

DANIEL HESS und OLIVER MACK

Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten? Ein Cranach-Gemälde auf dem Prüfstand

In der großen Bildnissammlung des Zürcher Gelehrten Johann Caspar Lavater, die als eine der Grundlagen für sein aufsehenerregendes publizistisches Werk der Physiognomie diente, findet sich auch ein Bildnis Luthers. Lavater notierte 1796 dazu: „*Der Mönch nach Lucas Cranach: keine große Form, kein genialischer Schädel, nur kalter Verstand und rasch prüfende Klugheit. Weisheit liegt in dem Auge, kein Weltumwölzer im Ganzen.*“¹ Dieser Charakterisierung liegt eines der populärsten Lutherbildnisse zugrunde: der 1520 von Lukas Cranach angefertigte Kupferstich, der als frühestes authentisches Porträt des Reformators gilt (Abb. 1). Der Stich war drei Jahre nach der Veröffentlichung von Luthers Thesen entstanden und sollte das Bild des weithin bekannt gewordenen Reformators verbreiten. Dazu trugen neben dem Original auch die vielen Kopien und Varianten bei, die in kurzer Zeit erschienen.

1787 hatte sich Lavater schon einmal mit Luther beschäftigt: Im dritten Band seiner ‚*Physiognomischen Fragmente*‘ behandelt er unter dem Beispiel Nr. 141 das wohlbekannte, nach der Confessio Augustana 1530 zur Ikone des Reformators gewordene Bildnis Luthers in protestantischer Amtstracht mit Schaubе und Baret (Abb. 3).² Lavaters Kommentar dazu lautet: „*Welch eine viel gemeinere, niedrigere Gesichtsforn des dennoch großen, einzigen, unvergleichbaren Luthers, der aller seiner, wenn Ihr wollt, ungeheuern Fehler ungeachtet, eine Ehre seines Jahrhunderts, der Deutschen und des Menschengeschlechts ist. Die Gesichtsforn, sag‘ ich, ist nichts weniger als schön – Aber den großen, festen, unerschütterlichen Mann sieht jedes halbe Kenneraug im Ganzen – Geist und Onktion im Aug und Augenknochen – Im Munde Fleiß und Dehmuth – Wer war bey solchen Anlagen und solchem Reize zum*



Abb. 1: Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther, Kupferstich, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum



Abb. 2: Cranach-Werkstatt, postumes Bildnis M. Luthers als Augustinermönch, Malerei auf Pergament, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Leihgabe der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung)



Abb. 3: Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther im 50. Lebensjahr, Malerei auf Buchenholz, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Leihgabe der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen)



Abb. 4: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch, Kupferstich, München, Staatliche Graphische Sammlung

Stolze – dehmütiger als Er? – Von der Unbiegsamkeit, von der Kraft des Kinns, des Nackens dürfen wir nichts sagen“. Lavaters Bildauslegungen machen beispielhaft deutlich, wie unterschiedlich Luther-Bildnisse noch Jahrhunderte nach ihrer Entstehung in einem völlig veränderten kulturgeschichtlichen Kontext wirkten und wirken. Auf unterschiedliche Wirkung waren sie bereits zum Zeitpunkt ihrer Entstehung ausgelegt. Mit verschiedenen Bildnistypen sollte ein jeweils spezifisches Image des Reformators verbreitet werden. Diese reichten vom Bild des sanften und gesprächsbereiten Mönchs im Jahr 1520, als Luther gebannt wurde, über den Typus des auf der Wartburg in Sicherheit gebrachten Junkers Jörg bis zum Gelehrten und etablierten Reformator.

Im Unterschied zu den meisten dieser propagandistischen Bildnistypen galt das seit 1960 als Leihgabe der Paul Wolfgang Merckelschen Familienstiftung im Germanischen Nationalmuseum befindliche Porträt bislang als stärker biographisch motiviert und noch frei von der protestantischen Ikonenhaftigkeit späterer Bildnisse (Abb. 2). Das auf Pergament ausgeführte und auf Buchenholz aufgezogene Gemälde,³ zeige den Luther des reformatorischen Aufbruchs, Luther am Übergang vom Mönch zum Reformator, Luther an einem entscheidenden Wendepunkt seines Lebens.⁴ Mit dieser Deutung und



Abb. 5: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis M. Luthers als Junker Jörg, Malerei auf Buchenholz, Weimar, Kunstsammlungen



Abb. 6: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis M. Luthers als Junker Jörg, Holzschnitt, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum

ihrer spezifischen Verknüpfung von Werk und biographischem Moment hat die Forschung einen Mythos geschaffen und dem Merkelschen Luther-Bildnis zu großer Popularität verholfen. Wie die vorliegende Fallstudie deutlich machen will, kristallisieren sich in dem Porträt zentrale Aspekte der Bildnisproduktion und -bedeutung des frühen 16. Jahrhunderts, deren nähere Betrachtung mit Blick auf Typenbildung, mechanische Reproduktion und serielle Fertigung einen Beitrag zu aktuellen Fragen der Forschung zum Bildnis an der Wende von Spätmittelalter und früher Neuzeit leistet.

Die wachsende Popularität Luthers in den Jahren 1519 und 1520 hatte zur Entwicklung und massenhaften Verbreitung seines Bildnisses geführt.⁵ Der eingangs erwähnte Cranach-Stich von 1520 ist nur in drei Probedruckten erhalten und dürfte daher nicht ausgeliefert worden sein. Es wird vermutet, dass dieses ganz auf die Physiognomie konzentrierte Bildnis des mit dem Bann bedrohten und als Ketzer verfolgten Rebellen in seiner radikalen Nüchternheit der Zensur zum Opfer gefallen war.⁶

Im selben Jahr erschien deshalb eine zweite Variante, die als erstes offizielles Bildnis größte Popularität erlangte (Abb. 4). Cranach reicherte es mit vertrauten Bildformeln an, die den Reformator nicht als Visionär, sondern in seiner historischen Rolle und damit konventioneller definieren: Das von einer Nische hinterfangene Bildnis zeigt Luther

mit Bibel sowie Demuts- bzw. Redegestus, folglich einen argumentierenden, abwägenden, vielleicht auch zweifelnden Luther: Der gewählte Bildtypus passte damit zur Rolle, in der man Luther vor dem Wormser Reichstag präsentiert sehen wollte.

Diesem Stich sind Mönchskutte, Bibel und Handhaltung im Merkel'schen Bildnis verpflichtet; der auf der Vorlage nur ansatzweise gezeigte Gürtel rückt nun ganz ins Bild. Die Übernahmen sind bis in den Faltenwurf der Kutte und die Stellung der Finger so präzise, dass diese Elemente letztlich auf den Stich zurückgehen müssen. Für die in der Graphik fehlenden Motive des vollen Haupthaars und der Haltung der linken Hand diente ein gemaltes Lutherbildnis Cranachs als Vorbild (Abb. 5): Es handelt sich um das Weimarer Porträt Luthers als Junker Jörg aus den Jahren 1521 oder 1522, als der Verfolgte unter dem Schutz Friedrichs des Weisen zurückgezogen auf der Wartburg lebte und eine rege literarische Tätigkeit entfaltete. Am 4. Mai 1521 war Luther nach einem fingierten Überfall auf die Wartburg gebracht worden und hatte sich dort vom Mönch zum adeligen Junker verwandelt, um in dieser Verkleidung inkognito zu bleiben und sich der Verfolgung zu entziehen.

