d. J., vielleicht auch Peter Roddelstedt.[32] Der Tischler war hingegen nur zehn Tage beschäftigt. Der Maler hatte vermutlich die Leitungsfunktion bei

der Aufstellung, denn er blieb am längsten und ihm zu Ehren veranstaltete die Stadt ein Gelage mit drei Bürgermeistern und den vier Kastenherren.[33] Was machte nun der Hofmaler drei Wochen lang? Führte er lediglich die Aufsicht oder war er auch mit Malarbeiten beschäftigt? Unstrittig ist, dass er die hölzerne Rahmenarchitektur bemalte. Zudem vermittelt der Kupferstich in der Weimarer Kurfürstenbibel den Eindruck, dass auch die Figurenplatte selbst eine Farbfassung erhielt: Zum einen ist der hölzerne Bildgrund mit einem gekachelten Fußboden und Schatten als Innenraum gestaltet; zum andern ist auch die Bronzefigur in den Helligkeitswerten deutlich abgestuft – am hellsten erscheint das Inkarnat, der Talar bildet einen dunklen Kontrast dazu, die Schuhe sind wieder etwas heller. Die Tafel wirkt wie ein reliefiertes Gemälde. Man könnte folgern, dass der Kupferstich keine getreue Kopie der Grabplatte war, sondern die Vorlage malerisch frei nachempfand. Dagegen spricht allerdings der erläuternde Text auf der dem Stich gegenüberliegenden Buchseite, in dem deutlich zwischen dem Wittenberger Epitaph – „nur eine hölzerne Tafel mit seinem gemahlten Conterfect“ – und dem Jenenser Monument – dem „rechten ehernen Epitaphium“ – unterschieden wird. Für die Kurfürstenbibel sei vom Epitaph in Jena eigens ein „Muster“ genommen worden. Man hatte sich demnach nicht mit einem gemalten oder graphischen Lutherporträt als Stichvorlage zufrieden gegeben, sondern hatte unmittelbar am Original eine neue, authentische Vorlage für den Stecher hergestellt. Der Stich des Grabmals hat im Kontext der Bildnisfolge, deren Abschluss er bildet, Beglaubigungscharakter. Es geht ausdrücklich um die Wiedergabe des Jenenser Monuments, das durch den Kupferstich bekannter gemacht werden sollte.[34]

Außerdem könnte meines Erachtens die Bemalung des Holzmodells durchaus als Vorlage für die Bemalung der Bronzefigur gedient haben. Die Farbfassung des Holzmodells ist zwar neu, beruht aber nachweislich auf älteren Fassungen.[35] Es wird vermutet, dass es sich um das Modell handelt, von dem die Lehm- oder Sandgussform durch einen Abdruck unmittelbar abgenommen wurde. In diesem Fall müsste aufgrund des Schrumpfungsprozesses der Bronze beim Erkalten das Holzmodell etwas größer sein als der Bronzeguss. Das ist bislang nie genau

ausgemessen worden. Für das Grabmal Herzog Johann Casimirs aus Coburg, zu dem ebenfalls ein Holzmodell erhalten ist, konnte Paul Bellendorf in seiner Dissertation nachweisen, dass dieses aufgrund seiner Größe (es ist nicht größer, sondern etwas kleiner als die Bronze) nicht als unmittelbares Gussmodell fungiert haben kann. Es diente vermutlich zum einen als Vorbild für das Gussmodell und zum andern als Vorlage zur Bearbeitung der Bronze nach dem Guss, denn Punzierungen und Ähnliches sind detailgetreu übernommen.[36] Holzmodelle für den Bronzeguss sind in den seltensten Fällen überliefert.[37] Das Coburger stammt aus dem herzoglichen Besitz und wurde vermutlich aufbewahrt, damit der Auftraggeber die Vorlagentreue des Gusses nach seiner Fertigstellung überprüfen konnte. Wenn das Holzmodell der Lutherplatte dieselbe Funktion hatte wie das Coburger Modell, dann könnte seine Bemalung als Vorlage für die Bemalung der Bronze gedient haben. Ebenso könnte es sich auch mit dem leider nicht überlieferten Holzmodell für das Gesicht der Grabfigur Friedrichs des Weisen in der Wittenberger Schlosskirche verhalten haben, das Lucas Cranach d. Ä. anfertigen ließ. Von diesem Modell wissen wir aus einem Brief Cranachs an seinen Dienstherrn Kurfürst Johann vom 3. August 1525: „Ich hab das angesicht lasen flach schneiden, es wer sunst zu hoch im gisen worden, aber wens gegosen ist, so will ichs mit leipfarben malen, so sol es s.k.g. seliger gantz gleich werden. Der part ist zu kraus geschniten, man kans nit wohl anders ins holc zu wegen pringen.“[38] Hauschke deutet dieses Briefzitat dahingehend, dass Cranach dem Kurfürsten mitteilt, er wolle das Holzmodell, wenn es als Gussmodell ausgedient habe, mit Leimfarben bemalen, um die Ähnlichkeit zu steigern.[39] Das ist durchaus eine mögliche Lesart. Mit der Wendung „angesicht, wens gegosen ist“ könnte jedoch auch das Bronzegesicht gemeint sein, dessen Bemalung nach dem Guss in der Art des Holzmodells Cranach in Aussicht stellt.[40] Denn es geht ihm darum, dem Kurfürsten zu vermitteln, dass nur er als Maler in der Lage sei, durch Farben wirkliche Ähnlichkeit zu imaginieren: Der Guss verfälsche das Gesicht, weil er es verflacht, das Holzmodell, weil sich die Bartlocken nicht fein genug schnitzen lassen.



Abb. 4 a, b: Bemalte Applikationen eines Wappens und einer Johannesfigur auf dem Zinnsarkophag von Herzog Philipp Julius von Pommern (1584-1625), Wismar, St. Petri, Greifenkapelle (Foto: Wolfgang Hofmann, Wolgast)

Auch die um 1520 für die Wittenberger Schlosskirche entstandenen nahezu lebensgroßen Alabasterfiguren von Friedrich dem Weisen und Johann dem Beständigen waren – vermutlich durch Cranach – bemalt, eine ähnliche Bemalung könnte er nach meiner Lesart nun auch für die Bronzebilder in Aussicht gestellt haben. Ob Cranach die angekündigte Bemalung tatsächlich ausführte, wissen wir nicht; vom heutigen, nicht-polychromen Zustand der Grabfigur des Kurfürsten kann jedoch nicht rückgeschlossen werden, dass es keine Bemalungen gab. Der Überlieferung nach war er an der Aufstellung des Grabmals leitend beteiligt. Er hätte demnach zumindest die Gelegenheit gehabt, eine Bemalung vorzunehmen.[41]

Da in dem Brief Cranachs an Kurfürst Johann lediglich von der Bemalung des Gesichts die Rede ist, besteht die Möglichkeit, dass der übrige Körper unbemalt bleiben sollte. Für eine solche Teilpolychromierung spricht zum einen, dass sie insgesamt bei Grabsteinen üblich waren und sich auch im Bereich von Bronzegrabplatten ein Vergleichsbeispiel finden ließ.[42] Zum andern war eine – zumindest teilweise – Materialsichtigkeit vermutlich vorgesehen, weil die Bronze für ihren Materialwert sowie vor allem für die Dauerhaftigkeit der im Grabmal monumentalisierten Memoria stand.[43]

Auch bei einem weiteren Grabmal der Vischer-Werkstatt war – ähnlich wie beim Grabmal Friedrichs des Weisen und wie beim Luthergrabmal in Jena – nachweislich ein Hofmaler beteiligt: Cranachs Vorgänger Jacopo de' Barbari wurde 1504 für Malerarbeiten am Grabmal der Herzogin Sophie von Sachsen in der Marienkirche in Torgau entlohnt. In diesem Fall räumt auch Hauschke die Möglichkeit ein, dass de' Barbari Teile des Monuments bemalt hat: Bei dem barocken Gitter, das heute das Grab umgibt, sind die Wappen farbig gefasst. Hauschke vermutet nun, dass diese Bemalung auf eine ebenfalls farbige Gestaltung der Wappen der ursprünglichen Aufstellung zurückgeht.[44] Denkbar wäre meines Erachtens, dass nicht nur die Wappen, sondern zusätzlich auch Teile der Figur – etwa das Gesicht – bemalt wurden. Der stark typisierte Guss erfuhr möglicherweise durch eine Farbfassung von der Hand de' Barbaris, wie sie Cranach rund 20 Jahre später für das Bildnisrelief Friedrichs

des Weisen in Aussicht stellte, eine Verlebendigung und eine Verähnlichung mit der Lebenden.[45]

Zurück zu Luther: Die ungewöhnliche Verglasung ließe sich als weiteres Argument für eine Bemalung der Bronze durch Cranach deuten, da sie einen erhöhten Schutz erforderte, der durch das zusätzlich vorgesehene Gitter nicht hinlänglich gewährleistet gewesen wäre. Die unbemalte Platte hätte eines solchen Schutzes nicht bedurft, denn Bronze ist bekanntlich besonders unempfindlich. Bei einer bemalten Grabplatte musste hingegen jede Berührung verhindert werden.[46]

Bei dem bereits erwähnten Grabmal in Notmark auf der dänischen Insel Alsen sollten die Flügeltüren ebenfalls die kostbare Bemalung und Vergoldung des Grabsteins schützen. Wollte man das Grabmal sehen, musste man in diesem Fall die Flügel aufklappen. Beim Luthergrab hingegen konnte man die Figur durch die Verglasung der Flügel auch im geschlossenen Zustand erkennen. Das zusätzliche Gitter erschwerte zudem den Zugang und damit die Öffnung der Glasflügel durch Unbefugte.[47]

Durch die von mir angenommene Bemalung wurde der ehemalige „Leichstein“ – so wurde die Platte noch in der Korrespondenz zwischen Johann Friedrich und seinen Söhnen aus der Zeit seiner Gefangenschaft bezeichnet – an die mittlerweile weitverbreiteten gemalten ganzfigurigen lebensgroßen Luther-Gedächtnis-Bildnisse der Cranach-Werkstatt angeglichen. Hingewiesen sei hier auf ein Bildnis Luthers, das sich heute in der Schlosskirche in Wittenberg befindet; ein ähnliches wurde dort kurz nach Luthers Tod aufgehängt und sollte später gegen die Bronzeplatte ausgetauscht werden. Erst durch die Bemalung konnte – so Cranach im Bezug auf das Holzmodell für das Gesicht Friedrichs des Weisen – das Bildnis Luther „gantz gleich werden“.

