

Universität zu Köln
Dekanat der Philosophischen Fakultät

Dissertation

**Luther – Gottesmann und Nationalheld
Sein Image in der deutschen Historienmalerei des
19. Jahrhunderts**

betreut von

Prof. Dr. Hans Ost

Prof. Dr. Norbert Nußbaum (Zweitprüfer)

vorgelegt von

Henrike Holsing / 2004

Einleitung	6
I. Lutherikonographie vor dem 19. Jahrhundert	15
I.1. Zeitgenössische Lutherporträts	15
I.2. Luther in der protestantischen populären Graphik: Ein Mythos	38
I.2.1 Der wahre und der falsche Glaube – ein antithetisches Verhältnis	40
I.2.2. Luther als Heiliger und als Held	48
I.2.3. Luther in der populären Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts	55
I.3. Reformationsaltäre: Bekenntnis zu Luthers Lehre	62
I.4. Lutherlebenillustration vor dem 19. Jahrhundert	76
I.5. Vorläufer der Luther-Historienmalerei vor dem 19. Jahrhundert	101
I.5.1. Die Konfessionsgemälde des 17. Jahrhunderts	101
I.5.2. „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ in der Wormser Dreifaltigkeitskirche	106
II. Der Beginn der Lutherverehrung an der Schwelle zum 19. Jahrhundert	110
II.1. Die Personalisierung des Lutherbildes	111
II.2. Das literarische ‘Lutherbild’ der Aufklärung	115
II.3. Die Nationalisierung des Lutherbildes: Von Herder zu Fichte	122
II.4. Die Manifestation des neuen Lutherbildes in der Kunst an der Wende zum 19. Jahrhundert	129
II.4.1. Die Lutherillustrationen des späten 18. Jahrhunderts: Auftakt zur historistischen und patriotischen künstlerischen Auseinandersetzung mit Martin Luther	129
II.4.2. „Luther, dem Weisen, dem Unerschütterlichen, dem Unsterblichen“ – erste Entwürfe für ein Lutherdenkmal	140
II.4.3. Das Jahr 1806: Luther-Illustration und Luther-Schauspiel unter dem Eindruck der napoleonischen Bedrohung	156
III. Luther als nationaler Mythos in der geschichtlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts	169
III.1. Luther als Held des Bürgertums	170
III.2. Das Wartburgfest 1817 – Beginn der liberalen Bewegung in Deutschland und erster Kulminationspunkt der liberalen Lutherverehrung	174
III.3. Der konfessionelle Dissens des 19. Jahrhunderts	180

III.3.1.	Die Kölner Wirren und der Bayerische Kniebeugungsstreit	182
III.3.2.	Die Gräben öffnen sich weiter	189
III.3.3.	Kulturkampf in Preußen	191
III.4.	Mythos Luther – das konfessionelle Geschichtsbild	197
III.5.	Der Wandel des Lutherbildes nach der Reichsgründung: „Alldeutschland wir und Luther du“	207
III.6.	Luther und die Hohenzollern	214
IV.	Die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts	226
IV.1.	Die Entwicklung einer ‘modernen’ Historienmalerei in England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	228
IV.2.	Die Anfänge einer ‘vaterländischen’ Geschichtsmalerei in Deutschland	238
IV.3.	Die deutsche Historienmalerei des 19. Jahrhunderts – ein Überblick	246
V.	Das Luther-Historiengemälde des 19. Jahrhunderts	268
V.1.	‘Luther, der Revolutionär’ und ‘Luther, der Verkünder des Evangeliums’ – Die Luther-Maler Lessing und König	271
V.2.	Graphische Lutherlebenfolgen des 19. Jahrhunderts	283
V.3.	Das „Zeitalter der Reformation“	295
V.4.	Luthers Schulzeit – Magdeburg und Eisenach	312
V.4.1.	Luther in Magdeburg 1497	312
	V.4.1.1. Luther wird 1497 von seinen Eltern in die Klosterschule der grauen Brüder nach Magdeburg gebracht	313
	V.4.1.2. Der junge Luther bei seinem väterlichen Freund Andreas Proles, 1497	316
V.4.2.	Luther in Eisenach, 1498–1501	318
	V.4.2.1. „Um seines herzlichen Singens und Betens willen“ – Luther als Kurrendesänger vor Frau Cotta	319
	V.4.2.2. Luther im Hause Cotta	327
	V.4.2.3. Weitere Implikationen des Themas: Niedrige Herkunft und Wohltätigkeit	332
	V.4.2.4. Luther als Wohltäter: „Luther schenkt einem hilfsbedürftigen Studenten in Ermangelung von Geld einen silbernen Becher“	336
V.5.	Das Werden des Reformators: Luther als Student und Mönch	338

V.5.1.	Luther findet in der Erfurter Universitätsbibliothek eine Bibel	340
V.5.2.	Das Bekehrungserlebnis: Der Tod des ‘Alexius’	345
V.5.3.	Luther als Mönch in Erfurt	349
V.5.4.	Luthers Romreise	359
V.6.	Der Reformator tritt auf die Bühne der Weltgeschichte: Ablassstreit und Thesenanschlag	366
V.6.1.	Tetzels Ablasshandel	367
V.6.2.	„Kennt ihr den Schall von jenen Hammerschlägen?“ – Luther schlägt die Thesen an	372
V.7.	Luther in Augsburg, Oktober 1518	389
V.7.1.	Luthers Verhör vor Kardinal Cajetan in Augsburg vom 12.–14. Oktober 1518	389
V.7.2.	Luther verlässt heimlich Augsburg, 20. Oktober 1518, und versteckt sich in Hohenschwangau	401
V.8.	Die Disputation zwischen Luther und Eck auf der Leipziger Pleissenburg, 1519	405
V.9.	Endgültiger Bruch mit Rom: Die „Verbrennung der Bannbulle“ im Dezember 1520	425
V.10.	Worms 1521 – Der Höhepunkt eines Heldenlebens	448
V.10.1.	Die Reise nach Worms und Einzug in die Reichstagsstadt – Luthers ‘Triumphzug’	448
V.10.2.	Mönch und Ritter – Luther trifft Frundsberg vor dem Eintritt in den Reichstagssaal	468
V.10.3.	„Hier stehe ich, ich kann nicht anders ...“ – Martin Luther vor dem Reichstag zu Worms, 18. April 1521	475
	V.10.3.1. Der Bekenner: Glaubensheld oder Nationalheld?	480
	V.10.3.2. „Ich bin hindurch!“ – Luther nach seiner Rede vor dem Reichstag	542
V.11.	Luther auf Patmos – Aufenthalt auf der Wartburg Mai 1521 bis April 1522	555
V.11.1.	„Siegst Du, Hölle!“ – Luthers Entführung auf die Wartburg	555
V.11.2.	„Du rettetest, Gott, wer auf dich traut!“ – Luthers Ankunft auf der Wartburg	562
V.11.3.	Luther auf „Patmos“ – Die Bibelübersetzung auf der Wartburg	570
V.11.4.	Die Versuchung des Heiligen: Luther wirft das Tintenfass nach dem Teufel	583
V.12.	Die Rückkehr von der Wartburg	587
V.12.1.	Im Gasthaus zum „Schwarzen Bären“ zu Jena: Luther trifft zwei Schweizer Studenten	589
V.12.2.	„Ich kam, sah und siegte“ – Luther bändigt den Bildersturm in Wittenberg	603

V.13. Die Gründung des protestantischen Pfarrhauses	607
V.13.1. Luthers Verlobung	611
V.13.2. Luthers Trauung mit Katharina von Bora	620
V.13.3. Luthers Hochzeitsfeier	631
V.14. „Ein Lebensheld im Tod“ – Luther pflegt Pestkranke	634
V.15. Das Marburger Religionsgespräch und die Einheit des Protestantismus	640
V.16. Luther in Coburg 1530	661
V.16.1. Luther im Dorfwirtshaus zu Judenbach 1530	663
V.16.2. Luthers Brief an Hänschen	665
V.16.3. Luther spielt auf der Veste Coburg die Laute	667
V.16.4. Luther als „Vater des deutschen Kirchengesangs“	670
V.17. Die 30er und 40er Jahre – Reife- und Altersjahre des Reformators	672
V.17.1. Die Macht des Bildes – Cranachs Lutherporträts	674
V.17.2. Luther im Kreise seiner Familie	682
V.17.2.1. „Welch eine köstliche Himmelsgabe ist doch die Frau Musika!“ – Luther musiziert im Kreise der Familie	687
V.17.2.2. Das Haus als ‘Tempel Gottes’: Hausandacht und Tischgebet in Luthers Familienkreis	702
V.17.2.3. Sonstiges rund um Luthers Familie	713
V.17.3. Luther in seiner persönlichen Frömmigkeit und als Priester – Gebet, Predigt, Abendmahl	717
V.17.3.1. Luther der große Beter: Das Gebet in der Einsamkeit und das Gebet für den kranken Melanchthon	718
V.17.3.2. Luther spricht zum Volk: Die Predigt	725
V.17.3.3. Das evangelische Sakrament: Luther teilt das Abendmahl aus	738
V.17.4. Luther und die Fürsten	742
V.17.4.1. Luther und die sächsischen Kurfürsten	744
V.17.4.2. Luther und Landgraf Philipp von Hessen	748
V.17.5. Luther und seine Wittenberger Gefährten	753
V.17.5.1. „Luther und Melanchthon – Der Mann der Tat und der Mann des Gedankens!“	754
V.17.5.2. Ein Wittenberger Reformatorengespräch	765
V.17.5.3. „Da saßen sie bei Tag und stiller Nacht“ – Luthers Bibelübersetzung im Kreise seiner Mitarbeiter	768

V. 18. Luthers Lebensende	783
V.18.1. Die Versöhnung der Grafen von Mansfeld	786
V.18.2. „Das letzte Ja.“ – Luthers Tod	790
V.19. Ein Nachspiel – Karl V. am Grab Luthers in der Wittenberger Schlosskirche	806
V.20. Resümee: Das Lutherbild als Spiegel der historischen Entwicklung Deutschlands im 19. Jahrhundert?	813
Ausblick	823
Anhang	828
Liste der Bilder – chronologisch	828
Liste der Bilder – thematisch	834
Literatur	841
Abbildungen	867

Einleitung

In der ZDF-Sendung „Unsere Besten“ vom Dezember 2003 wurde Martin Luther – hinter Konrad Adenauer – vom ‘deutschen Volk’ zur zweitwichtigsten Person der deutschen Geschichte gekürt. Dem vor mehr als einem halben Jahrtausend verstorbenen Reformator wird damit nicht nur in der Wissenschaft, sondern auch im allgemeinen Bewusstsein eine hervorragende Stellung im historischen ‘Erbe’ der Deutschen zugestanden. Dass Luther heute wieder ein gewisses Popularitätspotential hat, zeigte auch der 2003 in die Kinos gekommene Film „Luther“ des kanadischen Regisseurs Eric Till. Dort wurde Luther vor allem als Stürmer und Dränger gezeigt, der sich nach verzweifelterm Ringen mit Gott zu weltumwälzenden Erkenntnissen durchringt: Mutig tritt er für seine Überzeugung ein und leistet Widerstand gegen die dogmatisierte Glaubenspraxis der Kirchenhoheit. Dabei hat er trotz hoher persönlicher Gefahren immer ein offenes Ohr für seine Mitmenschen und setzt sich besonders für die Armen unermüdlich ein. Die Gewissenstreue und Überzeugungsfestigkeit gerade des jungen Luther, das hat dieser Film gezeigt,¹ können ihn auch heute noch zu einem nacheiferungswürdigen Idol machen. Ulrich Schwarz kommentierte: „So einen wie den Martin Luther wünscht sich so mancher zurück, dem die inhaltsleeren Reden und Versprechungen seiner Politiker zum Hals raushängen.“²

Die Hannoveraner Landesbischöfin Margot Kässmann, die in „Unsere Besten“ als ‘Patin’ Luthers für ihn sprach, hob besonders die Freiheit im Glauben hervor, die Luther erkämpft habe. Dadurch habe er Geistesfreiheit und Aufklärung den Weg bereitet. Luthers Mut aber, mit dem er seine unorthodoxe Überzeugung verteidigte, „können wir heute gut wieder brauchen“. Darüber hinaus hob sie seine Leistungen für die deutsche Sprache in der Bibelübersetzung hervor, aber auch seine für damalige Zeiten bemerkenswerte Hochachtung vor seiner Frau: „Er war ein weltoffener Mann, der eine moderne Ehe geführt hat.“³

Was bedeutet uns Luther also heute? Zumindest in nicht-kirchlichen Kreisen ist Luthers Theologie kaum Gegenstand von Interesse; dass er aber tief im Glauben verwurzelt war und aus dem Glauben heraus handelte, wurde selbst in dem Film „Luther“ deutlich. Darüber hinaus aber – und das scheint heute wichtig zu sein –, wird seine absolute charakterliche Integrität und sein Mut zu Veränderungen hervorgehoben. Beides war auch für die populäre Luther-Rezeption des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung, weswegen Luther hier in seiner

¹ Der ältere Luther wurde in dem Film gar nicht thematisiert; er endet lapidar mit dem Augsburger Reichstag von 1530 und suggeriert so den ‘endgültigen’ Sieg der Reformation.

² Ulrich Schwarz: „Ich kann nicht anders“, in: *Der Spiegel* Nr. 51, 15.12.2003, S. 76–89, Zitat S. 78.

Frömmigkeit und Lebensführung zum bürgerlichen Vorbild stilisiert wurde. Die Luther-Interpretation des 19. Jahrhunderts beinhaltet aber noch einen weiteren, wichtigen Aspekt, der heute – und das ist nicht zuletzt mit bedingt durch die Instrumentalisierung Luthers im Dritten Reich – keine Rolle mehr zu spielen scheint: den des Nationalhelden.

„Luther als Nationalheld des 19. Jahrhunderts“ – das war mehr als einmal Thema geschichts- und kulturwissenschaftlicher Publikationen: Zu nennen ist hier vor allem Karl Kupischs Untersuchung des deutschen Topos „Von Luther zu Bismarck“ von 1949. Zwanzig Jahre später wies Lutz Winckler nach, dass Luther schon auf dem Wartburgfest 1817 als patriotische Vorbildfigur gefeiert wurde.⁴ Besonders das Jahr des 500. Geburtstags Luthers, 1983, wirkte anregend auf Gedanken darüber, wie Luther noch 100 Jahre zuvor rezipiert wurde: 1984 erschien z. B. Hartmut Lehmanns Aufsatz „Martin Luther als deutscher Nationalheld im 19. Jahrhundert“ und 1985 Winfried Beckers Studie „Luthers Wirkungsgeschichte im konfessionellen Dissens des 19. Jahrhunderts“, die besonders die Proklamierung des Nationalhelden Luther für ein spezifisch protestantisches Nationsbild nachzeichnete.⁵

Von großem Interesse ist hier auch Martin Scharfes Aufsatz von 1984: „Doktor Luther: Heiliger oder Held?“, den er 1996 in überarbeiteter Form erneut veröffentlichte und in dem er die übersteigerte Heldenverehrung Luthers besonders durch das Bürgertum des 19. Jahrhunderts als „Symptom einer Krise“ wertete, als Selbstvergewisserung in Zeiten des historischen Umbruchs.⁶ Mehrere Beiträge in Heinz-Gerhard Haupt und Dieter Langewiesches „Nation und Religion in der deutschen Geschichte“ vertieften 2001 noch einmal das Wissen um die Rolle, die Luther im Nationalbewusstsein der Deutschen des 19. Jahrhunderts gespielt hatte.⁷ Textsammlungen der 50er und 80er Jahre unterfüttern das durch diese Untersuchungen entstandene Gesamtbild.⁸

Der ‘Nationalheld’ Luther fand seinen Niederschlag auch in der Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts: Die Ausgestaltung der wichtigsten Lutherstätten zu musealen oder denkmalhaften Gedenkortern wie etwa die Wittenberger Schlosskirche, das Lutherhaus in Wittenberg, die Lutherstube auf der Wartburg oder die Eislebener Lutherhäuser wurden

³ Vgl. www.zdf.de/ZDFde/inhalt/27/0,1872,2083483,00.html, 14.1.2004.

⁴ KUPISCH 1949; WINCKLER 1969; Volker Mehnert reklamierte 1982 eine im engeren Sinn politische Sicht auf Luther schon für die Spätaufklärer in den letzten Dezennien des 18. Jahrhunderts; dass sich eine solche Sicht auch bei den liberalen Geistern des Vormärz hielt, wies Heinz-Hermann Brandhorst 1981 nach.

⁵ LEHMANN 1983; BECKER 1985; vgl. auch, mit speziellerer Fragestellung, FENSKE 1983.

⁶ SCHARFE 1984 und SCHARFE 1996.

⁷ S. besonders BECKER 2001, BUSCHMANN 2001 und LAUBE 2001.

⁸ Vgl. ZEEDEN 1950 zur Goethezeit, ergänzend dann BORNKAMM 1955; GLASER – STAHL 1983; MÜLLER 1983.

besonders durch Forschungsbeiträge der Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt seit den 90er Jahren intensiver erschlossen.⁹ Eine ausgedehnte Ausarbeitung wird man von der kurz vor dem Abschluss stehenden Dissertation von Martin Steffens erwarten dürfen.

Auch das Bild, das die Künste im 19. Jahrhundert von Luther entwarfen, fand in der Forschung Berücksichtigung: Das Lutherbild in der Literatur des 19. Jahrhunderts wurde mehrfach Untersuchungsgegenstand.¹⁰ In der bildenden Kunst haben besonders die Lutherdenkmäler des 19. Jahrhunderts viel Beachtung gefunden,¹¹ obwohl eine zusammenhängende Darstellung auch hier noch immer fehlt.¹² Recht gut aufgearbeitet ist, dank der Forschungen von Joachim Kruse, die Lutherlebenillustration vor allem der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.¹³ Der Grundstein hierfür war die 1980 vor allem mit Beständen der Kunstsammlungen der Veste Coburg konzipierte Ausstellung „Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts“: Hier trat bereits die ungeheure Themenvielfalt zutage, mit der man im 19. Jahrhundert Luthers Leben bildlich in Szene setzte.

Eine ähnlich gute Übersicht über das Lutherbild in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts stand bisher noch aus, obwohl einige der teils großformatigen Luther-Historien Gemälde in der zweiten Jahrhunderthälfte das in den populären Graphikfolgen erzeugte Lutherbild „im Bewußtsein der Öffentlichkeit bald in den Schatten“ stellten.¹⁴ Abgesehen von der Behandlung vereinzelter Luther-Historienbilder im Rahmen von Künstler-Monographien etwa Carl Friedrich Lessings oder Julius Hübners,¹⁵ wurden einige Reformationsbilder des 19. Jahrhunderts 1983 in der Hamburger Ausstellung „Luther und die Folgen für die Kunst“ ausgestellt und im Katalog von Friedrich Gross im Kontext einer spezifisch protestantischen

⁹ Vgl. zu „Wittenberg als Lutherstadt“ TREU 1995, zur Restaurierung der Schlosskirche TREU 1997. Letzterem Thema widmet sich intensiv der Katalog von STEFFENS – HENNEN 1998; im Band KNAPE – TREU 2002 wird der Fokus auf Gedenkstätten und Erinnerungskultur im Mansfelder Land gelegt, während einige Aufsätze in LAUBE – FIX 2002 sich mit der Geschichte des Wittenberger Lutherhauses im 19. Jahrhundert beschäftigen.

¹⁰ Vgl. KIND 1969 mit einer Untersuchung über die Reformation im Roman der Jungdeutschen; KILLY 1983 über „Luther in der trivialen Erzählung“; KARNICK 1980 und KARNICK 1983 über das Lutherbild in den Bühnenfestspielen und Romanen des 19. Jahrhunderts; MECKLENBURG 1988 über das Thema „Luther in Rom“ in der Erzählliteratur und Mecklenburg 1998 allgemeiner; schließlich SPRENGEL 1999 über Lutherrezeption und Kulturkampf bei Fontane, C. F. Meyer und Gerhart Hauptmann.

¹¹ Einen wichtigen ersten Aufsatz über die ersten Lutherdenkmäler veröffentlichte WEBER 1972, nachdem NIPPERDEY 1968 bereits die Stellung der ersten Lutherdenkmalprojekte im Kontext des „Nationaldenkmals“ angesprochen hatte; allgemeiner über die Geschichte der Lutherdenkmäler dann TÜMPEL 1983 und STUMP 1983, später auch SCHUCHARD 1996. Untersuchungen zu den ersten Denkmalprojekten zwischen 1806 und 1817 und dem Wittenberger Denkmal Schadows lieferten KLINGENBURG 1983, ROETTIG 1993, KRENZLIN 1995 und STEFFENS 2002A. Letzterer befasste sich darüber hinaus mit dem Eislebener Lutherdenkmal. Zum Wormser Lutherdenkmal haben wir die grundlegende Dissertation von THEISELMANN 1992.

¹² Eine umfangreiche Materialsammlung von Lutherdenkmälern und Lutherskulpturen des 19. und 20. Jahrhunderts wird uns durch eine im Druck befindliche Arbeit Otto Kammers demnächst zugänglich sein: „Reformationsdenkmäler des 19. und 20. Jahrhunderts“, Leipzig, Evangelische Verlagsanstalt.

¹³ KAT. AUSST. COBURG 1980; darauf aufbauend KRUSE 1983 und KRUSE 1996.

¹⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Einführung von Joachim Kruse, S. 20.

Historienmalerei des 19. Jahrhunderts verankert.¹⁶ Den gleichen Ansatz verfolgte Gross in seiner 1989 erschienenen Dissertation „Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918“. Auch hier war ein aufschlussreiches Kapitel den Gemälden zur Reformationszeit und insbesondere zum Leben Luthers gewidmet, jedoch beschränkte sich Gross auf die Kaiserzeit.¹⁷ Wilhelm Weber hat in einem summarischen Aufsatz die Lutherbilder des 19. Jahrhunderts kurz angerissen; von Joachim Kruse haben wir einen Aufsatz zu „Katharina von Bora in Bildern“, auch hier werden einige Gemälde des 19. Jahrhunderts behandelt.¹⁸

Dass die Luther-Historienbilder des 19. Jahrhunderts bisher weniger Beachtung erfuhren als die Denkmäler oder die Lutherlebengraphik, liegt unter anderem daran, dass die Materiallage hier wesentlich schlechter ist: Während viele der Denkmäler des 19. Jahrhunderts erhalten und an öffentlichen Plätzen gut zugänglich sind, die Graphiken durch ihre teilweise sehr hohen Auflagen eine weite Verbreitung erfuhren, sind die gleichzeitigen Historienbilder in vielen Fällen verloren gegangen; die erhaltenen aber, die im 19. Jahrhundert z. T. der Stolz der öffentlichen Kunstsammlungen waren, schlummern vielfach im Depot der Museen. Hiermit hängt eine weitere Ursache dafür zusammen, dass sich bisher niemand eingehend mit den Luther-Gemälden des 19. Jahrhunderts befasst hat: Die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts war in der Kunstgeschichte lange Zeit nicht präsent. Das Ende der Epoche leitete auch das Ende der Wertschätzung ihrer offiziellen Malerei ein. Julius Meier-Graefe, dessen Urteil die Kunstgeschichte um 1900 entscheidend bestimmte, fand in seiner „Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst“, in der die Malerei sich von Delacroix über Manet, Monet, Cézanne bis zu van Gogh stetig entwickelte, keinen Platz für die sog. ‘Salonmalerei’ und ‘Ausstellungsware’.

Diese Missachtung sollte sich, bis auf wenige Ausnahmen wie Peter Briegers „Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts“ von 1930 oder Hermann Beenkens „Das Neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst“ von 1944 bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hineinziehen. Erst ein sich ab Ende der 60er Jahre zunehmend entwickelndes Bewusstsein für die soziale und historische Verflochtenheit von Kunst leitete eine intensiviertere Beschäftigung mit der offiziellen Kunst des 19. Jahrhunderts ein, die nun – unabhängig von ihren zumeist noch immer als unzulänglich empfundenen ästhetischen Qualitäten – als Spiegelbild ihrer Zeit begriffen wurde, als ein Medium, das ein besseres Verständnis der besonders dem Nachkriegsdeutschland so fremd gewordenen Welt des

¹⁵ S. zu Lessing JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973 und LEUSCHNER 1982, zu Hübner MONSCHAUSCHMITTMANN 1993.

¹⁶ KAT. AUSST. HAMBURG 1983B.

¹⁷ GROSS 1989.

19. Jahrhunderts vermitteln konnte.¹⁹ Nicht zufällig verlief diese ‘Wiederentdeckung’ parallel zu einer seit den 60er Jahren wieder stärker gegenstandsbezogenen zeitgenössischen Kunst, die das Primat der reinen Form angriff und besonders seit den 70er Jahren kritisch auf gesellschaftliche Zustände aufmerksam machte. Denn bei aller Diskussion um Stil, um Farbe und Form, um Idealismus und Realismus, war die Kunst des 19. Jahrhunderts, und besonders die Historienmalerei, doch ganz wesentlich inhaltsbestimmt. Der Bildgegenstand stand im Mittelpunkt des Interesses: Hier wurden Ideologien transportiert, Geschichtsvorstellungen geprägt, bürgerliche Ideale vermittelt.

So auch in den Lutherbildern. Diese Arbeit hat es sich daher zur Aufgabe gemacht, nicht nur eine Übersicht über das Lutherbild in der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts zu erstellen und damit einen wichtigen Themenkreis der Malereigeschichte des 19. Jahrhunderts neu zu erschließen, sondern darüber hinaus, diese Gemälde im gesellschaftlichen Kontext zu verorten, um so weitere Aufschlüsse über die Luther-Rezeption des 19. Jahrhunderts zu gewinnen: Wie facettenreich ist der Luther, der sich uns in der Historienmalerei darstellt? Was verraten uns Themenwahl und Art der Luther-Darstellung über die Künstler und Rezipienten? Veränderte sich das Lutherbild im Laufe der historischen Entwicklung, und wenn ja, wie?

Dabei wird von der These ausgegangen, dass Luther im Bild des 19. Jahrhunderts nie nur für sich allein stand: Stets wurden Erwartungen an ihn geknüpft, man verband mit ihm Glaubensinhalte und politische Ideologien, Luthers Person wurde zur Projektionsfläche für teilweise ganz unterschiedliche Vorstellungen der ‘protestantischen’ Nation und des exemplarischen deutschen Bürgers. Es wurde so auch in der Malerei ein Lutherbild erzeugt, das mit der historischen Person Luther nicht mehr unbedingt viel zu tun haben muss: Martin Scharfe hat den Luther des 19. Jahrhunderts ‘Nach-Luther’ genannt.²⁰

Das Phänomen der Instrumentalisierung des Lutherbildes für Ideologien jeglicher Art war eigentlich keine Neuheit des 19. Jahrhunderts: Martin Warnke hat gezeigt, dass schon die Porträtgraphik Lucas Cranachs d. Ä. im Dienste der kurfürstlichen Diplomatie stand und gezielt auf die Erarbeitung eines ‘Images’ für Luther in der Öffentlichkeit hinarbeitete.²¹ In der reformatorischen Flugblattgraphik hatte Luther, wie Harry Oelke gezeigt hat,

¹⁸ WEBER 1987; KRUSE 1999.

¹⁹ Ein wichtiger Schritt zur Aufarbeitung dieser Epoche der Kunstgeschichte war die Tagung ‘Historismus’ von 1977, deren Ergebnisse Monika Steinhauser und Michael Brix in einem Tagungsband publizierten: ‘Geschichte allein ist zeitgemäß. Historismus in Deutschland’, erschienen in Gießen 1978. Eine Forschungsreihe der Fritz-Thyssen-Stiftung setzte diese Arbeit fort.

²⁰ Vgl. SCHARFE 1996, bes. S. 11.

²¹ WARNKE 1984.

verschiedenste Rollen zu erfüllen,²² und Ilonka von Gülpen wies in ihrer Untersuchung der frühreformatorischen Propaganda-Graphik darauf hin, dass Luther „als Identifikationsfigur der unterschiedlichsten gesellschaftspolitischen und religiösen Strömungen“ fungierte.²³ Insofern hatte die Luther-Historienmalerei des 19. Jahrhunderts durchaus Vorläufer, auch gab es schon im 16. Jahrhundert großformatige Ölgemälde, die Luther in Handlungszusammenhänge einbetteten, zu nennen sind hier die sog. ‘Reformationsaltäre’ der Cranach-Werkstatt.

Die Luther-Ikonographie aus der Zeit vor dem 19. Jahrhundert wird daher in einem ersten Kapitel in den Gattungen Graphik und Malerei, Porträt und Illustration daraufhin beleuchtet, wo sich Gemeinsamkeiten, wo aber auch Unterschiede zu der Luthermalerei des 19. Jahrhunderts ausmachen lassen: Wo sind die Konstanten, wo aber auch die Differenzen, was macht das Lutherbild des 19. Jahrhunderts im Vergleich zu der vorangegangenen ikonographischen Entwicklung so neuartig? Dabei ist ein Kapitel über das zeitgenössische Lutherporträt – wobei hier der Akzent auf den z. T. serienmäßig vertriebenen Bildnissen Lucas Cranachs liegt – auch insofern von Interesse, als sich fast alle Historienmaler des 19. Jahrhunderts, die sich um ein ‘authentisches’ Lutherbild bemühten, an diesen bildlichen Quellen orientierten.

So vielseitig sich die Lutherikonographie bis zum 19. Jahrhundert in Porträt und szenischer Darstellung auch gestaltet hatte, so intensiv sie auch besonders die bekennnishaften und teilweise apologetischen Züge des 19. Jahrhunderts vorwegnahm: Das Lutherbild des 19. Jahrhunderts verfügte doch über Qualitäten, die nur ihm eigen waren: Da ist zum einen die starke Konzentration auf Luther als Person, die dafür sorgt, dass Luther nicht mehr nur als ein – wenn auch bedeutsames – Rädchen im göttlichen Heilsplan erscheint, sondern selbst als der ‘große Einzelne’ Geschichte macht. Dieselbe Personalisierung sorgte auch dafür, dass man das Vorbildhafte an Luther nicht nur in seinen öffentlichen Taten und seiner Religiosität, sondern auch im privaten Rahmen suchte, wo Luther als Familienvater als vorbildhaft für das Familienethos des 19. Jahrhunderts dargestellt wurde.

Ein weiterer, neuartiger Aspekt ist die Historisierung der Luthermalerei, die nicht nur Wert auf Luthers ‘authentisches’ Aussehen legte, sondern – in unterschiedlichem Ausmaß – auch das seiner Mitstreiter und Gegner. Kostüme und Örtlichkeiten waren gleichfalls einem strengen Anspruch an die geschichtliche Wahrscheinlichkeit unterworfen. Gerade durch diese scheinbare Authentizität und Objektivität aber, so wird zu zeigen sein, konnten die

²² OELKE 1992, S. 232, vgl. auch das ganze Kapitel „Luther als reformatorische Zentralgestalt, S. 231–239.

²³ GÜLPEN 2002, S. 12 f.

Lutherbilder des 19. Jahrhunderts ihre Sicht des ‘wahren Luther’ so überzeugend vermitteln. Der ‘wahre Luther’ aber war nun, und das unterscheidet die Luther-Ikonographie des 19. Jahrhunderts ganz wesentlich von der vorangegangenen, nicht mehr nur Gründer einer Kirche, sondern er hatte auch für die Unabhängigkeit und Einheit der deutschen Nation gekämpft, er war ein Nationalheld, der besonders für die liberale Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung war.

Kapitel II. beschäftigt sich mit dem Umbruch in historischer Erfahrung und Lutherrezeption, der für den neuartigen Umgang mit Luther in der Kunst verantwortlich war, und mit den ersten künstlerischen Zeugnissen für diesen Umbruch: Bereits am Ende des 18. Jahrhunderts, aber auch in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts finden sich Zeugnisse einer neuartigen künstlerischen Luther-Rezeption, die verschiedene der oben genannten Aspekte – Personalisierung, Historisierung, Politisierung, Nationalisierung – bereits in sich bergen. Dabei waren jetzt schon alle wichtigen Gattungen, in denen Luther im 19. Jahrhunderts künstlerisch rezipiert wurde, vertreten: Die Lutherlebenillustration (vgl. II.4.1. und II.4.3.), das Denkmal (II.4.2.) und das Luther-Schauspiel (II.4.3.). Für das Luther-Historienbild war die Zeit am Anfang des Jahrhunderts scheinbar noch nicht reif: Nach vereinzelt Beispielen von 1806, 1817 und 1821 ist eine Kontinuität der ‘Gattung’ erst ab den 30er Jahren erkennbar. Das dritte und vierte Kapitel erörtern daher die historischen und kunsthistorischen Voraussetzungen, die das Luther-Historienbild bedingten.