Das Weimarer Porträt gilt als bislang einziges authentisches Gemälde aus der Wartburg-Zeit Luthers.⁷ Es bildete die Grundlage für einige weitere Fassungen der Cranach-Werkstatt, die teilweise deutlich später entstanden sind.⁸ Das Gemälde dürfte im Dezember 1521 im Rahmen eines kurzen, heimlichen Aufenthalts Martin Luthers in Wittenberg angefertigt worden sein. Trotz der beriebenen Oberflächen, insbesondere im Hintergrund, wird an einer eigenhändigen Ausführung nicht gezweifelt. Überdies gilt das Gemälde als eine der ersten auf Buchenholz gemalten Tafeln Cranachs, dem fortan von ihm bevorzugten Material für Tafelgemälde. Die Rückseite des Bildes weist eingeschnittene Blüten und Verzierungen auf, die für die zweite Verwendung des Brettes partiell verwischt worden sind: Die Formen untermauern die Datierung in das frühe 16. Jahrhundert.

Als weiteres authentisches Luther-Bildnis von Lucas Cranach bietet sich der Holzschnitt an, der unmittelbar bei der Rückkehr des Reformators nach Wittenberg im März

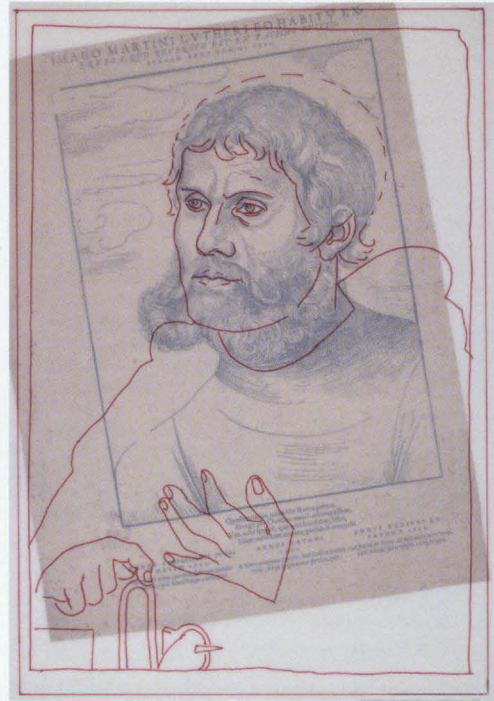


Abb. 7: Folie mit Gemäldekonturen, seitenverkehrt auf den Holzschnitt (Abb. 6) gelegt



Abb. 8: Seitenverkehrter Ausschnitt aus dem Holzschnitt (Abb. 6)



Abb. 9: Digitale Infrarotreflektographie des Luther-Kopfes aus Abb. 2

1522 entstanden ist (Abb. 6): Die Titelschrift besagt, dass Luther so ausgesehen habe, als er von seinem Exil auf der Wartburg nach Wittenberg zurückgekehrt sei. Über seine weltliche Verkleidung teilte Luther im Brief vom 14. Mai 1521 an Spalatin mit: „So sind mir hier meine Kleider ausgezogen und Reiterskleider angezogen worden; das Haar und den Bart lasse ich wachsen, so dass Du mich schwerlich erkennen würdest, da ich selbst mich schon längst nicht mehr kenne.“⁹

Auch wenn auf dem Holzschnitt im Unterschied zum Weimarer Gemälde das Schwert des Ritters fehlt, zeigt er den streitbaren Luther, der durch seinen kurzen Aufenthalt in Wittenberg seine Entschiedenheit zur Beendigung des durch Andreas Karlstadt angezettelten Bildersturms und Aufruhrs zum Ausdruck brachte. Wie die beiden Kupferstiche von 1520 macht damit auch der Holzschnitt die enge Bindung der Luther-Bildnisse Cranachs an wichtige Lebensstationen des Reformators deutlich. Neben dem Bildnis als Mönch war ein zweites, quasi tagesaktuelles, propagandistisches Luther-Image geprägt und über den Holzschnitt publikumswirksam verbreitet worden.

Auch dieses Bildnis hat in unserem Tafelgemälde seine Spuren hinterlassen: Deutlich wird dies durch das seitenverkehrte Auflegen einer auf Transparenzfolie übertragenen Umzeichnung der Konturen des Gemäldes auf den Holzschnitt (Abb. 7). Die Größenverhältnisse, der Grad der Kopfdrehung, die Position von Augen, Nase, Mund und Ohr sind identisch, die Organisation der in die Stirn ragenden Locken sowie der Verlauf der Wangenkontur sind verblüffend ähnlich. Noch frappierender äußert sich die Abhängigkeit beim Vergleich des Holzschnittes mit der Vorstufe des Gemäldes (Abb. 8–10). Die Infrarotreflektographie macht eine Unterzeichnung sichtbar, die in

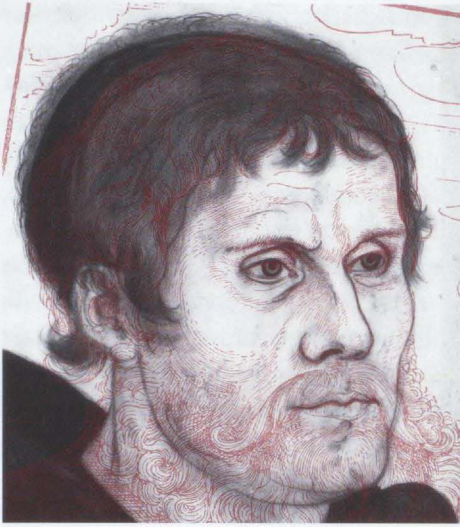


Abb. 10: Überlagerung des Holzschnittes mit der Infrarotreflektographie

erster Anlage mit dünnem Strich in flüssigem Medium ausgeführt ist und die für die Ausführung wesentlichen Informationen summarisch festhält.¹⁰ Beim verdeutlichenden Nachziehen dieser ersten Linien mit breiterem Pinsel ergeben sich bereits minimale Abweichungen. Für das Verständnis der Bildgenese entscheidend ist der Umstand, dass die Unterzeichnung dem Holzschnitt präziser folgt als die immer wieder geringfügig abweichende malerische Ausführung. Die Unterzeichnung lässt erkennen, dass sie nicht im Zuge der Entwicklung der einzelnen Formen frei ausgeführt, sondern mechanisch von einer Vorlage übertragen wurde. Dies machen der geradlinige, immer wieder neu ansetzende Pinselduktus und die geradezu stereotyp eingesetzten, floskel-