Der Einsatz von Farbe zur Verlebendigung von Skulptur war schon in der Antike gebräuchlich und behielt diese Funktion bis in die Gegenwart, wie die Skulpturenausstellung „The Color of Life“ im Getty-Museum jüngst sehr eindrücklich gezeigt hat.[48] Die Bemalung von Bronze widerspricht unseren Sehgewohnheiten. Wir schätzen die Materialsichtigkeit, weil wir gewohnt sind, in Meistern wie Peter und Hans Vischer autonome Künstler zu sehen, deren

Kunstwerke für sich sprechen und keiner Überarbeitung durch einen Maler bedürfen. Bei Marmor- und Holzskulpturen haben wir uns damit abgefunden, dass die Ideale des 18. und 19. Jahrhunderts nicht die der Antike, des Mittelalters und der Frühen Neuzeit waren. Ich möchte dafür werben, auch im Bezug auf Bronzeskulpturen umzudenken und nach weiteren Hinweisen auf Farbfassungen zu suchen. Mehr als bei den andern Materialien wird man dabei auf schriftliche Hinweise angewiesen bleiben, da die Überlieferungschance der Farbfassungen verschwindend gering ist.



Abb. 5: *Margarethensarg*, um 1520, Miniatur aus dem Aschaffenburger Codex, Aschaffenburg, Hofbibliothek, Ms.14, Fol. 352v (Foto: Hofbibliothek Aschaffenburg)

Der konfessionelle Vergleich

Die Verglasung des Lutherbildnisses ist zwar sehr ungewöhnlich, aber doch nicht ganz ohne Parallele. Es gibt ein gleichfalls äußerst prominentes konfessionelles Gegenstück, dessen Verglasung sogar erhalten ist: Das Prunkstück aus der Reliquiensammlung des Kurfürsten Albrecht von Brandenburg, der um 1520 entstandene Margarethensarg (Abb. 5).

Er war auf das Engste mit dem ebenfalls in der Nürnberger Vischer-Werkstatt geschaffenen Kurfürstengrabmal verbunden, denn er hatte seinen Platz auf dem Baldachin, der Bestandteil des Grabmonuments für Albrecht war (Abb.6).[49] Er diente der sakralen Herrschaftslegitimierung und war zugleich ein demonstratives konfessionelles Bekenntnis des verstorbenen Kurfürsten.

Der gläserne Sarg birgt die lebensgroße Holzfigur des Leichnams der hl. Margarethe, der keine Spuren von Verwesung aufweist und dadurch ihre



Abb. 6: Peter Vischer d. J., *Baldachin vom Grabmal des Kardinal Albrecht von Brandenburg mit dem Margarethensarkophag*, nach 1540, Aschaffenburg, Stiftskirche (Foto: Gerhard Ermischer)



Abb 7: *Margarethensarg*, Detail: hl. Margarethe, um 1520, bemaltes Holz mit eingearbeiteten Reliquien, Aschaffenburg, Stiftskirche (Foto: Sabine Denecke)

Jungfräulichkeit bezeugt (Abb. 7).[50] Die Bauchhöhle ist geöffnet, sodass der Anschein erweckt wird, dass die verderblichen Innereien herausgenommen wurden. An ihrer Stelle barg der Leib eine Fülle von Reliquien. Kerstin Merkel hat das alles ausführlich untersucht und beschrieben.[51]

Der gläserne Margarethensarg war in seiner Monumentalität einzigartig und innovativ. In der Präsentation der Grabplatte Luthers hinter Glas wurde diese Innovation auf ein Bildmedium übertragen, das einerseits ein konfessionelles Kontrastprogramm zum Margarethenreliquiar bildete, andererseits jedoch in seiner Funktion der sakralen Herrscherlegitimierung sehr traditionell war und dem Margarethensarg durchaus entsprach.

Allerdings gibt es einen entscheidenden Unterschied zwischen der Präsentation Margarethes und der Luthers: Bei Margarethe wurden klare Glasscheiben verwendet, bei Luther hingegen Butzenscheiben. Dies ließe sich pragmatisch erklären – der Jenenser Glaser war vermutlich nicht in der Lage, klare Glasscheiben zu produzieren. Ich möchte jedoch eine andere Deutung vorschlagen:[52] Während Reliquien hinter Bergkristall oder klarem Glas präsentiert wurden, war bei Sakramentshäuschen die Präsentation der Hostie hinter Gittern und häufig zusätzlich hinter Butzenscheiben üblich. Die Gitter und Scheiben waren hier fensterartiger Bestandteil von Mikroarchitekturen, sogenannten „Chörlein“, und entsprachen den Fenstern in den formverwandten gotischen Choranlagen. Um in der geweihten Hostie die sakramentale Gegenwart Christi zur Anbetung auszustellen, verbarg man sie hinter Gittern und Butzenscheiben.[53] So wurde sie einerseits erhellt, andererseits dem unmittelbaren Anblick jedoch wie durch einen Schleier entzückt und war im besten Fall schemenhaft sichtbar. Das Licht, Voraussetzung jeder Erkenntnis, konnte zwar durch Gitter und Scheiben hindurchdringen; es konnte sogar durch die Brechung in der Vielzahl der Einzelscheiben vervielfacht werden, die Hostie blieb dem Auge jedoch durch die oft sehr dichte Gitterstruktur sowie durch die Tönung, Kleinteiligkeit und Unregelmäßigkeit der Rundscheiben fast vollständig verborgen. Das Paradox der gleichzeitigen Sichtbarmachung und Verhüllung entspricht dem paradoxen Bildcharakter der Hostie, in der der Leib



Abb. 8: *Margarethensarg*, Detail: Hände der hl. Margarethe, um 1520, bemaltes Holz mit eingearbeiteten Reliquien, Aschaffenburg, Stiftskirche (Foto: Sabine Denecke)

Christi einerseits real präsent gedacht wird, andererseits jedoch der visuellen Erkenntnis entzogen bleibt: Sichtbar ist lediglich die verhüllende Gestalt der Hostie.

Möglicherweise setzte Cranach die Butzenscheiben programmatisch ein und wollte, dass sie den Betrachter an die Präsentation von Hostien hinter Butzenscheiben von Sakramentshäuschen erinnerten. Vielleicht wollte er auf diese Weise auf eine Analogie der Bildqualität des hinter den Scheiben Verborgenen hinweisen: auf eine Analogie zwischen der Hostie, in der Christus real vergegenwärtigt wurde, und der Figurenplatte mit der Gestalt Luthers. Die Aufmerksamkeit des Betrachters konnte durch diese Inszenierung auf die Qualität des Bildes gelenkt werden, den verstorbenen Reformator leibhaftig zu vergegenwärtigen.

Die Bildqualität leibhaftiger Vergegenwärtigung hatte die Bronze auch schon ohne die ungewöhnliche Präsentation hinter Glas durch die herausragende Leistung des Malers erhalten: Von ihm stammte der zeichnerische Entwurf, der als Substrat der künstlerischen Idee und damit als der eigentliche Schöpfungsakt verstanden wurde.[54] Und ebenfalls vom Maler, möglicherweise von Lucas Cranach d. J., stammte die von mir vermutete Kolorierung des Gesichts, die mutmaßlich als Werk Lucas Cranach d. Ä. schon für die durch den Krieg verhinderte Aufstellung der Figurenplatte in Wittenberg vorgesehen war. Durch sie konnte die vom Schnitzer vorgegebene und vom Gießer ausgeführte Form erst ihre eigentliche Qualität erlangen: So wie die von Lucas Cranach d. Ä. zeichnerisch entworfene und nach dem Guss kolorier-

te Bronzemaske Friedrichs des Weisen sollte auch die Luthers durch den Entwurf und die Farben des Malers der Gestalt des Verstorbenen „gantz gleich“ werden. Die Ähnlichkeit ist dabei eine Qualität, durch die der Maler den Verstorbenen auf dieselbe Weise mit seinem Bildnis verbindet wie der Schöpfer sich selbst mit seinen Geschöpfen, den gottebenbildlichen Menschen. Man könnte diese einerseits durch das designo und andererseits durch die Kolorierung des Gesichtes hervorgebrachte künstlerische Qualität als 'sakramentalen Realismus' bezeichnen:[55] Der Verstorbene soll durch sie real vergegenwärtigt werden wie Christus in der gewandelten Hostie – nicht wie Margarethe in der Gestalt der Toten, sondern in der Gott ebenbildlichen Gestalt des Lebenden.

