

Lebensgroß und unverwechselbar

Lutherbildnisse in Kirchen 1546 bis 1617

Von Ruth Slenczka

Zwischen Luthers Tod 1546 und dem ersten großen, überregional begangenen Reformationsjubiläum 1617 wurden Lutherbildnisse zum selbstverständlichen Bestandteil der Ausstattung lutherischer Kirchen: Man wird wohl davon ausgehen können, daß in nahezu jeder Kirche, die sich in der Tradition der Wittenberger Reformation sah, eines aufgehängt wurde. Lutherbildnisse wurden zum konfessionellen Aushängeschild dieser Kirchen. Man kann an dieser Ausstattungsneuerung sehen, in welcher Weise sich Kirchen in der Epoche der Konfessionalisierung insgesamt veränderten: Erstmals in der Geschichte der westlichen Christenheit waren sie nicht mehr Räume der einen abendländischen Kirche, die das Fundament der kirchlichen wie der politischen Ordnung bildete und mit Papsttum, Kaisertum und Reich ganz Europa vereinte, sondern sie waren Bekenntnisräume einer der drei großen Konfessionen, deren Ausbildung die Reformation verursacht hatte: Der lutherischen, der reformierten oder der (im Reformkonzil von Trient erneuerten) römisch-katholischen Konfession. An Ausstattungsinnovationen wie den Lutherbildnissen konnten Kirchenbesucher unzweifelhaft erkennen, ob sie eine Kirche ihrer eigenen Konfession betreten.

Für die lutherischen Kirchen war die Zeitspanne zwischen dem Augsburger Religionsfrieden von 1555 und dem Dreißigjährigen Krieg eine Zeit der institutionellen Etablierung der neuen Kirchenordnungen und der innerlutherischen Lehrauseinandersetzungen. Bildnisse und Bildnisreihen dienten in diesem Prozeß der Personifikation von Lehrtraditionen zum Ausweis der Rechtgläubigkeit. Der von mir gewählte Zeitraum war daher eine Epoche der Hochkonjunktur von Lutherporträts. Doch nicht nur die Quantität der Bildnisse macht den Reiz dieser Zeit aus, sondern auch ihre Neuartigkeit innerhalb der Kirchengestaltungen sowie ihre künstlerische Qualität.

Für all dies, für die enorme Verbreitung von Lutherporträts in kurzer Zeit, für die innovativen Bilderfindungen sowie für einen hohen qualitativen Anspruch, war in kaum zu überschätzendem Maße die Wittenberger Cranachwerkstatt verantwortlich. Durch ihre Größe und einzigartige Produktionsgeschwindigkeit beherrschte sie europaweit den Markt. Darüber hinaus war sie vor allem im Hinblick auf die Bilderfindungen, aber auch stilistisch von hoher Prägekraft. Das lag zum einen am Medium des Holzschnittes, über den Bilder innerhalb kürzester Zeit verbreitet werden konnten und als Bildvorlagen in die Malwerkstätten ganz Europas gelangten und zum andern an der großen Zahl von Malern, die in der Cranachwerkstatt ausgebildet wurden und an den

Höfen und in den Städten Europas eigene Werkstätten aufbauten, wie z. B. Hans Kemmer aus Lübeck, den seine Stadt zur Aus- bzw. Fortbildung für einige Jahre nach Wittenberg schickte.¹

1. Der Tod Luthers als Voraussetzung der Bildnistradition

Die Lutherporträts in den Wittenberger Kirchen entstanden alle in der Zeit unmittelbar nach Luthers Tod, im Todesjahr 1546 und im Folgejahr 1547. Das ist aus drei Gründen kein unwesentliches Detail: Denn zum einen bedeutet das, daß alle Porträts mehr oder weniger unmittelbar auf diesen Anlaß bezogen waren. Die Cranachwerkstatt hatte ja schon lange vorher mit der Produktion von Lutherporträts begonnen – nach dem Wormser Reichstag von 1521 war das Bildnis des Mönchs reichsweit populär geworden, der nächste Erfolgsschlag war das Bildnis des Junkers Jörg. Nach Luthers Eheschließung 1525 kamen die Doppelbildnisse mit Katharina von Bora in Umlauf, seit dem Augsburger Reichstag von 1530 wurden die mit Melanchthon immer zahlreicher. Mit zunehmendem Erfolg der reformatorischen Bewegung und mit der wachsenden Anzahl von Städten und dann vor allem von Fürstentümern, die ins protestantische Lager übertraten, wuchs der Markt von Abnehmern, und die Cranachwerkstatt produzierte eine Gemäldeserie nach der anderen. Vieles wurde – vor allem von anderen Künstlern – in Holzschnitten kopiert. Aber der Gebrauchskontext dieser Porträts lag bis 1546 außerhalb der Kirchenräume. Einzelstücke mögen auch einmal in eine Kirche gelangt sein. Zum regulären Bestandteil von Kirchengrausstattungen wurden gemalte Lutherporträts jedoch erst nach seinem Tod.² Die Aufgabe von Porträts im Kirchenraum blieb somit auch im Falle Luthers die Totenmemoria.

Zum andern waren die Porträts zu Lebzeiten Luthers Brust- oder Halbfigurenbilder, während die hier interessierenden Porträts monumentale Ganzfigurenbildnisse sind. Das lebensgroße Ganzfigurenporträt Luthers entstand somit erst nach seinem Tod und damit erst im Zusammenhang mit dem Grabmal. Aus diesem Grund ist es meines Erachtens in seiner Form und Funktion weniger von Stifter- oder Heiligenbildnissen, sondern in erster Linie von Figurengrabsteinen abzuleiten – ich werde darauf zurückkommen.

¹ Die Cranachwerkstatt als Ausbildungsstätte ist wenig erforscht. Zu Hans Kemmer: *Christoph Emmendorfer*, Hans Kemmer. Ein Lübecker Maler der Reformationszeit, Leipzig 1997, hier 14 und 27–33. Bekannt ist ferner, daß Herzog Albrecht von Mecklenburg, Herzog Albrecht von Preußen sowie Kurfürst August Lehrlinge zu Lucas Cranach d. J. schickten und deren Ausbildung bezahlten (*Werner Schade*, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, Dokument 401, 409–411, 414, 417, 423, 433, 451, 458, 463 und 506).

² In der Torgauer Schloßkapelle wurde schon 1545 eine Inschriftentafel aus Bronze mit einem Reliefbildnis Luthers aufgehängt, aber das war kein selbständiges Porträt, sondern eine kleinformatige medaillenhafte Ergänzung der Inschrift, die den Charakter eines Wappens oder Siegels hatte.