Der historische Überblick (Kapitel III) ist breit angelegt: Es wird zu fragen sein, in welchen gesellschaftlichen Kreisen sich überhaupt die Anhänger des ‘Nationalhelden’ Luther fanden (III.1.). Darüber hinaus wird die liberale Bewegung, die bis zur Reichsgründung der Hauptträger der Nationalbewegung des 19. Jahrhunderts war, zu verfolgen sein, denn schon der erste Höhepunkt der deutschen liberalen Bewegung, das Wartburgfest, ging mit einer besonderen Verehrung Luthers einher (III.2.). Gerade der Liberalismus war aber auch der Gegenspieler des Ultramontanismus in den konfessionellen Konflikten, die das 19. Jahrhundert seit den 30er Jahren durchzogen und die hier wegen ihrer Bedeutung für ein spezifisch protestantisches Nationsbild berücksichtigt werden sollen (III.3.). Letzteres wurde durch ein konfessionelles Geschichtsbild legitimiert, innerhalb dessen Luther die Rolle eines deutschen Mythos spielte (III.4.). Nach der Reichsgründung sorgte dieser Mythos für eine zunehmende Nationalisierung des Lutherbildes (III.5.) und wurde auch vom Hohenzollern-Regime für sich in Anspruch genommen (III.6.).

Diese Arbeit geht von der These aus, dass die teilweise politisierte zeitgenössische Luther-Rezeption sich auch auf die Luther-Historienmalerei des 19. Jahrhunderts niederschlug. Es ist

daher zunächst noch einmal zu betonen, dass die Historienmalerei, zugeschnitten auf eine bürgerliche Öffentlichkeit, als politisch und gesellschaftlich stellungnehmend verstanden wurde, dass sie sogar propagandistisch eingesetzt werden konnte. Kapitel IV. gibt einen Überblick über die Entwicklung einer in diesem Sinne 'modernen' Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts.

Der Hauptteil der Arbeit, Kapitel V, ist dem eigentlich zu bearbeitenden Material gewidmet. Als Grundlage hierfür dienten alle Gemälde des 19. Jahrhunderts, die eine Szene aus Luthers Leben darstellten. Obwohl auch Genreartiges dabei ist, wird die Gattung hier der Einfachheit halber unter „Luther-Historienbild“ zusammengefasst, um Bilder, die Luther in Handlungszusammenhängen zeigen, von Lutherporträts zu unterscheiden. Öl- und Wandgemälde, auch Kartons wurden hinzugezogen, nicht aber Zeichnungen im kleineren Format. Die Materialsammlung erfolgte im wesentlichen anhand der zeitgenössischen Kunstzeitschriften; eine unverzichtbare Quelle war auch Friedrich Böttichers Aufstellung über die „Malerwerke des 19. Jahrhunderts“.

170 Bildtitel verraten ein großes Interesse an Darstellungen aus Luthers Leben, zusätzlich muss man mit einer Dunkelziffer von verschollenen Gemälden rechnen, die auch in der von mir hinzugezogenen Literatur nicht auftauchen. Von den 170 Bildern sind mir 74 bekannt, deren heutiger Aufbewahrungsort noch lokalisiert werden kann, immerhin von 44 existieren graphische Reproduktionen, die zumindest eine Vorstellung vom Aussehen des Bildes geben. Einige der übrigen 52 Gemälde wurden in der Kunstliteratur etwas eingehender besprochen und teilweise auch beschrieben, so dass wir auch hier nicht ganz vor dem Nichts stehen, über andere freilich weiß man so gut wie gar nichts, und wir müssen uns damit begnügen, sie zu registrieren. Die Ordnung des Materials erfolgt thematisch und chronologisch an Luthers Leben ausgerichtet.

Es wird sich zeigen, dass die Gemälde des 19. Jahrhunderts fast Luthers ganzes Leben von seiner Schulzeit bis zu seinem Tod umfassen. Anders als in dem Film „Luther“ von 2003, der mit dem Augsburger Reichstag 1530 endet und Luther bis zum Schluss als einen jugendlichen Adonis erscheinen lässt, war durchaus auch die behäbige 'Kirchenvater'-Figur gefragt, und auch dieser Luther war „Nationalheld“.

Diese Arbeit hätte nicht geschrieben werden können ohne die Unterstützung zahlreicher Personen und Institutionen, die mir in großzügiger Weise geholfen haben. An erster Stelle ist hier mein Doktorvater, Prof. Dr. Hans Ost, zu nennen, der die Arbeit von der ersten Themenfindung bis zur Fertigstellung aufmerksam begleitet und mich in jeder erdenklichen

Form unterstützt hat. Mein besonderer Dank gilt aber auch Herrn Otto Kammer, der sich die Mühe gemacht hat, große Teile meiner Arbeit zu lesen und mir in einem regen Briefwechsel zahlreiche hilfreiche Hinweise und Kommentare zukommen ließ. Frau Jutta Strehle von der Wittenberger Lutherhalle gilt mein Dank für die Bereitstellung bildlichen Materials und für die freundliche Unterstützung bei meiner Arbeit in der Lutherhalle, desgleichen Grit Jacobs von der Wartburg. Bei der Materialsuche war mir insbesondere auch Dr. Joachim Kruse, Coburg, sehr behilflich.

Danken möchte ich auch allen Mitarbeitern von Museen, Bibliotheken etc., die mir auf meine Anfragen hin bereitwillig geholfen haben, nennen möchte ich hier insbesondere Dr. Vanja und Frau Goyer vom Berliner Museum Europäischer Kulturen, Herrn Wolfgang Türk, Münster, Dr. Kirchhoff und Dr. Stasch in Fulda, Frau Fabia Günter, Stadtmuseum Zwickau, Frau Anneliese Gläser in Judenbach, Herrn Rudolf Hammerl, Merseburg, Frau Barbara Eschenburg, Lenbachhaus München, Herrn Helmut Schatz, Ansbach und Herrn Pfarrer Wolfgang Zeth, Udestedt.

Nicht zuletzt gilt mein Dank der Graduiertenförderung der Universität Köln, die mir den zügigen Abschluss der Arbeit durch ein Promotionsstipendium ermöglichte, und meinen Eltern für die finanzielle und emotionale Unterstützung während meiner ganzen Studienzeit. Zu guter letzt: Dank auch an Thomas. Für alles.

I. Lutherikonographie vor dem 19. Jahrhundert

„Man darf behaupten, daß seit den Zeiten Hadrians, der das ganze römische Reich mit Statuen und Büsten überschwemmen ließ, kein einzelner Mann wieder durch die Kunst in gleichem Maße verherrlicht worden ist wie Luther.“²⁴

I.1. Zeitgenössische Lutherporträts

Die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts hatte bei der Darstellung von Lutherthemen einen entscheidenden Vorteil: Anders als bei vielen anderen historischen Persönlichkeiten – man denke nur an den als Luther-Vorläufer rezipierten Johannes Hus oder die in der Malerei vielbeliebten Stauferkaiser – konnte bei Luther der Authentizitätsdurst des ‘historistischen’ Zeitalters gestillt werden. Man hatte von Luther ein breites Arsenal zeitgenössischer Bildnisse in seinen verschiedenen Lebensaltern zur Verfügung.²⁵ Lutherbildnisse sind überliefert von Künstlern wie Hans Baldung Grien, Daniel Hopper, Heinrich Aldegrever, Hans Sebald Beham oder Lukas Furtenagel. Das ‘authentische Lutherbild’ schlechthin sah man aber im 19. Jahrhundert und auch heute noch in den vielen Bildnissen, die der Wittenberger Hofmaler und enge Freund Luthers Lucas Cranach d. Ä. von ihm schuf.²⁶ Bei ihm fanden die Künstler des 19. Jahrhunderts die Vorbilder für den hageren Mönch der Leipziger Disputation und des Wormser Reichstags, für den kräftigen, kantigen Mann mittleren Alters, wie er sich im Marburger Religionsgespräch oder bei der Hochzeit mit Katharina von Bora präsentierte, und für den etwas fülligeren, weicher gestimmten gealterten Reformator der so beliebten häuslichen Familienszenen.

Aber das zeitgenössische Lutherbild hatte mit der Luthermalerei des 19. Jahrhunderts nicht nur das ‘Modell’ gemeinsam: Wie in den Historienbildern des 19. Jahrhunderts steht Luther auch hier nie nur als individuelle Person da. Mit jedem einzelnen Bildnis verknüpfen sich Ideen von der Funktion des Reformators, und mit jedem einzelnen Bildnis geht auch der Wunsch nach Verbreitung dieser Ideen, nach Beeinflussung der Mitwelt im Sinne der Reformation und ihrer Grundanliegen einher.

Ist auch – wie noch zu zeigen sein wird – die Zielsetzung der Luthermalerei des 19. Jahrhunderts eine ganz andere als in der Reformationszeit, so geht es doch hier wie dort um die Indienstnahme des Lutherbildes für eine Idee. Und wenn auch die Historienmalerei

²⁴ ROSENBERG 1883C, S. 511.

²⁵ FICKER 1934 sammelte anlässlich einer Ausstellung von zeitgenössischen Lutherbildnissen in Halle über vierhundert Bildnisse in Öl, Kupferstich, Holzschnitt, aber auch Buchstempel und Medaillen.

des 19. Jahrhunderts wiederholt um den individuellen, momentanen Ausdruck ringt, so kommt auch sie – vielleicht gerade wegen ihrer Verhaftung an das ‘authentische’ Porträt – meist nicht über schon von Cranach vorgeprägte ‘Typen’ des Lutherbildes hinaus.

Die propagandistische Intention des Lutherbildnisses der Reformationszeit wurde schon von Martin Warnke 1984 eindrucksvoll herausgearbeitet, und zwar vor allem anhand der frühen graphischen Blätter Cranachs, in denen Luther als Mönch, als Doktor, als Junker Jörg auftritt.²⁷ Auffällig ist schon, dass bereits das erste Bild Martin Luthers – das freilich noch keinen Anspruch auf Porträtähnlichkeit erheben konnte – erst in dem Moment ‘auf den Markt’ kam, in dem Luther durch seine 95 Thesen und besonders die Leipziger Disputation mit Johannes Eck 1519 einige Berühmtheit erlangt hatte: Der Mönch wurde damit erst ein Gegenstand öffentlichen Interesses und bildwürdig. Es handelte sich bei den Lutherbildern von Anfang an um Stellungnahmen zu einem Politikum, das in der öffentlichen Meinung hitzig diskutiert wurde.

Dieses erste Bild findet sich auf dem Holzschnitt des Titelblatts einer Lutherpredigt zur Leipziger Disputation, die Wolfgang Stöckel 1519 in Leipzig herausgab (Abb. 1)²⁸. Das Bildnis – versehentlich seitenverkehrt gedruckt – ist eingebettet in einen runden Rahmen, der den Dargestellten in einer Umschrift als „Doctor · Martinus · Lutter · Augustiner: Wittenb:“ ausweist. Am unteren Rand wird der Kreis überlagert von Luthers Wappen. Allein dieser runde Rahmen, so Warnke, rückt das Bildnis in die Nähe von Heiligendarstellungen, wie sie „auf Rahmen von Fresken oder Buchillustrationen“²⁹ vorkommen. Hinzu kommt die Darstellung Luthers im Dreiviertelprofil und als Kniefigur, die rechte Hand disputierend oder behelrend erhoben, die dem Habitus solcher Heiligenfiguren verdächtig nahe kommt: „Das Bildnis kündigt also die Rede eines heiligen Mannes an.“³⁰

Das ist aber noch nicht alles: Die kleine Zeichnung lässt trotz ihrer Flüchtigkeit auch erkennen, dass der Mann in der voluminösen Mönchskutte dazu eine Kappe nach Art der damaligen Gelehrten auf dem Kopf trägt: Heiligkeit/Erleuchtung und Gelehrtheit sind zwei wesentliche Charakterisierungen, die dem Lutherbild auch in den frühen Cranachporträts der Jahre 1520/1521 zukommen sollten.

26 Cranach war wohl auch der einzige Künstler, dem Luther zu Porträtsitzungen saß, während andere Künstler ihre Lutherbildnisse nach graphischen Vorlagen der Cranach-Werkstatt schufen. Hierzu VOGEL 1918, S. 58.

27 WARNKE 1984. Den offiziellen und repräsentativen Charakter der meisten Lutherbildnisse Cranachs betont auch ULLMANN 1983, S. 45.

28 Z. B. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, 8° RI 1952 Postinc. FICKER 1934, Nr. 4; REINITZER 1983, Kat. Nr. 2, S. 16, Abb. 2 auf S. 17; WARNKE 1984, Abb. 2; GÜLPEN 2002, S. 102 f., Abb. 1.

29 WARNKE 1984., S. 11.

30 Ebd.

Diese sind höchstwahrscheinlich auf Anregung Albrecht Dürers und im Auftrag der kursächsischen Regierung – namentlich des Kanzlers Spalatin – entstanden,³¹ die in der Luthersache mit größtem diplomatischen Geschick vorgehen musste: Sympathie für den Augustinermönch, aber auch die Berühmtheit und der große Zulauf, die die von Kurfürst Friedrich III. dem Weisen von Sachsen neu gegründete Wittenberger Universität durch die Lehrtätigkeit Luthers erlangt hatte, bewogen den Kurfürsten zur Protektion des aufrührerischen Mönches. Andererseits durfte er damit nicht seine außenpolitischen Interessen und seine Machtstellung im Deutschen Reich gefährden. Eine entsprechende Botschaft musste ein durch Kupferstich zu vervielfältigendes und zu verbreitendes Bildnis des Reformators vermitteln.

Das erste Kupferstich-Bildnis Cranachs ist ein Brustbildnis Luthers im Halbprofil (Abb. 2).³² Seine Kutte ist nur in groben Zügen angedeutet, die Faltenschwünge in dynamischen Parallelschraffuren verdeutlicht. Um so markanter tritt daraus der Kopf des Augustinermönches hervor: hager, mit stark hervortretenden Wangenknochen und Brauenbögen, die Augen klein, tiefliegend, ein fest zusammengepresster kleiner Mund über markantem Kinn. Nichts Ebenmäßiges, nichts Vermittelndes drückt dieses Gesicht aus, und die Art, wie Cranach die Züge durch die Lichtführung dramatisiert, indem er die linke Gesichtshälfte in Schatten taucht, dabei aber einige Partien ganz hell hervortreten lässt, lässt die seelischen Kämpfe und die Unerbittlichkeit der daraus gewonnenen Überzeugung ahnen. Es ist möglich, dass wir hier das ‘authentischste’ Porträt Luthers aus dem Anfang seines reformatorischen Wirkens haben. Es passt zu der Beschreibung, die der Leipziger Humanist Petrus Mosellanus anlässlich der Leipziger Disputation 1519 von ihm gab: „Martinus ist mittlerer Gestalt. Er hat einen hageren Körper, gleichermaßen von Sorgen und Studien erschöpft, so daß der, der genau hinsieht, fast alle seine Knochen zählen kann.“³³ Und die kämpferische Energie, die es ausstrahlt, spricht aus den im gleichen Jahr, 1520, erschienenen großen Streitschriften „An den christlichen Adel deutscher Nation“ und „Von der babylonischen Gefangenschaft der Kirche“. Das Porträt entsprach aber in seiner

³¹ KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, S. 92; WARNKE 1984, S. 16 f.; GÜLPEN 2002, S. 124 f., 127: In einem Brief an Spalatin aus den ersten Monaten des Jahres 1520 äußerte Dürer den Wunsch, Luther zu porträtieren, was Spalatin auf die Idee gebracht haben mag, tatsächlich ein Porträt Luthers in Auftrag zu geben.

³² FICKER 1934, Nrn. 5 und 6; LILIENFEIN 1942, S. 49, Abb. 57; JAHN 1955, S. 59 f. und Tafel 102; THULIN 1965, S. 12; JAHN 1972, S. 13, Abb. S. 207; KAT. AUSST. BASEL 1974, Kat. Nr. 35, S. 91/92; SCHADE 1974, S. 52, Tf. 108; KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. B 73, S. 134: u. a. Weimar, Kunstsammlungen; Wien, Graphische Sammlung Albertina; s. auch KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 40; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 175, Kat. Nr. 214; ULLMANN 1983, S. 46; WARNKE 1984, S. 21–26 Abb. 11, 12; GÜLPEN 2002, S. 129–131, Abb. 6.

³³ Aus einem Brief des Petrus Mosellanus an Julius Pflug vom 6. Dezember 1519 aus Meißen. Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 81.

Kompromisslosigkeit, in seiner „Absenz aller leeren Äusserlichkeit“³⁴ nicht der Diplomatie des kursächsischen Hofes, denn es hätte „die reformatorische Angelegenheit zu sehr auf einen Kopf, auf eine individuelle Haltung abgestellt ...“.³⁵ Wohl aus diesem Grunde kam es nicht zu einer Auslieferung des Blattes: Nur drei zeitgenössische Drucke des Bildnisses sind nachweisbar (zwei Probedrucke in Wien, einer in Jenkintown, USA), weitere dreißig stammen erst aus dem späteren 16. Jahrhundert.³⁶

„Ein brauchbares, dem wittenbergischen Hof dienliches Bildnis Luthers durfte offenbar nicht den Anschein erwecken, als suche mit der Reformation ein wacher Geist seinen Kopf durchzusetzen, sondern mußte, umgekehrt, den Reformator in einer konventionellen Rolle zeigen, damit seine Ideen auf dem bevorstehenden Reichstag für alle einsichtig und verhandelbar waren.“³⁷

So schuf Cranach ein zweites Bildnis (Abb. 3):³⁸ Es wirkt künstlerisch blasser, so dass man sogar Cranachs Autorschaft bezweifelte,³⁹ aber es war das erste offizielle Lutherbildnis, das im ganzen Land eine ungeheure Verbreitung erfuhr.⁴⁰ Vor dem Hintergrund einer halbrunden Nische – eine traditionelle Würdeformel, deren Rundform allein schon den kantigen Eindruck des ersten Lutherbildnisses mildert – steht Luther wie vorher im Halbprofil und in der Mönchskutte. Die Figur ist aber nun durch die Arme erweitert, dem Mönchsgewand ist mehr Aufmerksamkeit gewidmet, das viel detaillierter in kleinteiliger Fältelung ausgeführt ist. In der rechten Hand hält der Mönch ein aufgeschlagenes Buch, wohl die Bibel, die Linke hat er an die Brust gelegt. Cranach hat hier also auf die radikale Reduktion auf die Physiognomie als

³⁴ Dieter Koeplin in KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, S. 92.

³⁵ WARNKE 1984, S. 26.

³⁶ Dieser Tatbestand wurde von Dieter Koeplin nachgewiesen in KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, S. 91; s. auch KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, S. 110; WARNKE 1984, S. 26. GÜLPEN 2002, S. 131 weist auch darauf hin, dass es offenbar keine zeitgenössischen Kopien des Blattes gab, was bei den anderen frühen Lutherbildnissen der Fall war.

³⁷ WARNKE 1984, S. 27; auch ULLMANN 1983, S. 46 f. führt die Unmittelbarkeit des Bildnisses als Grund für die Ablehnung durch den kurfürstlichen Hof dar.

³⁸ THULIN 1965, S. 12; JAHN 1955, S. 59 f., Abb. 6; JAHN 1972, S. 13, Abb. S. 210; KAT. AUSST. BASEL 1974, Kat. Nr. 34, S. 92–94; SCHADE 1974, S. 52, Tf. 109; KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 41; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 215; ULLMANN 1983, S. 46; WARNKE 1984, S. 27–31, Abb. 13; GÜLPEN 2002, S. 131–134, Abb. 7.

³⁹ Zur Zuschreibungsgeschichte s. KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 41, S. 112. Wegen der vermeintlichen künstlerischen Schwäche meldete Eduard Flechsig: Cranachstudien, Leipzig 1900, Zweifel an Cranachs Autorschaft an. Seit Walter Scheidig den Stich im Katalog der Lucas-Cranach-Ausstellung, Weimar und Wittenberg 1953 wieder an Cranachs Hand wies, scheint die Zuschreibung im Wesentlichen unbestritten. Nur JAHN 1955, S. 60, vermutet noch immer, dass „es sich hier nur um eine Kopie handeln kann mit allen charakteristischen Zeichen einer solchen. Jede Kopie vereinfacht die Formen des Originals“, und auch in JAHN 1972, S. 13 spricht er noch von einer „Werkstattkopie“.

⁴⁰ Das Bildnis diente auch als Vorlage für ‘Autorenbildnisse’ Luthers in seinen Schriften: z. B. wurden nach diesem Bildnis gefertigte Holzschnitte in sechs verschiedene, lateinische und deutsche Drucke von „De captivitate Babylonica ecclesiae“ aus Straßburg, Wien, Basel und Augsburg integriert (vgl. GÜLPEN 2002, S. 136–137, Abb. 9–14), ferner, bei Melchior Ramminger in Augsburg, in eine Flugschriftenausgabe „On Applas von Rom kann man wol selig werden durch anzeigung der götlichen hailigen geschryfft“ (ebd., S. 140, Abb. 15).

Ausdrucksträger verzichtet; Nische und Buch sind konventionelle Bildzeichen, die der damalige Betrachter sofort mit ihm bekannten Heiligenbildern in Verbindung bringen musste.⁴¹ Im Gegensatz zu der dramatischen Lichtführung im ersten Bildnis scheint Luther hier von einem gleichmäßigen, milden Licht wie verklärt. Die Züge seines Gesichtes treten nicht mehr so pointiert hervor, scheinen wie eingeebnet und weicher, der durchdringende Blick des ersten Bildnisses wird offener, leicht nach oben gerichtet: dieser Mann – so wird angedeutet – steht im Kontakt zu Gott. Die neue Weichheit und Milde lässt aber auch eine größere Kompromissbereitschaft erwarten als das erste Bildnis, was im Kontext der dem Reichstag vorhergehenden Geschehnisse des Jahres 1520 gesehen werden muss: Bereits Ende Mai 1520 lag der Entwurf der Bannandrohungsbulle vor, und Friedrich der Weise wurde „ultimativ aufgefordert, von Luther einen Widerruf zu erzwingen“ oder ihn als Ketzer nach Rom auszuliefern. Der Kurfürst aber berief sich auf Anraten Luthers darauf, dass die Sachlage ja noch gar nicht richtig geklärt sei. Er bestand darauf, dass Luther „an sicherem Ort von unparteiischen, urteilsfähigen Christen angehört und mit Gründen gegebenenfalls des Irrtums überführt“⁴² werden sollte. Vorher galt der in den Augen der Kurie schon überführte Ketzer als unschuldig.

Während der erste Stich Cranachs geeignet gewesen wäre, den Fanatismus des Ketzers vorzuführen, ist der zweite als ein Zeugnis der Unschuld Luthers zu sehen, eines Mannes, der Anrecht auf ein gerechtes Verfahren hatte. Die Überzeugung, dass Luther eine gerechte, ja heilige Sache vertrat, war im Deutschen Reich schon weit verbreitet und sollte durch das Bildnis Cranachs weitere Verfestigung erfahren. Die öffentliche Meinung war eines der entscheidenden Druckmittel des sächsischen Kurfürsten auf Kaiser Karl V., Luther gegen die Order der Kirche auf den Wormser Reichstag vorzuladen, sie galt es, auf Luthers Seite zu ziehen.

Auch bei dem dritten Lutherbildnis Cranachs, zu dem die Zeichnung wohl kurz vor Luthers Abreise nach Worms Anfang April 1521 entstand, sind propagandistische Intentionen zu

⁴¹ Während das Bildnis im Kat. Ausst. Nürnberg 1983, S. 175 wegen des Buchs und der dozierend erhobenen Hand eher als Gelehrtenbildnis interpretiert wird, verweist WARNKE 1984, S. 30 darauf, dass die Attribute des Mönchs: Kutte und Bibel, eher in der Heiligenikonographie Vorbilder finden. Was im Kat. Ausst. Nürnberg als dozierende Geste interpretiert wird, sieht Warnke als Demutsgestus. Die erhobenen Augen Luthers, sein verklärter Blick, die sanfte Lichtführung scheinen Warnke Recht zu geben, und auch die Zeitgenossen haben die in Cranachs Lutherbild angelegte Heiligung wohl erkannt: Wie anders wären Umbildungen wie die Hans Baldung Griens zu erklären, der diesem Bildnis noch die Taube des Heiligen Geistes zufügte (s. u.)? Zudem legt Luther tatsächlich, wie auch GÜLPEN 2002, S. 133 betonte, die Hand auf die Brust: Schraffuren deuten die Einbuchtung des Gewandes durch die Finger an.

⁴² SCHWARZ²1998, S. 15 f.

vermuten: Bei dem Profilbildnis mit Doktorhut (Abb. 4).⁴³ Seine Wirkung ist ungleich monumentaler als die des vorangegangenen Porträts: Nicht nur ist es von größerem Format, auch sind Kutte und Doktorhut in großen Flächen gegeben und nur sparsam mit Binnengliederung versehen; daraus treten prägnant die nun im vollen Profil gegebenen Züge des Mönches heraus. Auch von diesem Bildnis gibt es zwei Fassungen: Die wohl frühere ist die nur in einem Exemplar in den Kunstsammlungen der Veste Coburg bekannte. Hier hebt sich das Profil durch starke Umrisslinien von einem hellen Hintergrund ab; die Gesichtszüge sind fein ausdifferenziert, deutlich hat der Künstler Licht- und Schattenwirkungen herausgearbeitet. Die zweite Version, die in mehreren Exemplaren existiert und wohl die 1521 offiziell ausgelieferte darstellt, stellt das Profil vor einen dunklen Hintergrund, arbeitet dafür aber nicht so stark mit der Binnenstruktur des Gesichts: Seine Wirkung – durch großzügige Formen und Profilansicht ohnehin monumental – wird dadurch denkmalhaft gesteigert (Abb. 4).⁴⁴

Das zum Wormser Reichstag ausgelieferte Blatt stellt Luther nicht als armseligen kleinen Mönch dar, der nicht nur vom Papst gebannt, sondern auch noch von der Reichsacht bedroht ist. Cranach zeigt hiermit vielmehr bereits den eigentlichen Sieger des Wormser Reichstags.

Es ist Cranachs erstes und einziges Profilbildnis, und überhaupt war die „Gesellschaft der Personen, die in Deutschland damals schon im Profilbildnis erschienen waren, ... noch klein und exklusiv.“⁴⁵ Das Lutherbildnis reihte sich so allein durch seine Form in eine kleine Reihe von Bildnissen der Aristokraten und Mächtigen des Reiches ein: Kaiser Maximilian war häufiger im Profil dargestellt worden, auch Kaiser Karl V. erhielt 1521 ein solches Porträt in einer Eisenradierung von Hieronymus Hopfer, und Jakob Fugger war von Hans Burgkmair in dieser Form porträtiert worden. Allein durch die Form des Bildnisses stellt Cranach klar, dass Luther ein Mann ist, mit dem man rechnen muss, ein Mann, der durch seine Gelehrsamkeit und seine Überzeugung zu einer Autorität wird, die mit den Mächtigen des Reiches auf einer Stufe steht.⁴⁶

Warnke geht noch weiter und weist nach, dass Luther nach den Gesetzen der im 16. Jahrhundert zumindest den Gelehrten bekannten Physiognomik antiker Tradition eine

⁴³ FICKER 1934, Nrn. 48 und 49; LILIENFEIN 1942, S. 49 f., Abb. 58; JAHN 1955, S. 60, Abb. 7 und Tafel 103; THULIN 1965, S. 13; JAHN 1972, S. 13, Abb. S. 208 und 209; KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, Kat. Nr. 38, S. 95; SCHADE 1974, S. 52, Tf. 110; KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. B 74, S. 134; KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 42, S. 114; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 216, S. 175–177; ULLMANN 1983, S. 47, Abb. 3; WARNKE 1984, S. 41–49; BRAUNFELS 1996, S. 24, Abb. S. 25; GÜLPEN 2002, S. 150–154.

⁴⁴ ULLMANN 1983, S. 48 vermutet, dass diese Veränderung durch den Kanzler Georg Spalatin veranlasst wurde und „auf einen stärkeren Repräsentationsanspruch“ zurückging.

⁴⁵ WARNKE 1984, S. 42.

weitere Charakterisierung erhält: Der starke Stirnwulst über den Augen, der Wirbel, der die Locke am Scheitel so eigenwillig bewegt, sind demnach als Kennzeichen des Löwenmenschen zu deuten, wie auch Herkules einer war und Alexander der Große. Luther wird dadurch für Eingeweihte nicht nur zu einem Gelehrten mit entschiedenem Auftreten und klarem Blick, sondern er wird geradezu zum Heros stilisiert.⁴⁷ Als solcher wurde er von den Zeitgenossen sicher auch empfunden: Ein einfacher Mönch, der sich von Bann und Acht nicht schrecken lässt, der entschlossen für seine Überzeugung und sein Gewissen einsteht.

Einen heroischen Zug hat auch das Bildnis, das Cranach wohl kurz nach Luthers Rückkehr von der Wartburg nach Wittenberg anfertigte: Er gibt ihn hier in der Verkleidung wieder, in der Luther sich auf der Wartburg versteckt gehalten hatte: als Junker Jörg. Durch die biographischen Umstände bedingt, ist es Cranach hier möglich, Luther nicht nur indirekt durch geschickt eingesetzte Bildmittel ein 'Image' zuzuweisen, sondern ihn ganz direkt in der ritterlichen Erscheinungsweise festzuhalten, in der er während der Zeit seines Wartburgaufenthaltes auftrat.

Die erste Zeichnung zu diesem Porträttypus und auch das wohl erste Ölgemälde, das Cranach überhaupt von Luther anfertigte, entstanden möglicherweise während eines kurzen Aufenthalts Luthers in Wittenberg Anfang Dezember 1521. Er war für einige Tage, geschützt durch seine Verkleidung als Junker Jörg, nach Wittenberg gekommen, wo er im Hause Amsdorfs unterkam.⁴⁸ Bei dieser Gelegenheit, so heißt es in einer alten Überlieferung, habe man sich einen Scherz mit Lucas Cranach erlauben wollen und ihn zu Amsdorf rufen lassen, um einen fremden Ritter zu malen. „Cranach fragt ihn auch zunächst, ob er das Bild in Öl oder Wasserfarben wünsche, erkennt ihn aber schnell an der Stimme, und aus dem Scherz wird Ernst, da Cranach diese seltene Gelegenheit nicht vorübergehen lassen will.“⁴⁹

Vogel und auch Thulin nehmen mit Flehsig an, dass auf Grundlage der bei dieser Gelegenheit angefertigten Zeichnung ziemlich bald das erste Ölgemälde von Luther als Junker Jörg entstand. Dieses erkennt Vogel in einem Gemälde im Museum der bildenden Künste Leipzig (Abb. 5).⁵⁰ Es handelt sich dabei um ein Brustporträt im Dreiviertelprofil, das auf den Betrachter der vorhergehenden Bildnisse Luthers als Mönch und Gelehrter zunächst befremdlich wirkt. Der Dargestellte ist in einen eng anliegenden schwarzen Waffenrock

⁴⁶ WARNKE 1984, S. 42–45.

⁴⁷ WARNKE 1984, S. 46–49; GÜLPEN 2002, S. 153 vergleicht das Bildnis auch mit antiken Münzbildnissen Alexanders des Großen, Abb. 20.

⁴⁸ SCHWARZ²1998, S. 136.

⁴⁹ THULIN 1965, S. 13.

⁵⁰ VOGEL 1918, S. 58; FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, S. 54, Nr. 125; FICKER 1934, Nr. 77; LILIEFELD 1942, S. 52; THULIN 1965, S. 14; SCHADE 1974, S. 52, Tf. 111; ULLMANN 1983, S. 48, Abb. 2.

gekleidet, die rechte Hand liegt auf einem gerade noch am unteren Bildrand sichtbaren Schwertknauf. Der Mann trägt die Haare kurz, die Tonsur ist zugewachsen, die vertrauten Züge des Mönches Luther wirken durch einen dichten Vollbart verändert. Und doch erkennt man in dem fest und bestimmt nach rechts aus dem Bild gerichteten Blick, in dem etwas stolz erhobenen Kopf den Sieger des Wormser Reichstags, wie ihn Cranach in dem Profilbildnis mit Doktorhut gegeben hat, wieder.