Die Analogie zwischen der vorreformatorischen Präsentation von Hostien in Sakramentshäuschen und der der Grabplatte Luthers reicht noch weiter: Beide wurden in unmittelbarer Nähe des Altares aufgestellt und dadurch mit dem Altarsakrament auch räumlich verbunden. Der Jenaer Lutherschrein trat gewissermaßen an die Stelle eines vorreformatorischen Sakramentshäuschens und diente wie dieses als Behausung für einen leibhaftig vergegenwärtigten Verstorbenen.

Dass ausgerechnet für ein Bild eine Präsentationsform kreiert wurde, die die Erinnerung an Sakramentshäuschen weckte, erscheint zunächst paradox: Sakramentshäuschen waren mit der Einführung der Reformation schlagartig außer Gebrauch gekommen, weil die Ablehnung der Verehrung und Anbetung der Hostie ein zentrales und völlig unstrittiges Anliegen aller Reformatoren war. Dieselbe Einigkeit bestand jedoch auch hinsichtlich der Ablehnung der Verehrung und Anbetung von Bildern. Warum wählte man für Luthers Grabplatte dennoch eine Bildform, die an Sakramentshäuschen erinnerte und geeignet war, der Bilderverehrung Vorschub zu leisten? Meines Erachtens war die Ablehnung der Anbetung der Hostie und der Bilder 1571 unter den Protestanten bereits so selbstverständlich, dass die Gefahr, eine sakramentshausartige Bildpräsentation könne eine neue Bilderverehrung auslösen, gering geachtet wurde. Die Inschrift auf dem Architrav des Grabmals, in der ausdrücklich darauf hingewiesen wird, dass die Präsentation nicht der Anbetung, sondern der Erinnerung an

den Reformator diene („NON CULTUS SED MEMORIAE GRATIA“), hätte den Missbrauch des Lutherbildes nicht wirksam unterbinden können.[56] Verhindert wurde er nicht durch diese Inschrift, sondern dadurch, dass die Anbetung von Bildern als römisch-katholische Frömmigkeitspraxis galt, gegen die man sich abzusetzen suchte. Wenn selbst die Hostie nicht mehr angebetet wurde, obwohl sie nach lutherischer Vorstellung Christus leibhaftig vergegenwärtigte,[57] bestand auch keinerlei Gefahr, dass die leibhaftige Vergegenwärtigung einer Person im Bildnis bei protestantischen Betrachtern das Bedürfnis wecken könnte, den Dargestellten durch Kniefall und Anbetung zu verehren. Die Frage, warum die für die Hostie abgeschaffte Präsentationsform für die Grabplatte wieder eingeführt wurde, bleibt jedoch bestehen. Ein Erklärungsversuch ließe sich an der unterschiedlichen Bildqualität von Hostie und Porträt festmachen: Die Wandlung der Hostie war kein sichtbares Ereignis. Die Realpräsenz Christi im Abendmahl konnte nicht visuell, sondern nur durch den Genuss erfahren werden. Die ‚Augenkommunion‘ wurde daher von allen Reformatoren abgelehnt.[58] Die Vergegenwärtigung Luthers im Bildnis war hingegen nur visuell erfahrbar. Eine Inszenierung des Vorgangs der Enthüllung durch das Verbergen des Bildes hinter den Butzenscheiben und die temporäre Öffnung der Fensterflügel konnte das visuelle Erlebnis der Realpräsenz steigern.

Bei den Sakramentshäuschen waren die Butzenscheiben wie die Gitter ein Bild für die sich der visuellen Erkenntnis entziehende Realpräsenz Christi in der Hostie. Bei Cranachs Luther verweisen sie einerseits auf die Analogie zwischen dem Schöpfergott und dem Künstler: Beide erschaffen Bilder, in denen das Urbild real vergegenwärtigt ist – Christus in der Hostie und Luther in Cranachs Bild. Die Butzenscheiben sollen Cranachs Schöpfung mittels der für die Ausstellung von geweihten Hostien geläufigen Präsentationsform auf die hostienartige Qualität des Bildes zur leibhaftigen Vergegenwärtigung hinweisen. Andererseits sind die Butzenscheiben in ihrer die klare Sicht beeinträchtigenden Wirkung aber vielleicht auch als Bild für das ‚stückweise Erkennen wie in einem Spiegel‘ aus dem ersten Korintherbrief zu lesen: Als Bild für die Verheißung der unmittelbaren Begegnung mit Luther in der nah erwarteten Zukunft. Noch muss

der Betrachter mit dem durch die Butzenscheiben getrübbten Blick auf das Bildnis vorlieb nehmen, dann aber – am Ende der Zeiten – wird er ihn von Angesicht zu Angesicht erkennen.[59] Im Vorgang der Öffnung der Butzenscheibenfenster kann das Erlebnis dieser den Frommen verheißenen unmittelbaren Begegnung im Bild vorweggenommen werden.[60] Der Vorgang der Enthüllung ließe sich so als Erkenntnisakt lesen, als Bild für die Erlangung der Glaubensgewissheit, dass die verheißene Gemeinschaft der Lebenden mit dem verstorbenen Reformator nahe bevorstehe. Denn diese Aufgabe wurde Reformatorbildnissen im Kirchenraum tatsächlich zugeschrieben: Am Schluss seiner Leichenpredigt auf Lucas Cranach d. J. führte Georg Mylius 1586 aus, dass der verstorbene Maler nun nicht mehr mit den Bildnissen Luthers und Melancthons vorlieb nehmen müsse, sondern mit ihnen selbst in der himmlischen Gemeinschaft zusammen sein, sprechen und zu Tisch sitzen könne.[61] Die Bildnisse dienten der Vergewisserung der Verheißung solcher Gemeinschaft nach dem eigenen Tod.

Schlussbetrachtung: Zusammenfassung der Thesen

1. Luther wurde in Jena wie eine Reliquie präsentiert: Die Verglasung war eine Bildform, die für Reliquien verwendet wurde und dazu diente, durch die Sichtbarkeit die Authentizität zu erhöhen.
2. Die Grabplatte trat hinsichtlich ihrer Funktion der sakralen Herrschaftslegitimierung an die Stelle der vorreformatorischen Reliquiensammlung der Ernestiner. Darin gleicht sie dem Margarethensarg, der Hauptreliquie aus der Sammlung Kardinal Albrechts von Brandenburg.
3. Die Präsentation der Grabplatte Luthers in Jena bildet ein konfessionelles Kontrastprogramm zur Präsentation Margarethes in Aschaffenburg: Als Authentizitätsbeweis gelten nicht die Knochen, sondern das durch die angenommene Polychromierung verähnlichte Bildnis des Lebenden, das in das unvergängliche Material der Bronze gegossen zum Bild des ewig Lebenden wurde.
4. Die Verglasung verschleierte das Lutherbildnis. Das Licht, Voraussetzung jeder Erkenntnis, wurde durch sie gebrochen und vermehrt. Die Sichtbarkeit des

Porträts war dadurch jedoch erheblich eingeschränkt. Für die unmittelbare Begegnung mussten die Fensterflügel erst geöffnet werden. Die Butzenscheiben lassen sich als Zitat aus der Architektur von Sakramentshäuschen deuten. Dieses Zitat kann als Hinweis auf die Analogie zwischen den Bildern gelesen werden, die sie verhüllen – einer Analogie hinsichtlich der Bildqualität, die darin besteht, dass das Abgebildete real vergegenwärtigt wird. Die Butzenscheiben bildeten andererseits eine Sichtblockade, die die unmittelbare Begegnung mit dem Bildnis verhinderte bzw. nur in den Momenten ermöglichte, zu denen die Butzenscheibenfenster geöffnet wurden. Der Vorgang der Öffnung verbildlichte das Prozesshafte der Betrachtung, die auf die Erkenntnis der Hinweisqualität des Bildes ausgerichtet war: Die eingeschränkte Erfahrbarkeit der bildhaften Gegenwart Luthers ließe sich als Hinweis auf die religiöse Funktion des Bildnisses deuten, das durch die Enthüllung die Verheißung auf die unmittelbare Begegnung mit dem verstorbenen Reformator in der nah erwarteten Zukunft zur sichtbaren Glaubensgewissheit machte.

5. Cranach erhob den Anspruch, mit den Mitteln des Malers, das heißt einerseits mittels der Visierung, der die Qualität der Bilderfindung als intellektuelle künstlerische Leistung zukam, und andererseits mittels der angenommenen Farbgebung insbesondere des Gesichtes, wirkliche Ähnlichkeit hervorbringen zu können. Er beanspruchte diese Fähigkeit für sich als Maler, während er sie dem Bildschnitzer und dem Rotgießer absprach. Die Inszenierung der Grabplatte Luthers in Jena zeigt, dass dieser Anspruch nicht nur von Lucas Cranach d. Ä. selbst erhoben wurde, sondern von seinem Nachfolger, seinem Sohn oder einem anderen im Dienst des ernestinischen Hofes stehenden Künstler, genauso rezipiert wurde: Denn sein Nachfolger präsentierte die von Lucas Cranach d. Ä. zeichnerisch entworfene und vermutlich nach seinen Vorstellungen kolorierte Bronzeskulptur wie eine Reliquie in einem Schrein, ja mehr noch: wie den Corpus Christi in einem Sakramentshäuschen und damit in einer Präsentationsform, die nahelegte, dass es sich bei dem Bild um eine visuell erfahrbare leibliche Vergegenwärtigung des Verstorbenen handelte. Cranachs Bildnisse wurden im 16. Jahrhundert, möglicherweise auch darüber hinaus, aufgrund dieser Bildqualität

wertgeschätzt. Seine Kunst zeichnete sich in den Augen der Zeitgenossen durch einen einzigartigen ‚sakramentalen Realismus‘ aus.