Und schließlich entstanden die Bildnisse 1546/47 im Kontext des Schmalkaldischen Krieges und damit in einer Zeit, in der die Auseinandersetzung mit den Protestanten auf Reichsebene eine neue Qualität erreicht hatte; in einer Zeit, in der Kaiser Karl V. nach langer Abwesenheit wieder in die Reichspolitik eingriff und versuchte, die sakrale Einheit von Kirche, Reich und Kaisertum unter Einsatz militärischer Mittel wiederherzustellen. Die Bilder waren in dieser Situation politisch aufgeladen: Stärker als je zuvor war das Bekenntnis zu Luther und der Reformation ein Bekenntnis gegen Kaiser und Reich, und stärker als je zuvor stand die reformatorische Bewegung auf dem Prüfstand. Als dann mit der Niederlage der Protestanten 1547 der sächsische Kurfürst in kaiserliche Gefangenschaft geriet, war zunächst nicht abzusehen, ob die Reformation überhaupt eine Zukunft haben würde, noch weniger, ob Wittenberg ihr Zentrum bleiben würde. In dieser Situation entwickelten die Protestanten ein ausgeprägtes Märtyrerbewußtsein: Konfessionsvertreter wurden als Leidende und Tote in Analogie zum Leiden und Sterben Christi zu Glaubenszeugen und Siegern stilisiert.³ Die Lutherbildnisse wurden angesichts der katastrophalen Niederlage zum Symbol des ewigen Sieges am nah erwarteten Ende der Zeiten. Sie hatten darin eine ähnliche Symbolkraft wie Königin Luise, ihr Grabmal und ihre Porträts rund 250 Jahre später für Preußen angesichts des Sieges Napoleons.

Das bedeutet, daß mit den Lutherbildnissen von Anfang an zweierlei verbunden war: Die Totenmemoria sowie das Bekenntnis zur Reformation, das zugleich ein Bekenntnis gegen die Papstkirche und damit auch gegen Kaiser und Reich war.

2. Bildnistypen

Man kann die Bildnisse, mit denen Luther in Kirchen dargestellt wurde, alle auf Bilderfindungen der Cranachwerkstatt für die beiden Wittenberger Hauptkirchen, die Schloß- und die Stadtpfarrkirche, zurückführen: Am verbreitetsten waren die ganzfigurigen, nahezu lebensgroßen Porträts, die auch in Großholzschnitten, zusammengesetzt aus elf Einzelblättern, auf den Markt kamen und sogar in dieser Druckfassung in mehreren Kirchen bis heute erhalten blieben. Sie haben ihr Urbild in Cranachs Entwurf für Lu-

³ So entstanden protestantische Märtyrerbücher (grundlegend hierzu: *Peter Burschel*, *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit*, München 2004), und insbesondere der abgesetzte Kurfürst Johann Friedrich wurde zum christoformen Passionsnachfolger stilisiert (vgl. hierzu *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.* (Hg.), *Bereit zum Konflikt. Strategien und Medien der Konflikterzeugung und Konfliktbewältigung im europäischen Mittelalter*, Ostfildern 2008, 311–339).

thers Grabmal (Abb. 1); später wurden sie vor allem im Doppelpack mit Melanchthonbildnissen vertrieben. Auch die Inkunabel für dessen lebensgroßes Ganzfigurenbildnis hing in der Wittenberger Schloßkirche: Es gehörte zu seinem Grabmal, das nach 1560 als gleichförmiges Gegenstück zu Luthers Grabmal entstand. Diese Bildnisse bildeten den Gegenstand der vorliegenden Untersuchung.

Daneben gab es Lutherbildnisse als Teil von ekklesiologischen Programmbildern: Auf ihnen erscheint Luther entweder als Akteur kirchlicher Zeremonien, der Predigt oder der Austeilung des Abendmahles (z. B. auf der Predella des Altarretabels der Wittenberger Stadtkirche) oder er ist – auf biblischen Bildern oder Allegorien – entweder als eine Art Kryptoporträt in das biblische Geschehen eingebunden, etwa als Jünger Jesu oder als Evangelist (z. B. auf dem Mittelbild desselben Altarretabels) oder als Zeuge einzeln oder in einer Gruppe dem biblischen Geschehen zugeordnet (z. B. auf dem Cranachretabel in der Herderkirche in Weimar). Diese zweite Gruppe von Bildnissen, die ekklesiologischen Programmbilder mit Porträts, entstanden in der Cranachwerkstatt nicht in Serie, sondern als Einzelstücke. Wiederholungen blieben die Ausnahme. Ihre Programme wurden auch nicht in Holzschnitten vervielfältigt.



Abb. 1: Lucas Cranach d. Ä./Heinrich Ziegler d. J., Rotgießer in Jena, Luthergrabmal: Figurenplatte, 1546/48, Bronze auf Holz, Jena, St. Michael

3. Das Grabmal Luthers in der Wittenberger Schloßkirche und die Tradition lutherischer Superintendentenporträts

3.1. Das 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 bat zudem Lukas Cranach d. Ä. um einen Entwurf für ein Bronzegrabmal, das er bei dem Erfurter Glockengießer Heinrich Ziegler d. J. in Auftrag geben wollte.⁴ Geplant war, Luther in der Schloßkirche beizusetzen und an seinem Grab ein dreiteiliges Bronzemonument zu errichten: eine Grabplatte, eine Schrifttafel mit einem gereimten Epitaphtext und ein Bildnisrelief. Die Schloßkirche war die Universitätskirche, und so lag es nahe, Luther dort beizusetzen, obgleich auch die Stadtkirche ein geeigneter Beerdigungsort gewesen wäre. Allerdings plante der Kurfürst für Luther kein gewöhnliches Professorengrabmal, sondern eines, das in der Bildform (als Figurengrabmal), in der Größe (nahezu lebensgroß) und im Material (Bronze) nicht an den Professoren-, sondern an den Kurfürstengräbern orientiert war. Der Reformator sollte mit seinem Grabmal in die Kurfürstenmemoria einbezogen werden.

Zur geplanten Aufstellung in Wittenberg kam es jedoch nicht. Als das Grabmal 1548 fertiggestellt war, befand sich sein Auftraggeber in kaiserlicher Gefangenschaft und hatte mit der Kurfürstenwürde auch den Kurkreis Wittenberg verloren. Die Verbindung seiner Dynastie mit Wittenberg und seinem berühmten Reformatorengrab war Vergangenheit. So kamen zwar die beiden bronzenen Schrifttafeln in die Schloßkirche, die Bildnisplatte gelangte jedoch an die Ernestinische Residenz nach Weimar und wurde erst 25 Jahre nach Luthers Tod aufgestellt – nicht in Wittenberg, sondern in Jena, dem „neuen Wittenberg“, wo die Ernestiner eine neue Landesuniversität gegründet hatten, die den Alleinanspruch auf die Bewahrung der unverfälschten lutherischen Lehre erhob. In Wittenberg blieb stattdessen das als Provisorium bis zur Fertigstellung der Bronzeplatte entstandene Gemälde Cranachs dauerhaft hängen.⁵ Es handelte sich um ein Gemälde nach dem nicht überlieferten Entwurf Cranachs zu dem Grabmal, das beim Brand der Schloßkirche 1760 zerstört wurde. Es wurde vermutlich schon bald nach Luthers Tod an derselben Stelle aufgehängt, an der später die Bronzeplatte angebracht werden sollte und zwar an der Säule östlich der Kanzel im Langhaus. Dort befand es sich einem Stich von 1720 zufolge kurz vor dem Brand.⁶ Es hing

⁴ Zur Bildnisplatte des Grabmals von Luther: *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, in: *kunsttexte.de*, Nr. 4, 2010, www.kunsttexte.de.