Leider ist nicht überliefert, ob Cranach dieses Gemälde auf einen bestimmten Auftrag hin schuf oder mehr aus Vergnügen an dem ungewohnten Aussehen seines engen Freundes; auch die Provenienz konnte nicht geklärt werden, so dass die Motivation zu diesem Bildnis im Unklaren bleiben muss.⁵¹ Jedenfalls ist dieser Typus noch nicht – wie an späteren Lutherbildnissen zu zeigen sein wird – von der Cranachwerkstatt in Öl geradezu serienmäßig vertrieben worden. Nur ein weiteres Ölgemälde ist ungefähr zeitgleich mit dem Leipziger entstanden, nämlich das in den Weimarer Kunstsammlungen, das das Brustbild zum Hüftbild erweitert und beide Hände darstellt.⁵² Ein Exemplar in der Bergkirche zu Penig ist 1537 datiert,⁵³ ein Bild in den Royal Collections in Windsor kann nur als spätere Kopie gelten.

Die Vertreibung und Popularisierung des Bildnistyps übernahm wieder einmal – wie sich das ja schon in den ersten Lutherbildnissen bewährt hatte – die Reproduktionsgraphik. Der in drei Zuständen und mit verschiedenen Beischriften ausgegebene Holzschnitt entspricht im Bildausschnitt fast genau dem Leipziger Ölbildnis, was dessen frühe Stellung in dieser Bilderreihe bestätigt (Abb. 6).⁵⁴ Nur die Hand mit dem Schwertknauf ist fortgelassen, der neutral grüne Hintergrund im Bildnis durch einen in Parallelschraffuren und flüchtig angegebenen Wolkenformationen gestalteten freien Himmel ersetzt. Aber auch die Züge Luthers erhalten bedingt durch das Medium des Holzschnittes eine neue Qualität: Die auch im Leipziger Bildnis angegebenen, im Weimarer Hüftbildnis dann ganz nivellierten Stirnfalten, besonders aber die vertikalen Parallelfalten über dem Nasenrücken sind im Holzschnitt kräftiger angegeben und verleihen dem Gesicht einen Ausdruck von grimmiger Entschlossenheit. Die Qualität der Licht- und Schattenwirkungen, die Dramatisierung des

⁵¹ FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, S. 54: Das Bildnis war 1883 vom Oberbibliothekar G. Wustmann in der Leipziger Stadtbibliothek aufgefunden worden, wo es laut VOGEL 1918, S. 64, im 18. Jahrhundert für ein Selbstbildnis Cranachs gehalten wurde.

⁵² FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, S. 54, Nr. 126 zum Weimarer Bild. Hier auch Hinweise auf weitere Exemplare; erwähnt auch bei ULLMANN 1983, S. 48.

⁵³ FICKER 1934, Nr. 82.

⁵⁴ Literatur zum Holzschnitt u. a. VOGEL 1918, S. 60–62; LILIENFEIN 1942, S. 51 f., Abb. 56; JAHN 1955, S. 60 und Tafel 104; JAHN 1972, S. 13, Abb. S. 405; KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, Kat. Nr. 42, S. 98; SCHADE 1974, S. 52, Tf. 112; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 260, S. 204 f., Abb. S. 205 (Bamberg, Staatsbibliothek, Inv. Nr. I L 44); KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 43, S. 116, Abb. S. 117 (Wien,

Antlitzes durch tiefe Schattenpartien um die etwas schrägstehenden Augen, die Modellierung der linken Wange durch konzentrische Linien, aus denen plötzlich und unvermittelt der ganz schattenfreie Wangenknochen hervortritt reichen an das allererste Bildnis Luthers als Augustinermönch heran (vgl. Abb. 2). Das Feste, Entschiedene wird dabei noch intensiviert durch die gewählte Technik, den Holzschnitt.

Nicht ganz nebensächlich ist die Frage nach der Entstehungszeit dieser Holzschnitte. Vogel nimmt eine erste Auslieferung noch im Jahr 1521 und vor Luthers Rückkehr von der Wartburg an. Die entsprechenden Blätter sind jedoch nicht datiert. Größeren Aufschluss gibt eine andere Blattreihe. Sie kann aufgrund der Inschrift sicher nicht vor Luthers Rückkehr aus seinem Pathmos, wie er selbst den erzwungenen Wartburgaufenthalt in Anlehnung an das Exil des Evangelisten Johannes nannte, entstanden sein: „Anno Confessionis Wormatiae 1521, Annus Pathmi 1521, Annus reditus ex Pathmo 1522“.⁵⁵

Die Auslieferung des Holzschnittes nach Luthers Rückkehr aber macht, wie auch Dieter Koeplin betont, Sinn und würde das Bildnis des Junkers Jörg in eine Reihe mit den früheren, mit Bedacht entworfenen und auf die politischen Umstände zugeschnittenen graphischen Porträts rücken. Luther gab gegen den Willen des Kurfürsten seine geschützte Stellung auf der Wartburg im März 1522 vorzeitig auf, um in Wittenberg gegen verschiedene Missstände wie das Wirken der Zwickauer Propheten, die radikale Messreform Karlstadts und den Bildersturm der Wittenberger Bürger vorzugehen, die er als Gefahr für sein reformatorisches Werk begriff. Diese Sorge äußert sich schon in der Anfang 1522 in Wittenberg erschienenen Schrift „Eine treue Vermahnung zu allen Christen, sich zu hüten vor Aufruhr und Empörung“ und ließ ihm schließlich keine Ruhe mehr. Nach der Rückkehr in die Universitätsstadt nahm Luther sofort eine Reihe von Predigten auf, in denen er sich gegen die „Klosteraustritte, Bilderbeseitigung, Fastenbruch, Verzicht auf Ohrenbeichte“ wandte.⁵⁶ Durch diese Predigten, „deren mächtiger Eindruck uns mehrfach bezeugt ist, stellte er die Ordnung binnen kurzem wieder her.“⁵⁷

Der Holzschnitt steht somit in direkter Verbindung zu Luthers Rolle als Ordnungshüter, die er nach seiner Rückkehr in Wittenberg übernahm, und ist keineswegs als „die früheste Darstellung eines Revolutionärs in der deutschen Kunst“ zu sehen, wie Werner Schade

Graphische Sammlung Albertina); KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. B 75.1, S. 134 f.; ULLMANN 1983, S. 48, Abb. 4; WARNKE 1984, S. 49–51; GÜLPEN 2002, S. 154–159.

⁵⁵ VOGEL 1918, S. 60 f. Das Argument von GÜLPEN 2002, S. 154 f., dass die bereits zugewachsene Tonsur darauf hindeute, dass das Bildnis erst 1522 entstand und nicht im Dezember 1521, ist haltlos: Seit April 1521 war genug Zeit verstrichen, dass die Tonsur auch im Dezember schon verschwunden sein konnte.

⁵⁶ SCHWARZ²1998, S. 141.

⁵⁷ BORNKAMM²1966, S. 22.

meint.⁵⁸ So urteilt auch Koeplin: „Der bärtige Kopf des ritterlichen Luther wurde von Cranach so massiv angelegt und kräftig durchgezeichnet, das Wams so schmissig angegeben, dass das Bild Respekt einflößen sollte.“⁵⁹ Dem Image des Reformators ist somit ein weiterer Aspekt hinzugefügt, er ist Heiliger, er ist Gelehrter, und er ist auch eine Art Held. So weckt ja auch sein Deckname, Georg, die Assoziation an den Heiligen Georg, den Ritterheiligen, den Heldenheiligen. Dieser romantischen Komponente hat der Bildnistyp nicht zuletzt seine ungeheure Popularität zu danken, die in keinem Verhältnis zu der Kürze der Periode steht, in der Luther tatsächlich dieses Aussehen hatte. Dem Cranach'schen Holzschnitt folgte sogleich ein weiterer von dem Nürnberger Künstler Hans Sebald Beham,⁶⁰ und noch aus der Cranach-Schule kommt ein Triptychon in der Weimarer Stadtkirche, das Luther als Mönch, als Junker Jörg und als reformatorischen Gelehrten in der Art der Cranach-Porträts ab etwa 1530 (s. u.) zeigt (Abb. 7).⁶¹

In den Jahren nach der Rückkehr von der Wartburg wurde es etwas ruhiger um Luther: Literarisch konnte er sich nun vor allem der Aufbauarbeit widmen, in der Schrift 'Vom ehelichen Leben' (1522) die Ethik des Ehestandes neu begründen und in 'Von weltlicher Obrigkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei' seine Zwei-Reiche-Lehre entwickeln. Behutsam leitete er in Wittenberg die Gottesdienstreform ein.⁶² Nur vereinzelte Porträts in Öl entstehen in dieser Zeit der relativen Ruhe, auch dies ein Indiz für die bewusst agitatorische Zielsetzung der vorangegangenen, durch graphische Reproduktion stark vervielfältigten und in Umlauf gebrachten Bildnisse.

Bei dem Porträt, das Cranach zwischen 1522 und 1524 von Luther schuf, handelt es sich m. W. um ein Einzelstück (Abb. 8). Es zeigt Luther noch in der Kutte des Augustinermönchs, die er 1524 ablegte. Im Habitus geht es auf das Kupferstichbildnis als Augustinermönch vor der Nische zurück (Abb. 3). Im gleichen Gestus wie dort ist die rechte Hand erhoben, die

⁵⁸ SCHADE 1974, S. 52.

⁵⁹ KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, Kat. Nr. 42, S. 98; ihm folgt WARNKE 1984, S. 51.

⁶⁰ FICKER 1934, Nr. 76; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1959, Kat. Nr. 3; KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. B 76, S. 135.

⁶¹ VOGEL 1918, S. 63, damals zugeschrieben an den Cranach-Schüler Vischer, heute an den Weimarer Maler Veit Thim; diese Bildnistrias war auch in der Graphik noch bis ins 19. Jahrhundert beliebt, entweder in Einzelblättern oder aber zu einem Blatt zusammengefasst. s. z. B. KAT. AUSST. BAD OEYNHAUSEN 1983, Kat. Nrn. 32–34, um 1730. Das Bildnis als Junker Jörg zeigt einen Ritter in einem geknöpften Wams und mit dem Schwert in der Hand: Auf Porträtähnlichkeit legt der Stich keinen Wert, aber wie bei Cranach lautet die Bildunterschrift „Redux ex Pathmo Wittebergam A. 1522“: Auch hier wird also die Erscheinung Luthers als Ritter mit der Rückkehr nach Wittenberg und dem dortigen Wiederherstellen der Ordnung in Verbindung gebracht. Ein weiteres Beispiel: Ein aufklappbares Frontispiz im „Reformations Almanach für Luthers Verehrer auf das evangelische Jubeljahr 1817, herausgegeben von Friedrich Keyser. Erfurt G. H. Keyser's Buchhandlung“. Die Bildnisse Luthers von Ferdinand Jagemann sind untertitelt „Bruder Martin“, „Dr. Luther“ und „Junker Georg“. Abb. in: SEIB 1996B, S. 146, Abb. 10.

⁶² BORNKAMM²1966, S. 24.

Linke stützt sich auf einen Buchrücken. Nur ist hier die Tonsur bereits zugewachsen: Das Bildnis kann also nicht vor 1522 entstanden sein.⁶³ Trotz der Anlehnung an das frühere Bildnis ist hier die demutsvolle Milde zurückgenommen, der Blick fest schräg rechts aus dem Bild gerichtet, und ein Gürtel mit Metallschnalle über der Kutte verleiht dem ehemaligen Mönch bereits einen Hauch von Weltlichkeit.⁶⁴

Die erste Serie von Lutherbildnissen auf Holz, die aus der Cranachwerkstatt hervorging, zeigte Luther als Ehemann, mit einem Bildnis seiner Ehefrau Katharina von Bora als Pendant. Schon 1521/22 hatte Luther sich in der Vorrede seiner Schrift 'De votis monasticis' für die Keuschheit im Ehestand und gegen die erzwungene und dadurch erst recht das Laster provozierende Enthaltbarkeit des Zölibats ausgesprochen. Die hier bereits angesprochenen Gedanken der Gottgewolltheit der Ehe, die sittlich über dem mit Anfechtungen einhergehenden Keuschheitsgelübde des geistlichen Standes stehe, führte er 1522 in seiner Schrift 'Vom ehelichen Leben' und 1523 in der 'Ursache und Antwort, dass Jungfrauen Klöster göttlich verlassen dürfen' weiter aus. Aber erst ab dem Frühjahr 1525 scheint er sich mit dem Gedanken getragen zu haben, selbst in den Ehestand zu treten, und setzte sein Vorhaben auch bald in die Tat um: Am 13. Juni 1525 wurde er von dem Stadtpfarrer Bugenhagen mit der ehemaligen Nonne Katharina von Bora getraut. Die Schnelligkeit und Entschlossenheit, mit der Luther – für seine Freunde plötzlich und unerwartet – seine Heirat betrieb, sind wohl vor allem vor dem Hintergrund des seit diesem Frühjahr besonders schlimm wütenden Bauernkrieges zu sehen:

„Für den Reformator war dieser ein Produkt des Teufels angesichts des nahe geglaubten jüngsten Gerichts. Es galt, dem Teufel bis zuletzt zu widerstehen, indem man die eigene Lehre mit dem eigenen Lebensbeispiel, auch in Gestalt der Eheschließung untermauerte.“⁶⁵

Luthers Heirat war also kein aus Leidenschaft geborener Willkürakt, sondern eine wohlüberlegte Untermauerung seiner reformatorischen Lehre. Dabei stieß gerade die Tatsache, dass der ehemalige Mönch eine entlaufene Nonne heiratete, sogar bei einigen Freunden Luthers auf Unverständnis. Im Volksmund hieß es, aus einer solchen Verbindung

⁶³ Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 1570. KAT. AUSST. NÜRNBERG 1959, Kat. Nr. 4, Abb. 2; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 363, S. 278; GÜLPEN 2002, S. 160 f.

⁶⁴ Möglicherweise um die gleiche Zeit entstand das Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch mit Doktorhut aus Privatbesitz, das erstmals im KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, Kat. Nr. 43, S. 100, publiziert ist. Es handelt sich um ein Bildnis im Büstenformat, das Luther in etwa dem gleichen Lebensalter zeigt wie das oben genannte. Wegen der Kopfbedeckung fehlt das Indiz der zugewachsenen Tonsur für die Datierung: Es kann also sowohl um die Zeit des Wormser Reichstags als nach der Rückkehr von der Wartburg entstanden sein. Von um 1522 geht ULLMANN 1983, S. 49 aus, KAT. AUSST. HAMBURG 2003, Kat. Nr. 41, S. 174 von um 1520. Anlässlich der Neueröffnung im März 2003 erwarb auch die Lutherhalle Wittenberg ein ganz ähnliches Gemälde aus dem Kunsthandel, das von Jutta Strehle um 1520, also vor den Wartburg-Aufenthalt, datiert wird.

⁶⁵ JOESTEL – SCHORLEMMER 1999, S. 17.

werde der Antichrist hervorgehen. Der Humanist Erasmus von Rotterdam mischte sich in das Gerede über die Anzüglichkeit dieser Eheschließung ein

„und kolportierte dabei genüßlich Gerüchte über die voreheliche Schwängerung Katharinas. Am 10. Oktober schrieb er in einem Brief: ‘... Eine Frohbotschaft: Luther, Gott segne ihn, hat den Philosophenmantel abgelegt und ein Mädchen heimgeführt aus der Adelsfamilie Bora, von feinem Äußeren, 26 Jahre alt, aber ohne Mitgift, und sie war längst nicht mehr Vestalin. Die Ehe hat gut angefangen, daß Du es weißt: wenige Tage nach der Hochzeit hat die jung Verheiratete ein Kind geboren’.“⁶⁶

Andere Altgläubige, so Joachim von der Heyde in seinem ‘Sendbrief an Käthe von Bora, Luthers vermeintliches Eheweib’ von 1528⁶⁷ äußerten sich noch weit boshafter, und so sind die Bilder des Ehepaares Luther und Katharina von Bora sicher auch als Apologie dieser umstrittenen Ehe, als Gegendarstellung zu sehen: Sie zeigen ein ehrenwertes, bürgerliches Paar. Auf eine solche Funktion der Bilder weist auch eine Bemerkung, die Luther einmal in seinen Tischreden äußerte, hin:

„Es hatte Lucas Cranach d. Ä. Doktor Martini Lutheri Hausfrau abkonterfeiet. Als nun die Tafel an der Wand hing und der Doktor das Gemälde ansah, sprach er: ‘Ich will einen Mann dazu malen lassen und solche zwei Bilder gen Mantua auf das Konzil schicken und die heiligen Väter, allda versammelt, fragen lassen, ob sie lieber haben wollten den Ehestand oder den Zölibat, das ehelose Leben der Geistlichen.’“⁶⁸

Gleichzeitig stellen die Bildnisse den zum neuen Glauben Übergetretenen den als Grundpfeiler der evangelischen Sittlichkeit verstandenen Ehestand und „die Priesterehe als wesentlichen Bestandteil der protestantischen Lehre“ stets vor Augen.⁶⁹ Beide Aspekte – Apologie und Manifestation spezifisch protestantischer Ethik – werden auch in den Bildern von der Trauung Luthers im 19. Jahrhundert eine Rolle spielen.

Bildnispaare des Ehepaars existieren in zwei verschiedenen Bildnistypen in der Zeit von 1525 bis etwa 1529, also in der Zeit, in der die Priesterehe und speziell Luthers Verehelichung noch eine Neuigkeit war, gewöhnungs- und verteidigungsbedürftig.

Zu den ältesten heute bekannten Beispielen dieser Ehebildnisse zählen zwei kleine Tondi von zehn Zentimetern Durchmesser im Baseler Kunstmuseum, die Cranach im Jahr der Eheschließung 1525 malte (Abb. 9).⁷⁰ Sie zeigen Luther und seine Frau im Büstenausschnitt, er nach rechts, sie nach links orientiert, so dass das Paar bei richtiger Hängung einander

⁶⁶ JOESTEL – SCHORLEMMER 1999, S. 19 f.

⁶⁷ In Auszügen abgedruckt bei JOESTEL – SCHORLEMMER 1999, S. 20–23.

⁶⁸ WATR 5, Nr. 5151.

⁶⁹ BRAUNFELS 1996, S. 46.

⁷⁰ FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, Nr. 159, S. 59 f.; FICKER 1934, Nr. 24; KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, Kat. Nr. 177, 178 (Dieter Koepplin), S. 295, Farbtafel 6. Das Bildnis der Katharina ist rechts unten bezeichnet und 1525 datiert; ULLMANN 1983, S. 49 vermutet, dass es sich um eine Hochzeitsgabe des Malers handelt.

zugewandt erscheint. Die Gemälde sind von außerordentlich feiner Strichführung und hoher Qualität, so dass sie nur Lucas Cranach d. Ä. selbst zugeschrieben werden können. Luther ist hier erstmals in seinem schlichten schwarzen Gelehrtentalar gegeben, die Haare umspielen den Kopf in dichten Locken, der Blick ist ernst, gesammelt. Katharina trägt ein Kleid nach Mode der damaligen Bürgersfrauen, mit hochgeschlossener Bluse, die vorn von einem schwarzen Bändchen zusammengehalten wird, dazu eine rote, mit Gold durchwirkte Netzhaube. Frei schaut sie aus dem Bild heraus, den Betrachter an. Die Andeutung eines Lächelns umspielt ihre Lippen. Diese Bilder des Paares sind kaum mit den Berichten von wollüstigen Exzessen und unstemem Lebenswandel in Einklang zu bringen, von denen Luthers Gegner wussten. Sie entsprechen vielmehr ganz den Konventionen großbürgerlicher Ehebildnisse, in die sie sich nahtlos einreihen.

Ein weiteres Paar dieser wohl exklusiveren, von Cranach eigenhändig geschaffenen kleinen Tondi wird in der Pierpont Morgan Library in New York aufbewahrt.⁷¹ Ein Lutherbildnis in der Wittenberger Lutherhalle⁷² und eines der Katharina von Bora in Berlin, Gemäldegalerie,⁷³ bildeten vielleicht ein drittes Paar.⁷⁴ Man vermutet, dass solche Bilder „meist an befreundete Fürstenhäuser verschenkt“⁷⁵ wurden. Eine Serienproduktion ist bei diesen Tondi nicht anzunehmen, wohl aber bei den zahlreichen auf ihrer Grundlage meist 1526 entstandenen Paaren, die das Format ins Rechteck und den Bildausschnitt zum Brustbild ausweiten und wohl meist Werkstattarbeiten sind.⁷⁶

Dass hier mit Vervielfältigungstechniken gearbeitet wurde, wird von einer Beobachtung nahe gelegt, die Koeplin an dem Porträt der Katharina in Schweizer Privatbesitz machen konnte:

„Beim Bildnis der Frau kann man unter der linearen Pinselzeichnung des Gesichtes (Brauen usw.) feine Punkte beobachten, die darauf deuten, dass eine durchlöchernde Pause für die grobe Fixierung des Bildnisses verwendet wurde.“⁷⁷

⁷¹ Erwähnt in KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, S. 295. Signiert und datiert 1525, Durchmesser je 7,5 cm.

⁷² Inv.-Nr. s 256/11. KAT. WITTENBERG ²1993, Kat. Nr. N1, S. 232, Abb. 210. s. auch LILIENFEIN 1942, S. 58, Abb. 66.

⁷³ Berlin, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. 637; KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. E 36, S. 320, Abb. S. 319.

⁷⁴ KAT. WITTENBERG ²1993, S. 232. Beide haben einen Durchmesser von 11 cm; s. auch Ficker 1934, Nr. 123–126.

⁷⁵ KAT. WITTENBERG ²1993, S. 232. So auch ULLMANN 1983, S. 49.

⁷⁶ Rechteckbilder dieser Art in unterschiedlichen Formen existieren in Münster (Westfälisches Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte. KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 557, Abb. S. 412, Farbtf. S. 88), Hamburger Privatbesitz (KAT. AUSST. KRONACH/LEIPZIG 1994, Kat. Nr. 175, S. 352 f., Abb. S. 353); Schweizer Privatbesitz (KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, Kat. Nr. 179/180, S. 295–297, Abb. 154, 155), Schwerin (Staatliches Museum, Inv.-Nr. G 2489 und 2488, KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. E 33, S. 318 f., auch LILIENFEIN 1942, S. 58, Abb. 61 und 62); ehem. Berlin (Ehem. Sammlung Baronin R. von Goldschmidt-Rothschild. FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, Nr. 160, S. 60), Stockholm, Wolfenbüttel und auf der Wartburg (erwähnt bei FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, S. 60). Sie alle sind 1526 datiert.

⁷⁷ KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, S. 295. Koeplin nimmt aber aus nicht genannten Gründen für diese Bildnisserie trotzdem die Eigenhändigkeit Cranachs an.

Die Serienfertigung von Bildnissen ist aus der Cranachwerkstatt gut belegt, und zwar nicht nur für Luther, sondern auch für Bildnisse der Kurfürsten. „1553 erhielt Cranach eine Zahlung von 109 Gulden 14 Groschen für 60 Paar Kurfürstenbildnisse ...“. Solche Bildnisserien erreichten z. T. „die Auflagen der bis dahin für solche Zwecke eingesetzten Kupferstiche“ und dadurch eine große Verbreitung. Bünsche und Grimm nehmen an, dass zur Vervielfältigung Lochpausen verwendet wurden, wie es für das Bildnis Katharinas in der Schweiz nahe liegt, aber auch Techniken wie den Storchenschnabel und den Quadratureintrag, mit deren Hilfe eine Vorlage auch auf unterschiedliche Formate übertragen werden konnte.⁷⁸

Die Serie von 1526 zeigt das Ehepaar noch recht jugendlich, obwohl Luther bei der Verheiratung bereits 42 Jahre alt war. Um 1528 entstand eine neue Serie von Ehebildnissen, die die Erscheinung des Paares ihrem fortgeschritteneren Alter und ihrer neuen Rolle nicht mehr als Jungverheiratete, sondern als Familienoberhaupt und Hausfrau anpasste (Abb. 10). Luther ist fülliger geworden, deutlich zeigt sich ein Ansatz zum Doppelkinn, und die jugendlichen Locken werden nun von einem Barett verdeckt. Er schaut nach vorn aus dem Bild heraus den Betrachter an.⁷⁹ Noch deutlicher zeigt sich die neue Würde bei Katharina, die nun eine das Haar ganz verdeckende und über der Stirn mit einem breiten Band abgeschlossene Haube trägt, die von einem ebensolchen Band unter dem Kinn festgehalten wird, so dass Stirn und Hals vollständig bedeckt sind.

Beispiele dieser Bildnisse finden sich u. a. auf der Veste Coburg,⁸⁰ in den Weimarer Kunstsammlungen,⁸¹ in Berlin⁸² und Wittenberg.⁸³ Friedländer und Rosenberg erwähnen weitere Paare in Darmstadt, Bremen, Gotha und einer Berliner Privatsammlung.⁸⁴ Dass auch hier die Lochtechnik zur Serienfertigung angewendet wurde, beweisen durchstochene Umrisszeichnungen dieses Bildnispaars in den Kupferstichkabinetten von Berlin und Weimar.⁸⁵

⁷⁸ Bernd Bünsche – Claus Grimm: Bildnisse in Serienfertigung, in: KAT. AUSST. KRONACH/LEIPZIG 1994, S. 352.

⁷⁹ Dieser Typus mit Umbildungen: FICKER 1934, Nr. 138–156.

⁸⁰ Leihgabe der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt, Inv.-Nr. 1737. Das Lutherbildnis ist signiert und datiert 1528. BRAUNFELS 1996, S. 45 f., Abb. S. 46.

⁸¹ KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. E 34.1 und E 34.2, Abb. S. 318. Hier datiert 1528.

⁸² Deutsches Historisches Museum, Inv.-Nr. 1989/1547.1 und 2; KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 223 und 224, S. 246 f., Abb. S. 247.

⁸³ Lutherhalle, Inv.-Nr. s 256/16 und s 256/17; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 180.

⁸⁴ FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, S. 74. Hervorgehoben werden hier die Exemplare in der Sammlung Blumenreich, Berlin, Nr. 251.

⁸⁵ FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, S. 74.

Es ist anzunehmen, dass diese z. T. recht kleinformatigen Tafeln⁸⁶ für relativ wenig Geld vertrieben wurden und ihren Platz häufig in Kirchen von neu gegründeten evangelischen Gemeinden oder in den Privathäusern von Anhängern der neuen Lehre fanden. Sie stellten ein Bekenntnis der Besitzer zur protestantischen Ehelehre dar.

Einen besonders interessanten Aspekt zeigt das Bildnispaar im Berliner Deutschen Historischen Museum: Hier wird über den Köpfen der Dargestellten jeweils ein Text mit Bibelziten angebracht, die die protestantische Eheauffassung verdeutlichen sollen: „Der Mann wird als gottesfürchtiges Familienoberhaupt vorgeführt, während die Frau ihre Bestimmung vor allem als Mutter und dem Mann treu ergebene Ehefrau findet.“⁸⁷ Das Vorbildliche der Priesterehe im evangelischen Sinn wird damit noch einmal gesondert herausgestrichen.

Vorbild, Bekenntnis, Apologie: Das sind die Funktionen dieser Bildnisse, und darin unterscheiden sie sich gar nicht allzu sehr von den Luther-Historienbildern des 19. Jahrhunderts. Insofern sind die Gemälde der Trauung Luthers, die zu besprechen sein werden, so sehr sie sich auch formal und inhaltlich von den frühen Porträtpaaren unterscheiden, im Zusammenhang mit diesen Bildnissen Cranachs zu betrachten.

Während es die Porträts Katharinas nur im Zusammenhang mit den Lutherbildnissen gegeben zu haben scheint, existieren letztere in großer Zahl auch allein, und zwar vor allem in dem Typus von 1528. „Wir finden dieses Bild in Kopien signiert von 1528 bis 1530.“⁸⁸ Das Porträt Katharinas erfährt danach keine Weiterentwicklung mehr, während es von Luther weitere Bildnisse in verschiedenen Lebensaltern bis zu seinem Tode gibt. Das Interesse an der Priesterehe als nur einem Bestandteil der neuen Lehre scheint in den Hintergrund getreten zu sein gegenüber der Verehrung des Begründers dieser Lehre, des Reformators des Gottesdienstes und Übersetzers der Bibel ins Deutsche.

Alle folgenden Porträttypen Luthers waren serienmäßig verbreitet und sind in den allermeisten Fällen Werkstattarbeiten. Gerade die späteren haben die Vorstellung vom Aussehen Luthers, die wir noch heute haben, wesentlich geprägt. Die Umwandlung des Typus von 1528 beginnt 1532 (Abb. 11): Luther trägt hier noch das Barett, aber er sieht nun nicht mehr den Betrachter an, sondern nach rechts aus dem Bild heraus.⁸⁹ Zusätzlich kommen nun

⁸⁶ Die Bildnisse, die Friedländer und Rosenberg aus der Berliner Sammlung Blumenreich hervorheben, haben z. B. eine Größe von 37,5 x 23,5 cm. FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, S. 74.

⁸⁷ KAT. AUSST. BONN 2000, S. 246 f.

⁸⁸ THULIN 1965, S. 15. Beispiele in Potsdam-Sanssouci, Staatliche Schlösser und Gärten, Gemäldegalerie, Inv.-Nr. GKI 50476 (KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. E 35, S. 319); Privatbesitz: KAT. AUSST. KRONACH/LEIPZIG 1994, Kat. Nr. 176, S. 353, Abb. S. 354. Diese Tafel ist nach unten hin erweitert und bringt auch die ineinandergelegten Hände Luthers mit ein.

⁸⁹ THULIN 1965, S. 15; dieser Typus bei FICKER 1934, Nrn. 211–218; ULLMANN 1983, S. 50, Abb. 4.

die Hände mit ins Spiel, die die geschlossene Bibel halten.⁹⁰ Durch sie kommt die ausschließliche Orientierung der protestantischen Lehre am Bibelwort zum Ausdruck, gleichzeitig wird auf Luthers populärstes Werk, die Übersetzung der Bibel, hingewiesen.

Statt Katharinas ist diesen Bildnissen häufig Melanchthon als Pendant beigegeben,⁹¹ eine Zuordnung, die auch die Charakterisierung Luthers verändert. Melanchthon als einer der herausragenden Gelehrten seiner Zeit und Verfasser der ersten protestantischen Dogmatik, den „Loci communes rerum theologicarum seu hypotyposes theologicae“ (Wittenberg 1521) und nicht zuletzt als Verfasser der Augsburger Konfession von 1530 war neben Luther der maßgebliche Theoretiker der Reformation. Beide zusammen schufen die theologisch-gelehrte Grundlage des neuen Glaubens, ein Fundament, das die Reformation auch rechtfertigte: Sie war nicht aus der Luft gegriffen, sie war in den hellen Köpfen von Universitätslehrern entwickelt worden. Neben dieser Rechtfertigung gegenüber den Altgläubigen stellt die Betonung der gelehrten Grundlagen aber auch sicher eine Abgrenzung von jedem ‘Schwärmertum’ eines Müntzer, Karlstadt oder der Täuferbewegung dar.

Dass diese Bildnisse erstmals um 1532 auftauchen – und damit nur zwei Jahre nach Verlesung der Augsburger Konfession – ist sicher nicht zufällig, gab doch Melanchthon den Anhängern der lutherischen Lehre in seiner Bekenntnisschrift eine feste Ausprägung, an der die Lutheraner in den folgenden Jahrhunderten festhielten. Entsprechend wurde auch das Bildnispaar Luther-Melanchthon in der Malerei, in Kirchenfenstern, im 19. Jahrhundert auch in der Denkmalplastik, geradezu kanonisch.

Auffällig ist, dass neben dem mild blickenden Melanchthon auch Luthers Züge an Strenge verlieren: Hatte sich die kämpferische Haltung schon in den Bildnissen von 1528 gelöst, so umspielt nun, auffällig in dem Nürnberger Bildnis, ein leises Lächeln den Mund des Reformators, angedeutet durch die Kerben am Mundwinkel. Es deutet sich hier bereits die Gutmütigkeit der spätesten Lutherbildnisse an: Der gestrenge Kämpfer für seine Gewissensüberzeugung wandelt sich zum gemütlich-väterlichen Kirchenvater.