Endnoten

1. Cranach etablierte die Bildform des lebensgroßen Ganzfigurenporträts einerseits für Regentenbildnisse (als frühestes Beispiel gelten die Porträts von Herzog Heinrich dem Frommen von Sachsen und seiner Gemahlin Katharina von Mecklenburg von 1514 in der Dresdner Gemäldegalerie), vor allem im Nordosten des Reiches, und andererseits für Reformatorenporträts im Kirchenraum.
2. Kurfürst Johann Friedrich in einem Brief an Melanchthon am 21. Februar 1546: „Damit nun sein Begräbnis ehrlich bestattet werde, so seind wir bedacht, sein Epitaphium in einem Messing, als ein Blech über das Grab mit einer Umschrift, und ein Messing, darin das Epitaphium gegossen sein sol, in die Mauren gießen zu lassen.[...] Begehren derohalben gnädiglich, ihr wollet neben den anderen Herren den Theologen davon reden, welcher Gestalt dem Doctor seligen sein Epitaphium gemacht, auch wie das Blech mit der Umschrift gefertigt werden sol, und Uns solches überschicken“ (zitiert nach Friedrich Möbius, *Die Stadtkirche St. Michael zu Jena: Symbolik und Baugeschichte einer spätgotischen Stadtpfarrkirche*, Jena 1996, S. 107, vgl. *Melanchthons Briefwechsel. Regesten Bd. IV*, bearb. v. Heinz Scheible, Stuttgart-Bad Cannstatt 1983, Regest Nr. 4165).
3. Die letzte Bestattung in der Schlosskirche fand 1801 statt. 75 der insgesamt 90 Gräber waren solche von Professoren und anderen Universitätslehrern (Bernhard Gruhl, *Die Schlosskirche der Lutherstadt Wittenberg*, Regensburg 2006, S. 14; Aufzählung der Grabmäler in Fritz Bellmann u. a., *Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg*, Weimar 1979, S. 104-107). Allerdings ist die ursprüngliche Anzahl der Professorengräber aus dem 16. Jahrhundert schwer zu ermitteln. Die Schlosskirche scheint erst nach Luthers Tod zur Professorengrablege geworden zu sein und war auch kein exklusiver Bestattungsort: Zahlreiche Professoren wurden vor wie nach Luthers Tod in der Stadtkirche beigesetzt (ebd., S. 181-188, 275-276).
4. Zum Grabmal Luthers liegt eine Fülle von Literatur vor: Johann Meisner, *Descriptio Ecclesiae Collegiatae Omnium Sanctorum Wittenbergensis, ejusdem Fundatio, Iura, Privilegia et Ornatus, quae adhuc extant*, Wittenberg 1668, S. 135, 137; Christian Juncker, *Das Guldene und Silberne Ehren-Gedächtniß Des Theuren Gottes-Lehrers S. Martini*

Lutheri. In welchem dessen Leben, Tod, Familie und Reliquien [...] beschrieben [...], Schleusingen 1706; Matthäus Faber, *Kurtzgefaste Historische Nachricht Von der Schloß- und Academischen Stiffts-Kirche zu Aller-Heiligen in Wittenberg Und [...] Zierathen [...]*, Wittenberg 1717, S. 207, 211; Wilhelm Junius, *Martin Luthers Grabplatte in der Jenaer Stadtkirche St. Michael*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 58 (1922), S. 150-153; ders., *Aus der Gefangenschaft des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen*, in: *Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde* 1926, S. 226-260; Herbert Koch, *Das Lutherbild in der Stadtkirche zu Jena*, in: *Altes und Neues aus der Heimat*, Beilage zum Jenaer Volksblatt (1924), Nr. 9; ders., *Die Jenaer Kirchenrechnungen des 16. Jahrhunderts*, in: *Zeitschrift des Vereins für Thüringische Geschichte und Altertumskunde*, N.F. 28 (1929), S. 231-260; ders., *Martin Luthers Grabplatte in Jena*, in: *Altes und Neues aus der Heimat*, Beilage zum Jenaer Volksblatt (1934), Nr. 5; Bellmann u. a. 1979, *Denkmale Wittenberg*, S. 46-47, 213-214; Sibylle Badstübner-Gröger und Peter Findeisen, *Martin Luther. Städte, Stätten, Stationen. Eine kunstgeschichtliche Dokumentation*, Berlin/Leipzig ²1992, S. 163-164; *Die Inschriften der Stadt Jena bis 1650*, gesammelt und bearb. v. Luise und Klaus Hallof (Die Deutschen Inschriften 33, Berliner Reihe 5), Berlin 1992, S. 41-43, 67-68, Abb. 35-37; Möbius 1996, *St. Michael Jena*, S. 107-117; Klaus Niehr, *Memorialmaßnahmen – Die Wittenberger Schlosskirche im frühen 16. Jahrhundert*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 3 (2008), S. 335-372, hier S. 368, 370-371; Harald Meller (Hg.), *Fundsache Luther. Archäologen auf den Spuren des Reformators*, Ausst.Kat. Landesmuseum für Vorgeschichte Halle, Stuttgart 2008, S. 306-309. Eine detaillierte Rekonstruktion des Grabmals, der Pläne, Planänderungen und ihrer (Teil-)Umsetzung im Kirchenraum bietet neuerdings Arwed Arnulf, *Luthers Epitaphien. Konfessionpolitische Inanspruchnahme, Veränderung und Rezeption der Luther-Memoria: Epitaphgestaltung im Umfeld der Wittenberger Universität* (Ringvorlesung FU Berlin, 20.5.2010, liegt gedruckt noch nicht vor). Die Bildform, der Bestattungsort sowie die komplette Finanzierung des Monuments durch den Kurfürsten kommen einer Nobilitierung Luthers gleich. Schon die Verwendung des Ädikulatypus mit der ganzfigurigen Darstellung, der nördlich der Alpen bis in die 1560er-Jahre typisch für landesherrliche Grabmäler ist (Oliver Meys, *Memoria und Bekenntnis. Die Grabdenkmäler evangelischer Landesherren im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation im Zeitalter der Konfessionalisierung*, Regensburg 2009, S. 135), muss als Ausdruck besonderer Wertschätzung und

Nähe zum Landesherrn gewertet werden. Die Inschriften sowie das Wappen charakterisieren Luther nicht in seiner Beziehung zum Kurfürsten und dem sächsischen Territorium, sondern in seinem gottunmittelbaren Reformatorenam: als Zimmermann der Stadtkirche sowie als Diener Gottes. Die Einbeziehung eines Reformatorengrabes in die Fürstengrablege blieb kein Wittenberger Sonderfall: In Emden ließ Edzard II. den 1588 verstorbenen lutherischen Prediger († 27.10.1588) beispielsweise in der Fürstengruft in der Großen Kirche bestatten (Menno Smid, *Ostfriesische Kirchengeschichte* (Ostfriesland im Schutze des Deiches. Beiträge zur Kultur und Wirtschaftsgeschichte des ostfriesischen Küstenlandes, Bd. 6), Pewsum 1974, S. 232).

5. Zum Schmalkaldischen Krieg und seinen fatalen Folgen für die Ernestiner: Günther Wartenberg, *Die Schlacht bei Mühlberg in der Reichsgeschichte als Auseinandersetzung zwischen protestantischen Fürsten und Kaiser Karl V.*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 89 (1998), S. 167-177. Der Tod Luthers und die Niederlage im Schmalkaldischen Krieg mit der Entmachtung der Ernestiner kann als Epochenschwelle gelten: Mit ihr begann das konfessionelle Zeitalter, das bei den Lutheranern durch den Kampf um das Wittenberger Erbe bestimmt war. Denn seit dem Verlust Wittenbergs war der Exklusivanspruch der Ernestiner auf die Verwaltung dieses Erbes (vor allem der Luthermemoria) aufgebrochen und wurde zu einem der zentralen Streitthemen zwischen den lutherischen Dynastien.
6. Am 18. März 1549 teilten Johann Friedrich II. und Johann Wilhelm ihrem Vater, der noch kaiserlicher Gefangener war, brieflich mit, dass sie mit dem Gießer übereingekommen seien, „das er uns denselben vor LXX fl., ungeacht das ime ander Leute [im Briefkonzept ist an dieser Stelle eingefügt: Herzog Moritz] ein mehrers dafür hetten geben wollen folgen lest“ (StA Weimar, Ernest. Gesamtarchiv Reg. L pag. 231-239 C2 Bl. 24ff, zitiert nach *Inschriften Jena* 1992, S. 43 Anm. 16). Die Darstellung von Bellmann u. a. 1979, *Denkmale Wittenberg*, S. 47, wonach Kurfürst Moritz die Annahme der Platte verweigert habe, lässt sich hingegen aus den Quellen nicht bestätigen. Der Briefentwurf mit der Erwähnung von Moritz als seinen Vetter überbietendem Kaufinteressenten spricht dagegen, dass die Platte aufgrund der Verweigerung ihrer Annahme durch den neuen Kurfürsten gegen den ausdrücklichen Wunsch Johann Friedrichs und seiner Söhne nach Weimar gelangte.
7. Johannes Hermann, *Moritz von Sachsen, evangelischer Christ und Judas zugleich*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 92 (2001), S. 87-117. Eine Zusammenstellung publizistischer Darstellungen,

