

Der Reformator im Bild

Maria Lucia Weigel

Vor dem Hintergrund des 500. Geburtstages Lucas Cranachs d. J. hat die EKD für das Jahr 2015 der Lutherdekade das Thema „Reformation – Bild und Bibel“ gewählt. Tatsächlich ist das Werk dieses Malers, anders als dasjenige seines Vaters Lucas Cranachs d. Ä., bisher noch nicht Gegenstand systematischer kunsthistorischer Forschungen gewesen. Aus Anlass des Jubiläums widmen sich Ausstellungen, begleitende Veröffentlichungen und Symposien dem Œuvre des Künstlers.¹ Porträts bilden neben zahlreichen Epitaphgemälden den thematischen Schwerpunkt seines Schaffens. Er vervielfältigte weiterhin die sogenannten authentischen, weil nach unmittelbarer Anschauung angefertigten Tafelbildnisse Luthers, Melanchthons und anderer Wittenberger Reformatoren, die bereits zu Lebzeiten des Vaters in Serienproduktion gegangen waren, und entwickelte neue marktgängige Formate. Diese Bildnisse gaben der Reformation ein Gesicht.

Im Rahmen des Ausstellungs-Projektes „Reformatoren im Bildnis“, das ab Februar 2014 mit einer Laufzeit von drei Jahren an der Europäischen Melanchthon-Akademie Bretten angesiedelt ist, werden von der Verfasserin Bildnisse von der Hand dieses und anderer Künstler auf visuelle Strategien hin untersucht, die sich in der bildlichen Inszenierung der Reformatoren entfalten. Denn diese werden stets – auch in den sogenannten authentischen Porträts, die dem heutigen Betrachter eine mimetische Abschilderung nahelegen – in einer bestimmten Absicht ins Bild gesetzt, die als Reformationspropaganda bezeichnet werden kann. An dieser Stelle kann nicht ausführlich auf die Theorie des Bildnisses im 16. Jahrhundert eingegangen werden, doch sei so viel erwähnt: Die Konterfeis der Protagonisten der Reformation sind ausgestattet mit bildrhetorischem Überzeugungspotential. Das Bild sucht den Betrachter mit bildeigenen Mitteln nicht nur von der lebendigen Präsenz der Dargestellten im Bild zu überzeugen, sondern zugleich auch von der Sache, die diese vertreten, und zwar mithilfe einer angewandten Rhetorik, die seit der Antike zu Findung von Argumenten für eine überzeugende Darstellung diente.² Diese Sicht der Dinge wird im Folgenden im Hinblick auf den Bildnisgebrauch im lutherischen Protestantismus untersucht, wobei die im 16. Jh. gelegentlich als problematisch empfundene Situation von Reformatorbildnissen im Kirchenraum ausgeblendet wird. Anhand einiger Fallbeispiele soll vorgestellt werden, auf welche Weise sich Bildrhetorik im Reformatorporträt entfaltet. Die Betrachtungen sind innerhalb des thematisch vorgegebenen Spannungsfeldes Reformation – Bild – Bibel verortet, jedoch unter Setzung unter-

¹ Vgl. die Veröffentlichungen von Roland Enke/Katja Schneider/Jutta Strehle (Hgg.), *Lucas Cranach der Jüngere. Entdeckung eines Meisters*, Ausstellungskatalog, Wittenberg 2015 und Elke Anna Werner/Anne Eusterschulte/Gunnar Heydenreich (Hgg.), *Lucas Cranach der Jüngere und die Reformation der Bilder*, München 2015.

² Lars Olof Larsson, „...Nur die Stimme fehlt!“. Porträt und Rhetorik in der Frühen Neuzeit, Kiel 2012, 12f., Craig Kallendorf, [Art.] Rhetorik, in: *Renaissance-Humanismus. Lexikon zur Antikerezeption*, hrsg. v. Manfred Landfester (Der Neue Pauly, Supplement, Bd. 9), Sp. 828-845, hier: Sp. 842.