⁹⁰ Z. B. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. Gm 216. Leihgabe Bayerische Staatsgemäldesammlungen. KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 390, S. 294, Abb. S. 295; Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nr. 1918, KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. E 37.1, S. 320; LILIENFEIN 1942, S. 59, Abb. 67 und 68. Auch FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, Nr. 252, S. 75. Hier sind weitere Beispiele genannt in Frankfurt a. M., Historisches Museum, Berlin, Augsburg, Breslauer Privatbesitz, Elisabethkirche in Breslau, Uffizien in Florenz, Braunschweig, Gemäldegalerie usw.

⁹¹ Beispiele bei FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, S. 75, Nr. 252 a–f, darunter die Paare in der Gemäldegalerie Dresden, in der Kasseler Gemäldegalerie (1543) und in den Florentiner Uffizien (1541?). Wie die Bildnispaare mit Katharina von Bora wurden auch die mit Melanchthon mit der Zeit verändert, Melanchthons Bart wurde ab etwa 1540 dichter und länger, etwas später erhielt auch Melanchthon ein Barett. Zu den zeitgenössischen Melanchthonbildnissen s. auch BEHRENDTS 1997.

Hierin zeigt sich, dass die Durchsetzung der protestantischen Lehre für ihre Anhänger nach dem Augsburger Reichstag im Grunde keine Frage mehr war: Sie hatte sich gegen Widerstände durchzusetzen, aber sie war bereits zu einer so mächtigen, breitflächigen Bewegung geworden, dass es eines entschlossenen Einzelkämpfers, wie es der frühe Luther war, nicht mehr bedurfte. Es ging nun um Konsolidierung der Lehre, um Auf- und Ausbau. Beides war von diesem gelehrten Mann zu leisten, der gleichsam wie ein Vater über seiner Gemeinde stand, und seinen Mitreformatoren, von denen Melanchthon der prominenteste war und ist.

Seit 1535 zeichnete Cranach den „etwas stärker gewordene[n] Reformator“⁹² die neue Körperfülle unterstützt den Eindruck von väterlicher Behäbigkeit. Und ab Ende der 30er Jahre verzichtete er bei der Darstellung Luthers auch auf das Barett, ein in dieser Form typisches Kleidungsstück des Gelehrten; das Menschliche wurde so stärker in den Mittelpunkt gestellt. Dieser letzte Typus des Lutherbildnisses aus der Zeit seines Lebens, von 1539 bis zum Tod Luthers 1546 der maßgebliche Typus, wurde der bekannteste und blieb auch in den folgenden Jahrhunderten der populärste.

Ein Beispiel von um 1540 findet sich auf der Veste Coburg (Abb. 12)⁹³: Es zeigt die massige Gestalt des Reformators im durch die die Bibel haltenden Hände erweiterten Brustbild vor blauem Hintergrund. Wie in den früheren Bildern mit Barett ab 1532 ist er nach rechts gewandt, schaut auch nach rechts aus dem Bild heraus. Statt des ganz schlichten schwarzen Gewandes, das er in den früheren Porträts trägt, ist der Eindruck nun aufgelockert durch den Kragen eines weißen Hemdes, der über dem Talar sichtbar wird, abgesetzt durch einen roten Rand. Diese „schmucke rote Borte“ trug Luther tatsächlich, „was einige der Wittenberger ‘Schwärmer’, vor allem den Schulmeister Valentin Ickelsamer, ärgerte, die das für ‘eitlen Schmuck’ hielten.“⁹⁴ Im Bildnis mildert der rote Farbfleck die Strenge der Erscheinung, lässt den Reformator zugänglicher erscheinen.

In weiteren Beispielen dieses Typus in der Lutherhalle Wittenberg von 1540 und 1541 werden Gesicht und Kinn noch weicher und fülliger, die Haare ergrauen zusehends.⁹⁵ Es ist verständlich, wenn Christian Rietschel sich über die große Verbreitung gerade dieses „müden, schwächlichen Luthertypus“⁹⁶ beklagt und Thulin meint, die große Volkstümlichkeit der ‘Kirchenvater’-Bildnisse sei „oft zum Schaden der besseren, echten Lutherkenntnis“⁹⁷

⁹² THULIN 1965, S. 15.

⁹³ BRAUNFELS 1996, S. 5, Abb. S. 6. Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. M 59.

⁹⁴ RIETSCHEL 1983, S. 11.

⁹⁵ KAT. WITTENBERG ²1993, Inv.-Nr. s 258/70, S. 191, Abb. 172 und Inv. Nr. s 258/72, S. 257, Abb. 235.

⁹⁶ RIETSCHEL 1983, S. 8 f.

⁹⁷ THULIN 1965, S. 15.

gewesen. Nicht umsonst aber wird die Nachfrage gerade nach diesem Bildnis so groß gewesen sein: Die Protestanten wollten als Begründer ihrer Kirche nicht einen jugendlichen Kämpfer im Bildnis repräsentiert sehen, sondern eine ehrwürdige, mit der Weisheit des Alters ausgestattete, in sich gefestigte und in ihrem Glauben ruhende Gestalt, den Kirchenvätern ebenbürtig.

Von Beginn an bis zu diesen letzten Bildern, die zu Luthers Lebzeiten aus der Cranach-Werkstatt hervorgingen, spiegelt das Lutherbild also nicht nur die Veränderung seines körperlichen Aussehens, sondern ebenso den Verlauf der protestantischen Bewegung: Zunächst deutlicher, in der Graphik ausgefochtener Kampf, der von der Sakralisierung bis zur Heroisierung von Luthers Person reicht, dann die Verteidigung der Priesterehe und das Bekenntnis zu diesem wichtigen protestantischen Lehrpunkt, Konsolidierung der Lehre auf gelehrter Grundlage in den Bildnissen ab 1532 und gleichzeitiges Nachlassen des kämpferischen Moments; schließlich immer stärkere Hinwendung zu einem 'Kirchenvater'-Image Luthers, das der protestantischen Bewegung ein würdiges Alter und einen gefestigten, von Zweifeln und Anfechtungen freien Glauben bescheinigt.

Eine Abwehr katholischer Polemik ist schließlich noch einmal in den Totenbildern Luthers zu sehen. Sie schließen die Reihe der authentischen, direkt am Modell orientierten Lutherporträts ab.

Luther starb an seinem Geburtsort, in Eisleben, wohin er Ende Januar 1546 gekommen war, um Streitigkeiten unter den Grafen von Mansfeld zu schlichten. Nachdem ihm bereits die Anreise bei winterlichen Temperaturen und unwirtlichem Wetter zu schaffen gemacht hatte, brachte er die Verhandlungen mit den mansfeldischen Grafen noch zu einem erfolgreichen Abschluss, bevor er in der Nacht des 17. auf den 18. Februar einem Herzleiden erlag. Bei ihm waren u. a. sein langjähriger Freund Justus Jonas, der ihn von Halle aus begleitet hatte, und der Mansfeldische Prediger Michael Coelius. Von ihnen stammt der ausführliche Bericht, den wir über den Verlauf der Todesnacht und über die Entstehung der Totenbildnisse haben.⁹⁸ Einen weiteren Bericht lieferte der Apotheker Johann Landau aus Eisleben in einem Brief an einen Regensburger Vetter, Anfang Juni 1546.⁹⁹

⁹⁸ „Vom Christlichen abschied aus diesem tödlichen leben des Ehrwürdigen Herrn D. Martini Lutheri / bericht / durch D. Justum Jonam / M. Michaele Celium / und ander die dabey gewesen / kurz zusammen gezogen. Gedruckt zu Wittenberg durch Georgen Rhaw. anno M.D. XLVI.“ In voller Länge abgedruckt bei SCHUBART 1917, Quellensammlung Nr. 69, S. 59–68.

⁹⁹ Johann Landau an Georg Wizel in Regensburg, Eisleben 1546, vor dem 9. Juni. Der original deutsch geschriebene Brief wurde auf lateinisch in Johannes Cochläus' „Ex compendio Actorum Martini Luther ...“ von 1548 abgedruckt und ist in dieser Form überliefert. Abgedruckt bei SCHUBART 1917, Quellensammlung Nr. 78, S. 74–80. Sowohl dieser als auch der Bericht Cochläus' und Jonas wurde in Bezug auf die Totenbildnisse untersucht von STUHLFAUTH 1927.

Nach Jonas und Coelius kam bereits am ersten Tag nach Luthers Tod, am 19. Februar 1546, ein Eislebener Maler, um ein Totenbildnis Luthers anzufertigen. Am folgenden Tag traf dann der extra herbeigerufene Maler Lucas Furtenagel aus Halle ein und malte ein weiteres Bild.¹⁰⁰ Im Bericht des Apothekers kommt der Eislebener Maler gar nicht vor, statt dessen berichtet er, Furtenagel habe zwei Bildnisse angefertigt: Das erste habe nicht gefallen und Furtenagel habe den Befehl erhalten, es durch 'ein besseres' zu ersetzen.¹⁰¹ Nicht berücksichtigend, dass in Landaus Bericht, wie Schubart vermutete, eine Verwechslung des ersten Furtenagel'schen Bildes mit dem Eislebener vorliegen könnte,¹⁰² folgert Stuhlfauth daraus, dass es drei Totenbildnisse Luthers gegeben haben müsse: Eines des unbekanntes Eislebener Malers und zwei von Furtenagel.¹⁰³ In dieser Annahme folgt ihm Alfred Dieck.¹⁰⁴ Übereinstimmend sieht man die Original-Zeichnung Furtenagels in einer Federzeichnung im Berliner Kupferstichkabinett, in der allein Luthers Kopf wiedergegeben ist (Abb. 13):¹⁰⁵ Das Totenanzicht ist hier im Dreiviertelprofil nach links gegeben und zeigt die bereits aus Cranachs Bildnissen bekannte Fülle des reifen Luther: Die Wangen hängen schlaff, das Kinn ruht auf dem Doppelkinn auf. Der Mund, im Tode etwas verzogen, ist fest geschlossen, ebenso die Augen; das Antlitz weist aber kein Anzeichen von Todeskampf auf: Abgesehen von schwachen Falten über dem Nasenrücken wirkt es glatt und friedvoll und wird sanft von den nun dünner gewordenen Locken des Reformators umspielt: Eine einzelne Locke schmiegt sich an die linke Schläfe, einige Haare fallen in die Stirn, und auch der aus allen Cranach'schen Lutherbildnissen bekannte Haarwirbel über der Stirn wird durch eine leicht abstehende Strähne angedeutet.

Uneinigkeit herrscht bei Stuhlfauth und Dieck aber darüber, wie nun die vorhandenen Totenbildnisse Luthers aus der Cranach-Werkstatt (ein Beispiel in Abb. 14)¹⁰⁶ und ihre Kopien mit den Informationen Jonas' und Landaus und mit der Furtenagel-Zeichnung in Einklang zu bringen sind. Beide gehen davon aus, dass eines der am Totenbett entstandenen Bilder Vorlage für das offizielle Totenbildnis aus der Cranach-Werkstatt gewesen sein muss. Stuhlfauth unterteilt die Ölbildnisse in die sog. 'Paradebett-' und die 'Sargbilder': Das Vorbild der 'Paradebettbilder', in denen Luthers Kopf um den Oberkörper in einem weißen

¹⁰⁰ Sterbebericht bei SCHUBART 1917, S. 66.

¹⁰¹ Brief Landaus: Schubart 1917, S. 79.

¹⁰² SCHUBART 1917, S. 133.

¹⁰³ STUHLFAUTH 1927, S. 11–14.

¹⁰⁴ DIECK 1962, S. 195.

¹⁰⁵ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. KdZ 4545. Zur Zuschreibung STUHLFAUTH 1927, S. 21; FICKER 1934, Nr. 281; DIECK 1962, S. 199.

¹⁰⁶ STUHLFAUTH 1927 kennt neun Ölbildnisse, DIECK 1962 schon 14; dazu kommen bei beiden Graphiken und Medaillen; s. auch FICKER 1934, Nr. 283–296.

Hemd mit Spitzenkragen erweitert ist und auf einem weichen Kissen ruht, sei entstanden, bevor man Luther in den Sarg umgebettet habe, könne also nur von dem Eislebener Maler stammen, da Luther, als Furtenagel kam, nach dem Bericht sowohl Jonas' und Coelius' als auch Landaus bereits im Sarg lag.¹⁰⁷

Entsprechend nennt Stuhlfauth die zweite, vermeintlich auf das Vorbild Furtenagels zurückgehende Serie die „Sargbilder“, von denen es allerdings nur ein Gemälde gibt; die übrigen von Stuhlfauth angeführten Werke sind graphische Arbeiten.¹⁰⁸ Hier ist der Hintergrund wie auf der Zeichnung Furtenagels frei. Da das einzige bekannte Gemälde dieser Art in Leipzig in den Gesichtszügen relativ verschieden von der Furtenagel-Zeichnung sei, da aber auch der Kopf hier ergänzt ist durch den Oberkörper im Totenhemd mit den ineinander verschränkten Armen, handele es sich bei der Zeichnung in Berlin um das erste Furtenagel-Bild, bei diesem Leipziger Bild aber um eine Kopie nach dem bei Landau erwähnten zweiten, 'verbesserten' Bildnis Furtenagels.¹⁰⁹

Dem widerspricht Alfred Dieck: Die Gemälde seien untereinander so einheitlich, dass sie nur auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen könnten. Dieses sei aber nicht die Zeichnung Furtenagels, da Luther hier ja ein Hemd *ohne* Halskrause an habe, während er auf sämtlichen Gemälden und graphischen Reproduktionen eines *mit* Krause trage:

„Furtenagel kam, wie wir sahen, erst nach Eisleben, als die Totenstarre schon eingetreten war und Luther im Sarg lag. Während der Totenstarre kann aber ein Toter eben wegen der Starre nicht umgekleidet werden. Da Luther aber zwei verschiedene Hemden an hat: auf der Furtenagelzeichnung eines *ohne* Krause, dagegen auf sämtlichen Gemälden, Holzschnitten usw., eines *mit* Krause, muß das Vorbild der Gemälde, Holzschnitte usw. angefertigt worden sein, ehe die Totenstarre eintrat. Der Künstler kann also nur 'der Eislebener' gewesen sein.“¹¹⁰

Beide Interpretationen der gegebenen Sach- und Materiallage sind m. E. nicht haltbar, und zwar aufgrund der einfachen Tatsache, dass bei genauerem Hinsehen keine gravierenden Unterschiede in der Konzeption weder im Vergleich der Zeichnung mit den Gemälden noch der Gemälde untereinander auszumachen sind: Alle Gemälde gehen – wie ja auch schon Dieck betont hat – auf ein und dasselbe Vorbild zurück, und entgegen Dieck sehe ich dieses Vorbild in der Zeichnung Furtenagels.

Vergleicht man diese Zeichnung mit dem Ölgemälde in Hannover, das sowohl von Stuhlfauth als auch von Dieck als das früheste und qualitativste der vorhandenen Bildnisse

¹⁰⁷ STUHLFAUTH 1927, S. 40; Beispiele S. 22–27, Nrn. 1–8.

¹⁰⁸ STUHLFAUTH 1927, S. 30–38, Nr. 15–19.

¹⁰⁹ STUHLFAUTH 1927, S. 52–53.

¹¹⁰ DIECK 1962, S. 199. Hervorhebungen bei Dieck. Die Kleidung Luthers ist aber in der Zeichnung nur ganz rudimentär angedeutet und lässt kaum Rückschlüsse auf die Art des Hemdes zu.

angesprochen wird (Abb. 14),¹¹¹ so fällt auf: Der gegebene Kopfausschnitt ist in Ausschnitt und Ansicht genau gleich wiedergegeben, so dass es unwahrscheinlich ist, dass hier zwei unabhängig voneinander arbeitende Maler am Werk waren, zumal Luther zwischen den beiden Bildnissen noch umgebettet worden sein soll, also seine Lage verändert wurde.

Das Geschehen ist also – in weiten Teilen Dieck folgend¹¹² – folgendermaßen zu rekonstruieren: Am Morgen des 18. Februar wurde Luther, noch auf dem Paradebett liegend, von dem unbekanntem Eislebener Künstler abkonterfeit. Dessen Bildnis ist uns, anders als Dieck annimmt, nicht erhalten, und es gibt auch keine Kopien danach. Schon um fünf Uhr am Morgen aber hatte man einen Eilboten nach einem renommierteren Maler, nämlich Lucas Furtenagel aus Halle, schicken lassen, der wohl am Nachmittag desselben Tages eintraf und ein weiteres Bildnis Luthers anfertigte: die Berliner Zeichnung. Es ist anzunehmen, dass diese Zeichnung von Anfang an als Vorlage für ein offizielles Totenbildnis von der Hand des Luther-Porträtisten Cranach gedacht war und bald nach seiner Entstehung in dessen Werkstatt gebracht wurde, zumal ja auch kein Totenbildnis Luthers von Furtenagels Hand bekannt ist. Geht man davon aus, dass Furtenagel tatsächlich am Morgen des 20. Februar noch ein zweites ‘Bildnis’ anfertigte, ist dies wohl mit Dieck in der Totenmaske und den Handabgüssen in der Hallenser Marktkirche zu sehen.¹¹³

Vergleichen wir noch einmal genauer die Zeichnung Lukas Furtenagels mit dem Ölbildnis aus der Cranach-Werkstatt in Hannover: Die Hinzufügung des Oberkörpers mit Totenhemd und Spitze und des Kissens im Cranach-Bild (für Dieck ein Hinweis auf eine weitere, heute verlorene Vorlage des Eislebener Malers) ist Cranach – einem der routiniertesten deutschen Maler des 16. Jahrhunderts – durchaus zuzutrauen, ebenso einige kleine, aber aussagekräftige Unterschiede in Luthers Physiognomie, die das Hannoveraner Totenbildnis im Vergleich zu Furtenagels Zeichnung aufweist: die Vertiefung der Kerbe über dem Mund beispielsweise, wie auch der steilen Falten über dem Nasenrücken; die genauere Durchbildung des Haares und leichte Verstärkung des charakteristischen Wirbels über der Stirn und der größere Schwung der Locke an der linken Schläfe. Das alles sind Veränderungen im Detail, nicht in der Grundanlage des Gesichts: Die Zeichnung diente Cranach als Vorlage; er, der ungleich renommiertere Maler, war aber nicht auf eine sklavische Kopie Furtenagels angewiesen, zumal er als lebenslanger Porträtist Luthers dessen Physiognomie besser kannte als jeder andere. Alle Veränderungen der Cranach’schen Vorlage für seine Werkstatt sind im Dienste der stärkeren Charakterisierung Luthers vorgenommen, und während das Gesicht Luthers in

¹¹¹ Hannover, Niedersächsische Landesgalerie, Inv.-Nr. KM 107. Der Cranach-Werkstatt zugeschrieben.

¹¹² S. die tabellarische Rekonstruktion der Ereignisse bei DIECK 1962, S. 215 f.

Furtenagels Zeichnung glatt und leblos wirkt, gewinnt es in dem qualitätvollen frühen Bildnis der Cranach-Werkstatt an Leben: Luther wirkt hier – auch wegen der bei genauerem Hinsehen nicht ganz geschlossenen Augen – als schliefe er nur. Die Hinzufügung des weichen Kissens und des gepflegten Hemdes verstärken diesen friedvollen Eindruck. Martin Warnke bemerkt dazu: „Noch der Friede dieses Totengesichts mußte Zeugnis für einen mit gutem Gewissen entschlafenen Luther, für ‘die Legitimität der Reformation’ ablegen.“¹¹⁴

Und genau das – so hier die These – war einer der vordringlichen Gründe für das Entstehen dieser Totenbilder überhaupt und für die Verwendung einer authentischen, direkt am Bett bzw. Sarg des Toten entstandenen Vorlage wie auch für das Abnehmen einer Totenmaske.¹¹⁵

Hatte man sich doch schon vor Luthers Tod gegen Gerüchte wie das folgende, 1545 in einer italienischen Schmähchrift verbreitete, zu wehren: Demnach habe Luther vor seinem Tod verlangt, dass man seinen Leichnam auf einem Altar verehere; bei seiner Beerdigung aber habe es furchtbaren Lärm gegeben, und man sah „die aller heiligste Hostia unseres Herrn Jhesu Christi, welche ein solch unwürdig Man“ empfangen hatte, in der Luft hängen und tat sie dann mit großer Ehrerbietung „zu den heiligthumen“, worauf es ruhig war. Nachts aber gab es ein solches Ungestüm, dass man Luthers Grab öffnete. Dieses war leer, nur ein Schwefelgeruch hing in der Luft, von dem man krank wurde: Wer das gesehen hatte, kehrte reuig zur römischen Kirche zurück. Luther selbst veröffentlichte diese Schrift unter dem Titel: ‘Eine wälsche Lügenschrift von Doktoris Martini Luthers Tod’.¹¹⁶

Angesichts solcher Polemik der Altgläubigen schon vor Luthers Tod wird man sich darüber im Klaren gewesen sein, was man zu erwarten habe, sollte dieser Tod tatsächlich eintreffen: Er würde den Altgläubigen Anlass sein, von den schrecklichen Umständen zu berichten, unter denen Luther angeblich gestorben sei: Ein Beweis dafür, dass er eben nicht, wie die Protestanten glaubten, von Gott gesandt und eingesetzt sei, um den Glauben zu erneuern, sondern ein überheblicher, aus niedrigen Motiven handelnder Schwindler gewesen sei.

Dem hatte man vorzubeugen: Zum einen durch den offiziellen Sterbebericht Jonas’ und Coelius’, in dem genau beschrieben wird, wie Luthers mehrmals seine letzten Worte sprach: „Vater, in deine Hände befehle ich meinen Geist“ („Pater, in manus tuas commendo spiritum meum ...“), und wie er auf die letzte Frage, ob er zu der von ihm geschaffenen Lehre stehe,

¹¹³ DIECK 1962, S. 213. Furtenagel zugeschrieben auch schon bei FICKER 1934, Nr. 282.

¹¹⁴ WARNKE 1984, S. 59.

¹¹⁵ DIECK 1962, S. 214 zur Maske: „Möglich ist, daß die Anfertigung außer aus Liebhaberzwecken auch erfolgte, um den – übrigens schon lange vor Luthers Tod – auftauchenden Gerüchten von Mord oder Selbstmord Einhalt bieten zu können.“

¹¹⁶ S. den Abdruck des deutschen Textes in WA, 54, S. 192 f.

mit einem klaren „Ja“ antwortete.¹¹⁷ Zum anderen konnte man dank Furtenagels mit einem beglaubigten Totenbildnis aufwarten, das einen friedvoll entschlafenen, sanft in die Arme Gottes hinübergeglittenen Reformator zeigt. Dass gerade das frühe Lutherbildnis aus der Cranach-Werkstatt in Hannover diesen Eindruck zu wecken imstande ist, zeigt Stuhlfauths Beschreibung seiner hellen, auf weiß-blaue Töne gestimmten Farbgebung: Es wirke „licht, freundlich, warm, sonnig: der Tod ist verschlungen in den Sieg.“¹¹⁸

Die Luther-Tod-Kontroverse war noch im 19. Jahrhundert lebendig, und man kann davon ausgehen, dass die Darstellungen von „Luthers Tod“ in den graphischen Lutherlebenfolgen und die wenigen Beispiele in der Malerei ähnliche Intentionen verfolgten, wie das erste Totenbildnis Luthers.

Auch noch nach Luthers Tod bestimmte die Cranach-Werkstatt die Produktion der Lutherbildnisse: Im Todesjahr 1546 entstanden die ersten lebensgroßen Ganzbildnisse des gealterten Luther, breitbeinig stehend, mit der Bibel – aufgeschlagen oder geschlossen – in der Hand und oft auch seinem Wappen (Abb. 15).¹¹⁹ Solche Bilder kommen einem gesteigerten Bedürfnis der protestantischen Kirche nach Repräsentativität nach und wurden für „Universitäten, Rathäuser und andere öffentliche Gebäude“¹²⁰ geschaffen. Der breitbeinige, feste Stand deutet Luthers Festigkeit im Glauben an, und in manchen Bildern verleiht ihm eine steinerne Nische einen denkmalhaften Charakter. Auch diese denkmalhafte Überhöhung aber weist bereits in das 19. Jahrhundert mit seinen zahlreichen Lutherdenkmälern und zeigt ein ganz ähnliches Bedürfnis der Verehrung eines großen Mannes. Nicht zufällig orientierte sich J. G. Schadow in seinem Lutherdenkmal von 1821 – dem ersten Lutherdenkmal überhaupt – an Gedächtnisbildern wie diesem und der nach einer ähnlichen Vorlage gestalteten Grabplatte Heinrich Zieglers d. J. in Jena.¹²¹

An den Bildnissen des gealterten Luther und den Gedächtnisbildern orientieren sich auch die unzähligen Lutherbildnisse, die im 17. bis 19. Jahrhundert für lutherische Kirchen als eigenständige Gemälde oder auch in der Emporenmalerei entstanden. Sie sind allerdings in

¹¹⁷ S. den Abdruck des Sterbeberichtes bei SCHUBART 1917, S. 62–64; JUNGHANS 1967, S. 448 f.

¹¹⁸ STUHLFAUTH 1927, S. 45.

¹¹⁹ Als Prototyp gilt das Gemälde in Schwerin, Staatliches Museum, Inv. Nr. G 864: KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. F 40, S. 420; hier abgebildet das Bildnis aus den Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. M 304: BRAUNFELS 1996, S. 8, Abb. S. 9. S. auch FICKER 1934, Nr. 351; LILIENFEIN 1942, S. 59, Abb. 70; KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. F 40, S. 420. Weitere Beispiele in Salzwedel, Johann-Friedrich-Danneil-Museum von 1582, abgebildet in: BEHRENDIS – WARTENBERG – WINTER 1997, S. 131

¹²⁰ THULIN 1965, S. 15. Die Bildnisse waren auch als Holzschnitt verbreitet und konnten beträchtliche Größe erreichen: Zu diesem Zweck erfolgte der Druck in elf Einzelteilen, die dann zusammengeklebt wurden. Beispiel: Lutherhalle Wittenberg, Inv.-Nr. 5201, KAT. WITTENBERG ²1993, S. 216, Abb. 197. S. zu graphischen Exemplaren dieses Typus' und entsprechend gestalteten Brustbildern aus der Cranach-Werkstatt auch ULLMANN 1983, S. 51.

den allermeisten Fällen von geringer Qualität und entfernen sich immer mehr von dem direkten Vorbild Cranachs. Dennoch bleibt Luther trotz nachlassender Porträtähnlichkeit erkennbar: Der feste Stand, der Talar, der weiße Kragen mit der roten Borte, die Bibel in den Händen, der etwas korpulente Körper und die weichen Gesichtszüge werden durch die Jahrhunderte hindurch beibehalten.¹²² Oft sind den Bildern als Erkennungsmerkmale auch Luthers Wappen, die ‘Lutherrose’, oder ein Schwan beigegeben,¹²³ der seit dem 17. Jahrhundert zu einem bekannten und beliebten Attribut des Reformators wurde.¹²⁴

Als die Maler im 19. Jahrhundert anfangen, auf der Suche nach historischer Authentizität wieder den jungen Luther als Mönch darzustellen (z. B. in den Bildern vom Thesenanschlag und vom Wormser Reichstag), stießen sie daher vielfach auf die Kritik, das Volk werde in diesen Bildern ja ‘seinen’ bekannten Reformator nicht wiedererkennen. Allein darin offenbart sich die Neuartigkeit der Luthermalerei des 19. Jahrhunderts: Während der Luther des 17. und 18. Jahrhunderts für eine Lehre und das Bekenntnis zu dieser Lehre steht, sucht man nun nach der historischen Person Martin Luther.

I.2. Luther in der protestantischen populären Graphik: Ein Mythos

Von Anfang an wurde die protestantische Bewegung von einer Flut an graphisch reproduzierten und massenhaft verbreiteten Bildern begleitet, sei es im einfachen Einblattdruck, textbegleitend im Flugblatt oder als Buchillustration. Wie in keinem anderen Medium wird hier an die Masse appelliert, und wie in keinem anderen Medium eine deutliche Sprache gesprochen: Was der hohen Kunst einer Cranach-Werkstatt versagt bleibt, die ganz direkte Heroisierung und Sakralisierung Luthers und die gleichzeitige Diffamierung der ‘Papisten’ ist in der populären Graphik möglich, und folglich zieht man im Kampf für die protestantische Sache alle Register.¹²⁵ In keiner anderen bildkünstlerischen Gattung stellen sich die antipäpstlichen Emotionen so lebhaft dar wie hier, und vor diesem Hintergrund

¹²¹ KAMMER 1996A, S. 34–37 zu der Bronzeplatte in der Jenaer Stadtkirche St. Michael. Ein Nachguss wurde 1892 für die restaurierte Wittenberger Schlosskirche hergestellt.

¹²² S. z. B. das Bild eines unbekanntes Künstlers aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Altstädter Kirche in Erlangen: SÖRRIES 1983, S. 68 f., Kat. Nr. 1, Abb. 2.

¹²³ Z. B. das Bildnis Luthers mit dem Schwan von Jakob Jacobs von 1603; Hamburg, St. Petri Hauptkirche. REINITZER 1983, Kat. Nr. 14, S. 27 mit Abb. 12.

¹²⁴ Zur Entstehung dieses ‘Heiligenattributs’ s. besonders den Aufsatz von JOESTEL 1996, aber auch die Erläuterungen zu Mathesius’ „Historien“ in REINITZER 1983, Kat. Nr. 13, S. 25–27.

¹²⁵ Natürlich gibt es, wenn auch weniger massenhaft, ebenfalls katholische Flugblätter gegen den Protestantismus, in denen Luther verhöhnt wird. Ein Beispiel ist „Martinus Luther Siebenkopf“, ein Hans Brosamer zugeschriebener Holzschnitt von 1529 (REINITZER 1983, Kat. Nr. 11, Abb. 11, OELKE 1992, S. 363 f., Abb. 18) oder der im gleichen Jahr erschienene Titelholzschnitt zu Cochlaeus’ „Antilogia contra Lutheri“: „Martin Luther Biceps“. KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 33, S. 160, Abb. 33 und 33a.

erscheinen die heute niederträchtig und niveaulos wirkenden kulturkämpferischen Ausfälle des 19. Jahrhunderts in einem neuen Licht: Ganz plastisch wird hier vor Augen geführt, dass der interkonfessionelle Hass mit dem Beginn der Reformation anhub und über die Jahrhunderte – trotz Zeiten der Beruhigung und der Abschwächung – im Grunde mit der gleichen Intensität weiter schwelte.

Natürlich ist auch in der Graphik zu differenzieren: So hat Wolfgang Harms betont, dass es bei den illustrierten Flugblättern sowohl die ‘Massenkunst’ gab als auch Blätter, die „ästhetisch anspruchsvolle poetische Texte, unter ihnen auch lateinische“ enthielten und die entsprechend auch ein subtileres Bildprogramm zeigten.¹²⁶ Inhalte der Flugschriften wurden also der gewünschten Zielgruppe angepasst. Im Allgemeinen waren die Flugschriften aber „auf das Denken und Fühlen einer breiten Öffentlichkeit abgestimmt.“¹²⁷ Hier wie da gilt:

„Gemeinsam ist den illustrierten Flugblättern im 16. und 17. Jahrhundert, daß sie ungewöhnlich schnell eine publizistische Antwort auf Ereignisse oder auf andere Publikationen ermöglichten, daß sie relativ erschwinglich waren [...], daß sie in Text und Bild kombiniert besonders eingängige, auch gut im Gedächtnis haftende Aussagen boten und daß sie neben traditionellen auch zusätzliche Leser zu erreichen vermochten.“¹²⁸

Gerade die Verbindung von Bild und Text sowohl in den Flugblättern, als auch in den Blättern, die Büchern beigegeben waren, ermöglichte ein tieferes Verständnis: Die Bilder, die viele Leseunkundige sicher erst einmal auf das Blatt aufmerksam machten, erklären sich aus dem Text wie umgekehrt der Text durch die Bilder einige Erhellung erfahren konnte. Dadurch wird auch einer von Luther deutlich erkannten Gefahr des Bildmediums überhaupt Vorschub geleistet: seiner Vieldeutigkeit.¹²⁹

Von der ungeheuren Masse der reformatorischen Graphik soll hier lediglich ein kleiner Teil herausgegriffen werden, in dem die Figur Luthers selbst eine Rolle spielt.¹³⁰ Dabei ist Luther besonders zu seinen Lebzeiten nicht porträtähnlich wiedergegeben, sondern vor allem durch beigegebene Schriften identifizierbar.