⁵ Es ist nicht gesichert, wann das erste Gemälde an diese Stelle gelangte.

⁶ Der Stich von Schleuen wird häufig abgebildet, z. B. bei *Sibylle Harksen*, *Schloß und Schloßkirche in Wittenberg*, in: *Leo Stern/Max Steinmetz* (Hg.), *450 Jahre Reformation*, Berlin 1967, 341–365, hier Abb. 104.

somit parallel zur Außenwand, so daß die Gemeinde, wenn sie zur Kanzel blickte, hinter dem Prediger schräg auf das Bildnis Luthers sah. Bei jeder Predigt, die von dort gehalten wurde, hatte die Gemeinde, wenn sie zum Prediger schaute, Luther mit im Blick und wurde so daran erinnert, in wessen Nachfolge jeder stand, der seit Luthers Tod von der Schloßkirchenkanzel predigte. Der Wittenberger Theologieprofessor, Universitätskanzler und sächsische Generalsuperintendent Georg Mylius (in Wittenberg 1585–1589 sowie 1601–1607) beschrieb diese Situation aus der Predigerperspektive 1585 in einem Brief als besondere Gnade:

„So oft ich in der Schloßkirche predige oder lese, sitze und stehe ich auf denen Canzlen, darauf Doctor Luther selbst geprediget und gelehret hat. Wenn ich auf der Canzel stehe, liegt D. Luther inn der Kirchen mir zur rechten Hand under der Canzel begraben, Philippus Melancthon gegen mir yber; und stehen sy beide inn großer Mannslänge an Tafeln abgemalet, der ich ire Gräber und lebendigen Bildnuße auf der Canzel vor mir sehe. Wenn ich an diese Herrlichkeit gedencke so ybergehet mir Aug und Herz und sehe ich, wie herrlich mich Gott gewürdiget hat“.⁷

3.2. Grabmal und Porträt

Cranachs Entwurf für das Grabmal war das erste nahezu lebensgroße ganzfigurige Bildnis Luthers und wurde zum Urbild für ein ganzes Heer von weiteren Bildnissen dieser Art. Noch vor dem Guß gelangten Gemäldefassungen nicht nur in die Wittenberger Schloßkirche, sondern auch an andere Orte; später wurden sie massenhaft verbreitet, in Wittenberg beispielsweise in der Universität sowie im Rathaus, möglicherweise auch in der Stadtkirche. Zudem entstanden in starker Verkleinerung Holzschnitte, die ihrerseits in allen möglichen Formaten kopiert wurden. Das Bildnis war nicht exklusiv mit dem Grab verbunden, sondern war von Anfang an ein vom Begräbnisort unabhängiges Gedächtnisbild. Das ist deshalb beachtenswert, weil monumentale ganzfigurige Porträts 1546 etwas höchst Außergewöhnliches waren: Auf Grabmälern für Herrscher und auch für hohe Geistliche gab es sie in Reliefform schon seit dem 13. Jahrhundert. Aber als Gemälde und außerhalb des Grabmalkontextes waren sie sehr selten, aus Kirchenräumen ist vor Luther kein einziges bekannt. Cranach selbst hatte die Bildform des lebensgroßen Ganzfigurenporträts als Darstellungsform für regierende Fürsten eingeführt und verbreitet – immer mehr Fürsten wollten in dieser Weise für ihre Residenzschlösser von Cranach gemalt werden.⁸ In ganz wenigen Beispielen ist die Bildform auch unabhängig von Cranach und auch außerhalb des engeren hö-

⁷ Zitiert aus *Horst Gering Mylius*, Geschichte der Familien Mylius-Schleiz aus dem Hause Gering und Mylius-Ansbach 1375–1990, Freiburg i. Br. 1992, 91. Trotz einiger Recherchen ist mir leider noch nicht gelungen, den Brief, aus dem hier zitiert wird, zu finden. Für den Hinweis auf diese Stelle danke ich Dr. Maria Deiters.

⁸ Mit seinen Hochzeitsporträts von Herzog Heinrich dem Frommen und Katharina von Mecklenburg von 1514 schuf Cranach d. Ä. die ersten selbständigen lebensgroßen Ganzfigurenbildnisse (Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Gal.-Nr. 1906 G).



Abb. 2: Cranachwerkstatt, Martin Luther,
224 × 112 cm, datiert auf 1546,
Staatliches Museum Schwerin, Inv. Nr. G 864

fischen Kontextes zu finden, aber erst seit Cranachs Verbreitung des Lutherporträts begegnet sie in *größerem* Umfang als Bildform für Nichtadelige, vor allem für Theologen und Juristen. Interessant ist nun, daß Cranachs ganzfiguriges Lutherporträt zwar in Anlehnung an das Grabmal (als Provisorium anstelle der Grabplatte) für einen Kirchenraum entstand, weitere Fassungen jedoch von Anfang an auch in anderen öffentlichen Räumen aufgehängt wurden, in Schlössern, Rathäusern und Schulen. Noch 1546 entstand z.B. eine Version für das Schloß in Schwerin (Abb. 2).⁹ Die Memoria blieb somit nicht dem Kirchenraum vorbehalten, sondern wurde auf öffentliche Herrschaftsräume insgesamt ausgedehnt. Vor Luthers Tod waren in diesen Räumen lediglich halbfigurige Lutherporträts aufgehängt worden. Seit 1546 traten ganzfigurige Lutherporträts daneben. Sie bildeten geradezu ein Element der Verähnlichung der Ausstattung von Kirchen auf der einen und von

Schlössern, Rathäusern und Schulen auf der anderen Seite. Die Erinnerung an die Toten blieb nicht mehr an den engeren sakralen Bereich von Kirchen und Friedhöfen gebunden, sondern wurde auf dem profanen Bereich zugehörige Bauwerke erweitert. Rückblickend mag man darin die Geburtsstunde des Porträts als profanem Denkmal sehen. Aber man muß mit den Etiketten „profan“ und „sakral“ behutsam umgehen: In einer Zeit, in der Herrschaft so sakral verstanden und begründet wurde wie im Schmalkaldischen Krieg, bestand in der Politik keine scharfe Trennung zwischen sakralen und profanen Sphären. Mit der Reformation waren zwar die Seelmessen abgeschafft wor-