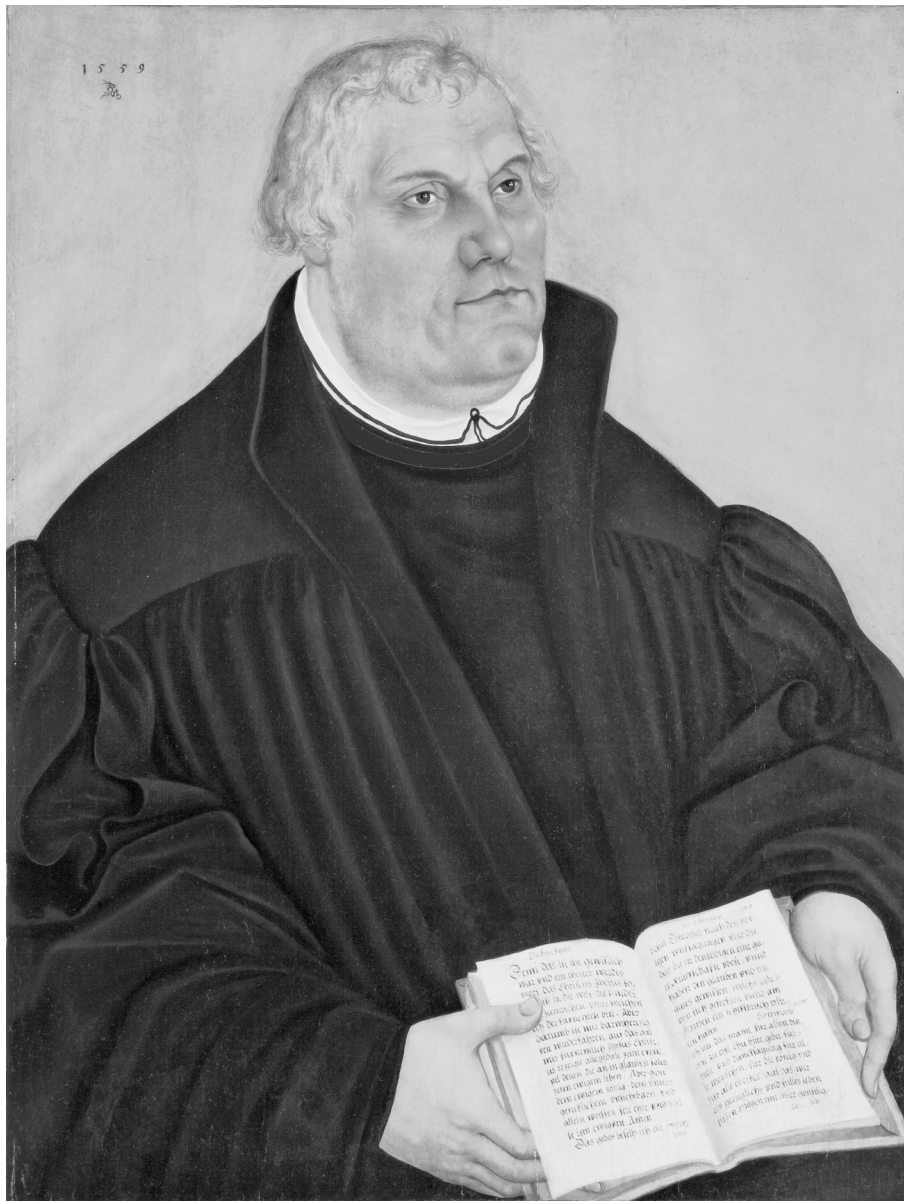


Abb. 16:
Martin Luther, Gemälde von Lucas Cranach d.J. 1559, Städel Museum, Frankfurt am Main
(Foto: © Städel Museum – ARTOTHEK)

schiedlicher Schwerpunkte. Dabei werden ausschließlich Martin Luther und Philipp Melancthon in den Blick genommen.

Doppelbildnisse von Luther und Melancthon gingen in der Werkstatt des älteren Cranach seit 1532 in Serienproduktion und finden sich ebenfalls in der Produktpalette



Abb. 17:
Philipp Melancthon, Gemälde von Lucas Cranach d.J. 1559, Städel Museum, Frankfurt am Main (Foto: © Städel Museum – ARTOTHEK)

Lucas Cranachs d. J. (Abb. 16, 17).³ In dem nun vorgestellten Beispiel handelt es sich um Versionen von der Hand Cranachs d. J. von 1559, die sich heute im Frankfurter

³ Vgl. Günter Schuchardt, Privileg und Monopol – Die Lutherporträts der Cranach-Werkstatt, in: Cranach, Luther und die Bildnisse. Thüringer Themenjahr „Bild und Botschaft“, hrsg. v. Günter Schuchardt, Ausstellungskatalog Wartburg, Regensburg 2015, 42.

Städel Museum befinden.⁴ Das links zu denkende Bild stellt Luther dar, vor neutralem Grund in imposanter Leibesfülle bildfüllend inszeniert, indem er vom Bildrand überschritten wird. Er ist mit der Gelehrtschaube bekleidet, dem Dienstgewand der Universitätsprofessoren, und hält ein aufgeschlagenes Buch in den Händen. Der Text des Buches ist auf den Betrachter ausgerichtet. Das Schriftstück stellt eine Kompilation mehrerer Stellen aus dem ersten Brief des Paulus an Timotheus dar (1. Timotheus 1,15-2,2), in denen sowohl dem geistige Erben des Apostels die Rechtfertigung des Menschen allein aus dem Glauben an Christus dargelegt als auch zum Gebet für die Obrigkeit aufgerufen wird.⁵ In der Zusammenschau der bildlichen Topoi ergibt sich folgende Argumentation: Luther, der mächtige Kirchenlehrer, die Lehrautorität, präsentiert den von ihm selbst übersetzten Paulusbrief in einer Weise, die den Betrachter unmittelbar einbezieht. Luther initiiert damit das, was stets Inhalt seiner Forderung an den Gläubigen war: Der Betrachter des Bildes liest in der Bibel. Zu gleicher Zeit wird dieser Text als Vermächtnis des Reformators in Szene gesetzt, indem der Habitus des Textes auf die im Bild hergestellte Wirklichkeit übertragen wird. Luther spricht zu seinem Gegenüber wie Paulus zu Timotheus. Die Lesevorgänge von Text und Bild werden parallel geführt und damit synchronisiert. Dies bewirkt die Übertragung von Autorität vom Text auf das Bild, näherhin das Bildnis. Luther ist der neue Apostel, der sein Vermächtnis an den Betrachter weitergibt: Die Rechtfertigungslehre und die Rechtmäßigkeit der von Gott gefügten gesellschaftlichen Ordnung – nicht ohne Brisanz in Zeiten radikalerer Interpretationen der Bibel. Dies alles suggeriert das Bildnis. Zugrunde liegt die nach bildrhetorischen Gesichtspunkten aufgebaute Strategie des Malers.