haften Angaben der Augen deutlich. Die Begrenzungslinien der Haare oder auch der Lippen umgeben dabei Flächen als Hinweis für den späteren Farbauftrag. Besondere Bedeutung in der Frage nach dem angewandten Übertragungsverfahren kommt dem als Bildträger dienenden Pergament zu, das nicht nur als rationeller Grundierungersatz dienen konnte,¹¹ sondern sich darüber hinaus auch für die einfache Übertragung der Zeichnung anbot. Nicht-grundiertes Pergament, wie es für das Merkel-Bildnis benutzt wurde, erlaubte ein direktes Pausen gegen das Licht. Dabei konnte die Transparenz durch eine Behandlung mit Öl noch erhöht werden, wie dies schon Cennini beschrieben hatte.¹² Ob der Holzschnitt bei diesem Verfahren selbst als Vorlage diente, oder ob Cranach ein Musterblatt geschaffen hatte, an dem sich beide Darstellungen orientierten, sei dahingestellt. Soweit es sich im Vorfeld zu diesem Beitrag überprüfen ließ, folgten der dem Merkel-Bildnis zugrunde liegenden Vorlage auch das Weimarer Bild wie die weiteren, zwischen 1519 und 1525 entstandenen, in ihrer Zuschreibung und Datierung zum Teil jedoch umstrittenen Luther-Bildnisse in Leipzig, in schweizerischem Privatbesitz und in Bristol.¹³ Alle vier Gemälde lassen sich auf dasselbe Muster zurückführen und sind wohl ebenfalls mittels eines graphischen Übertragungsverfahrens realisiert worden.

Keines dieser Bildnisse dürfte folglich im Rahmen einer direkten Porträtsitzung entstanden sein, wie für einzelne unlängst noch vermutet wurde.¹⁴ Vielmehr machen sie zusammen mit zahlreichen anderen Beispielen die für die Cranach-Werkstatt charakteristische Wiederholung einmal gefundener Bildnistypen¹⁵ und damit die tiefe Kluft zu unserem modernen Porträtverständnis deutlich. Den zum Teil in großer Serie gemalten



Abb. 11: Lucas Cranach d.Ä., Bildnis des Kurfürsten Friedrich III. des Weisen von Sachsen, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (Leihgabe der Stadt Nürnberg)

Mitarbeiter auch immer gemalte Luther-Bildnis die erforderliche Ähnlichkeit aufwies, egal ob Mönch, Junker Jörg oder Reformator. Die der Memoria oder Propaganda dienenden Bildnisse der Frühen Neuzeit hatten die Aufgabe, mit dem Aussehen die Bekanntheit und Präsenz der führenden Persönlichkeiten in einmal gefundenen, charakteristischen und eindeutigen Darstellungstypen über einen möglichst langen Zeitraum zu sichern. Dies galt neben Luther etwa auch für Kurfürst Friedrich III. von Sachsen. So konnte Gerhard Weilandt vor wenigen Jahren plausibel machen, dass es sich bei dem lange unter Kopie-Verdacht stehenden Bildnis im Germanischen Nationalmuseum (Abb. 11) nicht um eine Kopie aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, sondern um das Cranachsche Original von 1507/08 handelt, das Kurfürst Friedrich bei seinem frisch bestellten Hofmaler für die Dominikanerkirche in Nürnberg in Auftrag gegeben hatte.¹⁹ Das Fürstenbildnis war dort Bestandteil einer religiös fundierten Fürstenpropaganda. Der ihm zugrunde liegende Entwurf wurde in der Druckgraphik und Malerei der Cranach-Werkstatt für lange Zeit zum kanonischen Bildnis des Fürsten, das bis 1518 wirksam blieb, ehe es spätestens 1522 durch das Altersbildnis des Kurfürsten ersetzt wurde.

Dass die Praxis der mechanischen Übertragung von Bildnissen nicht nur von Mitarbeitern und Kopisten, sondern auch von führenden Meistern in hochkarätigen Einzel-

Bildnissen lag offenbar eine vor dem Modell angefertigte Zeichnung zugrunde, welche die für die Wiedererkennbarkeit einer bestimmten Persönlichkeit wichtigen physiognomischen Merkmale festhielt. Diese Zeichnung war das Grundmuster für eine freihändige oder mechanisch reproduzierte serielle Fertigung bestimmter, mitunter auch über Jahrzehnte wirksamer Bildnistypen.¹⁶ Einzelne Bildnis-köpfe dienten darüber hinaus auch als Modelle für die Darstellung von Heiligenfiguren in Altargemälden.¹⁷

In der personalstarken Cranach-Werkstatt, in der verschiedene Mitarbeiter zum Datieren und Signieren der Werke mit dem Warenzeichen der geflügelten Schlange autorisiert waren,¹⁸ garantierte offenbar ein vielfach reproduziertes und mechanisch übertragbares Musterblatt, dass jedes, von welchem Werkstatt-

aufträgen angewendet wurde, macht der gut dokumentierte Entwurfs- und Herstellungsprozess von Dürers Bildnis Kaiser Maximilians I. aus den Jahren 1518/1519 deutlich.²⁰ Bei einer Porträtsitzung in Augsburg „hoch oben auf der Pfalz in seinem kleinen Stübchen“ am 28. Juni 1518, wie Dürer vermerkte, entstand die weiß gehöhte Kreidezeichnung mit dem kaiserlichen Bildnis. Das nach dem Leben gezeichnete Blatt diente sowohl dem Holzschnitt von 1519, der zu den meistgedruckten Holzschnitten der Renaissance zählt und innerhalb weniger Monate dreimal nachgeschnitten wurde, als auch den beiden gemalten Maximilian-Bildnissen Dürers in Nürnberg und Wien als Grundlage. Das Nürnberger Tüchlein-Bildnis ist ein nahezu formatgleicher farbiger Entwurf für das auf Lindenholz gemalte Bildnis in Wien. Im Unterschied zur Kreidezeichnung, die Dürer für sich selbst angefertigt hatte, war diese erste malerische Fassung für den Auftraggeber bestimmt und sollte eine Vorstellung vom endgültigen Aussehen des Bildnisses vermitteln. Wie im Holzschnittbildnis hatte Dürer den Kopf des Kaisers auch im Gemäldeentwurf und in der Ausführung mittels einer Pause von seiner Kreidezeichnung übertragen. Ob er für das Gemälde dieselbe Pause oder den Holzschnitt benutzte, der bis in die erste Anlage der in der Ausführung dann veränderten Kollane verblüffende Übereinstimmungen zeigt, bliebe ebenso zu klären wie der eigentliche Pausvorgang. Welche Rolle dabei die auf dem Röntgenbild des Gemäldes anstelle einer Unterzeichnung nachweisbaren Ritzlinien der wichtigsten Kontur- und Binnenlinien spielten, ist gegenwärtig eine noch offene Frage. Der Kopf deckt sich jedenfalls mit dem Holzschnitt; lediglich Barrett, Schulterkontur und Kollane wurden verändert. Da das gemalte Bildnis im Gegensatz zur Zeichnung und zum Holzschnitt einen größeren Bildausschnitt zeigt, hatte Dürer für die Hände, die den Granatapfel halten, eine Kreidezeichnung als Detailstudie angefertigt. Dieses in Wien aufbewahrte Blatt ist signiert und 1519 datiert; es dürfte demnach erst nach dem Tod des Kaisers entstanden sein.