¹²⁶ KAT. AUSST. COBURG 1983, S. VII.

¹²⁷ LIENHARD 1978, S. 57.

¹²⁸ KAT. AUSST. COBURG 1983, S. VII.

¹²⁹ SCHUSTER 1983, S. 117.

¹³⁰ Die reformatorische Propagandagraphik ist ein Themenfeld für sich: In dieser Untersuchung können weder die Bedingungen ihrer Herstellung, Verbreitung und Rezeption noch im Detail die tendenziellen Veränderungen, denen sie im Laufe der Zeit unterworfen waren, analysiert werden. Hierfür sei auf die großen Materialsammlungen von Wolfgang Harms und die analytischen Untersuchungen von OELKE 1992 (der Hauptakzent liegt hier auf der Konfessionsbildung im Spiegel der Flugblätter) und GÜLPEN 2002 (die besonders die humanistische Beteiligung an der illustratorischen Propaganda auslotet) verwiesen.

1.2.1 Der wahre und der falsche Glaube – ein antithetisches Verhältnis

Seit dem Beginn der Reformation ist Luther auch in der populären Graphik eine der meist dargestellten Personen, und deutlicher als im Porträt kann man ihm hier vielfältigste Rollen zuweisen. Dabei tritt er besonders in den Anfangsjahren der Reformation als der sich einem degenerierten Klerus machtvoll in den Weg stellende oder die von der katholischen Kirche versklavten Bürger befreiende Heros auf. Der neue Glaube wird hier stets in Kontrastierung mit dem alten – repräsentiert durch hohe Kleriker, Mönche und katholische Gelehrte – als der wahre und gottgefällige Weg zur Seligkeit dargestellt. Die dabei verwandten formalen und motivischen Formen der Antithese, die der Integration und Abgrenzung gleichermaßen dienen,¹³¹ weisen eine ungeahnte Vielfalt auf und charakterisieren einen Großteil besonders der frühen reformatorischen Graphik in auffälliger Weise.¹³²

Ein erstes Beispiel dafür ist „Luther als Befreier“, ein Holzschnitt des Monogrammistens H von 1524 (Abb. 16):¹³³ In einer finsternen Erdhöhle im linken unteren Bildviertel verharret das Volk, während in der rechten Bildhälfte im Freien das Kreuz des Erlösers steht, das bereits von einer Schar Gläubiger betend umringt wird. Gerade eilt ein Mann aus der tiefer gelegenen Ebene der Erdhöhle heraus, dem Kruzifix entgegen. Er wurde befreit von einem einfachen Mönch in Kutte und mit Doktorhut, der sich zu den armen Seelen in der Höhle hinabgegeben hat und die Menschen dort mit der rechten ausgestreckten Hand auf den Erlöser am Kreuz hinweist. Mit der Linken hat er die Hand eines Mannes gefasst, der nun wie staunend auf die Lichtgestalt blickt. Der Mönch ist mit einem Buchstaben, B, gekennzeichnet, der im dazugehörigen Text mit „Luther“ aufgelöst wird. Luther verweist also – wie ihm auch im Text in den Mund gelegt wird – die Menschen auf seine erlösende Lehre der Rechtfertigung allein aus dem Glauben (*sola fide*) und allein durch Christus (*solus Christus*).¹³⁴

Im Kontrast zu Luther – und das wird auch formal durch die räumliche Trennung deutlich gemacht – stehen die Altgläubigen, die sich im oberen Bilddrittel, hinter der Kuppe des Erdhügels, tummeln. Ist Luther dem Volk nah und befindet sich auf einer Ebene mit dem Kruzifix des Heilands, so hat sich diese erlesene Gesellschaft weit von der Masse des einfachen Volkes, aber auch von Jesus Christus entfernt. Hier kümmert man sich um seine eigenen Angelegenheiten: Ein Geldbeutel wird herumgereicht, ein Kardinal schwingt einen

¹³¹ So betont auch OELKE 1992, S. 219.

¹³² S. dazu bei OELKE 1992 das Kapitel „Antithetik als mittelalterliche Denkform“, S. 226–229, und „Antithetik als reformatorische Strategie“, S. 247–251.

¹³³ Flugblatt mit Holzschnitt und Typendruck. Speyer: Jakob Schmidt, 1524. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Inv.-Nr. YA 128 gr.; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 281, S. 223 f.; FICKER 1934, Nr. 102; SCRIBNER 1983, S. 381 f.; Oelke 1992, S. 234 f., 246 f.

¹³⁴ KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 17, S. 34.

Zirkel, vielleicht in den Planungen zu einem neuen prunkvollen Bauprojekt der römischen Kirche begriffen.

Im Text wird die Geldübergabe erklärt: In einem erdachten Gespräch („Der Eck zum Bapst“) „bieten sich die *gelärten deützschen* käuflich dem Papst an“.¹³⁵ Diese Gelehrten sind – wiederum antithetisch zu Luther und dem Volk – als Tiere charakterisiert: Hieronymus Emser als Bock, Johannes Eck als Schwein, Fabri mit Eselsohren usw. Das Blatt greift damit auf Charakterisierungen zurück, die Luther den gegen ihn agitierenden altgläubigen Gelehrten in seinen Streitschriften zugewiesen hatte.

Peter-Klaus Schuster weist darauf hin, dass der Text auf aktuelle Ereignisse in Landau 1524 Bezug nehme und schließt: „Erst durch den Text werden die Bilder zu eindeutigen und deshalb belehrenden Bildern.“¹³⁶ Sicher fügt der Text dem Bild eine Dimension hinzu, die ohne ihn ungeklärt hätte bleiben müssen. Dennoch enthält das Bild auch allein eine leicht erkennbare Aussage und ist auch ohne Text im richtigen Sinne interpretierbar. Es kann sogar über den Text hinausgehen und zumindest dem Gebildeten weitere Interpretationsanregungen geben: Was, wenn der Zeichner des Bildes bei den in der Höhle stehenden Menschen und der Lichtgestalt Christi außerhalb dieser Höhle an Platons Höhlengleichnis gedacht hätte?¹³⁷ Besonders die dem Höhleneingang abgewandt Stehenden (interessanterweise die gekrönten Häupter, der Luther zunächst Stehende trägt eine Kaiserkrone) lassen an die Beschreibung bei Platon denken, wo Menschen von Kindheit an in einer Höhle so gefesselt sind, dass sie nur immer geradeaus vor sich hin auf die Höhlenwand blicken können. Dort sehen sie schemenhaft nur die Schatten der wirklichen Dinge, die hinter ihnen vor einem Feuer vorbei getragen werden, und halten die Schatten für die wahren Dinge. Ähnlich vermittelt die katholische Kirche ihren Anhängern nur einen Abglanz des wahren christlichen Glaubens. Luther wäre dann derjenige, der aus der Höhle befreit wurde, der das Licht der Sonne geschaut und erkannt hätte,

„daß sie es ist, der wir die Jahreszeiten und die Jahresumläufe verdanken, und daß sie über allem waltet, was in der sichtbaren Welt sich befindet und in gewissem Sinne auch die Urheberin all jener Erscheinungen ist, die sie vordem schauten.“¹³⁸

Ähnlich kommt Luther zu der wahren Erkenntnis des Wesens Christi. Und weiter:

„Wenn er nun wieder, bei noch anhaltender Trübung des Blicks, mit jenen ewig Gefesselten wetteifern müßte in der Deutung jener Schattenbilder, ehe noch seine Augen sich der jetzigen

¹³⁵ KAT. AUSST. COBURG 1983, S. 34.

¹³⁶ SCHUSTER 1983, S. 117.

¹³⁷ Platon: Der Staat. Über das Gerechte. Übersetzt und erläutert von Otto Apelt. Durchgesehen und mit ausführlicher Literaturübersicht, Anmerkungen und Register versehen von Karl Bormann. Einleitung von Paul Wilpert, Hamburg ¹¹1989 (= Philosophische Bibliothek Bd. 80), S. 268–274.

¹³⁸ Ebd., S. 270.

Lage wieder völlig angepaßt haben [...], würde er sich da nicht lächerlich machen? Würde es nicht von ihm heißen, sein Aufstieg nach oben sei schuld daran, daß er mit verdorbenen Augen wiedergekehrt sei, und schon der bloße Versuch, nach oben zu gelangen, sei verwerflich? Und wenn sie den, der es etwa versuchte, sie zu entfesseln und hinaufzuführen, irgendwie in ihre Hand bekommen und umbringen könnten, so würden sie ihn doch auch umbringen?“¹³⁹

Die Höhlenbewohner (die Verfolger des Protestantismus, allen voran Karl V.) sehen also nicht, dass derjenige, den sie für ‘verdorben’ halten (Luther), in Wirklichkeit der einzige ist, der die Wahrheit kennt. In ihrer Unwissenheit und Verblendung verfolgen sie ihn, wenn er versucht, sie ebenfalls von ihren Fesseln zu befreien und dem wahren Licht zuzuführen.

Interessant ist, dass der Klerus und die Gelehrten keineswegs Gefangene der Höhle sind: Sie stehen außerhalb, sie kennen also die Wahrheit, halten aber die Bevölkerung und einige der Herrscher absichtlich in Unwissenheit, um in Ruhe ihren Geschäften nachgehen zu können.

Dem weniger gebildeten Betrachter halfen auch konventionelle christliche Bildmuster bei der Deutung: In dem Hinabsteigen Luthers und der Geste, mit der er einen der Gläubigen bei der Hand fasst, wird die Ikonographie des „Christus in der Vorhölle“ zitiert.¹⁴⁰ Eine Anspielung, die die Zeitgenossen sofort verstanden haben dürften: Wie Christus die Menschen des Alten Bundes aus der Hölle befreite, so befreit nun Luther die ehemaligen Anhänger des alten Glaubens und führt sie zum neuen, ‘wahren’ Glauben und damit zur Erlösung hin.

Neben der Antithese (nah – fern; Tier – Mensch) ist auch dieses Arbeiten mit bekannten Bildmustern ein häufig wiederkehrender Kunstgriff der reformatorischen Graphik: Zum einen helfen sie zum Verständnis dessen, was sich im Bild abspielt. Zum anderen erfährt Luther dadurch, dass er wie hier indirekt in die Nachfolge Christi gestellt wird, eine sakrale Überhöhung.¹⁴¹ Und schließlich ist gerade der Rückgriff auf das Altbekannte, wie Peter-Klaus Schuster betont hat, eine Form der Legitimation der protestantischen Lehre: „Die reformatorische Bewegung nimmt sich so im Bild das revolutionäre Pathos einer auf Veränderung bedachten Neuerungsbewegung.“¹⁴²

Auch in dem anonymen Titelholzschnitt zu Hans Heinrich Freiermuts Flugschrift „Triumphus Veritatis. Sick der warhey“¹⁴³ wird der Triumphzug des Protestantismus mit Anspielungen auf christliche Bildmuster, hier den Einzug Christi in Jerusalem versehen (Abb. 17):

¹³⁹ Ebd., S. 271 f.

¹⁴⁰ KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 224.

¹⁴¹ Literarische Beispiele, in denen Luther direkt in die Nachfolge Christi gestellt wird, bei SCRIBNER 1983, S. 380 f., SCRIBNER 1987, S. 306. z. B. wird der Gang nach Worms mit Christi Passion verglichen: „Doctor Mar. Lutheri Passio durch Marcellum beschrieben“, Augsburg 1521; auch LIENHARD 1978, S. 64: in der hier besprochenen Flugschrift wird Worms zu Gethsemane, der Erzbischof von Mainz ist Kaiphas, der Kurfürst von Sachsen, „welcher seine Sympathien für Luther verbirgt, ist Petrus, der den Herrn verleugnet“ usw.

¹⁴² SCHUSTER 1983, S. 121.

Patriarchen des Alten Testaments und Apostel tragen einen Schrein, „das grab der heyiligen schrift“ auf ein Stadttor zu, wo sie von posaunenblasenden Engeln und mit Palmzweigen aufwartenden Menschen, dem dankbaren „gemeynen volk“, erwartet werden. Wie in den Darstellungen von Christi Einzug in Jerusalem breiten zwei Männer ihre Kleider vor den Füßen der in die Stadt Einziehenden aus, um denen Ehre zu erweisen, die die Bibel wieder in ihr Recht einsetzen wollen.

Hinter dieser Gruppe reitet ein als „Hutten“ bezeichneter Ritter, der in einer einzigen großen Kette Klerus und altgläubige Gelehrte als Gefangene mit sich führt. Auch hier wieder der Rückgriff auf eine bekannte Ikonographie: Seit dem Mittelalter werden die Verdammten in Darstellungen des Jüngsten Gerichts in eben dieser Weise vom Teufel abgeführt.¹⁴⁴ Die auch hier mit den bekannten Tierköpfen gekennzeichneten Gelehrten und die Kleriker mit ihren prunkvollen Gewändern und Bischofsstäben werden so als der Hölle verfallen gekennzeichnet.

Hinter ihnen folgt die eigentliche Triumphgruppe: Von den Symbolen der vier Evangelisten angeführt und von den palmwedeltragenden Luther und Karlstadt flankiert, zieht ein kleines Wägelchen daher, auf dem der Salvator selbst sitzt, die rechte Hand zum Segen erhoben und gefolgt von einer Schar der „heyiligen Marterer“.

Luthers Rolle ist hier keine hervorstechende: Ganz bewusst wird er vor allem als Begleiter und Diener Christi dargestellt, während die Einsetzung der Bibel in ihr altes Recht und die direkte Orientierung an Jesus die eigentlichen Segensträger sind. Er tritt damit auch in Kontrast zu den trotz ihrer ungünstigen Situation noch mit Prunk und Hoffart aufwartenden Klerikern der alten Kirche: Im Gegensatz zu ihnen, die sich zu Herrschern aufschwingen wollten, ist Luther der bescheidene Diener Christi. Einfachheit und Schlichtheit auf der einen Seite, Prunk und Großtuerei auf der anderen: damit ist eine weitere Antithese benannt.

Auch formal wird, wie Peter-Klaus Schuster gezeigt hat, in einigen Flugblättern gern auf die Antithese zurückgegriffen, nämlich auf die Gegensätze des Festen und des Bewegten:

„Innerhalb dieser Antithese von Bewegtem und Festem identifiziert also die protestantische Seite sich oder ihre Glaubensinhalte stets mit dem Festen. Das heißt, der neue Glaube und die neue Kirche zeigen sich als das Beständige, legitimieren sich durch den konservativen Wert der Dauer.“¹⁴⁵

Das Feste und das Bewegte sind als formale Kriterien z. B. sichtbar im Titelholzschnitt zu Matthias Gnidius Streitschrift „Murnarus Leviathan vulgo dictus Geltnarr“ von 1521 (Abb.

¹⁴³ Flugschrift Zürich, 1524, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. LIENHARD 1978, S. 74 f.; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 279, S. 221 f.; FICKER 1934, Nr. 105.

¹⁴⁴ Vgl. z. B. das Relief Weltgerichtportal am Bamberger Dom.

18).¹⁴⁶ In dieser Schrift wird der Straßburger Luthergegner Thomas Murner seines angeblich unsteten Lebenswandels und vor allem seiner Geldgier bezichtigt. Im Titelholzschnitt erscheint Murner als das alttestamentliche Ungeheuer Leviathan, am Boden sich windend, den schlangenartigen Schwanz in sich aufbäumender Bewegung begriffen und Feuer speiend.

Über ihm steht Luther, wie immer in der frühen reformatorischen Graphik weniger durch Porträtähnlichkeit erkennbar als durch die ihm beigegebene Bezeichnung „Lutherus“. Seine Pose erinnert an das Weib, „das in der Apokalypse über den Drachen siegt“¹⁴⁷. Er steht mit beiden Beinen fest auf dem Boden, die Kutte fällt in streng vertikalen Parallelfalten, und mit beiden Händen hält Luther die Bibel wie einen Schild vor sich. Seine Kontur ist ganz geschlossen, sein Gesicht streng frontal gesehen.

Die Antithese von Festem und Bewegtem kann aber auch einhergehen mit der von Ordnung und Unordnung. Wie Scribner gezeigt hat, war aber gerade letzteres einer der Hauptangriffspunkte der reformatorischen Prediger: „Above all they took up the notion that the world was turned upside-down, the cosmic order of things perverted, and that the clergy were to blame.“¹⁴⁸

Die Antithese von Ordnung und Unordnung ist besonders in dem späteren, erst nach Luthers Tod entstandenen Holzschnitt „Luthers Trivmphans“ von 1568 augenfällig (Abb. 19).¹⁴⁹ Hier steht Luther, nun deutlich angelehnt an Cranachs Ganzfigurenbildnisse und die entsprechenden Holzschnitte, die nach Luthers Tod entstanden, rechts auf einem Hügel, breitbeinig und im Gelehrtentalar, und hält die aufgeschlagene Bibel hoch wie Moses die Gesetzestafeln. Er muss einem gewaltigen Ansturm der Altgläubigen von links standhalten, die zwei Drittel der Bildfläche einnehmen: In mehreren Registern erscheinen die katholischen Gelehrten, die Dominikanermönche und hohen Kleriker und führen Schwerter und Fackeln, Reliquienschreine und heilige Knochen, Kreuzzugsfahnen und Heiligenfigürchen in den Kampf. Vor ihnen, auf einer Erhebung Luther gegenüber, sitzt ihr Anführer, Papst Leo X. erhöht auf einem Thron. Aber seine Macht ist gebrochen, die päpstlichen Insignien bröckeln, die Tiara rutscht ihm vom Kopf. Der Thron steht auf wackeligen Füßen, genauer gesagt auf

¹⁴⁵ SCHUSTER 1983, S. 120 f.

¹⁴⁶ Erschienen in Straßburg bei Johann Schott. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 225 f. FICKER 1934, Nr. 99.

¹⁴⁷ WARNKE 1984, S. 56.

¹⁴⁸ SCRIBNER 1987, S. 251.

¹⁴⁹ Coburg, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. XIII, 40,1; Wittenberg, Lutherhalle, Inv.-Nr. fl. IX 1034; FICKER 1934, Nr. 106; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 30, S. 156; KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 14, S. 28 f. s. auch ebd. Kat. Nr. 15, einen Kupferstich von 1569, der den Holzschnitt fast bis in alle Einzelheiten zitiert; Oelke 1992, S. 335–339; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 256, Abb. 233.

unter ihm wegkippenden Büchern der mittelalterlichen Scholastik. Nur mühsam wird er von zwei Jesuiten mit bereits zerbrechenden Mistgabeln gestützt.

Was für ein anderes Bild ergibt sich auf der Gegenseite: Zu Luthers Füßen stehen, im Vergleich zu den Altgläubigen nur eine kleine Gruppe, ganz ruhig die Wittenberger Gelehrten, unter ihnen Melanchthon, Cruciger, Bugenhagen, erkennbar auch der tschechische Luther-Vorläufer Johannes Hus. In ihren Händen halten sie nichts anderes als Buch und Feder, mehr brauchen sie nicht zur Verteidigung gegen den ungeordneten und auf falsche Machtinsignien bauenden Haufen der Kleriker.

Luther und seine Mitstreiter fest stehend, das Papsttum dagegen wankend und unstet, geschlossene Einheit hier, verwirrende Vielfalt dort, Klarheit und Überschaubarkeit auf der einen Seite, Masse und Überfülle auf der anderen, so stellt sich das Bild der beiden Konfessionen in protestantischen Augen dar. Während das Papsttum mit einer Menge Prunk, Pomp und Mummenschanz aufwartet, berufen sich die Protestanten allein auf das Wort, das Materielle steht im Gegensatz zu dem Vergeistigten, das Äußerliche zu dem Verinnerlichten.

Kein Wunder also, dass die Katholiken für die Beibehaltung ihres veräußerlichten Glaubens in der Hölle schmoren müssen: Das führt ein anderes Bild von um 1550 eindrucksvoll vor Augen, das auf einem Flugblatt zusammen mit Luthers Lied „Erhalt uns Herr bei deinem Wort“ abgedruckt wurde (Abb. 20):¹⁵⁰

„Erhalt uns Herr bey deinem Wort / und steur des Bapsts un Türckenmort / die Jhesum Christum deinen Sohn / wollen stürzten von deinem Thron“, so lautet die erste Strophe, und in der von Justus Jonas hinzugedichteten vierten Strophe heißt es zusätzlich: „Ihr anschleg Herr zu nichten mach / las sie treffen die böse sach / un stürzte sie inn die gruben ein / Die sie machen den Christen dein.“

Diesem frommen Wunsch, diktiert durch den aktuellen Kampf gegen das Interim,¹⁵¹ wird im Bild Folge geleistet: Die himmlischen Mächte, die im Lied angerufen werden, Vater, Sohn und Heiliger Geist, thronen in der oberen Bildhälfte im Himmel, wachen über die Rechtgläubigen und verurteilen die „Bapst und Türckenmort“: Blitz und Donner gehen von der Wolke des in der Mitte auf der Weltkugel thronenden Christus aus und schmettern Kardinäle, Bischöfe, Mönche, den Papst selbst und schließlich den Türken in den Abgrund, der sich dort auftut. Aus ihm schlagen Flammen empor, kleine Teufelchen tanzen herum: Es ist die Hölle, die die Altgläubigen verschlingt.

In sicherem Abstand auf kleinen Erhebungen im Gelände stehen links von dieser gräulichen Szene Luther, Hus, Melanchthon und die fürstlichen Vorkämpfer der Reformation, Johann

¹⁵⁰ Holzschnitt, evtl. Cranachschule. Ein Nachdruck aus dem 19. Jahrhundert in KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 10, S. 20 f.; OELKE 1992, S. 198–306 bringt eine eingehendere Analyse.

Friedrich von Sachsen und Philipp von Hessen, den wesentlichen Anteil der evangelischen Fürsten an der Konsolidierung der Lehre unterstreichend. Auf der rechten Seite tummelt sich dagegen neben den fürstlichen Damen (Oelke identifizierte u. a. Sibylle von Cleve, die Gemahlin Johann Friedrichs von Sachsen)¹⁵² das evangelische weltliche Volk, eine einfache Bürgersfrau mit Mann und Kindern. Auch das weltliche Leben – das ist ja eine der wesentlichen Grundlagen der protestantischen Lehre – ist Gottesdienst und steht unter Gottes Schirm.

Früher als die Liedillustration, 1546, entstand der Holzschnitt „Der Höllensturz der Katholischen und das Abendmahl der Evangelischen“ aus der Cranach-Werkstatt, der gleichfalls, diesmal in Gegenüberstellung mit dem evangelischen Gottesdienst, die schreckliche Strafe der Altgläubigen verbildlicht (Abb. 21).¹⁵³ In der zentralen Achse des querrechteckigen Blattes steht Luther – ganz ähnlich wie im Altar der Wittenberger Stadtkirche – auf der Kanzel und predigt, mit der Rechten auf ein Kruzifix weisend, das an der Wand hinter dem Abendmahlstisch steht. Unterhalb und links von ihm spielt sich eine spezifische Handlung der evangelischen Kirche ab: Die Austeilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt, und zwar an alle Mitglieder der Gemeinde. Die praktischen Auswirkungen der protestantischen Lehre – Predigt und Abendmahl – werden nun, nach Luthers Tod und vor dem Hintergrund einer schon lange konsolidierten und praktizierten evangelischen Gemeindeordnung, auch Bildthema.

Mit seiner Linken weist Luther auf den Untergang der katholischen Kirche in der rechten Bildhälfte hin. Er erscheint durch seinen erhöhten Standpunkt und durch diese Gestik wie der Weltenrichter, der die Seligen von den Verdammten scheidet:¹⁵⁴ Letztere brennen in der Hölle, die hier die Gestalt des Maules eines riesigen Ungeheuers angenommen hat, aus dem die Flammen hoch emporschlagen. Wieder werden alle charakteristischen Vertreter der katholischen Kirche, von kleinen Teufeln gepiesackt, von diesem Höllenschlund verschlungen.

¹⁵¹ OELKE 1992, S. 298 f.

¹⁵² OELKE 1992, S. 299.

¹⁵³ Einzelblatt, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. A66-28. FICKER 1934, Nr. 338; KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 2, Kat. Nr. 359, S. 512; KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. 41, S. 420, Abb. S. 421; Faksimile in KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 69, S. 196; SCRIBNER 1983, S. 385 f.; KRUSE 1985, S. 99; OELKE 1992, S. 312. Es handelt sich möglicherweise um einen Nachdruck eines Gemäldes, das sich ehemals in der Wittenberger Schlosskirche befand und bei deren Brand 1760 zerstört wurde.

¹⁵⁴ KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 196. Dies nicht nur eine Überhöhung Luthers, sondern auch ein Hinweis auf das kommende Weltgericht, denn Luther wurde oft auch als ein neuer Elias gesehen, der letzte Prophet vor dem Anbrechen des Jüngsten Tages: SCRIBNER 1987, S. 308: „Luther was certainly the Third Elias, and so clear indication that the last times had begun.“ Umso eindrücklicher wird die Botschaft der Bilder vom Höllensturz der Katholiken.

Zu Recht, meint der Betrachter eines etwa gleichzeitig in der Cranach-Werkstatt entstandenen weiteren Holzschnitts, der den „Unterschied zwischen der waren Religion Christi vnd falschen Abgöttischen Lehr des Antichrists in den fürnehmsten stücken“ vorführt (Abb. 22).¹⁵⁵ Das Blatt ist durch eine Säule in zwei Hälften geteilt und erhält so einen antithetischen Aufbau: Links steht wieder der predigende Luther, erleuchtet von der Taube des Heiligen Geistes und mit der Bibel vor sich, auf der Kanzel. Unter ihm im Kirchenraum werden verschiedene Handlungen der protestantischen Kirche vorgeführt, Abendmahl in beiderlei Gestalt, Taufe; viele Menschen haben sich unter der Kanzel versammelt und lauschen der Predigt. Das Ganze findet statt unter einem freien Himmel, in dem Cherubim schweben. Ein Spruchband mit Bibelziten führt von der predigend erhobenen rechten Hand Luthers über das Lamm mit dem Kreuzesstab und den Schmerzensmann als einzige Vermittler zu Gott direkt zu Gottvater. Hier also die gottgefällige Kirche.

Rechts dagegen: Ein Schreckbild der katholischen Kirche. Nur Mönche und Kleriker, nicht aber das gemeine Volk bevölkern hier den Ort des Gottesdienstes. Auf der Kanzel steht ein fetter, grinsender Mönch, dem ein kleiner Teufel seine Predigtworte eingibt. Weiterhin ist eine Prozession dargestellt, in der eine Fahne mit dem Bild eines Heiligen vorangetragen wird; auf einem großer Tisch ganz im Vordergrund wird das Geld für den Ablass säckeweise von einem Bischof eingesammelt. Er hält dabei eine Urkunde hoch mit dem üblicherweise dem Ablassprediger Tetzeln zugeschriebenen Spruch: „Sowie das Geld im Kasten klingt, die Seele aus dem Fegefeuer springt“; im Hintergrund findet eine letzte Ölung statt, und ein Priester hält für sich allein eine Privatmesse. Der Himmel ist verdüstert (im Gegensatz zu dem von freundlichen Watterwölkchen und strahlenden Cherubim beherrschten Himmel über den Protestanten), Gottvater in der rechten oberen Bildecke weist zornig auf das gottlose Geschehen und schickt zum Zeichen seines Unmuts Hagel auf die Erde; neben ihm im Himmel hebt der Heilige Franziskus hilflos die Hände: Seine Vermittlung wird von Gottvater nicht beachtet, der Weg zu Gott führt eben nicht über die Verehrung der Heiligen, sondern nur über das Opfer Christi.

Das Blatt ist eine einzige Antithese:

„Mensa versus indulgence chest, hosts versus coins, infant versus corpse, dove versus demon, chalice versus tithe“, also „outward works versus inward faith, Law versus Gospel, letter versus spirit“.¹⁵⁶

¹⁵⁵ KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 67, S. 194; SCRIBNER 1983, S. 385; KOERNER 1995, S. 144 f.; OELKE 1992, S. 313 f.

¹⁵⁶ KOERNER 1995, S. 144.

Damit ergibt sich für die frühe protestantische Graphik ein ganzer Katalog von Antithesen: Licht – Dunkelheit, Mensch – Tier, Nähe zu Gott – Ferne, Bescheidenheit – Hochmut, Festes – Bewegtes, Ordnung – Unordnung, Wort und Geist – Materielles und Prunk, Innerlichkeit – Veräußerlichung, aus all dem resultierend aber auch ewige Seligkeit und ewige Verdammnis. In vielen der Blätter sind die Kleriker als prunksüchtig und geldgierig dargestellt, beherrscht von Aberglauben und veräußerlichten Zeremonien. Auffällig in dem Blatt „Unterscheid zwischen der waren Religion ...“ (Abb. 22) ist besonders, dass die Mönche fast ausnahmslos feist und fett sind, was von ihrer ganz unmönchischen Fresslust und Verfallenheit an den sinnlichen Genuss zeugt.

Dies sind also die Vorwürfe, die man der katholischen Kirche macht. Es gab sie nicht erst mit dem Auftreten Luthers, schon vorher hatte man in Deutschland über Missstände in der katholischen Kirche immer wieder geklagt. Bereits zum Konstanzer Konzil 1414–1418 gab es Klagen der deutschen Reichsstände gegen den rücksichtslosen Fiskalismus der Kurie, gegen die Verweltlichung gerade des höheren Klerus und seine Machtansprüche, gegen die rechtliche Sonderstellung der Geistlichen, gegen die zunehmende theologische Unkenntnis der Priester und sittliche Verwahrlosung der Klöster. Diese ‘gravamina nationis germanicae’, die ‘Beschwerden der deutschen Nation an den römischen Hof’, wurden in der Folge bei zahlreichen Anlässen verhandelt, besonders aber in den ‘100 Gravamina’ auf dem Wormser Reichstag 1521. Zu diesem Zeitpunkt war die Kritik an der römischen Kirche in Deutschland bereits zu einem vehementen Antiklerikalismus geworden, der den Fortgang der Reformation maßgeblich förderte.¹⁵⁷

Vor diesem Hintergrund wird die Befreierrolle, die Luther z. B. in dem Holzschnitt des Monogrammisten H zugewiesen wird, umso verständlicher: Er musste den Zeitgenossen wie eine von Gott geschickte Antwort auf die Klagen der deutschen Nation erscheinen. Folglich stilisiert man ihn zum Gottesmann, zum heldischen Befreier, ja sogar zum Heiligen.

1.2.2. Luther als Heiliger und als Held

Während Cranach in seinen der Diplomatie verpflichteten frühen Lutherporträts mit subtileren kompositionellen Mitteln arbeiten musste, um Luther zum Heiligen und zum Helden zu stilisieren, so geschah das in der populären Graphik viel unverblümter, indem man ihm die traditionellen Attribute zuwies. Teilweise verquickt sich die Heiligen-Charakterisierung auch noch mit der dritten wichtigen Rolle, die Luther bei Cranach einnimmt: der des Gelehrten.

Es erscheint paradox, dass gerade Luther, der mit dem Heiligenkult aufräumte und die Heiligen als Vermittler zu Gott verwarf, in der reformatorischen Graphik und auch in den folgenden Jahrhunderten immer wieder selbst in der Rolle eines Heiligen dargestellt wurde. Auch die angeblich so sinnenfernen Protestanten kamen ohne eine Identifikationsfigur, die Gott besonders nahe geglaubt wurde und daher die Richtigkeit des eigenen Glaubens bewies, nicht aus. Das gilt besonders für Zeiten der starken interkonfessionellen Reibungen wie noch im ganzen 16. Jahrhundert und dann besonders während der Zeit des 30-jährigen Krieges.