Das Pendant zur Rechten zeigt Melanchthon in verwandter Weise. Er trägt das auf Altersbildnissen wie diesem häufig zu findende rote Wams und einen schwarzen Rock unter einer pelzbesetzten Schaube, die seinen schwächtigen Körper mit textiler Fülle umgibt. Auch der Universalgelehrte weist ein aufgeschlagenes Buch vor. Nun aber ist es eine Kompilation aus einer Passage einer griechischen Basilius-Ausgabe, die eine Betrachtung über den ersten Paulusbrief an die Korinther (1. Kor.1,30) aus der Predigt über die Demut darstellt, und einem lateinischen Gedicht von Melanchthons eigener Hand, zusammengebunden zu einem fiktiven Buch, dessen Seiten Melanchthon im Begriff ist umzublättern – ein erzählerisches Element, das sich auch im Lutherbildnis findet und den Eindruck unmittelbarer Lebendigkeit erhöht.⁶ Diese bereits aus der Antike bekannte Forderung wurde auch im 16. Jahrhundert an die Bildniskunst gestellt.⁷ Der Basilius-Text wurde von Melanchthon häufig zitiert als Nachweis des reformatorischen „sola fide“ bei einer unanfechtbaren Autorität, einem Kirchenvater.⁸ Im Bild ist sogar die Seitenangabe der Fundstelle in der von Melanchthon benutzten Basler Ausgabe von 1532 korrekt angegeben, auch die Typographie kopiert deren Schriftbild.⁹ Das eigenhändige Gedicht fand des öfteren Verwendung

⁴ Städel Museum Frankfurt: Martin Luther, Inv. Nr. 2320, Philipp Melanchthon, Inv. Nr. SG 349.

⁵ Vgl. hier und im Folgenden Jochen Sander/Max Hollein (Hgg.), *Alte Meister (1300-1800)* im Städel Museum, Ostfildern 2011, 132.

⁶ Zum Inhalt der Texte vgl. Heinz Scheible, *Philipp Melanchthon. Eine Gestalt der Reformationszeit. Begleitbuch zur Lichtbildreihe*, hrsg. von der Landesbildstelle Baden, Karlsruhe, und dem Melanchthonhaus Bretten, Karlsruhe 1995, 104.

⁷ Vgl. Larsson, *Porträt und Rhetorik* (wie Anm. 2), 28.

⁸ Vgl. Scheible, *Melanchthon* (wie Anm. 6), 104.

⁹ Vgl. hier und im folgenden Bodo Brinkmann, *Bildnis Philipp Melanchthons*, in: Bodo Brinkmann/Stephan Kemperdick, *Deutsche Gemälde im Städel 1500-1550*, Mainz 2005 (Kataloge der Gemälde im Städelschen Kunstinstitut Frankfurt am Main, Bd. 5, hrsg. v. Herbert Beck und Jochen Sander), 247-255, hier: 252.

als Bucheintragung,¹⁰ auch hier wird Bezug genommen auf die zeitübliche Edition von Melanchthon-Gedichten.¹¹ Beide Texte sind aufeinander bezogen, wenn auch nicht im engeren Sinn eines Kommentars. Melanchthons Gedicht beginnt:

*Keines Menschen Beginnen führt jemals zum Ziel und Erfolge,/ wenn nicht Gott seinen Rat gibt und auch dabei hilft./ Seine Hilfe ist da, wenn im Bewußtsein des Rechten/ Jeder die Pflicht seines Amtes gut und gerecht nur erfüllt/ Und von der Macht des hier zu Beistand bereiten Christus/ Hilfe verlangt und nicht zweifelt, daß sie schon kommt.*¹²

Das Können und Wissen des Gelehrten wird gerade in dieser Engführung auf die reformatorische Botschaft hin entfaltet. Die Beherrschung der beiden antiken Sprachen tritt als Voraussetzung für die inhaltlich fruchtbare Arbeit mit den Texten in Erscheinung. Melanchthon zeigt sich unter zwei Aspekten im Bild, zum einen in seiner körperlichen Erscheinung, zum anderen in seiner geistigen Tätigkeit, die ihn als Reformator und zugleich als Humanisten charakterisiert. Hierin wird eine humanistische Denkfigur aufgerufen, die sich sehr prominent schon in dem Bildnis Melanchthons von der Hand Albrecht Dürers zeigt und die besagt, dass sich im Bild nur das vergängliche Äußere, in den Schriften jedoch der unsterbliche Geist darstellen ließe.¹³ Ein Aspekt humanistischer Bildtheorie wird hier in Szene gesetzt und zugleich durch die unmittelbare bildliche Präsenz widerlegt. Dabei fungiert der Kontrast zwischen der unscheinbaren Gestalt des Gelehrten und seiner überragenden geistigen Tätigkeit, symbolisiert durch das fiktive Buch, das alle Seiten seines Lebenswerkes thematisiert,¹⁴ als visuelle Argumentationsfigur, die aus Lehren zur Rhetorik abgeleitet ist. Dem kunstvoll inszenierten Widerspruch und seiner Auflösung begegnet der Betrachter auch in einem weiteren Werk aus der Cranach-Werkstatt, das nun vorgestellt werden soll. Waren zuvor der Reformator und der Humanist mit Bibel Gegenstand der Untersuchung, so sind es im Folgenden dieselben beiden Protagonisten in der Bibel.