Dürers Werkgruppe ist für die Genese vieler Bildnisse des frühen 16. Jahrhunderts nicht nur äußerst aufschlussreich, sondern auch ein wichtiger Beleg dafür, dass die Anwendung mechanischer Übertragungsverfahren keineswegs an die arbeitsteilige und massenhafte Produktion von Bildnissen innerhalb einer Großwerkstatt gebunden war. Die physiognomischen Merkmale Maximilians hatte Dürer in seiner Kreidezeichnung festgehalten, um sie später mit den damals geläufigen mechanischen Hilfsmitteln auf den Holzschnitt und die Gemälde zu übertragen. Ähnliche Fallbeispiele lassen sich auch für Hans Holbein d. J. benennen, der einzelne seiner Bildnisse mit Silberstift direkt von der Kohlezeichnung oder mittels eines perforierten Kartons auf die grundierete Bildtafel übertrug.²¹ Mechanische Reproduktionsverfahren waren in der Bildnis-malerei seit dem frühen 15. Jahrhundert geläufig und machen deutlich, dass auch im Bildnis der frühen Neuzeit der Übergang von Typus und Individualdarstellung fließend bleibt. So ist das um 1435/45 entstandene Berliner Bildnis einer Frau von Rogier van der Weyden, dessen Lebendigkeit immer bewundert wurde, nur zum Teil nach der Natur gestaltet. Die weitgehenden Übereinstimmungen mit den Konturen eines

gewöhnlich dem Meister von Flémalle zugeschriebenen Bildnisses in London sind nur über die Verwendung einer Musterpause zu erklären, die beiden Bildnissen zugrunde lag, obwohl die Gemälde nicht dieselbe Frau zeigen.²²

Kehren wir damit zu unserem Luther-Bildnis zurück, das sich als Synthese zweier von Lucas Cranach entwickelter grundlegender Luther-Bildnistypen erwies: dem Stich von 1520 mit dem Mönch und dem Gemälde bzw. Holzschnitt mit Junker Jörg von 1521/22. Irritierenderweise zeigt das Merkel-Bildnis Luther in Mönchskutte, aber mit bereits zugewachsener Tonsur und damit quasi im Übergangsstadium zwischen Kloster und Welt, an einem entscheidenden Einschnitt in seinem Leben. Wenn man versucht, das Gemälde inhaltlich biographisch zu datieren, kann es im Hinblick auf die Kutte nur kurz vor der Wartburg-Zeit 1521 oder nach der Wartburg-Zeit von März 1522 bis September 1524 entstanden sein, als Luther die Kutte endgültig ablegte.²³ Luther hatte sich in den genannten Jahren nach den radikalen Forderungen Karlstadts um gemäßigte Reformen bemüht. Weder sollten die Bilder beseitigt noch die römische Messordnung aufgegeben werden. Luther predigte in Wittenberg und vielen Städten der näheren wie weiteren Umgebung; er sah in diesen Predigten gewissermaßen das Gegenstück zu bischöflichen Visitationen.²⁴ In den Jahren bis 1524 kümmerte er sich um die Umsetzung maßvoller Reformen und um Fragen und Probleme mit Blick auf Kirchenordnungen, Besetzung von Pfarrstellen, Laienkelch, Priesterehe, Eheverboten und Grenzen von Gehorsam und Gewalt. Am 23. Februar 1523 nahm er auch seine Vorlesungstätigkeit wieder auf und arbeitete daneben weiter an der Übersetzung des Alten Testaments. Am 16. September 1524 kam es zu dem für unser Bildnis entscheidenden Schritt: In der Vormittagspredigt hatte Luther noch die Kutte getragen, bevor er am Nachmittag in der weltlichen Schaubereiche predigte, die in der Folgezeit zur *Reformationsschaube* und protestantischen Amtstracht wurde.²⁵ Auf Luthers Schritt in den weltlichen Stand reagierte die Cranachsche Bildnisproduktion rasch mit neuen Ikonen des Reformators. Das erste Bildnis, das Luther nicht mehr als Mönch, sondern im profanen schwarzen Rock zeigt, entstand 1525 anlässlich seiner Eheschließung mit Katharina von Bora. Die frühesten Versionen dieses wiederum tagesaktuellen Bildnistypus sind die kleinformatigen Medaillonbildnisse des Paares im Kunstmuseum Basel aus dem Jahr 1525.²⁶ Luther erscheint in Halbfigur im schwarzen Rock und ohne Kopfbedeckung; die Darstellung bereitet das neue weltliche Bildnis des Reformators vor. Ebenfalls im Jahr der skandalösen Hochzeit Luthers entstand das Tafelgemälde in Bristol, zu dem, seiner kompositorischen Anlage nach zu schließen, ursprünglich ein heute verlorenes Gegenstück mit Luthers Ehefrau gehört haben dürfte.²⁷ Es geht den vielen Ehebildnissen voraus, die ab 1525 in hoher Anzahl mit Hilfe mechanischer Übertragungsverfahren hergestellt und verbreitet wurden, zur bildlichen Dokumentation und Propaganda für die Rechtmäßigkeit dieser ehelichen Verbindung. Die serienmäßig hergestellten und dennoch qualitativ hochstehenden Produkte zeigen bei aller Versiertheit der Ausführung eine routinierte Glätte und formelhafte Erstarrung.²⁸

Im dritten und vierten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts entstanden in der Cranach-Werkstatt schließlich auch jene Bildnistypen, die die Vorstellung vom Reformator am nachhaltigsten prägten (Abb. 3): „*Martin Luther mit Schaubе, sitzend als Halbfigur oder stehend, mit oder ohne Baret, die Bibel geschlossen oder offen in Händen haltend. Wie alle früheren Darstellungen im historisch-politischen Umfeld verankert, entsprachen die statuarische Sitzhaltung und die monumentale Ganzfigur, die evangelische Amtstracht mit Schaubе und Baret der Verfestigung der reformatorischen Bewegung zur evangelischen Konfession, die 1530 mit der Übergabe der Confessio Augustana auf dem Augsburger Reichstag eingeleitet worden war.*“²⁹

Bei allen erwähnten Bildnissen, die von 1520 bis 1525 zum Teil unter Beratung von Georg Spalatin, Luthers engstem Briefpartner sowie Sekretär, Beichtvater und Universitätsbeauftragten des Kurfürsten Friedrich von Sachsen, entstanden sind, handelt es sich um programmatische Bilder, die Luther in seinen unterschiedlichen Rollen und Bedeutungen repräsentieren: den skeptisch argumentierenden Mönch vor dem Wormser Reichstag, den Junker Jörg der Wartburg-Zeit, den gelehrten Mönch in Wittenberg und den verheirateten Reformator. Jedes Bildnis formulierte einen neuen Typus, der über das Individuelle und Momenthafte hinauswies und programmatische Vorbildhaftigkeit beanspruchte. Keines dieser Bilder dokumentiert die Nähe und Unmittelbarkeit, die Luthers und Cranachs freundschaftlicher Verbindung zugrunde lag. Luther gehörte zu den Taufzeugen von Cranachs ältester Tochter und gab dem Künstler 1521 wenige Tage, nachdem er Worms verlassen hatte, Rechenschaft über die dortigen Vorgänge.³⁰ Bei Luthers Vermählung 1525 waren Cranach und seine Frau Zeugen bei der Brautwerbung und Teilnehmer am Hochzeitsmahl, außerdem wurde Cranach Taufpate von Luthers Sohn Hans.