Den Anfang der Luther-Sakralisierung machte wohl ein Holzschnitt von Erhard Schön von um 1520, ein kleines Medaillonbildnis, das sich das zweite Kupferstichbildnis Cranachs (Luther als Augustinermönch vor der Nische) zum Vorbild nahm. Im das Bildnis umgebenden Inschriftenrahmen („Martinus • Lvther • Evangelicæ • Scriptvræ • Doctor“) stellte Schön direkt über dem Kopf Luthers eine Taube mit ausgebreiteten Flügeln dar.¹⁵⁸ Er hatte also die inhärente Sakralisierung in Cranachs bekanntem Bildnis begriffen und sofort die Folgerungen daraus gezogen: Luther ist nicht nur ein demütiger Mönch, sondern er ist beseelt von der Eingebung des Heiligen Geistes und rückt damit auf eine Stufe mit dem Kirchenvater Gregor dem Großen, dem diese Inspiration gleichfalls widerfuhr.¹⁵⁹

Noch deutlicher wurde Hans Baldung Grien in seinem im Jahr des Wormser Reichstags erschienenen Holzschnitt (Abb. 23).¹⁶⁰ Als Grundlage diente auch hier Cranachs Nischenbildnis Luthers als Augustinermönch, nur hat Baldung statt der Nische eine Gloriele als Hintergrund Luthers gewählt, über seinem Haupt schwebt wie bei Schön die Taube des Heiligen Geistes. In sprechender Gestik weist Luther auf das geöffnete Buch in seiner Hand: Er ist der göttlich inspirierte Ausleger der Heiligen Schrift.

Bei dem Blatt Baldung Griens handelt es sich um die Titelblatt-Illustration einer anonymen Schrift, die die „Acta res gestae D. Martini Lutheri“ auf dem Reichstag zu Worms beschrieb.¹⁶¹ „Als dieser Bericht erschien, war Luthers Schutzhaft auf der Wartburg noch unbekannt, vielmehr kursierte das Gerücht, Luther sei auf dem Rückweg vom Wormser

¹⁵⁷ WOHLFEIL 1982, S. 14–16; s. auch das Kapitel „Anticlericalism and the Reformation in Germany“ in SCRIBNER 1987, S. 243–256.

¹⁵⁸ WARNKE 1984, S. 31 f., Abb. 15; GÜLPEN 2002, S. 135 f., Abb. 8.

¹⁵⁹ WARNKE 1984, S. 32; s. auch SCRIBNER 1983, S. 379; SCRIBNER 1987, S. 232. Auch den Heiligen Ambrosius, Augustinus und Hieronymus wurde die Taube zugeordnet.

¹⁶⁰ FICKER 1934, Nr. 67. Vorhanden z. B. in Berlin, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Inv.-Nr. 893-2. KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 1, Kat. Nr. 37, S. 94; KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 15, S. 66 f., Abb. S. 67; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 27, S. 152–154, Abb. S. 153; REINITZER 1983, Kat. Nr. 5, S. 18, Abb. 5 auf S. 16; WARNKE 1984, S. 32; GÜLPEN 2002, S. 241, Abb. 43.

¹⁶¹ ‘Acta res gestae D. Martini Lutheri in comitiis principum Wormaciae anno MDXXI’, Verfasser der Schrift war vielleicht der kursächsische Berater und Hofprediger des Kurfürsten Georg Spalatin.

Reichstag überfallen und ermordet worden.“¹⁶² Gerade im Angesicht seiner heldenhaften Haltung auf dem Wormser Reichstag, von dem die „Acta res gestae“ berichten, musste Luther den Zeitgenossen als ein Märtyrer seines neuen Glaubens erscheinen.

Aber schon vor und während des Reichstags müssen Bilder erschienen sein, die Luther in ähnlicher Weise mit Nimbus oder Heiligem Geist darstellten, denn der Nuntius Aleander berichtete in einer seiner Depeschen an den Heiligen Stuhl von diesem Ärgernis:

„So hat man ihn denn auch neuerdings mit dem Sinnbild des heiligen Geistes über dem Haupte und mit dem Kreuz oder auf einem anderen Blatt mit der Strahlenkrone dargestellt: und das kaufen sie, küssen es und tragen es selbst in die kaiserliche Pfalz.“¹⁶³

Der vom Heiligen Geist beseelte Luther wurde breit rezipiert, und Baldungs Bildnis erfuhr noch im Jahr 1521 durch Hieronymus Hopper eine weitere Wiederholung in Kupferstich.¹⁶⁴ 1523 hinterlegte Daniel Hopper auch das Profilbildnis Luthers mit Doktorhut von Cranach in einer Eisenradierung mit einem Strahlenkranz: Auch das für das Volk sperrigere Gelehrtenbild wurde so popularisiert.¹⁶⁵

Es ist auffällig, dass diese Bilder, die Luther direkt mit der Gloriele, mit dem Heiligen Geist etc. versehen, vornehmlich in den ersten Jahren der Reformation entstanden und später eher Rollenbildnissen Luthers und allegorischen Darstellungen Platz machten. Man wird sich der gefährlichen Schneide, auf der man sich als Protestant in diesen Bildkonventionen bewegte, bald bewusst gewesen sein und eine so unverblünte Sakralisierung abgelehnt haben. Zu Beginn der Bewegung aber fand man durch diese ‘Heiligenbilder’ einen Zugang zum Volk, indem man ihm Bekanntes gab und so auch die „Umgewöhnung“ erleichterte. Ähnlich ging ja auch Luther selbst in seiner Gottesdienstreform vor, in der er aus Rücksicht auf die ‘Einfältigen’ zunächst so wenig wie möglich änderte, um die Reform behutsam einzuleiten.

Bekanntes Bildkonventionen folgt auch das erste mir bekannte Rollenporträt Luthers, „Luther als Evangelist“ von Hans Sebald Beham, 1524 (Abb. 24).¹⁶⁶ Der Holzschnitt war der Oktavausgabe von Luthers Neuem Testament vorgestellt, die 1524 bei Hans Hergot in Nürnberg erstmals erschien: „Das new Testament Deütsch“. Er steht somit in der Tradition der klassischen Autorenporträts seit der Antike und insbesondere der Evangelisten.¹⁶⁷ Gezeigt ist ein nicht porträtähnlich gegebener Luther, der aber wohl im Habitus Cranachs Profilbildnis

¹⁶² KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 153.

¹⁶³ Zitiert nach WARNKE 1984, S. 33. GÜLPEN 2002, S. 241, Abb. 43 hat ein Holzschnitt-Bildnis Luthers zutage gefördert, das letztlich auf Cranachs Nischenbildnis zurückgeht, aber über Luthers Kopf eine Taube schweben lässt.

¹⁶⁴ WARNKE 1984, S. 32 f., Abb. 17.

¹⁶⁵ FICKER 1934, Nr. 55; WARNKE 1984, Abb. 24.

¹⁶⁶ FICKER 1934, Nr. 71; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Abb. 28a, S. 154; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 104, S. 191 f.

mit Doktorhut folgt. Er sitzt, dem Betrachter das Profil zuwendend, an einem Schreibpult, eine bereits beschriebene Seite vor sich. Gerade scheint er innezuhalten, um zu dem am Kopf des Pultes stehenden Kruzifix aufzuschauen. Die Feder hat er in die Linke genommen, die Rechte in einer fragenden Geste erhoben. Es ist, als fragte er den gekreuzigten Heiland um Rat, als stehe er in Zwiesprache mit Christus. Über seinem Kopf schwebt frontal die Taube des Heiligen Geistes. Ein Strahlenkranz geht von ihr aus und inspiriert den im Namen Gottes Tätigen,¹⁶⁸ die Inspiration wird aber auch von Luthers Kopf reflektiert und strahlt in den ganzen Raum aus. Das Gelehrtenbildnis ist hier mit dem Heiligenbildnis verquickt. Durch die Bibelübersetzung wird Luther den Evangelisten gleich, indem er den Menschen das Wort Gottes bringt.

Diesem Gedanken folgt auch ein Holzschnitt Lucas Cranachs d. Ä., gleichfalls eine Illustration zu einer Luther-Bibelausgabe: „Luther als Evangelist Matthäus“ (Abb. 25).¹⁶⁹ Wie bei Beham sitzt Luther auf einer gepolsterten Bank. Nur hält er hier nicht inne, sondern schreibt fleißig. Im Hintergrund gibt ein Fenster den Blick auf eine weite, bergige Landschaft frei, vermutlich dachte Cranach an die Bibelübersetzung auf der Wartburg. Auch hier schwebt über Luther die Taube des Heiligen Geistes, und rechts hinter dem Tisch steht ein Engel, das Evangelistensymbol des Matthäus. Dessen Mund ist geöffnet, die Hand im Redegestus erhoben. Auch der Engel also wirkt inspirierend auf den Schreibenden, wie das in der Matthäus-Ikonographie üblich ist.¹⁷⁰ Möglicherweise wählte Cranach den Evangelisten Matthäus als Inspirationsfigur für Luther (statt Johannes, mit dessen Pathmos-Aufenthalt Luther selbst seine Zeit auf der Wartburg verglich), weil dieser das erste Evangelium geschrieben haben soll. Luthers Bibelübersetzung wird somit wie dieses zu einer folgenreichen Pionierleistung deklariert.

In der Adaption bekannter Vorbilder ging Wolfgang Stuber noch weiter. Er orientierte sich nicht einfach an Attributen und Kompositionsvorbildern, sondern gab direkt eine Kopie von Albrecht Dürers Meisterstich des „Hl. Hieronymus im Gehäus“, nur dass er Luther an die Stelle des Heiligen setzte (Abb. 26).¹⁷¹ Bis auf wenige Details ist Dürers Stich von 1514 genau

¹⁶⁷ S. Artikel „Evangelisten“ in: SACHS – BADSTÜBNER – NEUMANN ⁶1996, S. 126–129, insbesondere S. 128.

¹⁶⁸ Auch das eine klassische Darstellungsweise des Evangelisten-Autorenporträts, s. SACHS – BADSTÜBNER – NEUMANN ⁶1996, S. 128.

¹⁶⁹ „Das Neue Testament Mar. Luthers“, Wittenberg: Hans Luft, 1530. KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 28, S. 154 f., Abb. S. 155; FICKER 1934, Nr. 226; REINITZER 1983, Abb. 58 zu Kat. Nr. 85, S. 110. Vgl. auch das Autorenbild des Matthäus in der Wittenberger Bibelausgabe von 1534, in dem der Evangelist bemerkenswerte Ähnlichkeit mit Luther als Junker Jörg hat: REINITZER 1983, Abb. 101 zu Kat. Nr. 97a.

¹⁷⁰ LCI, Bd. 7, Sp. 593.

¹⁷¹ Kupferstich, um 1580. U. a. Berlin, Staatliche Museen, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett; Lutherhalle Wittenberg, Inv.-Nr. 4° IV 469; Literatur: FICKER 1934, Nr. 346; KAT.

kopiert, und sogar der Kardinalshut und der Rosenkranz wie auch der Löwe als Erkennungszeichen Hieronymus' sind beibehalten. Es ist, als wollte Stuber nur ja keinen Zweifel aufkommen lassen, mit wem er Luther in Beziehung setzen will, denn der Heilige Hieronymus ist ja nicht irgendein Heiliger. Er war es schließlich, der die Bibel im 4. Jahrhundert ins Lateinische übersetzte. Gerade dadurch erhält die Identifizierung Luthers mit Hieronymus ihre besondere Bedeutung: Wie Hieronymus die Bibel der lateinischen gelehrten Welt zugänglich machte, so Luther dem deutschen Volk. So wie Luther im Bild an die Stelle des Heiligen tritt, so tritt die deutsche Bibelübersetzung an die der lateinischen Vulgata: Luther wird der neue Kirchenvater, der neue Glaube löst den alten ab, schlägt ihn aus dem Felde. Das macht auch die Inschrift am unteren Bildrand deutlich: „Pestis eram vivus, moriens tua mors ero papa“ („Lebend war ich dir eine Pest, o Papst, sterbend werde ich dein Tod sein“). Diese Losung Luthers war als prägnante Formulierung des protestantischen Selbstbewusstseins und Kampfansage an das Papsttum äußerst beliebt und wurde noch im 17. und 18. Jahrhundert gern den Bildern Martin Luthers beigegeben.

Für Peter-Klaus Schuster schließlich manifestiert sich in dem Bild Stubers auch ein für die protestantische Kunst typischer Hang zur Verbürgerlichung des Sakralen: Das Heilige findet in der Welt statt, was Luthers Gedanken vom weltlichen Gottesdienst entspricht. Das von Dürer für Hieronymus entworfene, realistisch gestaltete Interieur des beginnenden 16. Jahrhunderts mit Butzenscheibenfenstern, einer rustikalen Holzdecke, einer Sitzbank mit locker verteilten Kissen und darunter stehenden Pantoffeln, einem Wandregal mit häuslichem Gerät lieferte daher gerade für Luther die passende Folie. Stuber griff solche Anregungen gern auf und leitete dadurch die „spätere Verbürgerlichung des Lutherbildes“ ein.¹⁷²

Tatsächlich stellen sich, wie wir sehen werden, noch die Darstellungen von „Luthers Bibelübersetzung“ im 19. Jahrhundert in die Tradition dieses „Luther als Hieronymus im Gehäuse“, sind in Interieur-Darstellung und Stimmung vergleichbar.

Sowohl die teilweise ins Sakrale gesteigerte Verehrung Luthers als auch seine Verbürgerlichung, die man im 19. Jahrhundert verstärkt beobachten kann, sind also bereits in den Anfängen des Lutherbildes vorgebildet. Wie steht es aber mit der Heroisierung, die dann im 19. Jahrhundert einen herausragenden Stellenwert erreicht und das sakrale Moment fast in den Hintergrund drängt?

Die bereits behandelten Bilder von „Lutherus triumphans“ haben ein solches heroisierendes Moment, ebenfalls der Holzschnitt, in dem Luther als christlicher Tugendheld über Murner

AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 82, S. 208; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 282, S. 224; KRUSE 1985, S. 89 f.; WARNKE 1984, S. 57–59; KAT. WITTENBERG²1993, S. 138.

als Leviathan triumphiert. In diesen Bildern ist Luther noch eindeutig ein religiöser Held, er steht im Zusammenhang mit der traditionellen christlichen Ikonographie, wird zum Moses und zum Weib der Apokalypse, das über den Drachen siegt.

Dagegen sind die Vorbilder zu Hans Holbeins d. J. Holzschnitt „Luther als Hercules Germanicus“ der Mythologie entnommen (Abb. 27):¹⁷³ Luther erhält mit Keule und Löwenfell die Attribute des Herkules, seine Haltung orientiert sich an der des Laokoon. Hier ist nichts mehr erkennbar von dem stillen Gottesmann, auch nichts von dem ruhig und fest, mehr durch die Kraft seines Wortes als durch seine Körperkraft triumphierenden Reformator. Vor dem Hintergrund einer gebirgigen deutschen Landschaft wütet Luther, mit Kutte und Tonsur, grausamst unter den Katholischen. Der Papst hängt als bewegungsunfähige Puppe an Luthers Nase, und zu seinen Füßen liegt ein Haufen erschlagener Geistlicher, inschriftlich bezeichnet mit den Namen großer Repräsentanten der mittelalterlichen Scholastik, Thomas von Aquins, Occams, Scotus' u. a. Der Kölner Inquisitor Hoogstraten ist als nächstes Opfer ausersehen: Luther hat ihn bereits mit der Linken um den Hals gepackt und holt mit der Keule zum Schlag aus.

„Solch barbarisches Vorgehen gegen die alte kirchliche Autorität, ihre scholastische Philosophie und deren antike Vorläufer“, meint Schuster, „machen es durchaus wahrscheinlich, daß Luther für solches Dreinschlagen hier nicht nur verherrlicht, sondern ob solcher Roheit weit eher getadelt wird.“¹⁷⁴

Schuster vermutet, dass das Blatt aus dem Umkreis um Erasmus hervorging, dessen Vorbehalte gegen Luthers kompromisslose Haltung und auch gegen Teile seiner theologischen Lehre (formuliert in „De libero arbitrio diatribe“, Basel 1524) die eher negative Darstellung Luthers als haltlosen Zerstörer geistiger Werte und seines barbarischen Vorgehens verständlich machen würden. Der Hercules Germanicus wäre dann als ein „ironische[s] Gegenbild zum erasmischen Ideal des ‘Hercules Gallicus’, der durch die Macht seiner Rede und seines geistbestimmten Wirkens die streitenden Parteien versöhnt“, zu sehen.¹⁷⁵

Andererseits hat Warnke darauf hingewiesen, dass auch Kaiser Maximilian in einem Holzschnitt von um 1500 als „Hercules Germanicus“ dargestellt wurde, und das war sicher nicht negativ gemeint.¹⁷⁶

¹⁷² SCHUSTER 1983, S. 122.

¹⁷³ Holzschnitt mit Typendruck, 1522 oder 1523. Faksimile in Zürich, Zentralbibliothek Ms A 2, S. 150. FICKER 1934, Nr. 97; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 32, S. 158 f.; WARNKE 1984, S. 55 f.; ZUCHOLD 1984, S. 56; KRUSE 1985, S. 104; KRUSE 1998, S. 20.

¹⁷⁴ KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 158.

¹⁷⁵ KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 159.

¹⁷⁶ WARNKE 1984, S. 56.

Hinzu kommt der lateinische Text des Flugblattes, der Luthers heftiges Vorgehen gegen die Kirche nicht nur billigt, sondern in eine wirkungsmächtige Drohung gegen Rom ummünzt:

„Den deutschen Alciden Luther, der die Ungetüme beseitigt fürchtest du nicht, gottloses Rom? / Siehst du nicht, wie er den dreileibigen Geryoneus am Haken seiner Nase aufgehängt hat, / und wie der herabhängende Kamm das Haupt in Mattigkeit sinken macht? [...] / Nun also, erkenne ihn an, als Tapfern und Herrn und als ebenbürtigen Gegner, / dem du schon einmal, als du getroffen wurdest, dich als besiegt ergabst. / Glaube mir, es ist schon genug geirrt worden, sei klug, reinige dich, / oder dich erwartet die Höllenflamme der unsauberen Schlange von Lerna.“¹⁷⁷

Zudem war es in der frühen Reformationszeit geradezu ein Topos, Luther als einen „siegreichen Helden“ zu rühmen „Als diesen siegreichen Helden aber verstanden die humanistisch gebildeten Intellektuellen des frühen 16. Jahrhunderts den griechischen Heros Herkules.“¹⁷⁸

Trotzdem bleibt die Bedeutung des Bildes merkwürdig unbestimmt: der an der Nase Luthers hängende Papst trägt nicht unbedingt zur Würde des Reformators bei, ebensowenig seine zerfurchten Gesichtszüge und die ungepflegte, mit Stoppeln übersäte Tonsur. Er erscheint tatsächlich eher als ein Barbar. Das Löwenfell über der Kutte wirkt unpassend und erweckt den Eindruck, als hätte Luther sich nur eine Verkleidung zugelegt, eine Rolle übernommen, die zu einem würdigen Mönch schlecht passen will. Nicht ganz eindeutig ist auch sein Kampf gegen den Dominikaner-Inquisitor Hoogstraten, der im Bild die prominente Stelle einnimmt, die in der Laokoon-Gruppe dessen Sohn innehat. 1513 hatte er gegen den Juristen Johannes Reuchlin, der für die Erhaltung und Nutzbarmachung jüdischer Schriften kämpfte, ein Häresieverfahren eingeleitet, mit dem er sich in den Augen der Humanisten zum Unterdrücker aller wissenschaftlichen Freiheit und Objektivität machen musste.¹⁷⁹ Luthers Angriff, sollte man meinen, muss also im Sinne der Humanisten gewesen sein. Von Erasmus hören wir aber, dass ihm die „giftigen Streitigkeiten zwischen Reuchlin und denen, die Jakobus von Hochstraten beifall spendeten“, „wegen ihrer Kampfweise“¹⁸⁰ sehr missfielen. Eine gültige Interpretation muss also auf sich warten lassen.

Möglicherweise wurde das Blatt von Anfang an als zwiespältig empfunden, es fand jedenfalls keine Nachfolge. Einzig die Bezeichnung Luthers als ein Herkules, ein kraftstrotzender, tugendhafter Heros, sollte einige Nachwirkungen bis ins 19. Jahrhundert haben: Für Herder griff Luther „den geistlichen Despotismus, der alles freie, gesunde Denken aufhebt oder

¹⁷⁷ ZUCHOLD 1984, S. 57.

¹⁷⁸ Ebd.

¹⁷⁹ GANZER – STEIMER 2002, s. Artikel „Hoogstraeten“, Sp. 343–346 und „Reuchlin“, Sp. 655–659.

¹⁸⁰ Aus einem Brief des Erasmus an Albrecht von Mainz, zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 216.

untergräbt, als ein wahrer Herkules an“.¹⁸¹ Ob er den Holbein-Holzschnitt kannte? Auch für Goethe scheint der Vergleich Luthers mit Herkules nahe gelegen zu haben: Er hatte vom Herzog von Kurland eine Zeichnung Peter Vischers d. J. von 1524 geschenkt bekommen, eine „Allegorie der Reformation“, die in ihrer Aussage dem Blatt „Luther als Befreier“ des Monogrammisten H nahe kommt (Abb. 28).¹⁸² Sie zeigt einen nackten Heros, einen halbmondförmigen Schild über der Schulter, der mit „Lvthervs“ bezeichnet wird. Er führt die Allegorien der PLEBES, der CONSCIENTIA und der IVVENTVS aus der brennenden Ruine der römischen Kirche heraus zu dem in einem Tor wartenden Christus. Goethe interpretierte das Blatt folgendermaßen: „Luthern als Herkules, der die Jugend, das Gewissen, das Volk befreit und auf Christum deutet.“¹⁸³ Dabei fehlt diesem allegorischen ‘Luther’ alles, was einen Herkules ausmacht: die Keule, das Löwenfell, der Bart. Wenn Goethe also den von Vischer vielleicht ganz allgemein als ‘miles christianus’ gemeinten Helden als Herkules interpretierte, dann weil dieser Vergleich ihm präsent war.

Die Vorstellung Luthers als eines Helden wird die Luther-Rezeption im 19. Jahrhundert ganz entscheidend prägen. Während das religiöse Moment in der populären Graphik der Reformationszeit ganz prominent im Vordergrund stand, trat es im 19. Jahrhundert schließlich hinter das heroische zurück, das seinerseits einen immer stärkeren nationalistischen Beiklang bekam: Luther als Hercules Germanicus.

Wurde Luther in der Kunst des 16. Jahrhunderts als eine Art Mythos inszeniert, wurde er dagegen im 19. Jahrhundert zu einem geschichtlichen Heros. Während man ihn im 16. Jahrhundert in einem heilsgeschichtlichen Rahmen verankerte, wurde er im 19. als Schlüssel- und Angelpunkt einer teleologischen Gesetzen unterworfenen Nationalgeschichte rezipiert. Diesen Unterschied gilt es trotz zahlreicher ins 19. Jahrhundert hinübertransportierter Aspekte, der Heiligenaura wie des Heroenstatus, im Auge zu behalten.

1.2.3. Luther in der populären Graphik des 17. und 18. Jahrhunderts

Auch im 17. und 18. Jahrhundert blieb Luther in der populären Graphik präsent, und sein Bild überschwemmte besonders zu den Jubiläumsfeiern (zum Thesenanschlag 1617 und 1717 und zur Augsburger Konfession 1630 und 1730) die Bildermärkte. Hier kann nur ein kurzer

¹⁸¹ 1793 in den „Briefen zur Beförderung der Humanität“, Zweite Sammlung, Nr. 18, in: HERDER WERKE, Bd. 17, S. 87.

¹⁸² Weimar, Goethehaus. ZUCHOLD 1984 passim; s. auch FICKER 1934, Nr. 103 (hier wird die Luther-Figur als „David“ gedeutet); KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 159, Abb. 32b; WARNKE 1984, S. 53–55; KRUSE 1985, S. 104 f.

¹⁸³ Zitiert nach ZUCHOLD 1984, S. 52.

Überblick über diese Blätter gegeben werden, die v. a. von Angelika Marsch etwas ausführlicher behandelt wurden.¹⁸⁴

Beliebt war besonders das Ganzfigurenporträt in der Tradition des Schweriner Bildnisses Cranachs d. J. und seiner graphischen Äquivalente, das nun allerdings mehr und mehr an Porträtähnlichkeit einbüßte und häufig mit langen erklärenden Texten zu Luthers Leben und Wirken versehen wurde.¹⁸⁵

Ab etwa 1730 – und hier wird die bereits im 16. Jahrhundert teilweise bereits angedeutete Verbürgerlichung des Lutherbildes weitergeführt – verknüpfte man dieses Bildnis gern mit einem Gelehrten-Interieur mit Schreibtisch, gepolstertem Stuhl, Büchern und Sanduhr und gab Luther einen Schwan bei (Abb. 29).¹⁸⁶ Wirken diese Bilder zunächst wie profane Gelehrtenbildnisse, so weist doch der Schwan auf den ‘Heiligkeitsstatus’ Luthers hin: Er ist einerseits ein typisches Attribut, wie es auch Heiligen beigegeben wird,¹⁸⁷ andererseits verweist er auf einen angeblichen Spruch des tschechischen Reformators Hus, den dieser kurz vor seiner Hinrichtung auf dem Scheiterhaufen 1415 geäußert haben soll: „Heute bratet ihr eine Gans, aber über hundert Jahr, das ist, wenn man 1516 zählet, wird ein lauterer Schwan kommen, der wird euch ein ander Liedlein zur Lezt singen.“¹⁸⁸ Hus, dessen Name auf Tschechisch „Gans“ bedeutet, hatte nach dieser Überlieferung also bereits Luther angekündigt, ein Vorläufer hatte auf sein künftiges Wirken hingedeutet und seinem Tun damit eine sakrale Aura verliehen.¹⁸⁹ Vermied man also im 17. und 18. Jahrhundert die direkte Sakralisierung Luthers z. B. durch den Heiligenschein, wie ihn Baldung noch zeigte, so mochte man doch zumindest auf die Andeutungen der Gottesnähe des Reformators nicht verzichten.¹⁹⁰ Erst im 19. Jahrhundert, in dem noch immer ähnliche Ganzbildnisse Luthers in

¹⁸⁴ MARSCH 1980 zum „Jahrhundertjubiläum 1630“ und „1730“. S. auch die Materialsammlung im KAT. AUSST. COBURG 1983.

¹⁸⁵ MARSCH 1980, S. 56. Z. B. der 1616 erschienene Holzschnitt von Johannes Meder aus Ulm, Abb. 42.

¹⁸⁶ RIETSCHEL 1983, S. 15; MARSCH 1980: Gedenkblatt von Michael Kauffer zum Jubiläum 1730, Abb. 103. Hier als Einzelblatt, wiederum mit einer langen Lebensbeschreibung Luthers. Ähnlich der Kupferstich von Andreas Maschenbauer, Augsburg 1730, in: KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 37. Beliebt waren solche Bildnisse aber auch als Bibel- und Gesangbuch-Frontispize, s. hierzu Gerhard Seib: Luther mit dem Schwan als Frontispize in hessischen Gesangbüchern, in: KAT. AUSST. WITTENBERG 1996, S. 66–69 und Kat. Nrn. 5–31.

¹⁸⁷ SCHARFE 1968, S. 189.

¹⁸⁸ MATHESIUS 1588 (1857), S. 3.

¹⁸⁹ JOESTEL 1996, S. 9.

¹⁹⁰ Den Heiligenstatus wird Luther bis ins 19. Jahrhundert nicht ganz los. Ein gutes Beispiel hierfür ist das zahlreiche Auftreten „unbrennbarer“ Lutherbilder, die wunderbarerweise verheerende Brände überstehen. Hierzu SCRIBNER 1987 im Kapitel „Incombustible Luther“, S. 322–353, aber auch bereits im 16. Jahrhundert auftretende Wundergeschichten von Heilungen und Verfluchungen, die sich bis ins 19. Jahrhundert hielten: BRÜCKNER – GRUPPE 1974; Zu beachten ist auch der „Reliquienkult“, der noch im 19. Jahrhundert mit Splintern vom angeblichen Bett Luthers auf der Wartburg (KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 306) oder Holz von der sog. Lutherbuche bei Altenstein getrieben wurde (SEIB 1996A).

der Gelehrtenstube entstanden,¹⁹¹ ließ man auch den Schwan fort: Luthers Größe sollte sich nun ganz in seiner Person und in der Bibel, dem Hinweis auf sein reformatorisches Wirken, ausdrücken.

Auch die antikatholische Polemik der Reformationsblätter des 16. Jahrhunderts fand in den folgenden Jahrhunderten eine Nachfolge, wenn sie auch hinter den positiv bekennenden Formulierungen der Lehre zurückstand: Zum ersten Jahrhundertjubiläum des Thesenanschlags z. B. wurde Luthers reformatorische Tat als „geistliche Erlösung aus dem römischen antichristlichen Diensthause“ mit der Befreiung der Israeliten aus Ägypten verglichen.¹⁹²

Eines der bekanntesten Blätter, die zum ersten Jahrhundertjubiläum des Thesenanschlags 1617 verbreitet wurden, zeigt die Verbildlichung eines „Traumes Friedrichs des Weisen“, einer Erfindung wohl des späten 16. Jahrhunderts (Abb. 30).¹⁹³

„Der Text zu diesen Blättern erläutert den Inhalt: Kurfürst Friedrich der Weise habe in der Nacht vor Luthers Thesenanschlag dreimal hintereinander geträumt, daß Gott ihm einen Mönch geschickt habe, der des Apostels Paulus natürlicher Sohn sei. Dieser Gottesbote bat um die Erlaubnis, etwas an die Wittenberger Schloßkirche zu schreiben. Als der Kurfürst zustimmte, zückte der Mönch eine lange Feder, die bis nach Rom reichte, einem Löwen (gemeint ist Papst Leo X.) durch den Kopf stach und mit ihrem Ende die Krone vom Kopf des Papstes stieß. Der Löwe brüllte laut, daß ganz Rom und alle Stände des Reiches zusammenliefen und vom Papst aufgefordert wurden, sich zu wehren. Daraufhin wollte der Kurfürst die Feder zerbrechen, was ihm aber nicht gelang. Gefragt, wieso die Feder so zäh sei, antwortete der Mönch, sie wäre von einer alten, hundertjährigen böhmischen Gans.“¹⁹⁴

Luthers Kampf gegen die katholische Kirche wird hier als göttlicher Plan deklariert, den Gott – analog zu biblischen Traumvisionen – schon vor dem Anrollen der Ereignisse dem sächsischen Kurfürsten offenbart habe. Die katholische Kirche in Gestalt des Papstes und einiger geistlicher Würdenträger erscheint trotz all ihrer Pracht hilflos: Selbst die dicken Mauern Roms können sie nicht vor der Feder Luthers schützen, und die Tiara wird dem Papst vom Kopf gestoßen. Während so die römische Kirche entmachtet wird, findet Luthers Lehre bereits Nachfolge: Von seiner Feder fallen kleinere Federn ab, die von anderen Männern (einer ist mit Phil. M bezeichnet) aufgehoben werden. Rechts im Hintergrund erscheint Luther noch einmal, in der Bibel lesend, und ist hier wie auch schon in früheren reformatorischen

¹⁹¹ Vgl. z. B. die Lithographie zum 300-jährigen Jubiläum der Augsburger Konfession 1830 von Cäcilie Brandt: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 41.1, S. 133, oder das Mittelbild der von Löwenstern'schen Folge, ebd., Kat. Nr. 34.1–5, S. 96–98.

¹⁹² Aus der Anordnung des sächsischen Kurfürsten zur reformatorischen Jahrhundertfeier, zitiert nach SÖRRIES 1983, S. 67.

¹⁹³ KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nrn. 43–44a; KAT. AUSST. WITTENBERG 1996, Kat. Nrn. 111–115, letzteres Blatt noch von 1717. Zum Traum auch SCRIBNER 1983, S. 377 f. S. 378: Der Verfasser des Flugblattes, wohl David Krautvogel, gibt dem Leser auch eine lückenlose Überlieferung des Traumes an die Hand, der „von angesehenen lutherischen Geistlichen“ bezeugt wird.

Blättern durch einen Lichtstrahl mit der in einer Wolke thronenden Dreieinigkeit verbunden. Auch hier findet sich also, wie bereits im 16. Jahrhundert mehrfach beobachtet, die Antithese der wahren und der falschen Kirche, wobei die neue Lehre noch einmal zusätzlich durch den sich in der Traumvision äußernden göttlichen Willen legitimiert wird.