Zwei qualitativ hochwertige Miniaturbildnisse Luthers und Melanchthons von der Hand Lucas Cranachs d. J. finden sich in der zweibändigen, auf Pergament gedruckten Lutherbibel Sigismunds von Brandenburg, die 1560/61 in Wittenberg bei Hans Lufft erschien (Abb. 18, 19).¹⁵ Auf einer Doppelseite stehen die Bildnisse einander gegenüber. Auf der Rückseite der rechterhand angeordneten Darstellung Melanchthons findet sich ein von diesem eigenhändig eingetragenes Widmungsgedicht mit dem Titel „De monarchiis“.¹⁶ Auf der Rückseite von Luthers Konterfei wurde von Melanchthon dessen Lebenslauf eingetragen, in das Buch auf der Vorderseite ein hebräisches Zitat.¹⁷ Beide Reformatoren sind in dem durch die Cranach-Werkstatt verbreiteten Typus des Halbfigurenbildnisses gehalten und einander zugewandt. Beide stützen ihre Hände auf eine Brüstung, der eine Inschrifttafel vorgeblendet ist. Sie halten dem Betrachter jeweils ein aufgeschlagenes Buch entgegen, dessen Schrift

¹⁰ Vgl. Scheible, Melanchthon (wie Anm. 6), 104.

¹¹ Vgl. Brinkmann, Gemälde (wie Anm. 9), 252.

¹² Vgl. für die deutsche Übersetzung Scheible, Melanchthon (wie Anm. 6), 105.

¹³ Vgl. Walther Ludwig, Das bessere Bildnis des Gelehrten, in: *Philologus* 142 (1998), 1, 123-161.

¹⁴ Vgl. Brinkmann, Gemälde (wie Anm. 9), 252.

¹⁵ Bayerische Staatsbibliothek München, 2 L. impr. membr. 21-1, II v und III r.

¹⁶ Vgl. Traudel Himmighöfer, „De monarchiis“ – ein Melanchthon-Autograph in der Bibliothek der Evangelischen Kirche der Pfalz in Speyer, in: *Blätter für Pfälzische Kirchengeschichte und religiöse Volkskunde* 62 (1995), 353-370, hier 358 mit einer deutschen Übersetzung des Gedichts.

¹⁷ Vgl. Dieter Kudorfer, in: *Thesaurus librorum. 425 Jahre Bayerische Staatsbibliothek, Ausstellungskatalog*, München 1983, 252.



Abb. 18:
 Bildnis Martin Luthers von Lucas Cranach d. J. aus der Prachtbibel Sigismunds von
 Brandenburg 1560/61, Bayerische Staatsbibliothek München (Foto: © Bayerische
 Staatsbibliothek München, Münchener Digitalisierungszentrum MDZ)

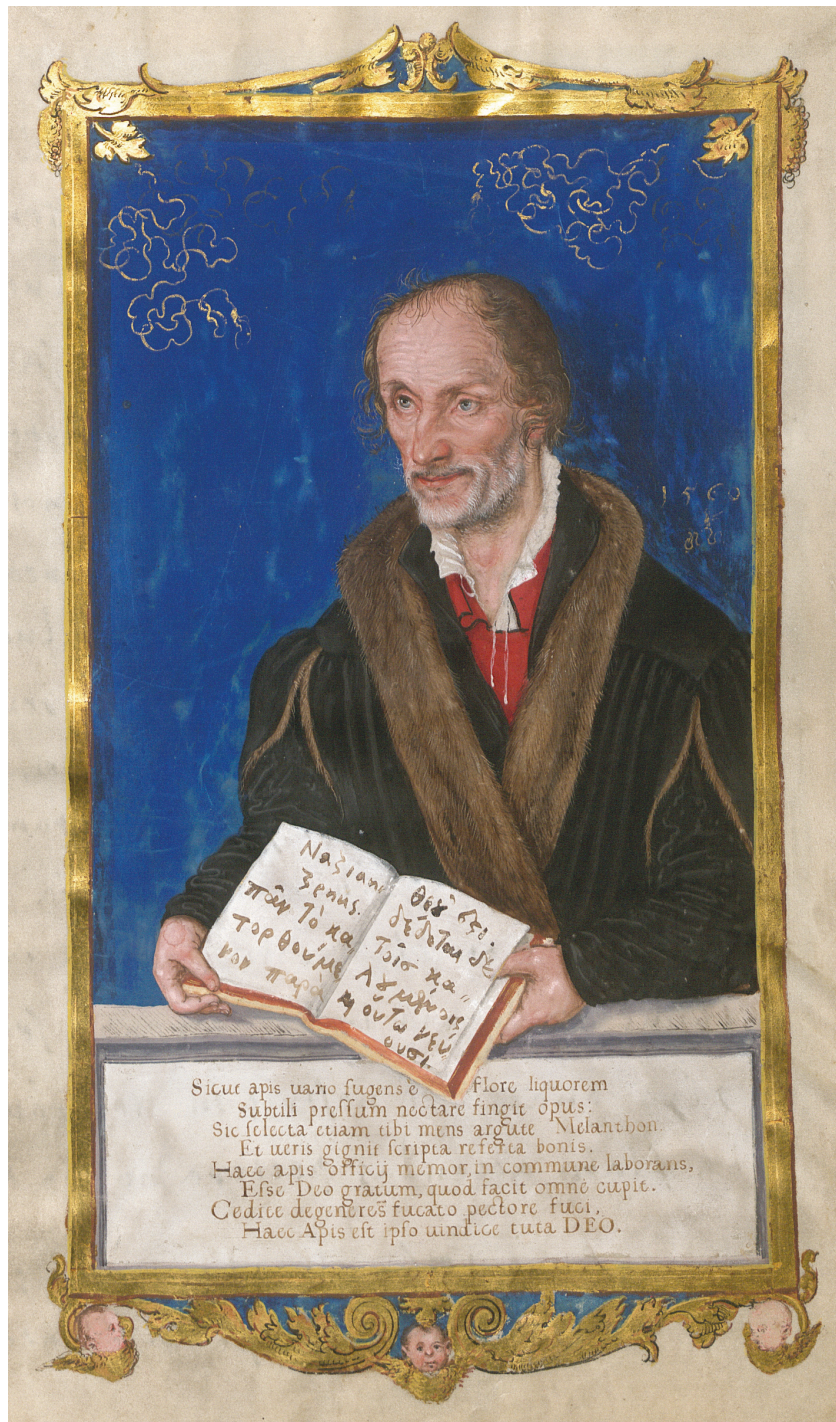


Abb. 19:
 Bildnis Philipp Melancthons von Lucas Cranach d. J., aus der Prachtbibel Sigismunds von Brandenburg 1560/61, Bayerische Staatsbibliothek München (Foto: © Bayerische Staatsbibliothek München, Münchener Digitalisierungszentrum MDZ)