⁹ Da Herzog Johann Albrecht I. 1557 ein Bildnispaar Luther-Melanchthon bestellte (Werner Schade, Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, 455, Dokument 423), ist davon auszugehen, daß zumindest eines der Lutherporträts außerhalb der Schloßkirche aufgehängt war.

den, dadurch wurde die Erinnerung an die Toten jedoch nicht automatisch verweltlicht, sondern sie blieb ein geistliches Anliegen. Die Aufhängung von ganzfigurigen Lutherporträts in Schlössern und Rathäusern markiert ebenso wie die von geistlichen Gemälden im engeren Sinne, von Kreuzigungsdarstellungen und „Gesetz und Evangelium“ etwa, daß diese Räume ebenso wie Kirchen zur geistlichen Erbauung und Glaubensvergewisserung dienen konnten. Die Reformation hatte die Entwicklung der Verähnlichung der Räume befördert, weil die Weihe der Kirchenräume, durch die diese zuvor einen herausgehobenen sakralen Status erhalten hatten, abgeschafft worden war. Ebenso wie die Unterscheidung zwischen geistlichen und weltlichen Ständen war durch die Reformation auch die Unterscheidung von geweihten und ungeweihten Räumen außer Kraft gesetzt worden. Die Abschaffung des exklusiven Priesterstandes führte dabei jedoch nicht zur Profanisierung des Amtes, sondern zur Sakralisierung der ganzen Gemeinde im Priestertum aller Gläubigen. In derselben Weise ist die Egalisierung auch bei den Räumen als Sakralisierung der Welt und nicht als Profanisierung der Kirchen zu verstehen.

Der enge Zusammenhang zwischen dem ganzfigurigen Lutherporträt und dem Grabmal ist auch deshalb von Bedeutung, weil er andere Ableitungen ausschließt: Ganzfigurige Porträts tauchten in vorreformatorischen Kirchen nämlich auch außerhalb des Grabmalkontextes auf, vor allem in Form von Heiligendarstellungen auf Altarretabeln. Gerade auf den Flügelaußenseiten von Triptychen erschienen häufig monumentale, bisweilen mit Porträtzügen ausgestattete Heiligenbilder. An diese Bildform erinnert ein verhältnismäßig spätes Altarretabel aus der Cranachwerkstatt (Abb. 3): Es entstand 1582 für den Choraltar der Mönchskirche in Salzwedel und zeigt auf den Flügelaußenseiten die nahezu lebensgroßen Porträts von Luther und Melanchthon.¹⁰ Aber obwohl Luther und Melanchthon hier die Position einnehmen, die auf traditionellen vorreformatorischen oder römisch-katholischen Altarretabeln katholische Heilige innehaben, handelt es sich nicht um eine konfessionelle Umdeutung ganzfiguriger Heiligenbildnisse: Denn in einer Stadt, in der die Einführung der Reformation schon über 40 Jahre zurücklag, war die polemische Abgrenzung gegen katholische Bildformen am Altar kein Thema und wäre vermutlich auch gar nicht mehr verstanden worden, weil der Gemeinde, die schon in der dritten Generation protestantisch war, der unmittelbare Vergleich fehlte. Mit einem Altarretabel aus der Cranachwerkstatt wurde hingegen ganz anderes verbunden: Die Nähe zu Wittenberg, dem Ursprung der Reformation und zu den Gräbern der großen Reformatoren. Für diese Bildqualität standen einerseits die Herkunft des Retabels aus der Wittenberger Cranachwerkstatt und andererseits die Bildform: Die Porträts waren getreue Kopien der Wittenberger Urbilder aus der Wittenberger Schloßkirche.

¹⁰ Zum Salzwedeler Retabel vgl. demnächst *Ruth Slenczka*, Städtisches Kirchenregiment im Spiegel der Kirchengestaltung. Die Mönchskirche von Salzwedel in der Reformation, in: *Jiti Fajit/Peter Knüvener* (Hg.), Die Altmark von 1300 bis 1600. Eine Kulturlandschaft zwischen Magdeburg, Lübeck und Berlin?



Abb. 3: Lucas Cranach d. J., Luther und Melanchthon auf den Flügelaußenseiten des Altarretabels aus der Mönchskirche in Salzwedel, 1582, Johann-Friedrich-Danneil-Museum

Dort befand sich Luthers Bildnis rechts auf der Kanzelseite und Melanchthons gegenüber auf der linken, der nördlichen Seite. Cranachs Darstellungsweise nimmt auf diese Aufhängung Bezug. Der Aufhängungsort für die Bildnisse war offenbar schon festgelegt, bevor die Bilder entworfen wurden, so daß sie gezielt auf den durch die Aufhängung vorgegebenen Betrachterstandort hin konzipiert werden konnten. Denn die gemalte Bogenarchitektur, unter der die Reformatoren erscheinen, ist in der Weise verkürzt, daß die Perspektive nur dann stimmig wird, wenn der Betrachter nicht frontal von vorne, sondern von einem Betrachterstandort schräg von der Seite auf die Bilder schaut, wenn er also beispielsweise im Gottesdienst auf einer Kirchenbank im Mittelschiff

sitzt und von dort aus während der Predigt am Pfeiler hinter der Kanzel Luther und gegenüber Melanchthon entdeckt. Da die perspektivische Verkürzung auf nahezu allen Wiederholungen des Bildtypus übernommen wird, ist davon auszugehen, daß mit der Bildform auch die Plazierung der Bildnisse im Kirchenraum von dem Vorbild der Wittenberger Schloßkirche übernommen werden sollte. So konnte mit den entsprechend aufgehängten Porträts die Raumsituation der „Wittenberger Grabeskirche“ zitiert und an die Wittenberger Reformatorengräber erinnert werden.¹¹ Auch auf den Salzwedeler Porträts wurde die Verkürzung der Rahmenarchitektur beibehalten, obwohl die Reformatoren auf dem Triptychon in gegenüber Wittenberg vertauschter Anordnung und frontal präsentiert wurden. Durch diese Anordnung sind Luther und Melanchthon einander zugewandt, ohne daß dazu die Wittenberger Vorlagen hätten modifiziert werden müssen. Trotz der außergewöhnlichen Einbindung der Bildnisse in einen Retabelzusammenhang blieb dabei gerade in der für die Salzwedeler Präsentation widersinnigen Übernahme der perspektivisch verkürzten Bogenarchitektur die Bezugnahme auf die Wittenberger Urbilder überdeutlich.