Von 1525 bis zu Luthers Tod spielten nur mehr die Bildnisse des Reformators in evangelischer Amtstracht mit Reformatorenschaube und Baret sowie das Doppelbildnis mit Katharina von Bora eine Rolle. Die früheren Typen hatten ausgedient; bildwürdig wurden sie erst wieder mit der nach Luthers Tod einsetzenden Verklärung seiner Person. Memorabilien und *Reliquien* vom Ehering über Trinkgläser und Tintenfass bis hin zu einem kleinen Stück eines schwarzen Wollstoffes, das wie ein Reliquienpartikel in einer mit der Inschrift „*Ein Stück von Dr. Luthers Rock*“ versehene Papierhülle aufbewahrt wurde, hielten die Erinnerung an den Reformator wach und beförderten den postumen Luther-Kult, der mit dem Nachweis von Wundern und weinenden wie unbrennbaren Luther-Porträts Züge der Heiligenverehrung annahm.³¹ Neben dem offiziellen, in großem Stil verbreiteten Sterbebild Luthers, das auf den authentischen, wenige Stunden nach Luthers Tod am 18. Februar 1546 angefertigten Zeichnungen beruhte, wurden auch die historischen Luther-Bildnistypen wieder reaktiviert.³² Unter den zahllosen wiederaufgelegten Luther-Bildnissen verdient das um 1572 entstandene Triptychon in der Stadtkirche St. Peter und Paul in Weimar von Veit Thiem, der als Hofmaler des Herzogs Johann Wilhelm von Sachsen in Weimar tätig war, besondere Beachtung (Abb. 12).³³

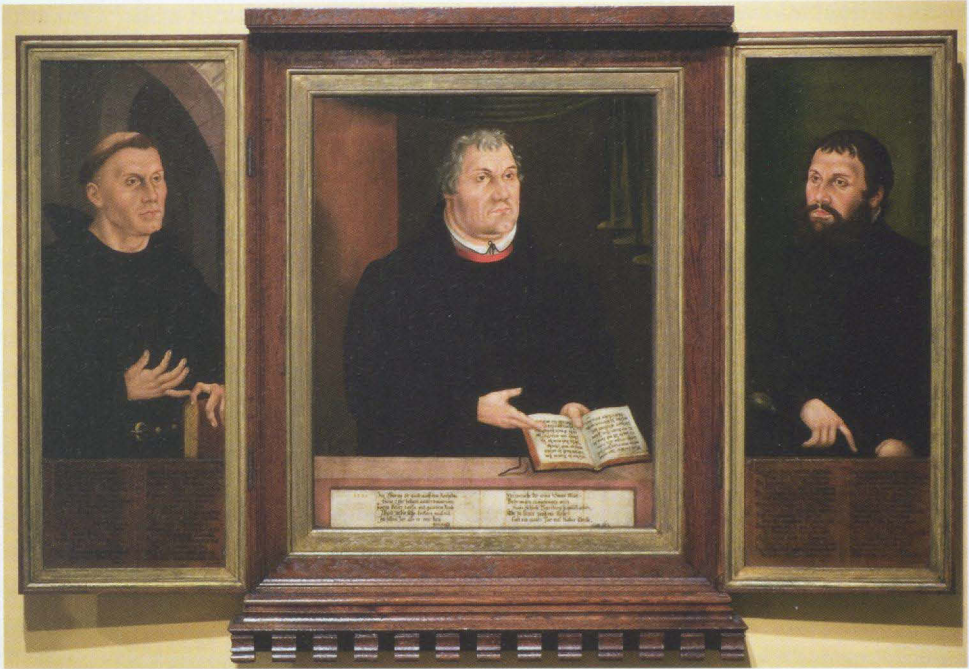


Abb. 12: Veit Thiem, Luther-Triptychon, Weimar, Stadtkirche St. Peter und Paul

Das Weimarer Triptychon vereinigt drei Bildnistypen Luthers: links den tonsurierten Augustinermönch, nach dem Stich von 1520, aber mit einer Bibel- und Handhaltung wie auf dem Merkel-Bildnis, in der Mitte den respektgebietenden Reformator und rechts den mit Schwert bewehrten Junker Jörg. Das Mönchsbildnis steht der Nürnberger Fassung verblüffend nahe und zeigt bis in die Verzierung des Buchschnittes identisches Formengut.³⁴

Angesichts des Triptychons erklärt sich das aus verschiedenen Vorlagen und Grundmustern zusammengesetzte Nürnberger Gemälde wie von selbst. Besonders geschickt hat sich der Kompilator allerdings nicht angestellt, wie die auf das Buch gestützte Linke deutlich macht. Im Weimarer Junker-Jörg-Bildnis findet sich das Vorbild für die etwas unmotiviert wirkende Fingerstellung: Die dort den Schwertgriff umklammernde Linke wurde ohne große Veränderungen in das Merkel-Bildnis übernommen. Auch diese Handhaltung ist eine in der Cranach-Werkstatt fest etablierte Formel, die immer dann Anwendung fand, wenn die Hand einen Gegenstand umklammert oder sich am Gewandsaum festhält, wie viele Gemälde der Cranach-Werkstatt verdeutlichen.³⁵ Der mit den Bildformeln der Cranach-Werkstatt eng vertraute Maler des Merkelschen Bildnisses stellte sich im Aufgreifen dieser Formel besonders ungeschickt an, indem er den vom Schwertgriff verdeckten Daumen unter Missachtung anatomischer Richtigkeit zwischen Zeige- und Mittelfinger dazumalte.