für diesen lesbar ist. Das schon zuvor erläuterte Bildniskonzept wird nun wiederum in komplexer Weise, jedoch mit neuen Akzenten versehen, inszeniert.¹⁸ Denn nun ist der Text von Melanchthon in das eigene Bildnis handschriftlich eingetragen und gibt ein Zitat aus der 37. Rede des Gregor von Nazianz über die Perikope Mt. 19, 1–12 wieder.¹⁹ In deutscher Übersetzung lautet sie: „Alles, was richtig ist, ist von Gott. Es wird aber denen gegeben, die berufen sind und dem zustimmen.“ Die in Latein verfasste Inschrift auf der Tafel gibt ein Lobgedicht des von Melanchthon geförderten Rhetorikers und Poeten Johann Stigel mit dem Titel „De libris Philippi“ wieder.²⁰ Der Autor nimmt darin Bezug auf die Tätigkeit Melanchthons. Dessen Tun, das Hervorbringen von Schriften, die ausgewählt und mit wahrem Guten erfüllt seien, vergleicht der Autor mit der Tätigkeit der Biene, die Blütensaft aus bunten Blumen sauge und aus dem feinen Nektar Honig erzeuge – ein der antiken Literatur entlehnter Topos.²¹ Stigel benennt den scharfen Geist Melanchthons, der dies vollbringe. Melanchthon verwandte das Gregorzitat im Jahr 1559 in einer akademischen Rede über den Kirchenvater, um die Notwendigkeit kirchengeschichtlicher Studien zu betonen, weil aus ihnen die Auffindung von Belegen für die Wahrheit kirchlicher Lehren resultiere, also von Topoi, die als theologische Argumente dienen können.²² Für den fürstlichen Betrachter stellt das Zitat eine Bestärkung darin dar, selbst zur „Kirche der Berufenen“ zu gehören.

Während das Pendant mit der Darstellung Luthers diesen durch den biblischen Text in dessen Buch als Theologen ausweist, ist Melanchthon selbst durch das Zitat des Kirchenvaters in seiner Tätigkeit als Humanist charakterisiert, der theologische Inhalte topisch strukturiert. Zugleich schlägt das Zitat eine Brücke zu dem fürstlichen Auftraggeber der Schrift, der als Auserwählter angesprochen wird. Diese Hauptaussage des Bildes wird durch die visuelle Argumentation unterstützt, die sich in der Abfolge von bildlichen Redefiguren entfaltet. Dazu zählt die mit malerischen Mitteln suggerierte körperliche Präsenz des Gelehrten, eine der bereits in der antiken Kunsttheorie geforderten Qualitäten der Bildniskunst.²³ Melanchthon wendet sich zusammen mit Luther an den Fürsten, um ihm persönlich die Botschaft des Textes nahe zu bringen. Sie tun dies in einer Weise, die ihre bildliche Erscheinung besonders realitätsnah charakterisiert. Dazu tragen die leuchtenden, doch modellierend aufgetragenen Farben bei. Das detailliert ausgearbeitete Antlitz und die körperhafte Darstellung erzeugen jeweils darüber hinaus eine Lebendigkeit, die im Konzept der visuellen *persuasio* eine Rolle spielt. Zu diesem Eindruck trägt auch die Platzierung der Gestal-

¹⁸ Vgl. dazu ausführlicher Maria Lucia Weigel, Melanchthon als Philosoph in graphischen Bildnissen des 16.-19. Jahrhunderts, in: Der Philosoph Melanchthon, hrsg. v. Günter Frank und Felix Mundt, Berlin, Boston 2012, 201-234, hier: 224-231.

¹⁹ Vgl. Hans-Peter Hasse, Melanchthon und die „Alba amicorum“: Melanchthons Theologie im Spiegel seiner Bucheintragungen, in: Günter Frank (Hg.), Der Theologe Melanchthon, Stuttgart 2000 (Melanchthon-Schriften der Stadt Bretten, 5), 291-338, hier: 314.

²⁰ Vgl. Wilhelm Krag, Wittenberger Stammbucheinträge in der Bayerischen Staatsbibliothek München, in: Zentralblatt für Bibliothekswesen 42 (1925), 1–8, hier: 5.

²¹ Der Topos findet sich nach Lukrez auch bei Seneca, vgl. Thomas Olbertz, „Illum admirantur et omnes.“ *Apis* in der klassischen römischen Literatur, in: Ille operum custos. Kulturgeschichtliche Beiträge zur antiken Bienensymbolik und ihrer Rezeption, hrsg. v. David Engels und Carla Nicolaye, Zürich, New York 2008 (Spudasmata, Bd.118), 95-113, hier: 111 mit Quellenzitat. Zur älteren griechischen Tradition vgl. Jan Hendrik Waszink, Biene und Honig als Symbol des Dichters und der Dichtung in der griechisch-römischen Antike, Opladen 1974 (Rheinisch-Westfälische Akademie der Wissenschaften, Geisteswissenschaften, Vorträge G 196), bes. 9 zur Beziehung des Honigs zur Wahrfähigkeit der Rede.