Daß das ganzfigurige Lutherporträt gerade im Retabelzusammenhang ein Einzelfall blieb, deutet darauf hin, daß die Tradition von Heiligen- und Stifterporträts auf Retabeln für die Entstehung und Ausbildung des Bildtypus keine Rolle spielte.¹² Anders als bei Dürers Aposteln, bei denen die Darstellung ganzfiguriger Personenpaare auf Einzeltafeln als Emanzipation aus dem Retabelzusammenhang aufgefaßt werden kann,¹³ ist Cranachs ganzfiguriger Luther nicht auf ganzfigurige Heiligenbilder aus Retabelzusammenhängen, sondern allein auf die Tradition des Figurengrabmals zurückzuführen. Cranach schuf mit seinem nahezu lebensgroßen ganzfigurigen Luther kein Gegenstück zu römisch-katholischen Heiligenbildern, sondern einen durch seine Emanzipation aus dem Grabmalkontext neuartigen Memorialtypus.

¹¹ Ob die Aufhängung üblicherweise tatsächlich entsprechend dem Vorbild der Wittenberger Schloßkirche erfolgte, läßt sich im einzelnen leider nicht nachweisen, da die ursprünglichen Aufhängungen in der Regel nicht dokumentiert sind.

¹² Aus der Cranachwerkstatt gibt es auf Altarretabeln sonst Lutherdarstellungen lediglich als Bestandteil vielfiguriger ekklesiologischer Programmbilder. Auch insgesamt wurde es nicht üblich, Luther in der Formsprache katholischer Heiligenbilder auf Retabeln darzustellen. Die Serie der um 1620 entstandenen Retabel mit Bildnissen Luthers und Melanchthons aus der Werkstatt des Hamburger Bildschnitzers Ludwig Münstermann im Herzogtum Oldenburg blieb eine Ausnahme (vgl. hierzu *Holger Reimers*, Ludwig Münstermann. Zwischen protestantischer Askese und gegenreformatorischer Sinnlichkeit, Marburg 1993).

¹³ *Karl Arndt/Bernd Moeller*, Albrecht Dürers „Vier Apostel“. Eine kirchen- und kunsthistorische Untersuchung, SVRG 202, Gütersloh 2003, 14–16 und 18 f., heben gegen Panofsky und eine breite Forschungstradition zwar die Ursprünglichkeit der Anlage als Diptychon und damit die als ursprünglich geplant anzusehende Emanzipation von der Triptychonform hervor, betonen jedoch die Vorbildfunktion der Standflügel von Giovanni Bellinis Marienaltar in der Frarikirche in Venedig von 1488 und damit die generelle Ableitung der Bildform aus dem Triptychon.

3.3. Ganzfigurige Lutherporträts

3.3.1. Unverwechselbarkeit

Dieser durch wenige markante Merkmale unverwechselbare Luthertypus blieb als Modell für nahezu sämtliche Lutherdarstellungen bis in die Gegenwart im Gebrauch. Auch grundlegende stilistische Abweichungen und physiognomische Varianten konnten die Wiedererkennbarkeit kaum schmälern: Cranach zeigt den barhäuptigen Reformator breitbeinig stehend, mit einer Schube bekleidet, als älteren Mann. In den Händen hält er ein Buch, das auch im geschlossenen Zustand unschwer als Evangelium gedeutet werden kann. Sein Kopf erscheint in Dreiviertelansicht, während der durch die Kleidung besonders massig wirkende Leib dem Betrachter nahezu frontal zugewandt ist. Monumentalität, Standfestigkeit, Verzicht auf Luxusdekor und eine gewisse Strenge des Ausdrucks charakterisieren ihn als Autorität.

Für die Zeitgenossen war dieses Bildnis der Inbegriff einer authentischen Darstellung: Cranach hatte es gemalt, der Maler, der nicht nur – zumindest nach Dürers Tod – der berühmteste deutsche Maler seiner Zeit war, sondern der zudem von allen Malern derjenige war, der Luther am nächsten stand und daher wie kein anderer ein Bildnis nach dem Leben malen konnte. Das zeitgenössische Urteil ist für uns nicht ohne weiteres nachzuvollziehen: Für uns zeichnen sich Cranachs Porträts durch ein hohes Maß überindividueller Stilisierung aus. Wir sehen in ihnen eher Typen als Individuen. Gerade die Physiognomie, die für unsere Sehgewohnheiten die Individualität bestimmt, gehört bei Cranachs Luther nicht zu den Merkmalen, die ihn unverwechselbar machen. Edgar Bierende wies auf die verblüffende Ähnlichkeit zwischen der Darstellung Luthers und der seines Landesherrn Kurfürst Johann Friedrich im Werk Cranachs hin: In der Umrißform, Haltung und Blickrichtung sind die Darstellungen einander so weit angeglichen, daß man von einem gemeinsamen Typus sprechen kann, der lediglich durch die Frisur inklusive der Barttracht unterscheidbar wird.¹⁴ Matthias Müller hat diese Beobachtungen jüngst dahingehend erweitert, daß er auch in der Binnengestaltung der Gesichter – Augen, Augenbrauen, Nasenwölbung, Lippenschwung, Kinnform – und der Proportionen – er hebt hervor, daß sich die Stirn zur Augen-, Nasen und Mundpartie nach den Regeln des goldenen Schnittes verhält – einen Schematismus erkannte, der eine größere Gruppe von Cranachs Porträts, darunter Fürsten- und Lutherporträts miteinander verbindet.¹⁵ Die Typisierung tat jedoch der Wiedererkennbarkeit offenbar keinen Abbruch. Obwohl die Phy-

¹⁴ Edgar Bierende, Demut und Bekenntnis – Cranachs Bildnisse von Kurfürst Johann Friedrich I. von Sachsen, in: Volker Leppin/Georg Schmidt/Sabine Wefers (Hg.), Johann Friedrich I. – der lutherische Kurfürst, Gütersloh 2006, SVRG 204, 327–357.

¹⁵ Matthias Müller, „Menschen so zu malen, daß sie erkannt werden und zu leben scheinen“. Naturnachahmung als Problem in Lucas Cranachs höfischer Porträtmalerei, in: ders. u. a. (Hg.), Apelles am Fürstenhof. Facetten der Hofkunst um 1500 im Alten Reich, AKat Coburg 2010, Berlin 2010, 57–73, hier 64–69.

siognomie Luthers mit der etwa von Kurfürst Johann Friedrich weitgehend austauschbar ist, galt Cranachs Luther als unverwechselbar.