Bei der Beurteilung des Nürnberger Gemäldes fallen zwei weitere Beobachtungen ins Gewicht: Zum einen ist die Verwendung von Pergament als Bildträger bei Cranach selten.³⁶ Zum anderen fehlen dem Nürnberger Bildnis, wie bereits Kurt Löcher zu Recht zu bedenken gab und was auch die Auswertung der Unterzeichnung bekräftigt, die Merkmale eines originären, eigenhändigen Werks.³⁷ Die Ausführung des Gemäldes ist flach; dem Gesicht mangelt es an Tektonik und detaillierter Ausarbeitung; Gewand und Hände sind teigig gemalt und erinnern an die Sterbebilder Luthers.³⁸ Die Ausführung des Porträts weist damit sowohl maltechnisch als auch motivisch und stilistisch in das spätere 16. Jahrhundert, als die Cranach-Werkstatt noch tätig war, und druckgraphische Blätter der Reformationszeit in großer Zahl als Vorlagen evangelischer Bekenntnisgemälde auf Altartafeln und Epitaphien dienten.³⁹

Im Zuge der unmittelbar nach Luthers Tod angeheizten Produktion und massenhaften Verbreitung von unterschiedlichsten Bildnissen des Reformators erlebten die den entscheidenden Etappen in Luthers Leben publizistisch wirksam etablierten Bildnistypen eine Renaissance. Im Kontext dieser Reanimation muss auch das Nürnberger Bildnis entstanden sein. Bei der Kombination zweier älterer Bildnistypen unterlief dem Maler der simple Fehler, den als Augustinermönch gekleideten Luther mit vollem Haupthaar des Junkers Jörg zu zeigen.⁴⁰ Aus dem Abstand mehrerer Jahrzehnte und wohl in Folge der durch die Reformation bewirkten Veränderungen war es dem ausführenden Maler vielleicht nicht mehr bewusst, dass die Darstellung Luthers als Mönch nicht nur dessen Bekleidung mit einer Kutte, sondern auch die Tonsur als Zeichen des Mönchsstandes voraussetzte. In den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts hätte man das zwitterhafte Bildnis nicht verstanden, da es der alten, katholisch geprägten Zeichen- und Symbolkultur völlig zuwider läuft.

Das 1960 als Leihgabe an das Germanische Nationalmuseum gegebene Merkel-Bildnis spielte in der Forschung bis zur großen Nürnberger Reformationsausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers nur eine marginale Rolle. Es fehlt in allen einschlägigen Verzeichnissen und Abhandlungen zu Cranach oder Luther. Die Ausstellung von 1983 führte mit der Verwendung des Bildnisses als Plakatmotiv und Katalogtitel zum medialen Durchbruch und zu einer Flut von Anfragen und Abbildungen (Abb. 13). In programmatischer Weise schien das Bildnis Luther am Übergang vom Mönch zum Reformator und damit an einem entscheidenden Wendepunkt seines Lebens zu zeigen. Dieser Luther des reformatorischen Aufbruchs schaffte es 2003 auch auf die Titelseite des *„Spiegel“*, als der Film des Kanadiers Eric Till über Luther in deutschen Kinos angelaufen war (Abb. 14). Das Merkel-Bildnis verkörperte dabei nicht nur den jugendlichen, vom geistlichen in den weltlichen Stand überwechselnden Luther, sondern – wie das Titelbild des *„Spiegel“* nahelegt – sogar den *„Abschied vom Mittelalter“*. Um den Dialog des Reformators mit dem heutigen Betrachter zu intensivieren, manipulierte der *„Spiegel“-*Graphiker das Original und ließ nicht nur die verunglückte linke Hand mit der Bibel weg, sondern richtete den Blick Luthers nun direkt zum Betrachter. Dem *„Spiegel“-*Leser soll er damit direkt und persönlich bekennen, was auf dem

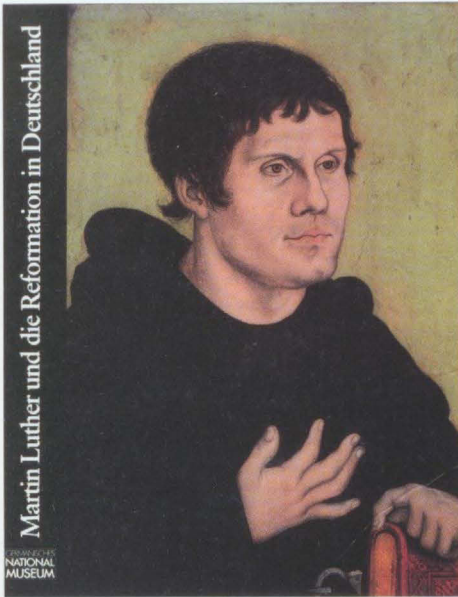


Abb. 13: Ausstellungskatalog ‚Martin Luther und die Reformation in Deutschland‘, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 1983

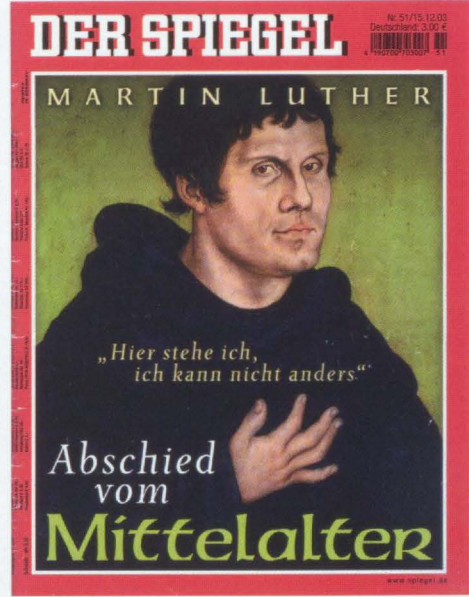


Abb. 14: Titelseite des ‚Spiegel‘ vom 15. 12. 2003

Titelbild vor dem dunklen Hintergrund der Kutte geschrieben steht: „*Hier stehe ich, und kann nicht anders*“.

Das Merkelsche Luther-Bildnis wurde für das Verständnis des 20. Jahrhunderts zum Dokument eines persönlichen Lebenschnitts. Diese Interpretation als Momentaufnahme, quasi als Schnappschuss, ist dem 16. Jahrhundert jedoch fremd. Die zwei Monate vor dem Tod als Trost- und Gedenkblatt geschaffene Kohlezeichnung von Dürers Mutter ist eine der wenigen Ausnahmen, die diese Regel bestätigen.⁴¹ Der erschütternde Realismus ist ebenso einzigartig wie Dürers persönlicher Bericht über den Tod des Vaters und der Mutter in seinem Gedenkbuch. Solche intimen Äußerungen sind unter den Schrift- wie Bildzeugnissen des frühen 16. Jahrhunderts ausgesprochen selten.

Jede Epoche prägt ihr eigenes, vom jeweiligen historischen Verständnis und kulturgeschichtlichen Instrumentalisierungen bedingtes Luther-Bild. Das aus verschiedenen Vorlagen mit Hilfe mechanischer Reproduktionsverfahren zusammengesetzte Merkelsche Luther-Porträt und seine Wirkungsgeschichte sind ein eindrucksvolles Zeugnis für den tiefen Graben zwischen dem frühneuzeitlichen und modernen Verständnis von Bildnissen. Der für einen Betrachter des 20. und 21. Jahrhunderts zu weitreichenden Deutungen verführende Umstand, dass Luther zwar noch die Mönchskutte, jedoch keine Tonsur mehr trägt, erweist sich als simpler Kopistenfehler der Luther-Renaissance und damit als Zeugnis auch der Trivialität historischer Überlieferung.

Für Recherchen und die Beschaffung der Bildvorlagen danken wir Sebastian Gulden, Nürnberg, sowie für die kritische Durchsicht des Textes Dagmar Hirschfelder, Nürnberg, sehr herzlich.