Ein weiteres Blatt von 1618 nimmt Anregungen des 16. Jahrhunderts auf: Das „Wunderwerck d. Martin Luthers“, in dem Luther als apokalyptischer Engel erscheint (Abb. 31).¹⁹⁵ Gewappnet mit der Bibel und einer diese strahlend hell erleuchtenden Kerze, fliegt er posaneblasend und damit laut das Evangelium verkündend auf den Papst zu. Dieser sitzt wie in dem früheren Blatt „Lvthervs trivmphans“ auf einem wankenden Thron, auch hier von seinen Anhängern mit Mistgabeln gestützt.

Insgesamt tritt aber die antikatholische Polemik gegenüber der positiven Betonung der Lehre zurück. In den graphischen Lutherbildnissen wurde Luther im 17. Jahrhundert vor allem als Kirchenlehrer, als Verteidiger der Orthodoxie dargestellt. Das äußert sich besonders in den Beischriften. So steht unter einem seiner Bildnisse: „Groß war sein Leben größer seine Predigt am größten seine Lehre“.¹⁹⁶

Die protestantische Lehre wird auch in einem 1617 ausgegebenen und bis ins 18. Jahrhundert immer wieder nachgestochenen Blatt in den Mittelpunkt gestellt, einer allegorischen Darstellung der Reformation von Hans Troschel aus Nürnberg (Abb. 32).¹⁹⁷ Um einen Altar mit dem Kruzifix sind Luther, Melanchthon, der sächsische Kurfürst Friedrich der Weise und der 1617 aktuelle Kurfürst Johann Georg I. versammelt; Reformatoren und weltliche Herrscher wirken zusammen für die lutherische Lehre. Luther und Melanchthon halten die Bibel, in der zu lesen ist: „Verbvm domini manet in aeternvm“, die Kurfürsten dagegen verteidigen das Bibelwort mit dem Schwert. Alle stehen unter dem Zeichen der Dreieinigkeit des Kruzifixes, der über ihm schwebenden Taube des Heiligen Geistes und des Jahwe-Tetragramms, von dem eine strahlende, dunkle Wolken vertreibende Helligkeit ausgeht. Durch den Hinweis auf das Opfer Christi und auf das Wort Gottes werden die wichtigsten

¹⁹⁴ KAT. AUSST. WITTENBERG 1996, S. 128.

¹⁹⁵ KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 41, S. 86 f.; REINITZER 1983, Kat. Nr. 134, S. 226 mit Abb. 142 auf S. 227; SÖRRIES 1996, S. 26, Abb. 7; der Vergleich Luthers mit dem apokalyptischen Engel kam bereits 1522 in einer Flugschrift Michael Stiefels auf. s. hierzu LIENHARD 1978, S. 65. Auch Bugenhagen sagte in seiner Leichenpredigt auf Luther am 22. Februar 1546: „Denn er war ohn Zweifel der Engel, davon in Apokalypsi 14. Kap. (V. 6ff.) steht: ‘Und ich sahe einen Engel fliegen mitten durch den Himmel, der hatte ein ewig Evangelium zu verkünden denen, die auf Erden sitzen und wohnen, und allen Heiden und Geschlechtern und Sprachen und Völkern.’“ Zitiert nach GLASER – STAHL 1983, S. 47; zum Vergleich Luthers mit dem apokalyptischen Engel auch SCRIBNER 1983, S. 382.

¹⁹⁶ RIETSCHEL 1983, S. 15.

¹⁹⁷ MARSCH 1980, S. 56 f., Abb. 43; KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 45; OELKE 1992, S. 418–419, Abb. 49; KRUSE 1998, S. 26–28.

reformatorischen Grundsätze – Rechtfertigungslehre und Schriftprinzip – in den Mittelpunkt gestellt.

Auch in den Blättern zum Jubiläum der Augsburger Konfession 1630 wird die biblische Absicherung der Lehre wichtiger als die aggressive antikatholische Bildersprache. Das ist gerade im Zusammenhang mit der unsicheren Lage des Protestantismus in dieser Phase des 30-jährigen Krieges zu verstehen: „Die Siege Wallensteins und das Restitutionsedikt von 1629 veränderten die Lage zuungunsten der protestantischen Länder und Städte. Gustav Adolf von Schweden hatte noch nicht entscheidend in den Kampf eingegriffen.“¹⁹⁸ Besonders betont wird daher wie in Troschels Blatt die Rolle der Fürsten als weltliche Hüter der Augsburger Konfession.

So steht im Kupferstich von Jacob von der Heyden „Eigentliche abbildung des Leuchters wahrer Religion“ je einer der Arme des siebenarmigen Leuchters für einen Artikel der Confessio Augustana (Abb. 33).¹⁹⁹ Zum weiteren Verständnis wird jeder dieser Artikel in kleinen Medaillonbildern noch mit je einer Bibelstelle des Alten und des Neuen Testaments begleitet. Der Leuchter, entzündet von den Strahlen des Heiligen Geistes, steht auf der Bibel und wird flankiert von Luther im Predigertalar und mit der Bibel in der Hand und dem Kurfürsten Johann dem Beständigen. Luther hält die Rute Aarons, der Kurfürst den Stab des Moses: „Ihre Attribute zeichnen sie als Nachfolger der biblischen Vorbilder aus und geben ihnen über die Methode der Typologie die biblische Legitimation.“²⁰⁰ Das Blatt weist so ein dichtes Geflecht von Verweisen auf die Heilige Schrift auf, durch die sich die protestantische Religion legitimiert und sich in Zeiten der Unsicherheit und Bedrohung ihrer selbst versichert. Während in Augsburg der evangelische Gottesdienst verboten war, stellt auch ein weiterer Kupferstich von dem Augsburger Stecher Matthäus Krüger wie zum Trotz das Bekenntnis zum Bekenntnis dar: Johann der Beständige überreicht die Augsburger Konfession, während Luther das Licht, „die Erkenntnis, die die Finsternis vertreibt“,²⁰¹ auf die auf einem Altar liegende Bibel stellt, im Halbkreis umgeben von den anderen bekennenden Fürsten.

Diese Lichtmetaphorik war bereits von den frühesten Anfängen der Reformation an in der Graphik präsent, so z. B. in dem Blatt des Monogrammistens H, „Luther als Befreier“, wo Luther die Gläubigen aus der Finsternis führt. Ab dem 17. Jahrhundert wird dann immer wieder dargestellt, wie Luther eine brennende Kerze aufstellt, auf eine Kerze weist oder – besonders sinnig – einen Scheffel von einer brennenden Kerze herunternimmt. Letzteres wird

¹⁹⁸ KAT. AUSST. COBURG 1983, S. 102.

¹⁹⁹ KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 48, S. 102 f.

²⁰⁰ KAT. AUSST. COBURG 1983, S. 102.

²⁰¹ MARSCH 1980, S. 63.

besonders gern auf Medaillen dargestellt, die anlässlich der Reformationsjubiläen geprägt wurden.²⁰² Letztlich gehen diese Darstellungen wohl auf das von Luther gern gebrauchte Zitat der Bergpredigt (Mt 5,15) zurück: „Man zündet auch nicht ein Licht an / und setzt es unter einen Scheffel / sondern auf einen Leuchter / So leuchtet es denn allen / die im Hause sind.“ Luther hat also das Licht des wahren Glaubens wieder angezündet bzw. von einem Scheffel befreit, und damit die vorangegangene Finsternis des degenerierten katholischen Glaubens beendet, das ist der allgemeine Tenor dieser Graphiken.

Weite Verbreitung erfuhren solche Bilder besonders zur Zeit der Aufklärung, anlässlich der Reformationsjubiläen 1717 und 1730. Ich nenne nur zwei Beispiele: Eine Radierung von Jacob Wilhelm Heckenhauer aus Wolfenbüttel von 1717 (Abb. 34)²⁰³ zeigt in einem barocken Innenraum den Herzog August Wilhelm von Braunschweig-Lüneburg, der mit langer weißer Perücke und in antikisch anmutendem Gewand an einem Tisch sitzt. Er hält die Bibel aufgeschlagen, so dass der Betrachter lesen kann: „Das Wort unsers Gottes bleibet ewiglich.“ Ihm gegenüber steht Luther – nun jeglicher Porträtähnlichkeit entbehrend, aber im bekannten Predigertalar. Er hat gerade einen großen Leuchter mit brennender Kerze auf den Tisch gestellt, den er noch mit beiden Händen gefasst hält. Hinter ihm an einer Säule lehnt der soeben entfernte Scheffel. Das Blatt feiert den protestantischen Herrscher als Beschirmer der wahren Lehre.

Eine weitere Radierung, ebenfalls auf das Jubiläum 1717 Bezug nehmend, trägt den Titel „AnDeres Lvther’sChes IvbILæVM“. Hier weist der neben einem Altar in der rechten Bildhälfte stehende Luther mit der linken Hand auf die in der rechten oberen Bildecke schwebende Taube des Heiligen Geistes, mit der Rechten auf einen brennenden Kerzenleuchter auf dem Altar. Auch hier ist der Scheffel noch präsent: Er steht - umgestülpt – auf dem Altar neben Luther. Im Text heißt es u. a.: „So hat Lutherus dan uns aus den Schloff erweket / daß niemand dieses Licht mehr unterm Scheffel stecket“.

„Noch im 19. und 20. Jahrhundert erscheint Luther in der romantischen und in der nationalistischen Literatur im Bild des Lichtbringers, das in manchen Fällen mit den politischen Ideen dieser Jahrhunderte verbunden wird.“²⁰⁴

²⁰² SCRIBNER 1987, S. 344.

²⁰³ KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 49, S. 104 f.; das Blatt übernimmt – durch den Druck seitenverkehrt – genau die Komposition eines der „Augsburger Friedensgemälde“ von 1702, das eben Matthäus 5, Vers 15 und 16 illustrieren soll. Statt Luthers und August Wilhelms sind hier biblische Figuren, wohl alttestamentarische Propheten, die Akteure. Interessant ist aber, dass auch im Text des Augsburger Friedensgemäldes das Licht – nach den Propheten und Christus – mit Luther in Verbindung gebracht wird: „Vor Menschen-Tand-Gewölck war aller Glantz verlohren / Es saß das arme Volck in blinder Dunckelheit / Biß GOTT Lutherum selbst erleuchtet und erkohren / Den Scheffel wegzuthun.“ s. JESSE 1981, S. 184 (Abb.) und 185 (Text).

²⁰⁴ KAT. AUSST. COBURG 1983, S. 100.

In der Malerei und Graphik äußert sich diese fortdauernde Tradition vor allem in der Lichtführung z. B. in Szenen des Wormser Reichstags oder der Leipziger Disputation, wo Luther häufig von einem durch ein Fenster hereinstrahlenden Sonnenstrahl wie von einem Scheinwerfer beleuchtet wird. Aber auch die Fackelumzüge zu den Lutherjubelfesten des 19. Jahrhunderts wie die zu diesem Anlass in den Städten aufgestellten von hinten beleuchteten Transparente mit Lutherszenen sind vielleicht in diesem Zusammenhang zu sehen, wurden doch die Jubiläen 1817 und 1830 als „Siegesfest des Lichts über die Finsterniß“ oder der „Vernunft über die Unvernunft“ gefeiert.²⁰⁵

Die vielfach in Augsburg entstandenen Gedenkblätter zum Konfessionsjubiläum 1730 zeigen in einigen Fällen auch die Fest-Dekorationen, mit denen die Augsburger Kirchen anlässlich des festlichen Ereignisses geschmückt wurden. Vom Augsburger Stecher Elias Baeck z. B. sind uns die „Fest-Dekorationen der Heilig-Geist-Kirche“ und die „Ehrenpforte und Festaltar der St.-Jacob-Kirche“ überliefert.²⁰⁶ Beide zeigen eine Kombination von großen, säulengeschmückten Torbögen, geschmückt mit Bildern der Übergabe der Augsburger Konfession, versehen mit Skulpturen der evangelischen Fürsten, Luthers und verschiedener Allegorien wie „Glaube“ und „Liebe“. An dieser Prachtentfaltung zeigt sich, mit welcher Selbstverständlichkeit und welchem Selbstbewusstsein die evangelische Kirche sich nun präsentieren kann – was für ein Unterschied zu der ersten Hundertjahrfeier 1630! Der Glaube hat sich endlich konsolidiert und auch gegen die Widerstände des 30-jährigen Krieges durchgesetzt. Und das nicht zuletzt mit Hilfe seiner weltlichen Beschützer: die Ehrenpforte der St. Jacob-Kirche wurde bekrönt von fünf Herrscherstatuen, während Luther und Melanchthon nur in Medaillonbildnissen Platz fanden!

Die Entwicklung des Lutherbildes im 17. und 18. Jahrhundert zeigt also insgesamt das Nachlassen katholischer Polemik, aber auch die deutliche Zurücknahme des kämpferischen Elements Luthers. Er erscheint vielmehr im Zusammenhang mit lehrhaften Allegorien der reformatorischen Lehre und zunehmend als milder, aufgeklärter Lichtbringer. Eine starke Betonung erhält sein Zusammenwirken mit der weltlichen Obrigkeit, ohne die – so wird suggeriert – die evangelische Lehre dem Untergang anheimgefallen wäre.

Obrigkeitliche Vereinnahmung Luthers wird auch im 19. Jahrhundert eine Rolle spielen, ebenso erfährt die aufklärerische Vorstellung Luthers als Lichtgestalt eine Fortsetzung. Sein Heroenstatus und das Kämpferische jedoch – im 19. Jahrhundert ein ganz wesentlicher Aspekt des Lutherbildes – scheinen ein neues Phänomen zu sein und können allenfalls an

²⁰⁵ BURKHARDT 1988, S. 223 f.

²⁰⁶ MARSCH 1980, S. 86 f., Abb. 88 (St.-Jacob-Kirche) und 89 (Heilig-Geist-Kirche).

reformatorische Graphik des 16. Jahrhunderts anknüpfen. Auch die antikatholische Polemik, die in der Aufklärung im Rückgang begriffen war, erfährt eine neue Intensivierung. Es wird zu fragen sein, unter welchen geistesgeschichtlichen Bedingungen und in welchen gesellschaftlichen Kontexten es zu diesem Umschwung des Lutherbildes an der Schwelle vom 18. zum 19. Jahrhundert kommen konnte.

I.3. Reformationsaltäre: Bekenntnis zu Luthers Lehre

Luther in Historienbildern in Handlungszusammenhängen darzustellen, ist nicht erst eine Erfindung des 19. Jahrhunderts. Schon im 16. Jahrhundert taucht Luther auch im großformatigen Ölbild auf, und zwar vor allem in den von Lucas Cranach d. Ä. und d. J. geschaffenen 'Reformationsaltären': Es handelt sich dabei um Altäre, die für neu gegründete evangelische Kirchen gestiftet wurden, aber auch um Epitaphien, die niemals als Altar Verwendung fanden. Programmatisch werden in diesen Gemälden Grundlagen des neuen Glaubens formuliert, so dass sie in allererster Linie als Bekenntnisbilder zu sehen sind. Überhaupt war das Lutherbild von Beginn an und bis ins 19. Jahrhundert hinein ja nicht nur Ausdruck der Verehrung seiner Person und Lehre, sondern Bekenntnis zum protestantischen, zum spezifisch lutherischen Glauben. Wie stark das Lutherbild mit dem Bekenntnis verbunden war, zeigt auch das Beispiel der oberpfälzischen Simultankirchen. „Zum lutherischen Gottesdienst wurde dem vom katholischen Kultus beherrschten Raum durch das Aufstellen eines Lutherbildes ein reformatorischer Anstrich verliehen.“²⁰⁷

Die Reformationsaltäre sind im Zusammenhang der Suche der neu gegründeten Kirche nach einem eigenen, von dem der katholischen Kirche unterschiedenen ikonographischen Programm zu sehen, „das die neue Glaubenshaltung in künstlerischer Form und volkstümlicher Verständlichkeit zum Ausdruck bringen sollte.“²⁰⁸ Dementsprechend zeigen sie vor allem typische liturgische Handlungen der evangelischen Kirche oder für ihre Lehre besonders bedeutsame biblische Szenen wie die Kreuzigung Christi, durch die der Mensch der Gnade teilhaftig wird, die Taufe oder das letzte Abendmahl.

Luther ist dann entweder beim Vollzug liturgischer Handlungen gezeigt oder, meist zusammen mit den Wittenberger Mitreformatoren, als Zeuge bei einer biblischen Szene

²⁰⁷ SÖRRIES 1983, S. 65.

²⁰⁸ MARSCH 1980, S. 34.

anwesend. Da die Altäre m. W. – mit einer Ausnahme²⁰⁹ – erst kurz nach Luthers Tod einsetzen, ist in ihnen vor allem der Typus des gealterten, fülligen und grauhaarigen Luther vertreten.

So z. B. in dem wohl berühmtesten dieser Altäre, den Lucas Cranach d. Ä. in Zusammenarbeit mit Lucas Cranach d. J. von um 1539 bis 1547 für die Wittenberger Stadtkirche St. Marien schuf (Abb. 35).²¹⁰ Sein Thema sind die wichtigsten Sakramente und liturgischen Handlungen der evangelischen Kirche: Im Hauptbild, dem letzten Abendmahl Christi, im biblischen Gewand, in den Innenseiten der Flügel und auf der Predella jedoch als ganz realistisch wirkende Darstellungen des zeitgenössischen Gemeindelebens: Vor der versammelten Gemeinde tauft Melanchthon auf dem linken Flügel ein Kind. Im gleichen Kirchenraum nimmt Stadtpfarrer Bugenhagen im rechten Flügel die Beichte ab, und in der Predella ist Luther, auf der Kanzel predigend, zu sehen. Abendmahl, Taufe, Beichte, Predigt: „Ein solches ausgesprochen reformatorisches Bildprogramm“, so nimmt Thulin an, „kann Cranach nur in enger Beratung mit seinem Freund und Gevatter Luther geschaffen haben ...“.²¹¹ Vorstellbar wäre das, zumal Cranach mit der Konzeption des Altars sicher längere Zeit vor der Vollendung begann und somit noch zu Luthers Lebzeiten damit angefangen haben kann.

Besonders in der Darstellung des Abendmahls als Mitteltafel folgt Cranach Luthers Empfehlungen, der schon 1530 schrieb:

„Wer hie lust hette, tafeln auff den altar lassen zu setzen, der solte lassen das abendmahl Christi malen [...] Denn weil der altar dazu geordent ist, das man das Sacrament drauff handeln solle, So kuendte man kein besser gemelde dran machen ...“.²¹²

In Cranachs Gemälde ist Christus mit den Jüngern an einem runden, den unhierarchischen Gemeinschaftscharakter der Gläubigen betonenden Tisch versammelt. Es handelt sich um den Moment der Verratsankündigung: Indem er ihm den Finger auf den Mund legt, bedeutet der am linken Ende des Tisches sitzende Christus dem Judas, dass er der Verräter sein wird; Johannes ist schon voll Trauer auf Christi Schoß gesunken, die anderen Jünger zeigen durch ihre Gebärden, ihre geöffneten Münder, dass sie in erregter Diskussion begriffen sind. Einer der Jünger rechts vorn ist besonders herausgestrichen: Er wendet sich auf seinem Sitz um fast

²⁰⁹ Das Fragment eines größeren Gemäldes in Toledo/Ohio, Toledo Museum of Art, wird im KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 429, S. 324 f. wegen der Kostüme bereits in die 1530er Jahre datiert. Es handelte sich dann um das „älteste erhaltene Gruppenbild von Reformatoren aus der Werkstatt Cranachs“.

²¹⁰ FICKER 1934, Nr. 355; LILIENFEIN 1942, S. 101 f., Abb. 127, 128; THULIN 1955, S. 9–32; HAEBLER 1957, S. 19, Abb. 5; THULIN 1965, S. 19; BELLMANN – HARKSEN – WERNER 1979, S. 176 f.; MARSCH 1980, S. 36 f.; KRUSE 1985, S. 98; KOERNER 1995, S. 143 f. SÖRRIES 1996, S. 25.

²¹¹ THULIN 1955, S. 9.

²¹² In der Auslegung des 111. Psalms, WA 31.1., S. 415.

180 Grad, um von einem als einzigem in der Mode des 16. Jahrhunderts gekleideten Diener den Becher mit Wein entgegenzunehmen. Bei genauerem Hinsehen erkennt man, dass der Jünger die Züge Luthers trägt mit dem Bart, wie er ihn sich als Junker Jörg hatte wachsen lassen.²¹³ Ausdrücklich wird so im Gemälde die biblische Grundlage für die durch Luther ab 1523 eingeführte Abendmahlspraxis, Brot *und* Wein zu reichen, betont.

Der zweite Grundpfeiler des protestantischen Gottesdienstes ist die deutsche, allen verständliche Predigt über das Wort und Leben Christi, wie es in der Bibel überliefert ist. Die Predella zeigt darum die Predigt Luthers: In seinem Talar, mit weißem Kragen und rotem Bändchen, das Haar ergraut, steht der gealterte Reformator auf der Kanzel an der rechten Bildseite und predigt. Ihm gegenüber ist die Gemeinde Wittenbergs versammelt: Frauen und Kinder, auf kleinen Stühlchen sitzend, Männer mit langen Bärten und jüngere, bartlose, dahinter stehend. Gemeinde und Prediger kommen zusammen, um des Leidens Christi und der dadurch errungenen Gnade für alle Gläubigen zu gedenken. Dieser Inhalt der Predigt ist in der Mitte der Predella, in dem freien Raum zwischen Luther und der Gemeinde dargestellt: Das Kruzifix, an dem der sterbende Christus hängt. Luther weist mit der einen Hand, wie Johannes der Täufer, auf dieses Opfer Christi, mit der anderen zeigt er auf den Bibeltext. Dabei ist das Kruzifix keine Skulptur, aber auch nicht als ein real im Raum präsent gemeint, sondern als ein inneres Bild, das sich im Prediger und der zuhörenden Gemeinde im Gedanken an das Bibelwort formt: das Blut Christi tropft nicht auf den Kirchenboden, und sein Hüfttuch ist von einem Windzug unbekannter Herkunft ergriffen.

Alles wesentliche, worauf der protestantische Glaube beruht – Glauben, Gnade, Christus – und die diesem Glauben gemäße Form des Gottesdienstes als Gemeinschaftshandlung, sind so einprägsam und eingängig in diesem kleinen Bild ausgedrückt. Was man auf den ersten Blick für die realistische Darstellung einer zeitgenössischen Szenerie halten mag, erhält einen erhöhten, darüber hinaus gehenden Sinn und Inhalt.

In vielen Fällen sind die hier zu besprechenden Altäre von protestantischen Fürsten in Auftrag gegeben worden, so dass man eine so reine Theologenversammlung, wie sie der Wittenberger Altar mit Luther, Bugenhagen und Melanchthon zeigt, kaum wieder findet: Zu der theologischen kommt dann „die staatspolitische Komponente“²¹⁴: So in dem von Johann von Anhalt in Auftrag gegebenen Altar Lucas Cranachs d.J. für die Dessauer Marienkirche (Abb.

²¹³ Der Künstler hat noch andere Porträts in dem Bild untergebracht: Der Mundschenk ist Lucas Cranach d. J., der dritte Jünger von unten auf der rechten Seite der Buchdrucker Hans Lufft. S. hierzu BELLMANN – HARKSEN – WERNER 1979, S. 176.

²¹⁴ SÖRRIES 1996, S. 25.

36),²¹⁵ in dem das Abendmahlsmotiv des Wittenberger Altars wieder aufgegriffen wird, wobei hier die Jünger vollständig von zeitgenössischem Personal gestellt werden.

Das Mahl findet in einem prächtigen Renaissancesaal mit kassettierter Decke statt, die von einer mächtigen korinthischen Säule in der Mitte gestützt wird. Die Säule bildet gleichzeitig die vertikale Achse des Bildes und dient als Hoheitsformel, mit der der unmittelbar davor sitzende Christus hervorgehoben wird. Christus gegenüber auf der Bank sitzt Judas, den Sack mit den dreißig Silberlingen hinter dem Rücken verbergend, als einziger der Jünger kein zeitgenössisches Porträt. Rechts und links von Christus reihen sich die reformatorischen Theologen. Georg von Anhalt, ein geistliches Mitglied der Dessauer Fürstenfamilie und Bruder des Stifters, nimmt links von Christus den Platz des Lieblingsjüngers Johannes ein, neben ihm sitzen Luther, Bugenhagen, Jonas, Cruciger, auf der anderen Seite Melanchthon, Johann Forster, Johann Pfeffinger, Georg Major, Bartholomäus Bernhardi. Rechts vorn hat der jüngere Cranach sich selbst als Mundschenk dargestellt, links kniet der fürstliche Stifter Johann von Anhalt. Im Hintergrund des Raumes stehen neben einer Durchreiche ehrfurchtsvoll aufgereiht die jüngeren Mitglieder der Anhaltiner Fürstenfamilie, wie Diener, die auf eine Beschäftigung warten: Sie sind Diener ihrer Kirche.

Es handelt sich also um eine Aktualisierung des biblischen Geschehens, die Haebler als „bedenklich“²¹⁶ empfindet und die nach Meinung von Reiner Sörries „zwei Schlüsse“ erlaubt: „entweder handelt es sich um ein [sic] Profanierung der biblischen Geschichte oder um eine Sakralisierung Luthers und seiner Mitstreiter.“²¹⁷ Beides ist auf den ersten Blick sicher enthalten, erschöpft aber nicht den Inhalt der Darstellung. Thulin weist darauf hin, dass 1565 – trotz des zehn Jahre zuvor errungenen Augsburger Religionsfriedens und der in ihm enthaltenen vollen rechtlichen Anerkennung der protestantischen Religion im deutschen Reich – die evangelische Kirche in den Augen der römisch-katholischen noch immer eine Ketzer-Kirche war, die es mit der im Trienter Konzil festgelegten ‘Gegenreformation’ zu bekämpfen galt. Indem die reformatorischen Theologen im Bild beim Abendmahl anwesend sind, wird auch dem altgläubigen Vorwurf der Traditions- und damit Legitimationslosigkeit begegnet: Im Gegenteil ist diese Tradition direkt in der Bibel zu suchen, im Evangelium mit seinem Bericht vom letzten Abendmahl Christi. Die Protestanten feiern in ihrem Abendmahl

²¹⁵ FICKER 1934, Nr. 358; THULIN 1955, S. 96–110; HAEBLER 1957, S. 19; THULIN 1965, S. 19 f.; SCHADE 1974, S. 96; KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. F1, S. 370, Farbtafel S. 412; OHLY 1985, S. 45–47, Abb. 21; SÖRRIES 1996, S. 25, Abb. 5; FICKER 1934, Nr. 359 nennt ein Bild des gleichen Themas in Köthen, St. Agnus.

²¹⁶ HAEBLER 1957, S. 19.

²¹⁷ SÖRRIES 1996, S. 25.

die „immer neue[n] Realisierung dieser Gemeinschaft Christi“²¹⁸, stehen somit auf festerem Boden als die Katholiken mit ihrer durch die Opferhandlung ‘verfälschten’ Eucharistie. Zudem bezieht das Bild Position für die lutherische Abendmahlsauffassung, die in der Reformationszeit ja Gegenstand stürmischer Auseinandersetzungen war: Christus ist in diesem Abendmahl der Reformatoren – ganz im Gegensatz zur Lehrmeinung Zwinglis und anderer – leiblich anwesend!

Aus dieser Sinnbildhaftigkeit lässt sich auch die scheinbare Teilnahmslosigkeit der Reformatoren erklären: Es ist wie im Wittenberger Altar der Augenblick der Verratsankündigung, Christus kennzeichnet Judas als den Verräter, indem er ihm ein Stück Brot hinüberreicht. Dennoch sitzen die Theologen ruhig am Tisch, sie unterlassen die sonst üblichen aufgeregten Gesten, die erschütterte Mimik. „Die Jünger Jesu erscheinen vielmehr fest in ihrem Glauben und in der Kraft, ihn bedingungslos zu vertreten.“²¹⁹

Das ist ihnen nur dadurch möglich, dass sie eben nicht in dem historischen Augenblick anwesend, dass sie nicht die Jünger selbst sind, sondern eine in der Gegenwart immer neu erlebbare Abendmahlsgemeinschaft, in der Christus nach Luthers Abendmahlsdefinition stets leibhaftig zugegen ist. Die Reformatoren sind nicht die Jünger, sie werden aber bildlich in ihre direkte Nachfolge gestellt.

Das Bild stellt somit nicht eine Profanierung des Heiligen Abendmahls dar, sondern eine Legitimation der protestantischen Kirche und ein Bekenntnis der anhaltinischen Fürsten zu ihren Glaubensgrundsätzen, denen sie im theologischen (Georg von Anhalt) und im staatspolitischen (Johann) Sinne zu dienen bereit sind.

Auch in einem weiteren Flügelaltar Cranachs d. J. von 1561, der wohl eine „Allegorie auf den Naumburger Vertrag“ darstellt, ist Luther im Zusammenhang mit dem Abendmahl dargestellt.²²⁰ Nur ist er hier ganz ‘realistisch’ bei der Ausübung seines Amtes aufgefasst: Im Bild rechts vorn reicht er dem ernestinisch-sächsischen Herzog, ehem. Kurfürsten Johann Friedrich I. (dem Großmütigen) den Abendmahlskelch, während Melancthon dem albertinisch-sächsischen Herzog August das Brot reicht. Beide Fürsten sind von weiteren Mitgliedern ihrer Familien begleitet. Im Mittelpunkt des Bildes steht jedoch das Kreuz Christi, das sich, ganz realistisch aufgefasst – also nicht als Skulptur gemeint – über dem Abendmahlstisch erhebt.

²¹⁸ THULIN 1955, S. 98.

²¹⁹ KAT. AUSST. BERLIN 1983, S. 370.

²²⁰ Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloss Gottorf in Schleswig, Inv.-Nr. 1989/1819. KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 281, S. 300 f.

Wenn sich die sächsischen Herzöge gemeinsam das Abendmahl einnehmend darstellen lassen, so hat das, wie im Eisenacher Katalog vermutet wird, sicher mit dem Naumburger Vertrag zu tun, der einige Jahre vorher zwischen den Fürsten abgeschlossen wurde: Nachdem Johann Friedrich I. durch seine Teilnahme am schmalkaldischen Krieg die Kurwürde der ernestineschen Linie des sächsischen Hauses an den Albertiner Moritz von Sachsen verloren hatte, strebte nun dessen Bruder August nach einer Versöhnung und trat im Naumburger Vertrag thüringische Gebiete an die Ernestiner ab. „Das Bild sollte an die Versöhnung unter dem Zeichen des reformatorischen Christentums und seiner Sakramente erinnern.“²²¹ Deutlicher noch als im Dessauer Altar kommt hier die „staatspolitische Komponente“ ins Spiel: Erst als auch die Albertiner – die unter dem reformatorisch gesinnten Moritz von Sachsen im Schmalkaldischen Krieg trotzdem die kaiserliche Partei unterstützten – seit 1551 auf der Seite der protestantischen Fürstenopposition gegen den Kaiser kämpfen und schließlich 1552 maßgeblich zum Sieg gegen die kaiserliche Partei beitragen, ist eine Versöhnung der beiden sächsischen Linien in Erinnerung an die gemeinsame Glaubensgrundlage wieder möglich. Das bildliche Bekenntnis zur Reformation ist auch ein Bekenntnis zu einer politischen Haltung. Ähnliches wird für das 19. Jahrhundert festzustellen sein.

Luther wird auch in der historischen Realität seinem Kurfürsten Johann Friedrich I. das Abendmahl gereicht haben. Entgegen den Historienbildern des 19. Jahrhunderts – in denen es solche Darstellungen der Abendmahlsausteilung z. B. von Gustav König auch gibt – ist diese historische Realität hier aber nicht gemeint: Wie im Dessauer Altar haben wir es mit einer sinnbildlichen Darstellung zu tun, die zum einen die Versöhnung der sächsischen Herzöge bekunden soll, zum anderen aber auch deren Bekenntnis zur Reformation und zu Luther und Melanchthon als deren wichtigste theoretische und praktische Begründer.