3.3.2. Lebendigkeit

Neben der Ähnlichkeit galt die Lebendigkeit als Kriterium, das die herausragende Qualität von Cranachs Porträts ausmachte. Eine von dem Gründungsrektor der Wittenberger Universität und kurfürstlichen Rat Christoph Scheurl (in Wittenberg 1507–1511) überlieferte Künstleranekdote berichtet, daß sich die Einwohner von Lochau, wenn sie zum Schloß kamen und durch ein Fenster den oberen Teil eines Kurfürstenporträts erblickten, meinten, den Kurfürsten selbst zu sehen und daher den Hut zogen und sich verbeugten.¹⁶ Geht man davon aus, daß Scheurl hier trotz der topischen Form eine tatsächlich so wahrgenommene Qualität der Cranachschen Porträtkunst beschreibt, ist zu fragen, wodurch diese Illusion hervorgerufen wurde. Nach Cranachs eigenem Urteil war die Farbfassung des Gesichtes dazu das entscheidende Mittel. Die Malerei war der Bildhauerkunst überlegen, weil sie es vermochte, Porträts durch die Farbgestaltung der Haut zu beleben: Bei dem Holzentwurf für das Gesicht der Grabfigur Friedrich des Weisen bemängelte Cranach die Grobheit des Bartes, den der Schnitzer mit seinen Möglichkeiten nicht habe fein genug gestalten können und die entstellende Flachheit des Reliefs, die eine Konzession an den Metallguß sei, um dann in Aussicht zu stellen, daß das Gesicht des Kurfürsten nach dem Guß dennoch höchste Lebensnähe erlangen solle, da er, Cranach, es kolorieren werde.¹⁷ Die Ansicht Cranachs, daß die verlebendigende Kraft des Porträts in der Farbgebung des Gesichtes liegt, ist nicht originell. Vielmehr war sie mindestens schon so lange geläufig, wie der Begriff des „Inkarnates“ (wörtlich: des „Fleisch-“ oder „lebendig Gewordenen“) in der Malerei für die Gesichtsfarbe verwendet wurde. Wie Christiane Kruse nachweisen konnte, begegnet er erstmals in Cennino Cenninis „Malereitraktat“ aus dem ausgehenden 14. Jahrhundert als Terminus der Malerei, während er sonst ausschließlich als theologischer Terminus (*incarnatio*) für die Fleischwerdung des Wortes nach dem Prolog des Johannesevangeliums (Joh 1, 14) verwendet

¹⁶ Die Anekdote ist Teil eines Widmungsbriefes von Scheurl an Cranach, der als Teil seiner Schrift „Oratio doctoris Scheurli attingens litterarum prestantiam, nec non laudem ecclesiae collegiatae Vittenburgensis“ 1509 in Leipzig erschien (dort fol. a2^r); die Schrift wurde von der Bayerischen Staatsbibliothek digitalisiert und ist frei zugänglich: [http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00003777_mets.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbsb00003777_mets.xml) (15.1.2011).

¹⁷ So Lucas Cranach d. Ä. in einem Brief 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 holt zu wegen pringen.“ (zitiert nach *Sven Hauschke*, Die Grabmäler der Nürnberger Vischer-Werkstatt [1453–1544], Petersberg 2006, 349 [Anhang A, Dok. 39]; vgl. auch *Wilhelm Junius*, Das Grabmal Friedrichs des Weisen. Ein Beitrag zur Vischer- und Cranachforschung, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt*, NF 33 [1921/22], 524–526, hier 525). Vgl. hierzu auch *Slenczka*, Bronze (s. Anm. 4), 6.

wurde.¹⁸ Mit „Inkarnat“ bezeichnete Cennini, was den Schöpfungsakt mit dem Bildakt verbindet: das Geheimnis der Verlebendigung toter Materie. Da er Darstellungen bekleideter Menschen vor Augen hatte, bezog er ihn nicht generell auf die Hautdarstellung, sondern in erster Linie auf das Gesicht. Man kann beschreiben, wie Cranach das Inkarnat seiner Porträts gestaltet, das die verlebendigende Wirkung hervorbringt: wie er in der Farbgebung zwischen Männern und Frauen sowie Jungen und Alten differenziert; wie er durch feintönige Übergänge und Verschattungen den Eindruck von Flächigkeit und Eintönigkeit vermeidet; wie er durch letzaufgetragene feine Härchen den Detailrealismus der Gesichtsoberfläche bis an die Grenze des Darstell- und Wahrnehmbaren steigert. Aber mit all diesen maltechnischen Beobachtungen läßt sich die verlebendigende Wirkung nicht erklären, da sie über die materielle Qualität des Bildes hinausweist. Der Begriff „Inkarnat“ trägt diesem Umstand Rechnung, denn er bezeichnet die Entstehung der lebendigen Wirkung nicht als handwerklichen Vorgang, sondern als Ergebnis eines sich menschlicher Erklärung entziehenden Vorgangs der Inkarnation, des Medienwandels vom Wort zum Fleisch bzw. von der Farbe zum lebendigen Bild. Und er weist darauf hin, daß eine solche über die Materie hinausweisende Bildeigenschaft nur als sakrale gedacht werden konnte; als Qualität, die auf das göttliche Monopol auf die Erschaffung von Leben zurückzuführen ist. Lebensechte Bildnisse sind daher als „profane Denkmäler“ unzulänglich beschrieben. Schon das Medium, mit dem der Maler die verlebendigende Wirkung erzielen kann, ist – gerade auch bei Cranach – in hohem Maße religiös aufgeladen: Es handelt sich um die Farbe des Blutes. Wie das Blut den Körper, so macht die Farbe Rot das Porträt lebendig, indem sie ihm die Leichenblässe der Toten nimmt. Gleichzeitig schwingt die sakramentale Bedeutung des roten Blutes immer mit: Wie das Blut Christi über die Grenze des Todes hinweg lebendig macht, so die Farbe des Malers, durch die ein Porträt entsteht, das den Dargestellten über seinen Tod hinaus lebendig vor Augen erscheinen läßt.

Genau darum ging es bei den ganzfigurigen Lutherporträts: Sie vergegenwärtigten den verstorbenen Reformator als Lebenden. Die Lebendigkeit zeigte sich am Inkarnat. Auf seine Darstellung verwendete Cranach allerhöchste künstlerische Virtuosität. Die Porträts dienten dabei nicht nur dem Andenken an den verstorbenen Reformator, sondern sie waren zugleich ein Vorgeschmack auf die ersehnte neue Gemeinschaft mit ihm in der nah erwarteten Ewigkeit. Sie waren alle Kopien des Entwurfes für das Grabbildnis und dadurch mit dem Tod und der Glaubensgewißheit seiner Auferstehung aufs engste verbunden. Die zukünftige Wiedervereinigung mit dem Auferstandenen in der sehnüchzig erwarteten Ewigkeit war im Bild schon Wirklichkeit. Am Ende seiner Leichenpredigt auf Lukas Cranach den Jüngeren aus dem Jahr 1586 erläuterte der oben bereits erwähnte Georg Mylius genau