- 1 Gerda MRAZ und Uwe SCHÖGL, *Das Kunstkabinett des Johann Caspar Lavater*, Wien 1999, S. 113.
- 2 Johann Caspar Lavaters *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Winterthur 1787, Bd. 3, S. 310.
- 3 Das Pergament wurde laut Restaurierungsbericht vom 29.08.1956 von einer alten „*Buchenholzplatte*“ abgenommen und auf die heutige Buchensperrholzplatte aufgebracht. Der Zustand von Pergament und Malerei lässt annehmen, dass sich das Gemälde immer auf einem starren Bildträger befand.
- 4 Vgl. Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausst.-Kat. des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg 1983, Frankfurt. a. M. 1983, Nr. 363; Kurt LÖCHER, *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Stuttgart 1997, S. 135–136; Ilonka VAN GÜLPEN, *Der deutsche Humanismus und die frühe Reformations-Propaganda 1520–1526*, *Das Lutherporträt im Dienst der Bildpublizistik*, Hildesheim/Zürich/New York 2002, S. 160–161, Abb. 22; Günther SCHUCHARDT, *Luther seitenrichtig – Luther seitenverkehrt? Die Bildnisse im Leben und im Tod, Werkstattprinzip und Werkstattprivileg Cranachs und seiner Mitarbeiter*, in: *Wartburg-Jahrbuch 2003*, S. 19–20; *Faszination Meisterwerk, Dürer, Rembrandt, Riemen-schneider*, Ausst.-Kat. des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Nürnberg 2004, S. 46–47; Jutta ZANDER-SEIDEL, *Lutherbilder: Vom Augustinermönch zum Reformator*, in: Daniel HESS und Dagmar HIRSCHFELDER (Hg.), *Renaissance. Barock. Aufklärung. Kunst und Kultur vom 16. bis zum 18. Jahrhundert (Die Schausammlungen des Germanischen Nationalmuseums, Bd. 3)*, Nürnberg 2010, S. 53, 108–109, 428, Abb. 77.
- 5 Zu den Lutherbildnissen Cranachs grundlegend: Martin WARNKE, *Cranachs Luther, Entwürfe für ein Image*, Frankfurt am Main 1984; zusammenfassend zuletzt Susanne WEGMANN, *Lucas Cranach d.Ä. und das Lob der Schnelligkeit – Aspekte der Produktivität von Humanismus und Reformation*, in: Corinna LAUDE und Gilbert HESS (Hg.), *Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzeit*, Berlin 2008, S. 207–228; Martin TREU, *Luther-Bilder*, in: Harald MELLER (Hg.), *Fundsache Luther, Archäologen auf den Spuren des Reformators*, Ausst.-Kat. Landesmuseum für Vorgeschichte, Halle/Stuttgart 2008, S. 94–99.
- 6 Vgl. Ausst.-Kat. Nürnberg 1983 (Anm. 4), Nr. 214, WARNKE (Anm. 5), S. 24–27, SCHUCHARDT (Anm. 4), S. 13.
- 7 Vgl. Werner SCHADE, *Die Malerfamilie Cranach*, Dresden 1974, S. 52; James SNYDER, *Northern Renaissance Art*, New York 1985, S. 376–377; Helga HOFFMANN, *Die deutschen Gemälde des XVI. Jahrhunderts*, *Kunstsammlungen zu Weimar*, Weimar o.J. (1992), S. 25–27, Nr. 7, beurteilte die Tafel als ohne Zweifel eigenhändig. Gunnar HEYDENREICH, *Lucas Cranach the Elder, Painting materials, techniques and workshop practice*, Amsterdam 2007, S. 50, vermutet, dass der zu den ersten Buchentafeln Cranachs zählende Bildträger zuerst für einen anderen Gebrauch vorbereitet worden war.
- 8 Vgl. Bodo BRINCKMANN (Hg.), *Cranach der Ältere*, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main/ Royal Academy of Arts, London, Ostfildern 2008, Nr. 39.
- 9 Martin LUTHER, *Werke, Kritische Gesamtausgabe, Briefwechsel Bd. 2*, Weimar 1931, S. 336–338; die deutsche Übersetzung des lateinischen Briefes zitiert nach: *Köpfe der Lutherzeit*, Ausst.-Kat. Hamburger Kunsthalle, Hamburg, hg. von Werner HOFMANN, München 1983, S. 116, Nr. 43.
- 10 *Opus Instruments OSIRIS*, Linos Rodagon 150 mm, Blende 8, InGaAs-Sensor 900–1700 nm, 4096 x 4096 Pixel; 2 Hedler Primalux 1000 W.
- 11 Vgl. auch Bruno HEIMBERG, *Zur Maltechnik Albrecht Dürers*, in: Gisela GOLDBERG, Bruno HEIMBERG und Martin SCHAWA (Hg.), *Albrecht Dürer, Die Gemälde der Alten Pinakothek*, München, 1998, S. 49.