²² Vgl. Hasse, Melanchthon (wie Anm. 19), 314-316 und dort Anm. 103.

²³ Vgl. Larsson, Porträt und Rhetorik (wie Anm. 2), 28.

ten innerhalb des Bildgevierts bei. Melanchthon ist an den rechten Bildrand gerückt, sein linker Arm wird vom Rahmen überschritten. Er nimmt zu Luther eine spiegelbildliche Haltung ein. Diese Inszenierung hat die Wirkung, dass der Betrachter die Dargestellten als in einem räumlichen Kontinuum befindlich wahrnimmt, das sich hinter dem Bildrahmen erstreckt und im Schattenwurf der Gestalten angedeutet ist. Es stellt, so vermittelt diese Strategie, einen Handlungsraum dar, der zu den Gestalten der Dargestellten gehört, nicht aber zum realen Raum, in dem sich der Betrachter des Bildes zum Zeitpunkt der Wahrnehmung der Miniatur befindet. Der Gelehrte wie der Theologe bewohnen gewissermaßen den Korpus des Buches, die Lutherbibel, die sie als Reformatoren dem Auftraggeber vorzustellen im Begriff sind. Die Unverbundenheit der räumlichen Situationen wird dadurch aufgehoben, dass das aufgeschlagene Buch aus dem virtuellen, weil ausschließlich mit Mitteln der Malerei erzeugten Bildraum in die Sphäre des Betrachters hineinreicht.

Dem Betrachter wird durch das Kirchenväterzitat bei Melanchthon der Weg der Texterschließung gewiesen. Dieses ist durch den eigenhändigen Eintrag durch den Gelehrten noch einmal aufgewertet. Die Authentizität des Geschriebenen vergegenwärtigt auf einer weiteren Ebene den im Bild anwesenden Gelehrten und bezeugt zugleich dessen Lehrmethode topischer Wissensstrukturierung. Diese wird durch das Lobgedicht Stigels bekräftigt. Ohne Zweifel ist mit der Tätigkeit der Biene, die aus bunten Blumen süßen Nektar saugt und daraus Honig herstellt, der im Bild auf andere Weise demonstrierte Umgang Melanchthons mit der Kirchenväterliteratur gemeint. Die Inschrift in dem Feld unter dem Lutherporträt nimmt auf das Opfer Christi Bezug, das allein die Gnade erwirke und das dem Betrachter durch Luther nahegebracht werde, der die Wahrheit des Evangeliums der Dunkelheit entrissen habe, in der sie zuvor lag. Der hebräische Bibeltext gibt eine Stelle aus dem ersten Buch der Chroniken wieder, das große Dankgebet König Davids über die Weisung Gottes, die er über den Propheten Nathan empfangen hatte.²⁴ Dort wurde dem König geweissagt, dass sein Nachkomme in Gottes Königtum eingesetzt werde – eine Prophetie, die typologisch auf Christus vorausweist. Die hebräische Bibel spielte eine zentrale Rolle in Luthers Übersetzungstätigkeit.²⁵ Er selbst besaß eine Ausgabe aus Brescia aus dem Jahr 1494, die er 1521 ins Exil auf die Wartburg mitnahm. Zwischen 1522 und 1534 übersetzte er die hebräische Bibel, ihre Auslegung erfolgte jedoch ausschließlich christologisch. Insofern ergänzen sich der Inhalt des Gedichts auf der Inschrifttafel und die exegetische Tätigkeit Luthers: Die Interpretation der gesamten Bibel auf Christus hin. Im Kontext der Vollbibel, die der fürstliche Betrachter vor Augen hatte, stellt dies auch eine Legitimation der Aufnahme der alttestamentlichen Schriften dar. Auch in diesen ist Christus präsent, wenn auch noch verborgen.

Das folgende Fallbeispiel schließt sich thematisch hier an. Es soll dem Reformator als Bibelübersetzer gelten. Es zeigt Martin Luther in einem Kupferstich von Melchior Lorck aus dem Jahr 1548 (Abb. 20). Der aus Norddeutschland stammende Künstler war in diesem Jahr im Gefolge Kaiser Karls V. auf dem Reichstag in Augsburg, dort unter anderem in Diensten des Pfalzgrafen Ottheinrich. Im Jahr darauf ist er in Nürnberg nachweisbar.²⁶ Schon zu Beginn der 1540er Jahre kopierte er nach Dürer.

²⁴ Für die Übersetzung aus dem Hebräischen danke ich Yuval Lapide, Weinheim.

²⁵ Vgl. hier und im Folgenden Stephen G. Burnett, Luthers hebräische Bibel (Brescia, 1494) – ihre Bedeutung für die Reformation, in: Irene Dingel, Henning P. Jürgens (Hgg.), Meilensteine der Reformation. Schlüsseldokumente der frühen Wirksamkeit Martin Luthers, Gütersloh 2014, 62-69.

²⁶ Vgl. A. Feuß, [Art.] Lorck, Melchior, in: Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker, hrsg. v. Andreas Beyer, Bd. 85, Berlin, München 2015, 301f., hier: 301.