¹⁸ *Christiane Kruse*, Fleisch werden – Fleisch malen. Malerei als „Incarrazione“, in: *ZfKG* 63 (2000), 305–325.

diesen Zusammenhang, wonach die Toten in tatsächlicher himmlischer Gemeinschaft wieder mit Luther verbunden seien, während die Lebenden sich mit Bildnissen begnügen müßten, die lediglich einen Vorgeschmack darauf zu geben vermögen:

„Und ist vnser lieber fromer Vater [Lukas Cranach] nicht mehr ein Bürger in Wittemberg: sondern er ist auffgenommen zur Bürgerschaft auff den rechten Montem vitae, den Berg des lebens, da er nicht nur mit den Bildnissen und Contrafecten des heiligen vnd grossen mans Gottes Lutheri ... sich zuerlieben, sondern nu mit dieser beider seiner guten Freund [Luther und Melanchthon] vnd bekandten Geist vnd Seelen, mit vielen frommen alten Wittembergern mündlichs gesprech vnd Himelische gemeinschaft ... hat.“¹⁹

3.4. Die Übernahme der Bildform für Reformatoren und Superintendenten

Die Bildform des lebensgroßen Ganzfigurenporträts blieb im Kirchenraum zunächst Luther vorbehalten. Erst seit 1560 kamen die Bildnisse Melanchthons hinzu. Wie bei Luther nahm die Bildnistradition auch bei ihm ihren Ausgang von dem Porträt, das in der Wittenberger Schloßkirche an seinem Grab aufgehängt wurde. Und wieder wurde der Typus in der Cranachwerkstatt kreiert, die mittlerweile von Lucas Cranach d. J. geleitet wurde. Offenbar wurde die Bildform des lebensgroßen Ganzfigurenporträts als exklusive Würdeform verstanden, die zunächst Luther und Melanchthon vorbehalten blieb. Erst mit deutlicher zeitlicher Verzögerung wurde sie auch auf Prediger in der Nachfolge von Luther angewandt, wobei der Bezug zum Lutherbildnis ganz deutlich blieb. Ein verhältnismäßig frühes Beispiel bildet das Bildnis des Stralsunder Reformators Christian Kethelhodt von 1565 in der dortigen Nikolaikirche (Abb. 4). Die lutherförmige Gestaltung ist auf den ersten Blick deutlich zu erkennen: der gleiche breitbeinige Stand, der massige schwarze Talar, die Frontalität bei gleichzeitiger Zuwendung zu den Betrachtern, die aus den Kirchenbänken schräg von links auf das Bild schauten. Auch Frisur und Physiognomie wurde der Luthers soweit angepaßt, daß ein Zeitgenosse bemängelte, daß das Bildnis Kethelhodt gar nicht ähnlich sähe. Eine Art Legitimierung erhält diese Darstellung wohl in dem Todesdatum: Kethelhodt starb im selben Jahr wie Luther. Das Todesjahr wird in einer Inschrift deutlich sichtbar hervorgehoben.²⁰ Aber obwohl mit dem Datum auf den Tod Bezug genommen

¹⁹ Abdruck des Faksimiles bei *Marina Arnold*, Der Tod des Künstlers. Die Leichenpredigt auf Lucas Cranach d. J., in: *Gunter Schweikhart* (Hg.), *Autobiographie und Selbstporträt in der Renaissance*, Köln 1998, 145–175, hier 174 (fol. c4^v).

²⁰ Daß es als besondere Auszeichnung galt, im selben Jahr wie Luther zu sterben, geht auch aus dem Epitaph für Pancratius Klein, erster lutherischer Prediger in der Danziger Marienkirche, hervor. Wie Luthers Grab in der Wittenberger Schloßkirche befand es sich vor der Kanzel: „Aus Gotts Gnad hab ich viel Jahr/ sein wehrtes wort treulich für war/ mit ernst gelehret gantzer gemein/ nun ruh ich unter diesen Stein/ bin sonst Pancratius genant/ Frommen und bösen wohlbekant. Gewesener Dominicaner Münch vocatus ad Ecclesiam 1524. mortuus eodem anno quo Lutherus 1546 d. 28. Septembr. etc.“ (*Diarium der Preußischen Reise*, die da ist

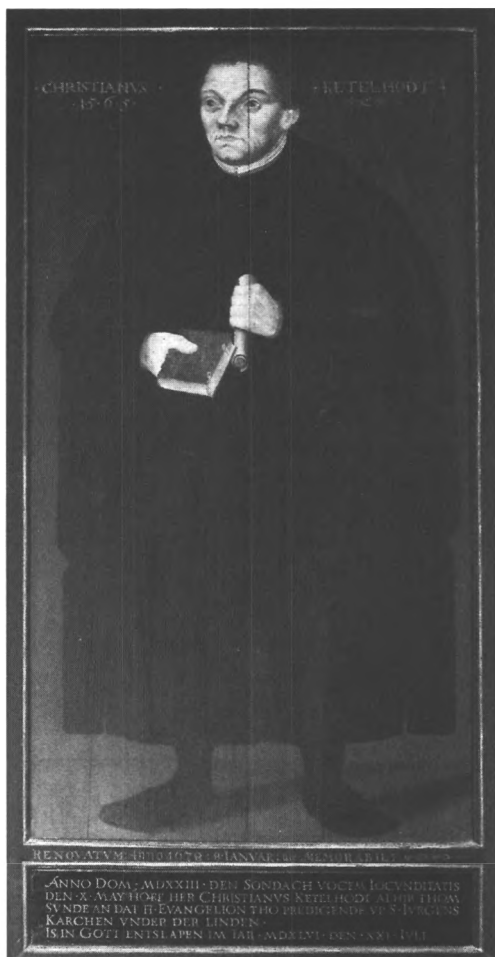


Abb. 4: Unbekannter Maler,
Christian Kethelhodt, Stralsund,
Nikolaikirche, 1565

wird, war das Bildnis von vorneherein unabhängig vom Grabmal, das schon lange vor dem Gemälde errichtet wurde. Denn trotz der Hervorhebung des Todesdatums entstand es erst 19 Jahre nach Kethelhodts Tod und damit fünf Jahre nach dem Tod Melanchthons. Offenbar blieb die Bildform zunächst auf Luther und Melanchthon beschränkt und verlor ihre Exklusivität erst in deutlichem zeitlichem Abstand. Das hängt vermutlich damit zusammen, daß sich ganzfigurige Porträts Luthers und Melanchthons als Bestandteil von Kirchengestaltungen zunächst soweit etablieren mußten, daß auf das Bildformular Bezug nehmende Porträts anderer Theologen überhaupt als solche identifiziert werden konnten. Da nach Melanchthons Tod besonders viele Bildnisse des Reformatorenpaares entstanden, konnte 1565 bereits damit gerechnet werden, daß die Lutherformitas des Kethelhodtporträts für die Zeitgenossen erkennbar war und als Ausdruck der Verbundenheit mit dem im selben Jahr verstorbenen Wittenberger Reformator verstanden wurde.