- 12 Das Buch von der Kunst oder Traktat der Malerei des Cennino Cennini da Colle di Valdelsa, übersetzt, mit Einleitung, Noten und Register versehen von Albert ILG (Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance, 1), Wien 1871, Kap. 24; vgl. auch Kathrin KIRSCH, Übertragungsverfahren und technische Hilfsmittel, in: Ingo SANDNER (Hg.), Die Unterzeichnung auf dem Malgrund, Graphische Mittel und Übertragungsverfahren im 15.–17. Jahrhundert (Kölner Beiträge zur Restaurierung und Konservierung von Kunst- und Kulturgut, 11), München 2004, S. 217–218.
- 13 Vgl. zuletzt BRINCKMANN (Anm. 8), Nr. 38–40.
- 14 Vgl. etwa ebd., Nr. 38. Das Bildnis in schweizerischem Privatbesitz kombiniert vielmehr die Mönchskutte des Cranach-Kupferstichs von 1520 mit dem Kupferstichbildnis von Luther mit Doktorhut aus dem Jahr 1521 und dürfte folglich nicht vor dem 23. Februar 1523 gemalt worden sein, als Luther seine Vorlesungstätigkeit wieder aufgenommen hatte. Beim Leipziger Junker-Jörg-Bildnis handelt es sich wohl um eine Werkstattwiederholung der Weimarer Version, was die Verwendung einer Vorlage plausibel macht.
- 15 Vgl. weiter GÜLPEN (Anm. 4), S. 160–162; HEYDENREICH (Anm. 7), S. 300–303; Mechthild MOST und Anja WOLF u.a., Zur Maltechnik der beiden Cranach und ihrer Werkstatt – Ergebnisse der technologischen Untersuchung der Bildtafeln der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten, in: Ausst.-Kat. Cranach und die Kunst der Renaissance unter den Hohenzollern, Kirche, Hof und Stadtkultur, Berlin, Schloss Charlottenburg, Berlin/München 2009, bes. S. 91–92.
- 16 Vgl. Dieter KOEPLIN und Tilman FALK, Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel/Stuttgart 1974, S. 278; Ingo SANDNER (Hg.), Unsichtbare Meisterzeichnungen auf dem Malgrund, Cranach und seine Zeitgenossen, Ausst.Kat. Wartburg, Eisenach, Regensburg 1998, bes. S. 132–139; KIRSCH (Anm. 12), bes. S. 241–262; HEYDENREICH (Anm. 7), S. 301–303. Von Hans Cranach etwa wird berichtet, dass er gegen 1000 Luther-Bildnisse zu Geschenkzwecken gemalt habe; 1533 wird Cranach für 60 Täfelchen mit Kurfürsten-Bildnissen bezahlt.
- 17 HEYDENREICH (Anm. 7), S. 310–311.
- 18 Ebd., S. 289–293.
- 19 Gerhard WEILANDT, Der Fürst beim Gebet, Das erste Porträt Friedrichs des Weisen von Lucas Cranach im sakralen und politischen Kontext, in: Lucas Cranach 1553–2003. Wittenberger Tagungsbeiträge anlässlich des 450. Todestages Lucas Cranachs des Älteren, hg. von Andreas TACKE, Leipzig 2007, S. 43–74. Vgl. weiter Dieter KOEPLIN, Friedrich der Weise mit der nicht millionenschweren Kaiserkrone, in: ebd., S. 309, sowie HESS/HIRSCHFELDER (Anm. 4), S. 414–415, Abb. 437.
- 20 Vgl. Fedja ANZELEWSKY, Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1991, Nr. 145–146; Katherine CRAWFORD LUBER, Albrecht Dürer's Maximilian Portraits: An Investigation of Versions. In: Master Drawings 29, 1991, S. 30–47; LÖCHER (Anm. 4), S. 213–216; Albrecht Dürer, Ausstellung in der Albertina, Wien, Wien/Ostfildern-Ruit 2003, Nr. 162–165; Faszination Meisterwerk, Dürer, Rembrandt, Riemenschneider, Ausst.-Kat. des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg, Nürnberg 2004, S. 181–182.
- 21 Maryan AINSWORTH, „Patterns for phisioneamy“: Holbein's portraiture reconsidered, in: The Burlington Magazine 132, 1990, S. 173–186; Jochen SANDER, Hans Holbein d.J., Tafelmalerei in Basel 1515–1532, München 2005, S. 229–232, 278–280, 290–291.
- 22 Stephan KEMPERDICK, in: Der Meister von Flémalle und Rogier van der Weyden, Ausst.-Kat. Städel Museum, Frankfurt am Main/Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin, hg. von Stephan KEMPERDICK und Jochen SANDER, Ostfildern 2008, S. 112–113, 277–280, Nr. 20.
- 23 Hans Jochen GEHNTE, Martin Luther, Sein Leben und Denken, Göttingen 1996, S. 196; KOEPLIN/FALK (Anm. 16), Nr. 43, geben dagegen Dezember 1524 an.
- 24 GENTHE (Anm. 23), S. 180.

- 25 Paul DREWS, *Der evangelische Geistliche in der deutschen Vergangenheit* (Monographien zur deutschen Kunstgeschichte, 129), Jena 1905, S. 38; Martha BRINGEMEIER, *Priester- und Gelehrtenkleidung, Ein Beitrag zur geistesgeschichtlichen Kostümforschung*, Münster 1974 (Rheinisch-westfälische Zeitschrift für Volkskunde, Beiheft 1), S. 44.
- 26 KOEPLIN/FALK (Anm. 16), S. 276–278 und 295, Nr. 177–178, Farbtaf. 9; Max J. FRIEDLÄNDER und Jakob ROSENBERG, *Die Gemälde von Lucas Cranach*, Basel/Boston/Stuttgart 1979, Nr. 187–188.
- 27 BRINCKMANN (Anm. 8), Nr. 40.
- 28 Vgl. weiter GÜLPEN (Anm. 4), S. 160–162, KIRSCH (Anm. 12), S. 252–263, sowie, in Bezug auf die Übertragung mittels Lochpausen einschränkend, HEYDENREICH (Anm. 7), S. 303; außerdem Thomas KAUFMANN, *Geschichte der Reformation*, Frankfurt am Main/Leipzig 2009, S. 501–502.
- 29 Zitiert nach ZANDER-SEIDEL (Anm. 4), S. 107.
- 30 Zu den engen persönlichen Bindungen zwischen Luther und Cranach siehe etwa Hans DÜFEL, *Lucas der Ältere (1472–1553)*, in: *Theologische Realenzyklopädie VIII*, Berlin/New York 1981, S. 218–225, bes. S. 220–221; zuletzt KAUFMANN (Anm. 28), S. 294–295.
- 31 Vgl. ZANDER-SEIDEL (Anm. 4), S. 109–111, mit der Behandlung der im Germanischen Nationalmuseum bewahrten Lutherreliquien wie Trinkglas und Lutherrock-Fragment; vgl. weiter Mirko GUTJAHR, „Non cultus est, sed memoriae gratia“, *Hinterlassenschaften Luthers zwischen Reliquien und Relikten*, in: *Fundsache Luther* (Anm. 5), S. 100–105.
- 32 Zu den Sterbebildern zuletzt SCHUCHARDT (Anm. 4), S. 26–30, und BRINCKMANN (Anm. 8), Nr. 42.
- 33 Vgl. Joseph Leo KOERNER, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, Chicago/London 1993, S. 67–68; Ingrid SCHULZE, *Lucas Cranach d.J. und die protestantische Bildkunst in Sachsen und Thüringen, Frömmigkeit, Theologie, Fürstenreformation*, Bucha 2004, S. 118–120. Zu einer 1817 entstandenen Kupferstichkopie des Triptychons vgl. *Ausst.-Kat. Luther im Porträt, Druckgraphik 1550–1900*, Stadt Bad Oeynhausen 1983, Nr. 58, S. 62.
- 34 LÖCHER (Anm. 4), S. 136, hatte auf Grund dieser engen Zusammenhänge vermutet, dass das Nürnberger wie das Weimarer Gemälde auf ein verlorenes gemeinsames Urbild zurückgehen.
- 35 Vgl. etwa FRIEDLÄNDER/ROSENBERG (Anm. 26), Nr. 64, 151, 237, 241, 244, 247, Sup. 10, ferner das Bildnis Friedrichs des Weisen von 1532 im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg (Inv. Gm 222).
- 36 HEYDENREICH (Anm. 7), S. 255.
- 37 LÖCHER (Anm. 4), S. 136.
- 38 Zuletzt BRINCKMANN (Anm. 8), Nr. 42.
- 39 Zahlreiche Beispiele bei Wolfgang BRÜCKNER, *Lutherische Bekenntnisgemälde des 16. bis 18. Jahrhunderts, Die illustrierte Confessio Augustana (Adiaphora, 6)*, Regensburg 2007.
- 40 Das Röntgenbild bestätigt, dass der ausladende Hinterkopf bereits während des Malprozesses angelegt war. Beim Auftrag der Hintergrundfarbe wurde dieser Bereich ausgespart, lediglich der äußerste Rand des Schopfes mit den bogenförmig strichelnd aufgesetzten Haaren wurde nach der Gestaltung des Hintergrundes ausgeführt.
- 41 Vgl. weiter Michael ROTH, *Dürers Mutter. Schönheit, Alter und Tod im Bild der Renaissance*, *Ausst.-Kat. Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin*, Berlin 2006.