- die Kurfürst Moritz zum Judas stilisieren, bei Thomas Kaufmann, *Das Ende der Reformation. Magdeburgs „Herrkotts Kanzlei“ (1548-1551/52)* (Beiträge zur historischen Theologie, hg. v. Albrecht Beutel, Bd. 123), Tübingen 2003, S. 223-226, hier bes. Anm. 83. Zum *Schmähgemälde wider Herzog Moritzen*, um 1550, einer kolorierten und laierten Federzeichnung, in der Johann Friedrich mit Christus und Moritz mit Judas identifiziert wird, vgl. auch Matthias Müller, *Bilder als Waffen nach der Schlacht. Die Stilisierung Kurfürst Johann Friedrichs von Sachsen zur ‚imago pietatis‘ und die Fortsetzung des Schmalkaldischen Krieges in der konfessionellen Bildpropaganda*, in: Oliver Auge u. a. (Hgg.), *Bereit zum Konflikt. Strategien und Medien der Konflikterzeugung im europäischen Mittelalter* (Mittelalter-Forschungen, hg. v. Bernd Schneidmüller und Stefan Weinfurter 20), Ostfildern 2008, S. 311-339, S. 324-325 und Abb. 9.
8. Die Protestanten selbst deuteten den unversehrten Erhalt des Luthergrabs während des Schmalkaldischen Kriegs als Zeichen der Treue Gottes. In seinem *Dialogus oder Gespräch etlicher Personen vom Interim* von 1548 schrieb der Autor [Alberus]: „Das gemeyn Gebät hat zu Wittenberg vil ubels, so die Papisten furhalten, verhindert. Der von Latron hatte gesagt, kämen sy gehen Wittenberg, so wolten sy D. Martinum Luther außgraben und verbrennen. Gott ließ sy dahin kommen, noch kundten sy ir fürnemen nicht vollbringen“ (K 4 v, zitiert nach Kaufmann 2003, *Ende der Reformation*, S. 432). Zur Bedeutung der Verschonung von Luthers Grab durch Karl V. für das Überleben der Reformation Heinz Schilling, *Veni, vidi, Deus vicit – Karl V. zwischen Religionskrieg und Religionsfrieden*, in: *Archiv für Reformationsgeschichte* 89 (1989), S. 144-166, hier S. 161-163. Zur Frage, ob Karl V. tatsächlich an Luthers Grab stand, s. Helmar Junghans, *Kaiser Karl V. am Grabe Martin Luthers in der Schlosskirche zu Wittenberg*, in: *Lutherjahrbuch* 54, 1987, S. 100-113.
9. Möglicherweise blieben die Bronzeteile des Grabmals zusammen mit den Archivalien, die nach dem Verlust des Kurkreises durch die Ernestiner in Fässern und Kisten von Wittenberg und Torgau nach Weimar transportiert wurden, bis nach 1570 un- ausgepackt in einem Kellergewölbe stehen (zum Schicksal der Archivkisten Natalie Krentz, *Auf den Spuren der Erinnerung. Wie die „Wittenberger Bewegung“ zu einem Ereignis wurde*, in: *Zeitschrift für historische Forschung* 36 (2009), S. 563-595, hier S. 585-586). Nach dem Bericht, der dem Kupferstich mit der Darstellung des Luthergrabs in Jena in der Weimarer Kurfürstenbibel beigegeben ist, gelangte das Grabmal gar nicht nach Weimar, sondern zusammen mit der Kurfürstlichen Bibliothek von Wittenberg direkt nach Jena: „[...] aber umb dess eingefallenen leidigen Kriegs und Enderung der Chur willen nicht gesetzt, unter andern beweglichen Gütern Krafft des 2. Artickel der Kais. Capitulation vor Wittenberg des gefangenen Kindern vorbehalten und durch solche Gelegenheit mit der Churf. Wittenbergischen Bibliothek gen Jena weggeführt“ (Weimarer Kurfürstenbibel, zitiert nach dem Exemplar von 1641 in der Berliner Staatsbibliothek, 2⁰ Bg 2424, Bd. 1, vor Tf. 14, vor (f)).
10. Vor dem Hintergrund der langjährigen Feindschaft zwischen den Universitäten Wittenberg und Jena personifizierte Luther die Reinerhaltung der Lehre gegen die Wittenberger Philippisten. Die Gründung der Universität Jena 1548, die Johann Friedrich aus der Gefangenschaft heraus veranlasst hatte, wird als Rettungsakt der lutherischen Lehre stilisiert. Jena wird durch die Grabplatte als neues, besseres Wittenberg ausgezeichnet. Grundlegend zu den innerlutherischen Streitigkeiten zwischen Wittenberg und Jena Johannes Hund, *Das Wort ward Fleisch. Eine systematisch-theologische Untersuchung zur Debatte um die Wittenberger Christologie und Abendmahlslehre in den Jahren 1567 bis 1574* (Forschungen zur systematischen und ökumenischen Theologie, Bd. 114), Göttingen 2006, vgl. auch Joachim Bauer, *Der Kampf um das „wahre“ Luthertum. Jena und Wittenberg 1548*, in: Luise Schorn-Schütte (Hg.), *Das Interim 1548/50. Herrschaftskrise und Glaubenskonflikt* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Bd. 203) Gütersloh 2005, S. 277-311.
11. Nach den schweren Verlusten nach der Niederlage von Mühlberg mit der Gefangennahme des Kurfürsten Johann Friedrich des Großmütigen und dem Verlust der Kurwürde sowie nach der Gefangennahme seines Sohnes Johann Friedrich infolge der Grumbachschen Händel 1566 und der Schleifung von Schloss Grimmenstein in Gotha leitete Herzog Johann Wilhelm von seiner Treue zum Luthertum keine Ansprüche mehr auf die verlorenen Besitztümer ab. Aber er hatte um so größeres Interesse daran, den ihm verbliebenen Herrschaftsbereich als Hort des wahren Glaubens in der Nachfolge seines zum Märtyrer stilisierten Vaters und seine Landesuniversität als neues und einzig legitimes Wittenberg zu repräsentieren (vgl. zur Herrschaftslegitimierung der Ernestiner als Schützer der evangelischen Wahrheit Ernst Koch, *Der kursächsische Philippismus und seine Krise in den 1560er und 1570er Jahren*, in: Heinz Schilling (Hg.), *Die reformierte Konfessionalisierung in Deutschland. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Bd. 195), Gütersloh 1986, S. 60-77; Volker Leppin, *Bekennnis-*