Die Bildform des an Cranachs Luthertypus orientierten Theologenporträts wurde dann innerhalb eines verhältnismäßig kurzen Zeitraumes zur Darstellungsform für eine neue Gattung von Porträts im Kirchenraum, die ich „Amtsbildnisse“ nennen möchte: zur Grundform des lutherischen Superintendentenporträts. Galerien mit Amtsbildnissen der Superintendenten wurden zuerst in Wittenberg und im Verlauf des weiteren 16. und des 17. Jahr-

fürgenommen worden von den Herren Professor Johann Gottlieb Möller und sechs anderen Commilitonibus, darunter ich auch gewesen Carolus Arndius. Anno 1694 d. 21. Julii ... ad finem Septembris, in: *Gustav Kohlfeldt* [Hg.], Eine akademische Reise von Rostock bis Königsberg im Jahre 1694, in: *Baltische Studien*, NF 9 [1905], 1–54, hier 13f.).



Abb. 5: Leipzig, Thomaskirche, Blick in den Chor mit der Superintendentengalerie

hunderts in nahezu allen Superintendentenkirchen installiert. Sie dienten der Repräsentation der sich verfestigenden Kirchenordnungen, in denen die Superintendenten bischofsartige Repräsentanten der neuen Landeskirchen wurden. Solche Bildnisgalerien sind Grabmalsgalerien von Äbten oder Bischöfen vergleichbar, etwa der der Erzbischöfe im Mainzer Dom. Aber sie hatten nichts mehr mit den Gräbern zu tun. Die Bildnisse entstanden oft schon zu Lebzeiten. Sie zeigen die Prediger als Amts- und Konfessionsvertreter. Das vielleicht berühmteste Beispiel einer solchen Superintendentengalerie befindet sich in der Leipziger Thomaskirche: Wohl im Zusammenhang mit dem Reformationsjubiläum 1617 wurden die vier ersten Porträts in Auftrag gegeben, die die Amtsinhaber seit der Reformation als lebensgroßen Ganzfiguren zeigen, wobei diese Bildform deutlich an Cranachs Luther und Melancthon angelehnt wurde (Abb. 5).²¹ Dem Bildnisauftrag war eine konfessionelle Wende Leipzigs hin zum orthodoxen Luthertum vorausgegangen. Durch den Dreißigjährigen Krieg waren die Errungenschaften der Reformation erneut bedroht. Das Einstehen für die lutherische Lehre war kein harmloser Bekenntnisakt, son-

²¹ Hierzu mit der älteren Literatur: Daniela Roberts, Protestantische Kunst im Zeitalter der Konfessionalisierung. Die Bildnisse der Superintendenten im Chorraum der Thomaskirche zu Leipzig, in: Susanne Wegmann/Gabriele Wimböck (Hg.), Konfessionen im Kirchenraum. Dimensionen des Sakralraums in der Frühen Neuzeit, Studien zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Frühen Neuzeit 3, Korb 2007, 325–344.

dern konnte lebensbedrohlich werden. Die Wittenberger Vorbilder hingen im Chorraum, in dessen Mitte Cranachs Altarretabel mit der Abendmahlsdarstellung auf dem Mittelbild stand. Zum Abendmahlsempfang kamen die Kommunikanten unter den Bildnissen der Superintendenten an diesem Altar zusammen. Auch in der Leipziger Thomaskirche hingen die Porträts im Chorraum. Und möglicherweise stand ebenso wie in Wittenberg ein Retabel mit einer Abendmahlsdarstellung in der Mitte dieses Chorraumes. Ein solches wurde nämlich gleichzeitig mit den ersten vier Superintendentenporträts 1614 bei dem Maler Johann von der Perre in Auftrag gegeben, ging jedoch um 1621 verloren. In beiden Kirchen war so der Abendmahlsraum mit den Bildnissen der Sukzessionsfolge der Lehr- und Amtsautoritäten verbunden. Bei der Feier des Abendmahles stand die versammelte Gemeinde unter den Bildnissen der verstorbenen Kirchenlehrer und wurde in der Gemeinschaft mit ihnen zum Bild der himmlischen Tischgemeinschaft.

4. Schluß

Mit seinen gemalten Ganzfigurenporträts von Luther schuf Cranach etwas grundsätzlich Neues. Der Typus entstand zwar im Kontext der Grabmalsplanung, wurde jedoch von Anfang an auch losgelöst davon verwendet. Dennoch blieb das Grab Luthers der Ort, auf den mit allen Bildnissen Bezug genommen wurde, indem sie alle wiedererkennbare und bis in die perspektivische Verkürzung der Architekturräumung hinein getreue Kopien der Wittenberger Grabbildnisse blieben.

Durch Bildnisse wurden lutherische Kirchen zu Konfessionskirchen. Sie vergegenwärtigten den Tod und die Auferstehung Luthers, sowie die Bindung an Wittenberg, an Luther und an seine Bekenntnistradition.

Erst nach Melanchthons Tod wurde die exklusive Bildform des lebensgroßen Ganzfigurenporträts auch auf ihn und erst deutlich später auch auf andere Theologen und besonders auf Superintendenten angewandt. Die Wittenberger Porträts Luthers, Melanchthons und der Superintendenten wirkten traditionsbildend. Lutherische Kirchenräume wurden durch sie geprägt.

Voraussetzung für die Etablierung der Bildtradition war der Augsburger Religionsfrieden mit der reichsrechtlichen Anerkennung der Lutheraner. Erst danach konnten sich die lutherischen Landeskirchen institutionell etablieren und ihre Gottesdiensträume selbstbewußt als lutherische Kirchen einrichten. Hinzu kamen die Notwendigkeit der Erneuerung nach Jahrzehnten ohne Investitionen sowie die nach meist langwierigen Verhandlungen neu geregelten finanziellen Zuständigkeiten. Dabei wuchs das Bedürfnis nach Bildnissen besonders in Situationen der Anfechtung und der Schwäche: in Lehrauseinandersetzungen oder in Kriegen, wenn man die Anwesenheit der großen Reformatoren der ersten Generation besonders schmerzlich vermißte.

Bildnachweis

Abb. 1: Kirchengemeinde St. Michael, Jena

Abb. 2: Staatliches Museum Schwerin

Abb. 3: Jürgen M. Pietsch

Abb. 4: Ruth Slenczka

Abb. 5: Ruth Slenczka.

Dr. Ruth Slenczka, Falkenweg 2, 16548 Glienicke,
E-Mail: ruth.slenczka@googlemail.com