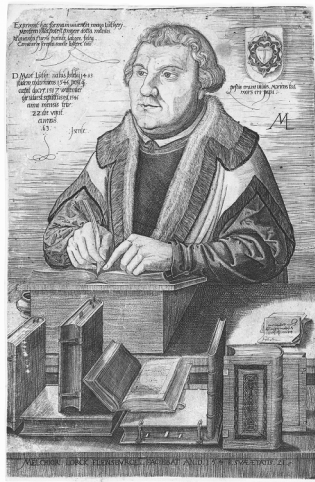


Abb. 20:
Bildnis Martin Luthers, 1548,
Kupferstich von Melchior Lorck
(1526/27-1583) (Germanisches
Nationalmuseum Nürnberg,
Graphische Sammlung: Paul
Wolfgang Merkel'sche Familien-
stiftung)



Abb. 21:
Bildnis Erasmus' von Rotterdam, 1526,
Kupferstich von Albrecht Dürer (Melanch-
thonhaus Bretten)

Der Reformator ist nach den nun schon bekannten Altersbildnissen aus der Cracnach-Werkstatt gestaltet. Er ist schreibend hinter einem Pult dargestellt, neben dem ein Tintenfass halb verborgen platziert ist. Prominent ins Bild gesetzt ist ein Bücherstilleben in vorderster Bildebene. Ein Brief mit handschriftlicher Adresse und die Lutherrose im Wappen ergänzen die Szene, ebenso wie eine lateinische Inschrift im linken oberen Teil. Deren erster Absatz nimmt Bezug auf das noch zu erwähnende Kupferstich-Bildnis Melanchthons von Dürer und lautet in deutscher Übersetzung: „Diese Gestalt drückt das lebendige Bild Luthers aus, den Geist kann die gelehrte Hand nicht malen.“²⁷ Lorck orientiert sich in seinem Stich an einem berühmten Vorbild, das er im Sinne einer wetteifernden Nachahmung zitiert und variiert (Abb. 21). Es handelt sich um das Bildnis des Erasmus von Rotterdam von der Hand Albrecht Dürers aus dem Jahr 1526. Der große Gelehrte steht an einem Pult, das in seitlicher Ansicht gezeigt wird. Er schreibt, Feder und Tintenfass in der Hand. Neben ihm liegt ein geöffneter Brief, im Bildvordergrund ist eine Ansammlung von Büchern angeordnet, ein aufgeschlagenes ist zu sehen neben solchen, deren Schnitt oder Rücken zum Betrachter weisen. Eine gerahmte lateinisch-griechische Inschrift an der Wand nennt Albrecht Dürer als Urheber dieses Bildnisses nach dem Leben. Weiterhin heißt es (in deutscher Übersetzung): „Besser zeigen ihn (Erasmus) seine Bücher.“²⁸ In der Interpretation dieses Stiches wird immer wieder auf die Selbstaussage des Gelehrten

²⁷ Vgl. Luther und die Folgen für die Kunst, hrsg. v. Werner Hofmann, Ausstellungskatalog, Hamburg 1983, 207.

²⁸ Vgl. hier und im Folgenden Albrecht Dürer. Das druckgraphische Werk, Bd. 1: Kupferstiche, Eisenradierungen und Kaltnadelblätter, bearb. v. Rainer Schoch, Matthias Mende und Anna Scherbaum, München, London, New York 2001, 243f., hier: 243.



Abb. 22:
Bildnis Philipp Melanchthon, 1526, Kupferstich von Albrecht Dürer
(Melanchthonhaus Bretten)

hingewiesen, wonach dieser sich als zweiten Hieronymus bezeichnete, darin Bezug nehmend auf die eigene Übersetzertätigkeit als christlicher Gelehrter und seine Erläuterungen zu den fiktiven Briefen des heiligen Hieronymus, die zu Beginn des 16. Jahrhunderts entdeckt wurden und sogleich große Popularität erlangten.²⁹ Sie enthielten eine Fülle hagiographischer Details zum Leben des Heiligen: der die Welt überwindende Eremit, der in strenger Keuschheit lebende Mönch, der asketische Büsser, der Wundertäter und der mit besonderer himmlischer Glorie belohnte Heilige. So begann der Aufstieg des Heiligen zum höchstrangigen unter allen Doktoren der Kirche. Er repräsentierte die höchste Stufe des gottgefälligen Lebens. Nicht zuletzt aber war Hieronymus der Übersetzer der Bibel ins Lateinische. Für das Frömmigkeitsideal des späten Mittelalters und innerkirchliche Reformimpulse bot der heilige Hieronymus eine ideale Projektionsfläche. Die zweite Wurzel der Hieronymus-Verehrung aber liegt im Humanismus, dessen besonderes Anliegen die Erschließung antiker

²⁹ Vgl. hier und im Folgenden Berndt Hamm, *Religiosität im späten Mittelalter. Spannungspole, Neuaufbrüche, Normierungen*, hrsg. v. Reinhold Friedrich und Wolfgang Simon, Tübingen 2011 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation, Bd. 54), 170ff.