- bildung als Katastrophenverarbeitung. Das Konfutationsbuch als ernestinische Ortsbestimmung nach dem Tode Friedrichs I.*, in: Volker Leppin u. a. (Hgg.), *Johann Friedrich I. – der lutherische Kurfürst* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Bd. 204) Gütersloh, S. 295-306, und Daniel Gehrt, *Kurfürst Johann Friedrich I. und die ernestinische Konfessionpolitik zwischen 1548 und 1580*, in: Volker Leppin u. a. (Hgg.), *Johann Friedrich I. – der lutherische Kurfürst* (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Bd. 204), Gütersloh 2005, S. 307-326).
12. In einem lateinischen Epigramm in 24 Zeilen thematisierte der Professor der Beredsamkeit den Anspruch Jenas, einzig legitime Verwalterin des Erbes Luthers zu sein und formulierte programmatisch: „[...] Johann Friedrich, der als einer der sieben Männer [der Kurfürsten] die kaiserlichen Ehren des Lateinischen Reiches trug und großen Vorfahren entstammte, gründete, damit sie eine gestrenge Beschützerin der heiligen Lehre sei, an der schönen Strömung der Saale eine Universität, die mit gelehrtem Mund die aufgeblasenen Sophisten zerstreuen und es nicht zulassen sollte, dass wahre von falschen Lehren unterdrückt werden. Aber weil eine kranke Zeit bald den Untergang der Welt mit sich bringen wird, sprießt jetzt eine zahllose Saat von Irrlehren hervor. Pflanze, Christus, deshalb in uns die Zier deines Wortes, damit es noch Menschen gibt, die dich mit wahrer Frömmigkeit verehren“ (deutsche Übersetzung nach *Inschriften Jena* 1992, S. 68).
 13. Zuerst in *Inschriften Jena* 1992, S. 41 und 68, wiederholt bei Möbius 1996, *St. Michael Jena*, F4, S. 113, zuletzt Mirko Gutjahr im Text der Katalognummer zur Grabplatte: Meller (Hg.) 2008, *Fundsache Luther*, S. 308.
 14. „Constanter etiam in ipso mortis articulo testificans veram et necessariam ecclesiae doctrinam esse quam docuisset“ („Noch im Augenblick des Todes standhaft bezeugend, dass es die wahre und für die Kirche notwendige Lehre sei, die er gelehrt habe“, *Inschriften Jena* 1992, S. 41-42).
 15. Die Funktion der Verewigung des Gedächtnisses wird der Bronze beispielsweise in der Inschrift der Tumba von Erzbischof Ernst in Magdeburg zugeschrieben, die Peter Vischer d. Ä. 1495 schuf: „EXERE VT POSTERIS PIETATIS ET AMORIS SVI MEMORIAM RELINQUERET QUAMLONGISSIMAM“ („Aus Bronze, damit ich den Nachfahren die Erinnerung an seine Frömmigkeit und Liebe lange bewahre“, Sven Hauschke, *Die Grabmäler der Nürnberger Vischer-Werkstatt (1453-1544)*, Petersberg 2006, S. 300).
 16. Bronzegrabmäler erhielten z. B. Kaiser Maximilian, Kurfürst Johann Cicero von Brandenburg, Kardinal (Kurfürst) Albrecht von Brandenburg, Kurfürst Friedrich von Sachsen, Kurfürst Johann von Sachsen.
 17. Caspar Heringer, Glaser, erhielt für zwei Fensterscheiben aus 100 Einzelscheiben 48 Groschen; Georg Schwarz, Kleinschmied, erhielt 12 Groschen für zwei Eisenhaken an der Wand, 12 Groschen für zwei Eisenriegel, 9 Groschen für das Loch in der Platte, das als Hauptbefestigung dienen sollte, sowie für einen durchgehenden Riegel, 6 Groschen für zwei Eisenhaken an der Tafel, 8 Groschen für weitere Eisenbefestigungen und 7 Groschen für sieben lange Nägel; Hans Bock, Zimmermann, erhielt 30 Groschen dafür, dass er mit zwei Gehilfen zwei Tage mit Seilen und Kloben auf einem Gerüst gearbeitet habe; 37 Groschen 7 Pfennig mussten für das Festmahl mit dem „Mahler von Weimar“ bezahlt werden; 2 Schilling und 24 Groschen erhielt der Wundarzt Meister Zacharius Gunter für die Beherbergung und Verköstigung des Malers für drei Wochen und des Tischlers mit zwei Gehilfen für 10 Tage; 21 Groschen wurden schließlich für das Holz für „des Castens gebeude [...] zu Doctor Luters biltnis“ ausgegeben. Der erste Betrag wurde am 29. Juni 1571, der letzte am 27. Juli ausgezahlt, wobei die Aufstellung möglicherweise schon vorher beendet worden war; vermutlich dauerte die Aufstellung nicht länger als drei Wochen, denn das war die Zeitspanne, in der für die Weimarer Maler Kost und Logis bezahlt wurde (Koch 1929, *Kirchenrechnungen*, S. 259-260).
 18. Verwendet wurde das Exemplar der Staatsbibliothek Berlin (wie Anm. 9, Tf. 14, vor (f)). Zur Weimarer Kurfürstenbibel: Hermann Oertel, *Die Frankfurter Feyerabend-Bibeln und die Nürnberger Endter-Bibeln*, in: *Mitteilungen des Vereins für Geschichte der Stadt Nürnberg* 70 (1983), S. 75-116; Peter Fleischmann (Hg.), *Norenberc – Nürnberg 1050 bis 1806*. Eine Ausstellung des Staatsarchivs Nürnberg zur Geschichte der Reichsstadt, Ausst.-Kat. der Staatlichen Archive Bayerns 41, München 2000, S. 226-227; Hans Ottomeyer u. a. (Hgg.), *Heiliges Römisches Reich Deutscher Nationen 962-1806. Altes Reich und Neue Staaten 1495-1806*, Ausst.Kat. Kulturhistorischen Museum Magdeburg und Deutsches Historisches Museum Berlin, Dresden 2006, S. 61.
 19. Abgebildet bei Martin Warnke, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a. M. 1984, S. 32-33. Cranach übernahm diese Darstellungsform für seine Lutherbildnisse jedoch nicht.
 20. Diese Siegesikonographie wurde als eine Bildform spezifisch protestantischer Memoria tradiert. Die Auferstehung Christi wurde zu einer der beliebtesten Darstellungen auf protestantischen Epitaphien (zahlreiche Beispiele bei Jan Harasimowicz, *Kunst als Glaubensbekenntnis. Beiträge zur Kunst- und*

- Kulturgeschichte der Reformationszeit*, Baden-Baden 1996, S. 127-143).
21. Der Grabplatte wurde die Inschrift erst anlässlich der Aufstellung in Jena beigefügt. Sie galt als „Prophecey“ Luthers und taucht in den Magdeburger Florilegiensammlungen der Interimszeit häufig auf (Kaufmann 2003, *Ende der Reformation*, S. 374 mit Anm. 769, mit zahlreichen Nachweisen und Literaturhinweisen). Luther soll 1532 in Schmalkalden gesagt haben, man solle die „Prophecey“ auf sein Epitaph schreiben (Möbius 1996, *St. Michael Jena*, S. 115). In Luthers Tischreden findet sich zum 26. Februar 1532 der Ausspruch: „Mein epitaphium sol war bleyben: Pestis eram vivens, moriens ero mors tua, papa“ (D. Martin Luther, *Martin Luthers Werke, III (Tischreden)*, 1 (WA III,1), Weimar 1912, S. 410, Nr. 844).
 22. „von Nauhem“ ist hier wohl mit „auf das Sorgfältigste“ zu übersetzen.
 23. Dafür spricht, dass während der Aufstellung in Jena der Zimmermann Hans auf dem Gerüst mit „Seilen“ und „Kloben“ beschäftigt war (vgl. Anm. 17), womit vermutlich Fensterhaken gemeint waren, die in Seile eingehängt waren, sodass man die Fensterflügel an ihnen auf- und zudrehen konnte.
 24. Klaus Krüger, *Corpus der mittelalterlichen Grabdenkmäler in Lübeck, Schleswig, Holstein und Lauenburg (1100-1600)*, Stuttgart 1999, NOMA2, S. 1043-1044, dazu ebd. S. 209-210.
 25. Zwei Einträge in burgundischen Inventaren (1413 und 1516) bezeugen, dass sich in den höfischen Sammlungen, die dort verzeichnet werden, zwei besonders kostbare kleine Gemälde mit viel Gold befanden, die verglast waren; viel häufiger werden jedoch Vorhänge oder Schatullen genannt, die auch sonst bekannten Schutzvorrichtungen (im Inventar der Erzherzogin Margarethe von 1516: Heinrich Zimerman (Hg.), *Urkunden und Regesten aus dem k.u.k. Reichs-Finanz-Archiv*, in: *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, hg. v. Ferdinand Graf zu Trauttmansdorff-Weinsberg, Bd. 3, Theil II: *Quellen zur Geschichte der kaiserlichen Haussammlungen und der Kunstbestrebungen des allerdurchlauchtigsten Erzhauses*, Wien 1885, S. 480; im Inventar A des Herzogs Johann von Berry von 1413: Georg Troescher, *Burgundische Malerei*, Berlin 1966, S. 397).
 26. Arnold Angenendt, *Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart*, Hamburg 2007, S. 160.
 27. Es wird seit 1727 in der Andreaskirche in Erfurt ausgestellt. Vorher befand es sich im Besitz der Erfurter Familie Hornung (*Inschriften Jena* 1992, S. 42).
 28. In seinem Abschnitt über die „Nacharbeit“ an der gegossenen Figur blendet er die Frage der Farbgebung und der Verwendung von Firnis komplett aus (Hauschke 2006, *Vischer-Werkstatt*, S. 59-63).
 29. Für den Hinweis auf die nachfolgenden Beispiele danke ich Claus Peter, Glockensachverständiger der Evangelischen Landeskirche von Westfalen: Die 1493 gegossene Lamberti-Glocke von St. Lamberti in Münster war der Überlieferung zufolge mit einem Skelett bemalt, die sogenannte große Katharinenglocke von 1619 mit der hl. Katharina (Max Geisberg, *Quellen zur Kunstgeschichte der Lambertikirche in Münster*, Münster 1942, S. 61). Auf den drei 1507 gegossenen Glocken von St. Ludgeri in Münster befanden sich aufgemalte Inschriften (Claus Peter, *Der münsterische Glockengießer Wolter Westerhues – 500 Jahre Glocken von St. Ludgeri zu Münster, ein spätmittelalterliches Geläut der van-Wou-Schule*, in: *Jahrbuch für Glockenkunde* 19/20 (2007/2008), S. 147-166).
 30. Gerade auch bei Porträts für Epitaphien wurden gelegentlich Kupferplatten als Malgrund verwendet.
 31. Für den Restaurierungsbericht (Wolfgang Hofmann, *Die Sarkophage der Herzöge von Pommer-Wolgast in der Greifenkapelle von St. Petri zu Wolgast. Restaurierungsbericht Teil I*, 2006 [interne Publikation]) sowie für die Fotodokumentation und darüber hinausgehende Auskünfte danke ich dem Metallrestaurator Wolfgang Hofmann, Wolgast.
 32. Laut Möbius 1996, *St. Michael Jena*, S. 116 könnte Lucas Cranach d. J. oder Peter Roddelstedt gemeint sein; Ingrid Schulze, *Lucas Cranach d. J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen*, Bucha bei Jena 2004, S. 118 zieht zusätzlich Veit Thiem in Betracht, der 1572 das Luthertriptychon für die Weimarer Stadtkirche malte. Da die Malereien nicht erhalten sind, lässt sich keine stilkritische Untersuchung vornehmen. In jedem Fall handelte es sich um einen Maler, der im Dienst des Weimarer Hofes stand. Roddelstedt war schon früher im Auftrag der Ernestiner für Grabmäler zuständig: Er hatte 1555 die Visierung für das Grabmal für Johann Friedrich und seine Gemahlin Sibylle in der Weimarer Stadtkirche angefertigt (Junius 1926, *Grabdenkmäler*). Für Cranach spricht, dass das Grabmal von Anfang an mit seiner Werkstatt verbunden war.
 33. Koch 1929, *Kirchenrechnungen*, S. 259-260.
 34. „Als ist von solchem sonst nicht viel bekanten rechten Epitaphio itzo auch ein Muster genommen und zu mehrern von Gott befohlenen Gedächtnis des, der zu diesen letzten Zeiten die Welt Gottes waares Wort gelehrt und der heiligen Göttlichen Schrift ihre rechte Teutsche Zunge gegeben, die in diesem Bibelwerck uffs neue dargestellt wird,

- zu den andern Chur- und F. Kupffern anherbracht worden“ (Weimarer Kurfürstenbibel, wie Anm. 9, vor Tf. 14).
35. Die Farbfassung wurde 1982 gereinigt, wobei Malsschichten, die ältere überdeckten, abgenommen wurden. Eine aufgemalte Inschrift nennt 1672 als Datum einer ersten Renovierung, 1727 einer zweiten (Badstübner-Gröger/Findeisen 1992, *Luther. Städte, Stätten, Stationen*, S. 163). Da 1672 als Restaurierungsdatum angeführt wird, ist davon auszugehen, dass die Fassung von 1672 auf einer älteren Bemalung beruhte.
36. Paul Bellendorf, *Metallene Grabplatten aus Franken und Thüringen aus dem 15.-18. Jahrhundert. Eine interdisziplinäre Studie zum Denkmalbestand und seiner Gefährdung durch Umwelteinflüsse*, Bamberg 2007, (http://www.opus-bayern.de/unibamberg/volltexte/2008/136/pdf/1_Text_klein.pdf [10.1.2009]), S. 122.
37. Lorenz Seelig (Hg.), *Modell und Ausführung in der Metallkunst*, Ausst.Kat. Bayerisches Nationalmuseum, München 1989. Das vielleicht berühmteste Beispiel ist das Holzmodell zum Epitaph des Filippo Buonaccorsi, genannt Callimachus, in der Krakauer Dominikanerkirche, das Veit Stoß zugeschrieben wird (Hauschke 2006, *Vischer-Werkstatt*, S. 229-234 mit der älteren Literatur).
38. Zitiert nach Hauschke 2006, *Vischer-Werkstatt*, Anhang A, Dok. 39, S. 349, vgl. auch Wilhelm Junius, *Das Grabmal Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur Vischer- und Cranachforschung*, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, NF 33 (1921-1922), 524-526, hier S. 525.
39. „Mit der nachträglichen Fassung wurde das Modell zur autonomen Skulptur. Völlig ausgeschlossen ist die Überlegung Schades, dass Cranach den Bronzeguss später bemalen wollte; hierzu gibt es keine Parallelen.“ (Sven Hauschke, *Grabdenkmäler der Nürnberger Vischer-Werkstatt für die Hohenzollern*, in: *Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern. Kirche, Hof und Stadtkultur*, Ausst.Kat. Berlin, Schloss Charlottenburg und St. Marienkirche, Berlin 2009, S. 127-135, hier S. 133).
40. Diese Lesart zieht auch Werner Schade, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, S. 413, Nr. 233 in Erwägung. Und so liest es auch Naima Ghermani, *Die Grabmäler der sächsischen Kurfürsten in Wittenberg (1527/1533)*, in: Carolin Behrmann u. a. (Hgg.), *Grab – Kult – Memoria. Studien zur gesellschaftlichen Funktion von Erinnerung*, Horst Bredekamp zum 60. Geburtstag, Köln u. a. 2007 S. 276-290, hier S. 284, ohne die Differenz zu Hauschke zu thematisieren. Sie hält dies für eine „übliche Praxis“, freilich ohne Vergleichsbeispiele anzuführen.
41. Wohl unter seiner Aufsicht wurde 1527 das Grabmal innerhalb eines Zeitraums von ca. zwei Wochen aufgestellt (Hauschke 2006, *Vischer-Werkstatt*, S. 235). Die nachträgliche Polychromierung von Skulpturen namhafter Meister durch prominente Maler war auch bei Holzskulpturen bekanntlich durchaus üblich, so wurde beispielsweise die um 1500 entstandene Lebensaltersskulptur von Gregor Erhart wohl von Hans Holbein d. Ä. bemalt (Roberta Panzanelli (Hg.), *The Color of Life. Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*, Ausst.Kat., Los Angeles, J. Paul Getty Museum, Los Angeles 2008, Abb. 8, 9, S. 11). Es handelt sich um Nacktfiguren; die Leistung des Malers besteht somit in der lebensetzten Wiedergabe des Inkarnats.
42. Sie ist überliefert, weil die bemalten Teile der Figur, Gesicht und Hände, in anderem Material in die Bronzeplatte mit dem eingravierten Bildnis des Verstorbenen eingepasst wurden, an dem die Farbfassung wegen der besseren Haftung erhalten blieb: Es handelt sich um ein leider nicht überliefertes, wohl flämisches Bronzegrabmal von 1329 in der Marienkirche in Lübeck (zuletzt 1787 nachweisbar; Krüger 1999, *Grabdenkmäler*, LÜMA3, S. 891-892).
43. Vgl. Anm. 15; die beiden Figurenplatten aus Sandstein, die 1538 in der Nähe der sächsischen Kurfürstengräber im Ostchor der Wittenberger Schlosskirche neu aufgestellt wurden, erhielten zu diesem Anlass sogar eine bronzefarbene Bemalung (Herzog Rudolf II. von Schwaben, † 1370, und seine Frau Elisabeth, † 1373; vgl. Bellmann u. a. 1979, *Denkmale Wittenberg*, S. 99). Offenbar kam es auf die Bronzesichtigkeit an, sodass davon auszugehen ist, dass auch bei den Kurfürstengräbern keine Bemalung vorgesehen war, die die Bronze komplett bedeckte.
44. Hauschke 2006, *Vischer-Werkstatt*, S. 187, Kat. 16: Herzogin Sophie von Sachsen, 1504, Torgau, St. Marien. Die ursprüngliche Aufstellung ist in einem Kupferstich von 1737 überliefert (ebd., Abb. 89).
45. Auch Hauschke (ebd., S. 188) konstatiert, dass das Bildnis stark typisiert erscheint (nahezu formgleich mit dem Grabmal für Amalia von Meißen) und folgert, dass de' Barbari seine fürstliche Bezahlung (10 Gulden) nicht für die Visierung allein erhalten haben könne. Möglicherweise wurde sogar dasselbe Holzmodell wie für das Grabmal Amalias von Meißen verwendet. Dokumentarisch bezeugt ist die Farbfassung für „schild und Ring zu den Leuchten“ (ebd., S. 344, Dok. 14). Gut vorstellbar ist meines Erachtens, dass er zusätzlich für die Leitung der Aufstellung sowie für eine individualisierende Farbfassung des Gesichts bezahlt wurde.