Quellenschriften war. Diese boten sich jedoch nicht nur in Gestalt der heidnischen Autoren dem Leser dar, sondern auch in Gestalt der biblischen Autoren und kirchlichen Autoritäten, zu denen Hieronymus zählte. Im späten Mittelalter galt er als der umfassend Gebildete, mit den Sprachen des Altertums Vertraute, der allein in der Lage war, die Bibel ins Lateinische zu übersetzen. Zudem geschah dies in einer an antiker Rhetorik geschulten Eloquenz, die sich auch in den Briefen des Heiligen äußerte. In alledem konnte er zum christlichen Pendant Ciceros werden, des von den Humanisten verehrten lateinischen Autors, zu einem Vorbild also, das sich ganz in den Dienst der Christusnachfolge, der Rechtgläubigkeit und der Kirche stellte. In diesem Sinne ist Erasmus im Dürer-Stich als Nachfolger des Hieronymus inszeniert. Flankiert wird diese Bildtradition von mehreren früher entstandenen Stichen Dürers, die den hl. Hieronymus im Gehäus zeigen, in seiner Studierstube, in der ebenfalls ein Bücherstilleben angesiedelt ist. Das genaue Vorbild für das bei Lorck gezeigte ist jedoch dasjenige im Erasmus-Porträt. Indem Lorck das berühmte Vorbild zitiert, überträgt er dessen Deutung auf die Gestalt Luthers. Wir haben es nun mit einem Rollenporträt des Reformators als zweitem Hieronymus zu tun.³⁰ Noch ein weiteres Zitat, das sich dem Kundigen erschließt, fließt in Lorcks Lutherbildnis ein. Der bereits zitierte, obere Teil der Inschrift bezieht sich auf ein weiteres berühmtes Bildnis von der Hand Dürers, dasjenige Philipp Melanchthons (Abb. 22). Dort heißt es: *1526 / VIVENTIS POTUIT DURERIUS ORA PHILIPPI / MENTEM NON POTUIT PINGERE DOCTA / MANUS / AD* (1526 / Das Antlitz des lebenden Philipp, nicht seine Geistseele vermochte Dürer mit gelehrter Hand zu malen / AD)³¹. Lorck zitiert also zwei Dürer-Stiche und verweist damit auf seine eigene Kunstkennerchaft. Zugleich nimmt er den bekannten humanistischen Topos der Undarstellbarkeit des Geistes im Bild auf – wobei Dürer in seinem Melanchthon-Stich durch die eigene Kunstfertigkeit diese Behauptung gerade widerlegt, auch diese, sich dem humanistisch Gebildeten des 16. Jahrhunderts erschließende Deutungsebene könnte bei Lorck mitgemeint sein. Bei diesem aber weist das Bücherstilleben wie in Dürers Erasmus-Stich auf die Möglichkeit hin, Geist darzustellen: in den eigenen Schriften. Luthers Geistesgröße äußert sich in seiner Tätigkeit, die diejenige eines Übersetzers der Heiligen Schrift in der Nachfolge des Hieronymus ist.

Dem berechtigten Einwand, dass Luther und Erasmus sich ja über theologische Fragestellungen völlig entzweit hatten und demnach die Bezugnahme auf ein Erasmusporträt als Vorlage für ein Lutherbildnis fragwürdig sei, kann der frühneuzeitliche Umgang mit Bildtraditionen entgegengehalten werden. Denn hier wird nicht auf die Gegnerschaft zwischen beiden Dargestellten abgehoben, sondern auf das Zitat überaus berühmter Bildfindungen. Die Gelehrtheit des Künstlers – *docta manus* – bezieht sich in diesem Sinne auch auf die Bildtradition, die den zeitgeschichtlichen Tatsachen durchaus nicht entsprechen muss.

Im Jahr 1736 wurde ein Kupferstich von Johann Benjamin Brühl als Schmuck einer mit insgesamt 17 Kupferstichen versehenen Bibelausgabe nach der deutschen Übersetzung Martin Luthers mit einer Vorrede von Friedrich C. Hagen in Hof publiziert (Abb. 23). Brühl, ein Leipziger Kupferstecher, zitiert den Kupferstich von Lorck, verändert ihn aber wiederum. Dem im Unterschied zu Lorck nun nach rechts

³⁰ Vgl. Hofmann, Luther und die Folgen (wie Anm. 27), 207.

³¹ Die deutsche Übersetzung stammt von Rudolf Preimesberger, vgl. Ders., Albrecht Dürer: Das Dilemma des Porträts, epigrammatisch (1526), in: Ders./Hannah Baader/Nicola Suthor (Hgg.), Porträt, Berlin 1999 (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, hrsg. v. Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin, Bd. 2), 220-227, hier: 220.



Abb. 23:
 Bildnis Martin Luthers Radierung von Johann Benjamin Brühl (1691-1763), 1736 (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Graphische Sammlung: Paul Wolfgang Merkel'sche Familienstiftung)

Testaments nach der teutschen Übersetzung D. Martin Luthers.“ Der Leser der Vollbibel hat nun auch denjenigen vor Augen, der dieses Werk, die Übersetzung, hervor gebracht hat, wobei das aufgeschlagene hebräische Buch für das Alte, das griechische für das Neue Testament steht. Die erwähnte Redefigur vom besseren Bildnis des Gelehrten in seinen Schriften findet so eine im gestalterischen Gesamtkonzept der Bibelausgabe des 18. Jahrhunderts begründete Umsetzung.

gewendeten, am Pult schreibenden Luther, nach dem Cranachschen Altersbildnis erfasst, ist nicht nur ein Bücherstilleben in vorderster Bildebene beigegeben, sondern auch jeweils eine aufgeschlagene, zum Betrachter gewendete hebräische und griechische Bibel, deren Text lesbar gestaltet ist. Luther als Bibelübersetzer ist nun explizit ins Bild gesetzt, die bei Lorck immanente Deutung also sichtbar gemacht. Der diesem nacheifernde Künstler hat diese immanente Deutung offensichtlich verstanden, die Botschaft des Bildes aus dem 16. Jahrhundert hat sich dem Betrachter auch zweihundert Jahre später noch mitgeteilt. In dem nun zur Tafel erweiterten Inschriftenfeld ist Luthers Biographie in gereimter Kurzform aufgeführt. Der Schwerpunkt liegt auf seinen Bibelübersetzungen und deren Überarbeitungen. Text und Bild ergänzen einander um so mehr, als Luther im Kontext des Buches als dessen Übersetzer inszeniert ist. Der Titel der Bibelausgabe von 1736 lautet: „Biblia, das ist: Die gantze Heilige Schrifft. Alten und Neuen