46. Nicht nur die ehrfurchtsvolle Berührung durch Lutherverehrer stellte ein Problem dar, sondern es muss darüber hinaus damit gerechnet werden, dass Vandalismus ein ernstzunehmendes Problem war, wie Brinkmann im Hinblick auf Schutzgitter und einen schützenden Holzverschlag bei herrschaftlichen Grablegen darstellt; in der Danziger Marienkirche wurden gar „Hundepeitscher“, „Steckenknecht“ und „Mistführer“ angestellt, um die Kirche zu schützen und von Unrat zu befreien (Inga Brinkmann, *Grablegen und Begräbniswesen des lutherischen Adels. Adelige Funeralrepräsentation im Spannungsfeld von Kontinuität und Wandel im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert*, Berlin/München 2010, S. 352-356).
47. Während die Verglasung sehr ungewöhnlich war, kommen Gitter zum Schutz von Grabmälern häufig vor: Ebenfalls in Jena wurde z. B. 1555 ein Gitter für das von den Söhnen in Auftrag gegebene Grabmal für Johann Friedrich von Sachsen und seiner Gemahlin Sybille in der Weimarer Stadtkirche gefertigt (vom Uhrmacher und Kleinschmied Hans Lampe; vgl. Hauschke 2006, *Vischer-Werkstatt*, S. 46. Die Quellen edierte Junius 1926, *Grabdenkmäler*, S. 101-106).
48. Panzanelli (Hg.) 2008, *Color of Life*.
49. Zum Grabmal: Kerstin Merkel, *Jenseits-Sicherung. Kardinal Albrecht von Brandenburg und seine Grabmäler*, Regensburg 2004; Hauschke 2006, *Vischer-Werkstatt*, Kat. 101, S. 317-322, Abb. 389-397; zum Margarethensarg Kerstin Merkel, *Die Heilige im gläsernen Sarg. Der Margarethensarg in Aschaffenburg*, in: Gerhard Ermischer und Andreas Tacke, *Cranach im Exil. Aschaffenburg um 1540. Zuflucht, Schatzkammer, Residenz*, Ausst.-Kat. Aschaffenburg, Regensburg 2007, S. 156-167.
50. Gerade an den Händen sieht man, dass das Skelett noch von Haut umgeben ist, auch die Fingernägel sind sichtbar (Abb. 8).
51. Merkel 2007, *Margarethensarg*, S. 157-158.
52. Ich folge hierin einer Diskussionsanregung von Stefan Trinks (Berlin), dem ich dafür herzlich danke: Er verwies auf den Rothenburger Heilig-Blut-Altar Tilmann Riemenschneiders sowie auf verglaste Sakramentshäuschen und schlug vor, das Luthergrab hinzuzunehmen und eine „Ikonologie der Butzenscheibe“ zu entwickeln.
53. Grundlegend zu Sakramentshäuschen und zur Präsentation des ‚Real-Präsenten‘ hinter Gittern und Butzenscheiben Achim Timmermann, *Real Presence. Sacrament Houses and the Body of Christ, c. 1270-1600* (Architectura Medii Aevi, Bd. 4), Turnhout 2009.
54. Die auf Aristoteles zurückzuführende Wertschätzung der Zeichnung als Struktur (Mythos) im Kontrast zu den Farben (Charaktere), denen lediglich akzidentielle Funktion zukomme, war in der Kunstliteratur des 15. und 16. Jahrhunderts allgegenwärtig, etwa bei Leonardo da Vinci, der in seinem 1492-1510 entstandenen *Trattato della pittura* schreibt: „Eine Malerei wird für die Beschauer nur dadurch wunderbar, dass sie das, was nichts ist, wie erhaben und von der Wand losgelöst sehen lässt“, d.h. durch die Konturlinien der Zeichnung (Leonardo da Vinci, *Das Buch von der Malerei*, übers. v. Heinrich Ludwig (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, Bd. 15), Bd. 1, Wien 1882, S. 172-173).
55. Ich verwende den Begriff in Anlehnung an Heike Schlie (dies., *Bilder des Corpus Christi. Sakramentaler Realismus von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch*, Berlin 2002).
56. „Nos D.G. Iohannes Wilhelmus Dux Saxoniae Landgravius Deringiae, Marchio Misniae hanc Lutheri Effigiem non cultus, sed memoriae gratia huc posuimus anno domini MDLXXI“ („Wir, von Gottes Gnaden Johann Wilhelm, Herzog zu Sachsen, Landgra in Thüringen, Markgraf zu Meißen, haben dieses Bildnis Lutheri nicht Anbethens halber, sondern zum Gedächtnis hierher setzen lassen im Jahr 1571“), *Inschriften Jena* 1992, S. 67-68.
57. Luther ging in diesem Punkt sogar über die Römer hinaus, die in der Transsubstantiationslehre annahmen, dass sich die Hostie ihrer unsichtbaren Substanz nach wandelte, während die sichtbare Gestalt unverändert blieb. Luther betrachtete das Sakrament hingegen als Einheit, die nicht in Substanz und Akzidenzien aufgespalten werden dürfe und ging von einer Gleichzeitigkeit von Wein und Brot einerseits und Blut und Leib Christi andererseits aus (Hans Graß, *Abendmahl II. Dogmengeschichtlich*, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen ³1957, Sp. 21-34; Ernst Sommerlath, *Abendmahl III. Dogmatisch*, in: *Religion in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen ³1957, Sp. 34-37).
58. Zur *manducatio per visum* Timmermann 2009, *Real Presence*, S. 3-7, zur reformatorischen Kritik ebd., S. 321-324.
59. 1. Kor. 13,12: „Wie sehen jetzt durch einen Spiegel in einem dunkeln Wort; dann aber von Angesicht zu Angesicht. Jetzt erkenne ich stückweise; dann aber werde ich erkennen, gleichwie ich erkannt bin.“
60. Zu welchen Anlässen die Flügel geöffnet werden, bleibt Spekulation. Nicht unwahrscheinlich ist, dass man mit Besuchern rechnete, die das Grab als Sehenswürdigkeit besuchten und unter Umständen auch für die Öffnung der Scheiben bezahlten; vergleichbare bezahlte Besichtigungen sind für den Zeitraum 1585-1625 im Freiburger Dom bezeugt: Der Domglöckner Johann Kröner

führte Buch über die Trinkgelder, die er von den Besuchern erhielt, denen er die kurfürstliche Begräbniskapelle aufschloss und zeigte (Brinkmann 2010, *Grablegen*, S. 356-357).

61. Der Wittenberger Stadtpfarrer Georg Mylius, Doktor der Theologie und Kanzler der Universität, hielt zwei Tage nach dem Tod von Lucas Cranach d. J. am 27. Januar 1586 anlässlich des Begräbnisses die Leichenpredigt, die folgendermaßen endete: „[...] vnd ist vnser lieber fromer Vater nicht mehr ein Bürger in Wittenberg: sondern er ist auffgenommen zur Bürgerschafft auff den rechten Montem vitae, den Berg des lebens, da er nicht nu mit den Bildnissen und Contrafecten des heiligen vnd grossen mans Gottes Lutheri, des fromen Philippi etc. sich zuerlieben, sondern nu mit dieser beider, seiner guten Freund vnd bekandten Geist vnd Seelen, mit vielen frommen alten Wittenbergern mündlichs gesprech vnd Himelische gemeinschafft, ja bey allen Heiligen vnd ausserwelten, Engeln vnd Menschen Christo vnserm Herrn selbs imerwerende vnd ewige beywonung hat.“ (Abdruck des Faksimiles bei Marina Arnold, *Der Tod des Künstlers. Die Leichenpredigt auf Lucas Cranach d. J.*, in: *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, hg. v. Gunter Schweikhart, Köln 1998, S. 145-175, hier C IV^v, S. 174).

Abbildungen

Abb.1: Lucas Cranach d. Ä. (Entwurf) und Heinrich Ziegler d. J. (Bronzeguss), *Figurenplatte des Luthergrabmals*, 1546/1548, Bronze auf Holz, Jena, St. Michael (Foto: Evangelisch-Lutherische Kirchengemeinde Jena)

Abb. 2: *Luthergrabmal in der Präsentationsform von 1571 in Jena*, Kupferstich aus der Weimarer Kurfürstenbibel, 1641 (Foto: Staatsbibliothek zu Berlin – PK – Abteilung Historische Drucke – Signatur: 2ⁿ Bg 2424 : R)

Abb. 3: *Holzmodell der Figurenplatte des Luthergrabmals*, 1546 (?), Erfurt, St. Andreas (Foto: Bernd Clausen, Erfurt)

Abb. 4 a, b: *Bemalte Applikationen eines Wappens und einer Johannesfigur auf dem Zinnsarkophag von Herzog Philipp Julius von Pommern (1584-1625)*, Wismar, St. Petri, Greifenskapelle (Foto: Wolfgang Hofmann, Wolgast)

Abb. 5: *Margarethensarg*, um 1520, Miniatur aus dem Aschaffener Codex, Aschaffenburg, Hofbiblio-

thek, Ms.14, Fol. 352v (Foto: Hofbibliothek Aschaffenburg)

Abb. 6: Peter Vischer d. J., *Baldachin vom Grabmal des Kardinal Albrecht von Brandenburg mit dem Margarethensarkophag*, nach 1540, Aschaffenburg, Stiftskirche (Foto: Gerhard Ermischer)

Abb 7: *Margarethensarg, Detail: hl. Margarethe*, um 1520, bemaltes Holz mit eingearbeiteten Reliquien, Aschaffenburg, Stiftskirche (Foto: Sabine Denecke)

Abb. 8: *Margarethensarg, Detail: Hände der hl. Margarethe*, um 1520, bemaltes Holz mit eingearbeiteten Reliquien, Aschaffenburg, Stiftskirche (Foto: Sabine Denecke)

Zusammenfassung

Die Grabplatte Martin Luthers gelangte nie an ihren Bestimmungsort. Krieg und der damit verbundene Herrschaftswchsel verhinderten ihre Anbringung beim Grab in der Schlosskirche von Wittenberg. Mit 25 Jahren Verspätung wurde sie stattdessen 1571 in der neuen ernestinischen Universitätsstadt Jena im Chor der Stadtpfarrkirche St. Michael aufgestellt. Das Bronzebildnis des Reformators wurde dabei wie eine Reliquie präsentiert: Hinter Gittern und Glas. Zusätzlich erhielt es vermutlich sogar eine Farbfassung. In dem Beitrag wird die ungewöhnliche Inszenierung rekonstruiert und nach dem mit ihr verbundenen Anspruch und der von ihr ausgehenden Wirkung gefragt. Dabei wird die These diskutiert, dass die reliquienartige Inszenierung weniger dem Reformator galt als vielmehr dem auf die Bilderfindung Lucas Cranach d. Ä. zurückgehenden Kunstwerk.

Autorin

Ruth Slenczka studierte Geschichte, Kunstgeschichte und Evangelische Theologie (Kirchengeschichte) in Mainz, Bonn und Göttingen. 1994 wurde sie in mittelalterlicher Geschichte bei Professor Dr. Hartmut Boockmann promoviert. Die Dissertation mit dem Titel „Lehrhafte Bildtafeln in spätmittelalterlichen Kirchen“ erschien 1998 im Böhlau-Verlag (Pictura et Poesis 10). 1997-2001 war Slenczka Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Göttinger Akademie der Wissenschaften;

2006/2007 erhielt sie ein Wiedereinstiegsstipendium des Landes Rheinland-Pfalz (Mainz). Seit Dezember 2008 bekleidet sie eine „Eigene Stelle“ der DFG am Lehrstuhl für Geschichte der Frühen Neuzeit an der Humboldt-Universität zu Berlin bei Prof. Dr. Heinz Schilling. In ihrem Habilitationsprojekt beschäftigt sie sich mit „Reformationsmemoria und städtische Repräsentationskultur. Theologenporträts in Stadtkirchen 1530-1617“.

Titel

Ruth Slenczka, *Bemalte Bronze hinter Glas? - Luthers Grabplatte in Jena 1571 als 'protestantische Reliquie'*, in: Philipp Zitzlsperger (Hg.): *Grabmal und Körper – zwischen Repräsentation und Realpräsenz in der Frühen Neuzeit*. Tagungsband erschienen in kunsttexte.de, Nr. 4, 2010 (20 Seiten), www.kunsttexte.de.