Auch in der Graphik gab es ähnliche Bekenntnisdarstellungen, in denen die Praktiken des evangelischen Gottesdienstes im Mittelpunkt stehen, manchmal von anonymem Personal durchgeführt, manchmal aber auch von den bekannten Reformatoren. Ein Beispiel ist ein Holzschnitt aus der Cranach-Schule, „Die Spendung des Abendmahls durch Luther und Hus“ von um 1551 (Abb. 37), auch er sinnbildlich zu verstehen: Der tschechische Reformator Hus war, als Luther die Thesen anschlug, bereits seit hundert Jahren tot. Als sein Vorläufer, der

²²¹ KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 301.

schon zu Beginn des 15. Jahrhunderts den Laienkelch gefordert hatte, kann er aber zusammen mit Luther im Bild erscheinen und den sächsischen Kurfürsten das Abendmahl spenden.²²²

Aber nicht nur das Abendmahl, auch die Predigt Luthers wurde in anderen Bildern wieder aufgenommen, z. B. in dem monumentalen, mehr als 4 m hohen und fast 7 m langen sog. „Croy-Teppich“.²²³ Diesmal steht Luther auf einer Kanzel im Zentrum des Bildfeldes, dabei wieder mit einer Hand in die Bibel, mit der anderen auf ein im linken Bilddrittel stehendes Kreuzifix weisend. In dem prachtvollen, säulengeschmückten Raum unterhalb von Luther stehen, in lockerer Gruppierung, aber alle frontal zum Betrachter, die Mitglieder des pommerschen und des sächsischen Herzogshauses mit Bugenhagen und Melanchthon. Beide Herzogshäuser waren durch eine von Luther vollzogene Trauung zwischen Philipp I. von Pommern und Maria von Sachsen verbunden und bekennen sich hier gemeinsam zu der von Luther begründeten Lehre. Der Teppich wurde vom Bildwirker Peter Heymanns vielleicht nach einer Vorlage aus der Cranach-Werkstatt im Auftrag Philipps I. von Pommern-Wolgast angefertigt und im Wolgaster Herzogsschloss aufbewahrt. Er war – wie viele der Altarbilder – ein Bekenntnis des Fürstenhauses zur Reformation, also nicht für einen Kirchenraum bestimmt, sondern für die fürstliche Residenz. Insofern kann dieses ‘Historienbild’ in seiner Bestimmung am ehesten als ein Vorläufer der ebenfalls für profane Räumlichkeiten hergestellten Luther-Historienbilder des 19. Jahrhunderts gelten.

Außer in gottesdienstlichen Handlungen wird Luther im 16. Jahrhundert nur ein Mal handelnd dargestellt, auch hier aber nicht bei einer historischen Handlung, sondern als Teil eines biblischen Gleichnisses: Zusammen mit den anderen Wittenberger Reformatoren arbeitet er in Lucas Cranachs d. J. Epitaph für Paulus Eber (gest. 1569) in der Wittenberger Stadtkirche im „Weinberg des Herrn“ (Abb. 38).²²⁴ Die obere Inschrift erklärt den Inhalt des Bildes:

„Der Bergk die Christlich Kirch bedeuht, / Darin sindt böss und frumme Leuht. / Auff einner seitt Papistenn sinndt.: Ein gottlose böss und frech Gesinddt / Die reissen gottes Weinberg einn.: So er gebawtt durchs wortte seinn. [...] Dagegen auff der ander seitt, Stehenn viell dapffer gelarter Leuht, / Mitt ihrenn Instrumentenn all, / So mann Im Weinberg haben soll / Die reumen, schneiden, binden, hawenn, / Den Bergk gottes sie wieder bawenn, / Sie tilgen aus all falschen lehr, / Thun trewlich fördern gottes ehr [...]“²²⁵

²²² KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 2, Kat. Nr. 361, S. 513; KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. F 42; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 102, S. 229; KRUSE 1985, S. 100; KAT. WITTENBERG²1993, S. 137, Abb. 112.

²²³ Heute in Greifswald, Ernst-Moritz-Arndt-Universität; FICKER 1934, Nr. 446; THULIN 1965, S. 20; KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. E 63, S. 368, Farbtafel S. 412; Sörries 1996, S. 26.

²²⁴ FICKER 1934, Nr. 360; LILIENFEIN 1942, S. 102, Farbtafel nach S. 80; SCHADE 1974, S. 96; BELLMANN – HARKSEN – WERNER 1976, S. 183, Abb. Tf.183; HASSE 1996, S. 99 f.

²²⁵ Nach BELLMANN – HARKSEN – WERNER 1979, S. 183.

Die schlechte und die gute Pflege des Weinberges wird im Bild auf die beiden Hälften des Weinbergs verteilt: Auf der linken Seite arbeiten die katholischen Priester, prachtvoll in weiß und rot gekleidet, und verwüsten den Weinberg. Im rechten Teil dagegen pflegen die Reformatoren den Berg aufopferungsvoll: Luther harkt, Forster und Melanchthon arbeiten am Brunnen, während Paulus Eber selbst, ebenfalls reformatorischer Theologe und Nachfolger Bugenhagens als Stadtpfarrer an der Stadtkirche in Wittenberg, Reben hackt. Andere, Cruciger, Bugenhagen, Maior, verrichten die Arbeiten des Pflanzens und Erntens, während Crellius den vollen Korb zur Kelter trägt. Es ist ein Bild friedvollen Wirkens an einem gemeinsamen Ziel und gleichzeitig gleichsam eine Gegendarstellung zu dem Text der Bannandrohungsbulle gegen Luther, die am 15. Juni 1520 publiziert wurde:

„Erhebe dich, Herr, und richte deine Sache! Gedenke deiner Schmähungen, die den ganzen Tag von den Unweisen ausgehen. Neige dein Ohr zu unserer Bitte, denn Füchse haben sich erhoben, die danach trachten, den Weinberg zu vernichten, dessen Kelter du allein getreten hast; und als du zum Vater im Himmel auffahren wolltest, hast du die Sorge, die Leitung und die Verwaltung deines Weinberges dem Petrus gleichsam als Haupt und deinem Stellvertreter und seinen Nachfolgern als triumphierende Kirche anvertraut: Ein Wildschwein trachtet danach, ihn zu zerwühlen, und ein wildes Tier frißt ihn ab.“²²⁶

Bildlich wird demonstriert: Nicht die Reformatoren sind die schlechten Arbeiter im Weinberg des Herrn; im Gegenteil richten sie wieder her, was die Päpstlichen verdorben haben. Ganz deutlich wird das in einer späteren Wiederholung des Themas in Salzwedel von 1582, wo Luther nicht Unkraut, sondern päpstliche Bullen hinwegharkt.²²⁷ Die Bilder in Wittenberg und Salzwedel beinhalten also nicht nur positives Bekenntnis, sondern als einzige dieser Tafelbilder auch antikatholische Polemik. In der sinnbildlichen Darstellung des rechten und des unrechten Gottesdienstes sind sie mit den Darstellungen vom wahren und vom falschen Glauben in der Graphik verwandt.

Die Gruppe von Reformatoren, aber auch verschiedene protestantische Fürsten begleiten Luther auch dort, wo er lediglich als Zeuge einer biblischen Handlung auftritt. Das ist z. B. der Fall in Lucas Cranach d. J. Epitaph für Michael Meienburg, der sich – heute kriegszerstört – ehemals in der St. Blasiikirche in Nordhausen befand (Abb. 39).²²⁸ Der verstorbene Bürgermeister Meienburg – eng befreundet mit Melanchthon und durch einen regen Briefwechsel mit Luther verbunden – kniet mit seiner Familie in der traditionellen Stifterdarstellung im Vordergrund des Bildes und wohnt einer im Mittelgrund stattfindenden Szene aus der biblischen Geschichte bei: Christus erweckt den Lazarus zum Leben. „So

²²⁶ JUNGHANS 1967, S. 88.

²²⁷ Salzwedel, Museum, signiert und datiert 1582, aus der Mönchskirche in Salzwedel. SCHADE 1974, S. 96; HASSE 1996, S. 100, Abb. 5.

²²⁸ Datiert 1558; FICKER 1934, Nr. 357; THULIN 1955, S. 75–95; THULIN 1965, S. 20.

hoffen auch die Betenden im Glauben an den, der die Auferstehung und das Leben ist, zu leben, ob sie gleich stürben.“²²⁹ Lazarus steigt gerade aus dem Grab, aufrecht sitzt er neben der Grube, während das Volk durch ein Renaissance-Tor auf den Kirchhof drängt und in Gesten stauender Bewunderung und Andacht seine Reaktionen auf dieses ungewöhnliche Geschehen zeigt.

Etwas abseits von den Menschen, die dem biblischen Ereignis ‘historisch’ beiwohnen, steht ganz links in dunklen Talaren und mit ernsten Gesichtern die Gruppe der Wittenberger Reformatoren, die sich im Halbkreis um den im Kirchenvater-Typus gegebenen Luther schart. Luther wendet sich nach rechts und legt seinem besonderen Freund Melanchthon auszeichnend die Linke auf die Schulter. Die rechte Hand hat er wie in einer erklärenden Geste erhoben, als mache er die Umstehenden auf die Bedeutung dessen, was Lazarus hier widerfährt, aufmerksam. Melanchthon schließt die Gruppe nach rechts hin ab, links von ihm reihen sich Cruciger, Jonas, Erasmus von Rotterdam, Bugenhagen, Spalatin und Johannes Forster. Von den zwei halbverdeckten Gesichtern hinter den Übrigen, die Thulin nicht identifizieren konnte, könnte das rechte direkt hinter Luther den Reformator Erasmus Alber wiedergeben.²³⁰

Die Reformatoren „nehmen nicht etwa äußerlich mit der Gruppe der Jünger an dem Geschehen teil, sind aber als Bekennergruppe die ‘heutigen’ Jünger Christi, stehen als Kirche in echter Tradition der Nachfolge Jesu.“²³¹ Hierin drückt sich das gleiche Bedürfnis aus, die Nähe der protestantischen Kirche zum Evangelium und zu den ersten Jüngern Christi zu zeigen, wie auch im Dessauer Altar. Dabei betont Thulin: „Es ist die geschlossenste Gruppe der Wittenberger Reformatoren um Luther.“²³²

Zwölf Jahre nach Luthers Tod präsentiert sich hier also eine ganz in sich einige ‘Wittenberger Gruppe’, die die Lehrmeinung des Protestantismus repräsentiert. Dabei hält Cranach d. J. „das Ergebnis eines historischen Prozesses fest“,²³³ in dem sich besonders Melanchthon, Bugenhagen, Jonas und Cruciger als Kern der Wittenberger Reformatoren um Luther herauschälen. Andere Freunde Luthers wie Nikolaus von Amsdorf oder Johannes Agricola treten nicht auf: Agricola hatte sich mit Luther wegen seiner Abendmahlsauffassung

²²⁹ THULIN 1955, S. 77.

²³⁰ Otto Kammer wies mich auf diese Identifikation hin, die Burkhard Steinhauer 1995 in einer Schrift über Erasmus Alberus (Erasmus Alberus – ein treuer Weggefährte Martin Luthers, in: *Niddaer Geschichtsblätter, Heft 3, 1995*) erstmals zu belegen suchte und die sich durch den Vergleich mit einem Cranach-Porträt Alberus’ in Hamburger Privatbesitz (bisher leider unpubliziert und unfotografiert, Herrn Steinhauer stand nur eine für seine Zwecke hergestellte Kopie zur Verfügung) erhärtet.

²³¹ THULIN 1955, S. 77.

²³² THULIN 1965, S. 20.

²³³ HASSE 1996, S. 93.

überworfen, Amsdorf war nach 1548 zum Kritiker der Wittenberger Theologen geworden. Die Gruppe, die auf Meienburgs Epitaph und auf anderen Bildern auftaucht, repräsentiert somit die lutherische Lehre, wie sie sich nach Luthers Tod in ihrer Reinheit herausgeschält hat, suggeriert aber auch eine Einigkeit der Reformatoren, die es so nie gegeben hat.

Es ist eine „ideale Gruppe“, und nur deshalb kann hier auch Erasmus – der mit Luther scharfe Streitschriften austauschte – einen Platz finden, sicher zum Ärgernis der orthodoxen Lutheraner. Seine Anwesenheit ist als persönliche Verehrung des großen Humanisten durch den welterfahrenen Bürgermeister Meienburg zu sehen und als eine grundsätzliche Anerkennung auch der reformatorischen Tendenzen innerhalb des Humanismus. Zudem war die griechische Bibelausgabe des Erasmus grundlegend für Luthers Bibelübersetzung.

Während die Erweckung des Lazarus in den Cranach-Altären eher ein Ausnahme-Thema ist, wird die Taufe Christi ab den 50er Jahren zu einem der am häufigsten dargestellten Themen der protestantischen Ikonographie.²³⁴ Dabei sind auch hier häufig die Reformatoren als Zeugen anwesend, wie z. B. auf dem linken Flügel des Kemberger Altars,²³⁵ wo sie sich bescheiden im Hintergrund scharen; v.l.n.r. erkennen wir die Porträts des gealterten Luther, des hageren Melanchthon in pelzbesetzter Schube, der weißhaarigen und scheinbar miteinander disputierenden Bernhardt und Bugenhagen und des Justus Jonas. An dieser Stelle wäre noch eine Reihe weiterer, ähnlicher Gemälde zu nennen, in denen die Reformatoren, manchmal zusammen mit protestantischen Fürsten, die Taufe Christi, den Beginn seines Erlösungswerks, miterleben.²³⁶

Ein bekanntes graphisches Äquivalent zu diesen Taufbildern, allerdings ohne die Gruppe der Reformatoren, bildet ein Holzschnitt von Jacob Lucius, „Die Taufe Christi im Beisein Luthers und der Familie des Kurfürsten Johann“ von um 1555/58 (Abb. 40).²³⁷ Hier findet die Taufe in

²³⁴ SCHADE 1974, S. 94.

²³⁵ THULIN 1955, S. 111–125; SCHADE 1974, S. 95 f.

²³⁶ FICKER 1934, Nr. 354, nennt z. B. eine Gedächtnistafel auf den Tod von Sebald Münsterer (1539), der mit seiner Familie der Taufe Christi beiwohnt, im Hintergrund die Wittenberger Reformatoren mit Luther und Kurfürst Johann Friedrich (AUCH KAT. AUSST. NÜRNBERG 1959, Kat. Nr. 71); Ganz ähnlich auch der Epitaph des Fürsten Wolfgang von Anhalt (FICKER 1934, Nr. 361, Zerbst, St. Bartholomäi, 1566) und ein weiterer Epitaph für Johannes IV. von Anhalt, der gleichzeitig als Gedächtnisbild auf die Hochzeit Johans von Anhalt mit Margarethe von Brandenburg 1534 und die wenig später erfolgte Einführung der Reformation in Anhalt zu sehen ist (Berlin, Jagdschloss Grunewald. Signiert und datiert 1556. LILIENFEIN 1942, Farbtafel vor S. 89; SCHADE 1974, S. 93 f., Abb. Tafel 220; KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 2, Kat. Nr. 347, S. 495–497 [Dieter Koepplin], Abb. 274; KRUSE 1985, S. 100 f.; OHLY 1985, S. 44.) Die Taufe Christi findet hier vor der Kulisse der Stadt Dessau im rechten Bildteil statt. Von dem biblischen Ereignis durch den Fluss getrennt, steht auf dem anderen Flussufer in der linken Bildhälfte die Gruppe der Zeitgenossen: Zuvorderst das Brautpaar, in der zweiten Reihe eine Reihe weiterer Fürsten, und erst in dritter Reihe erkennt man die Köpfe Luthers und Melanchthons: Die theologische ist hier hinter der staatspolitischen Komponente ganz zurückgetreten.

²³⁷ HAEBLER 1957, S. 19; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1959, Kat. Nr. 51, s. hier auch einen Holzschnitt der Taufe Christi in der Pegnitz vor Nürnberg mit den Hauptvertretern des Protestantismus, Kat. Nr. 75; THULIN 1965,

der Elbe vor Wittenberg statt, deutlich erkennt man im Hintergrund in der Mitte die Türme der Stadtkirche und ganz links das Schloss der Kurfürsten. Während sich rechts die Taufe ereignet, kniet betend links die Familie des ehemaligen Kurfürsten Johann Friedrichs I. Luther steht hinter dem Kurfürsten und seiner Frau, dem Kurfürsten die rechte Hand auf die Schulter legend, mit der Linken auf das Geschehen der Taufeweisend. Er erscheint hier in der Rolle der heiligen Fürsprecher in der katholischen Ikonographie, und er weist den Kurfürsten und seine Gemahlin auf die Taufe Christi hin, mit der dieser seine Opferrolle annimmt und die Erlösung einleitet. Damit tritt er in Parallelität zu Johannes dem Täufer, mit dem Luther wegen des Hinweisens auf das Lamm Gottes häufig verglichen wurde.²³⁸ Das drückt sich auch im das Bild begleitenden Text aus:

„Der ist das ware Gottes Lam / Fur uns geschlacht am Creutzes stam / Wie Sanct Johannes zeigt an / Dem hat gefolgt der theure Man / Martinus Luther in Sachsenland / Da er Christum hat gmacht bekandt ...“²³⁹

Der Holzschnitt entstand kurz nach dem Tod Johann Friedrichs von Sachsen, ist also wie viele der Gemälde – neben den Funktionen der Unterweisung in ein evangelisches Sakrament und der Andacht²⁴⁰ – auch als ein Gedächtnisbild zu sehen, das in diesem Fall denkmalartig das Zusammenwirken Luthers mit der kurfürstlichen Obrigkeit für die Reformation in Erinnerung bringt. Sowohl Luther als auch der Kurfürst sind dabei vorbildlich im Glauben: Luthers Kirchenbann und sein Gang vor den Wormser Reichstag wurden wie die Gefangenschaft Johann Friedrichs bei Karl V. nach dem verlorenen schmalkaldischen Krieg mit der Passion Christi verglichen.

Eine Sonderstellung unter den ‘Reformationsaltären’ nimmt der Altar in der Weimarer Stadtkirche von 1555 ein, der nach seiner Gefangenschaft von Herzog Johann Friedrich I. von Sachsen gestiftet wurde (Abb. 41).²⁴¹ Einzigartig wird hier das Bildnis Luthers mit der von Lucas Cranach d. Ä. ab 1529 entwickelten Ikonographie von „Gesetz und Gnade“ verbunden.

S. 20; KAT. AUSST. BASEL 1974, Bd. 2, Kat. Nr. 349, S. 498 (Dieter Koeplin); KAT. AUSST. BERLIN 1983, Kat. Nr. F 43, S. 422–424, s. hier auch Kat. Nr. F 44.1 und F 44.2; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 101, S. 228 f.; KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 9, S. 18 f.; KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 482, S. 362 f.; OHLY 1985, S. 45, Abb. 20; KAT. AUSST. DIE ELBE 1992, Kat. Nr. 8/54, S. 305, Abb. S. 306; OELKE 1992, S. 315–317; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 179, Abb. 176; der Holzschnitt war beliebt und verbreitet: Noch 1620 entstand ein Gobelin nach dieser Vorlage: Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. Gr. Kat. XX,4, s. BRAUNFELS 1996, S. 56, Abb. S. 57.

²³⁸ KAT. AUSST. COBURG 1983, S. 18.

²³⁹ So zu lesen im deutschen Text in KAT. AUSST. COBURG 1983, S. 19; andere Blätter tragen den Text auf lateinisch, so z. B. das Exemplar aus München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 116935 in KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 101.

²⁴⁰ OELKE 1992, S. 315 f.

²⁴¹ FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, Kat. Nr. 352; FICKER 1934, Nr. 356; LILIENFEIN 1942, S. 103 f., Abb. 137; THULIN 1955, S. 54–74; HAEBLER 1957, S. 19, Abb. 8; THULIN 1965, S. 19; SCHADE 1974, S. 89, 92; ANDERSSON 1980, S. 51; OHLY 1985, S. 27–44; SCRIBNER 1987, S. 334; BÜTTNER 1994 passim. Die

Die Mitteltafel zeigt im Zentrum eine Kreuzigung Christi. Unterhalb des Kreuzesstammes steht das Lamm, das mit dem rechten Vorderfuß den Kreuzesstab umfasst und zu Johannes dem Täufer aufschaut, der rechts vom Kreuz steht. Dieser weist mit der Rechten auf den Opfertod Christi, mit der Linken auf das Lamm Gottes und spricht den neben ihm stehenden Lucas Cranach d. Ä. an, der die Hände zum Gebet erhoben hat und aus dem Bild heraus den Betrachter anschaut. Rechts von ihm steht im Typus des Schweriner Ganzfigurengemäldes Martin Luther mit aufgeschlagener Bibel.

Links vom Kreuz sehen wir Christus als Sieger über Tod und Teufel: In wehendem Mantel sticht er mit dem Stab seiner Kreuzesfahne wie der Erzengel Michael einem grässlichen Ungeheuer ins Maul, das zu seinen Füßen liegt. Das Monster und der Tod – durch ein Skelett repräsentiert, werden von Christus niedergestampft, sie haben keine Chance mehr.

Im Hintergrund erkennt man weitere kleinere Szenen: Rechts die Aufrichtung der ehernen Schlange durch Moses, daneben, schon näher bei Christus, die Verkündigung an die Hirten. Im Mittelgrund sieht man rechts und links vom Kreuzesstamm Moses mit den Gesetzestafeln und einen nackten, vom Tod verfolgten Menschen. Es sind die immer wiederkehrenden Bildzeichen der „Gesetz und Evangelium“-Tafeln, die Lucas Cranach d. Ä. in zwei Typen, dem nach ihren Aufbewahrungsorten so genannten „Prager“ und „Gothaer Typus“, seit 1529 vielleicht in Zusammenarbeit mit Luther und Melanchthon entwickelte und deren Thema zu einem der „wichtigsten Programmbilder des Protestantismus“²⁴² wurde.²⁴³ Der Weimarer Altar folgt dem Gothaer Typus: Wie dort wird der schutzlose, nackte Mensch, der Adam, der durch den Sündenfall dem Tod preisgegeben ist, von den Mächten des Todes und der Hölle gejagt, wie dort wird er unerbittlich von Moses auf das Gesetz des Alten Testaments hingewiesen. Wie dort ist allerdings schon ein Hinweis auf die Gnade Gottes enthalten in der Aufrichtung der ehernen Schlange, und diese Gnade vervollkommnet sich dann im Leben Christi von der Verkündigung an die Hirten bis zu seiner Auferstehung, durch die er über Tod und Teufel siegt. Büttner und Thulin betonen, dass es sich hier nicht um eine einfache Dichotomie von Altem und Neuem Testament handelt, in der das Alte Testament das Überwundene, das Neue das einzig für den Menschen Gültige ist: Im Gegenteil muss jeder Mensch zunächst durch das Gesetz zu einem Bewusstsein seiner Sündigkeit gekommen sein, „was wiederum

Zuschreibung ist unterschiedlich: Lilienfein 1942 und Thulin 1955 und 1965 nehmen eine Gemeinschaftsarbeit der beiden Cranachs an, während Friedländer – Rosenberg und Schade das Werk Cranach d.J. zuschreiben und Scribner das Werk als eine Arbeit Lucas Cranachs d.Ä. ansieht.

²⁴² BÜTTNER 1994, S. 28.

²⁴³ S. zu diesem Thema das Kapitel „Werden und Wandel eines Bildmotivs. Der Mensch in der Entscheidung vor Gott: Sündenfall – Erlösung; Gesetz – Evangelium, in: THULIN 1955, S. 126–148; ferner LILIENFEIN 1942, S. 54 f.; ANDERSSON 1980, S. 51; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 210–216; OHLY 1985, Kapitel II, S. 16–47; BÜTTNER 1994.

Voraussetzung für die Gnade durch das Evangelium ist.²⁴⁴ An der Scheide zwischen Gesetz und Evangelium aber steht nach Lehrmeinung Luthers Johannes der Täufer.

„... das seind die Ander predigen Johannes die erst, die da niederlegt, die ander die erhebt; die ain fürt in die hölle, die ander fürt in den himel; die ain tötedt, die ander machtt lebendig, die ain verwundt die ander macht gesund...“²⁴⁵

Johannes nimmt also eine Schlüsselstellung in diesen Gemälden ein, die ihm auch auf dem Weimarer Altar zukommt.

Hier ist Lucas Cranach als der sündige Mensch, der Mensch schlechthin, aufgefasst: Sein Porträt ist in dem vom Tod gejagten kleinen Menschen im Hintergrund zu sehen, er wird dann aber auch allein durch seinen Glauben der Gnade Gottes teilhaftig, die hier sehr bildlich in einem Strahl Blutes von Christi Seitenwunde auf Cranachs Kopf anschaulich gemacht wird. Der Weimarer Altar unterscheidet sich insofern von den anderen Tafeln von „Gesetz und Evangelium“, als hier die Gesetzespredigt zurücktritt, das Erlösungswerk Christi dagegen ganz in den Vordergrund rückt. Büttner deutet das

„im Sinne der religiösen Biographie der heimlichen Hauptfigur, nämlich Lucas Cranachs. Er [...] hat Anfechtung und Sünde hinter sich gelassen, ist durch Buße und Reue hindurchgegangen und steht nun in der Verheißung des Evangeliums.“²⁴⁶

Auf dem Lebensweg Lucas Cranachs stand ihm aber Martin Luther zur Seite, und so tut er es auch hier im Bild: Während Johannes der Täufer direkt auf Christus weist, weist Luther auf die Bibel, wo die Menschen auch heute noch die Botschaft von der Gnade nachlesen können. Die Gebärde, mit der Luther in die Bibel weist, entspricht der des Moses, mit der er die Propheten auf die zehn Gebote aufmerksam macht: Luther ist also auch als neuer Moses charakterisiert, als „Gesetzgeber der neuen Kirche“²⁴⁷.

Die Familie Johann Friedrichs I. kniet auf den Innenflügeln des Altares, der Kreuzigung und dem Erlösungsversprechen zugewandt: Sie bekennt sich damit wiederum zum protestantischen Glauben, in dem die Rechtfertigung allein aus dem Glauben im Mittelpunkt steht. Der Altar wurde ein Jahr nach dem Tod Johann Friedrichs I. und zwei Jahre nach dem Tod Lucas Cranachs d.Ä. eingeweiht: Er ist das letzte und persönlichste Bekenntnis des protestantischen Fürsten und des protestantischen Malers zur lutherischen Religion.

²⁴⁴ BÜTTNER 1994, S. 31; der Mensch muss sich also nicht, wie OHLY 1985, S. 21, annimmt, zwischen den scharf getrennten Sphären Gesetz und Gnade und damit zwischen Tod und Leben entscheiden, sondern durch die Erfahrung von Gesetz *und* Gnade überwindet er den Tod und findet zum ewigen Leben.

²⁴⁵ Aus der Predigt am Johannestage, 24. Juni 1522: WA 10.3, S. 201–208.

²⁴⁶ BÜTTNER 1994, S. 38.

²⁴⁷ OHLY 1985, S. 35.

Steht in einigen der 'Reformationsaltäre' die theologische Grundlegung der Reformation durch ihre wichtigsten Wittenberger Repräsentanten im Mittelpunkt, rücken in anderen Gemälden die fürstlichen Vorkämpfer der Reformation in den Vordergrund, die anhaltinische Fürstenfamilie wie die sächsischen Kurfürsten, aber auch die pommerschen Herzöge im Croy-Teppich. Ihr Bekenntnis zur Reformation ist gleichzeitig ein politisches Bekenntnis: In politischen Bündnissen auf Bekenntnisgrundlage und gemeinsam mit den reformatorischen Theologen hatten die Fürsten auf den Reichstagen und in den Kriegen ab 1547 für ihren Glauben gekämpft, und so lassen sich die Fürstenfamilien auch zusammen mit den Theologen in protestantischen Bekenntnisbildern darstellen. Insofern gibt es hier Parallelen zum Lutherbild im 19. Jahrhundert: Auch hier ist das Lutherbild Bekenntnis zum Protestantismus, auch hier ist es aber in vielen Fällen gleichzeitig ein politisches Bekenntnis, das sowohl von den Herrscherhäusern als auch vom liberalen wie konservativen Bürgertum in Anspruch genommen werden kann.

Das Bildprogramm der Cranach-Altäre hat aber stets die reformatorische Theologie zum Thema: Allermeistens stehen biblische Szenen im Mittelpunkt, in denen Luther nur als Zeuge, als Hinweiser, sinnbildlich als Nachfolger der Jünger Christi aufgefasst ist. Den historisch handelnden Luther kann man bestenfalls in den Darstellungen sehen, wo er selbst predigt oder das Abendmahl austeilt, auch hier aber ist niemals nur die historische Situation, sondern stets ein Verweis auf das lutherische Bekenntnis und die lutherischen Gottesdienstgebräuche gemeint. Deswegen tritt Luther auch mit Personen zusammen auf, die historisch unmöglich mit ihm zusammen gewesen sein können, wie Johannes Hus. Luther steht dabei nicht für seine Person, sondern für seine Lehre. Aus diesem Grund wird der am Ende seines Lebens gültige Porträttypus, der des „Kirchenvaters“, bindend für die Reformationsaltäre.

Ganz anders die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts: die großen Taten des 'großen Reformators', sein historisches Tun werden wichtiger als der Inhalt seiner Lehre. Das Interesse an der Persönlichkeit Luthers scheint das Interesse an seiner Theologie zu überlagern, statt einer Verbildlichung seiner Rechtfertigungslehre wie im Weimarer Altar wird nur seine äußere Verteidigung dieser Lehre auf dem Wormser Reichstag gezeigt, und statt des ewig gültigen Kirchenvater-Images wird auch Cranachs Bild des Mönches Luther neu belebt, um historisch 'richtig' sein zu können.

I.4. Lutherlebenillustration vor dem 19. Jahrhundert

Das Luther-Historienbild des 19. Jahrhunderts ist ganz entscheidend vorgeprägt von den Lutherleben-Illustrationen der populären Graphik. Die Verbildlichung von Luthers Taten, von Szenen aus seinem Leben hatte weder in Cranachs Werk noch in der nachfolgenden Luthermalerei des 17. und 18. Jahrhunderts Vorbilder: Einzig die graphische Lutherlebenillustration – bis ins 19. Jahrhundert hinein vor allem ein Bildungsmittel für das Volk, das das Leben des Reformators dem Ungebildeten nahe bringen sollte – stellte vor dem 19. Jahrhundert Szenen wie die Verbrennung der Bannbulle oder die Bibelübersetzung auf der Wartburg dar. Für die folgende Darstellung der Entwicklung der Illustrationen hat Joachim Kruse mit verschiedenen Publikationen, vor allem dem Katalog zur Coburger Ausstellung von 1980, „Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts“, unverzichtbare Vorarbeit geleistet.²⁴⁸

Anfänge und Vorläufer der Lutherlebenillustration sind bereits in den frühen Kampffahren der Reformation zu suchen, die ersten Illustrationsfolgen treten aber – bis auf eine Ausnahme – erst in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts und bis zum Reformationsjubiläum 1730 auf. Erst in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts gibt es wieder Lutherlebenillustrationen, die jetzt bald sprunghaft ansteigen, so dass in Kruses Katalog nur die Nummern 1–9 die Zeit zwischen 1670 und dem späten 18. Jahrhundert umfassen, die Nummern 10–64 dagegen ganz dem 19. Jahrhundert bis 1850 zugehören.

Was macht die Lutherlebenillustration im Unterschied zu den in Kapitel I.2 besprochenen reformatorischen Graphiken aus? Sie ruft dem Betrachter eine ‘reale’ Situation aus Luthers Leben ins Gedächtnis. Sie zeigt nicht in erster Linie die Rolle, die Luther in der protestantischen Vorstellung innehat (Prophet, Held, Heiliger, *miles christianus*), sondern versucht seinem im protestantischen Weltbild als vorbildlich erkannten Leben, seinen äußeren Taten, auf die Spur zu kommen. Dabei ist auffällig, dass man sich bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts weder um eine Porträtähnlichkeit Luthers und anderer historischer Personen bemühte, noch um eine Rekonstruktion der Räumlichkeiten oder um eine Verlebendigung der Szenerie durch außerhalb der Bildkonventionen stehende Details: Trotz vorhergehender Lutherillustrationen im 16. und 17./18. Jahrhundert ist das lebendige Heraufbeschwören der Vergangenheit in den Illustrationen und Gemälden des 19. Jahrhunderts eine Neuheit.

Das Interesse an Luthers Taten begann, wie auch das an seinem Porträt, im Jahr des Wormser Reichstags, am Beginn seines öffentlichen Wirkens: „Es erschienen 28 Flugschriften, die es in

²⁴⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980. Zur Entwicklung siehe auch besonders die Einführung, S. 8–23; s. auch KRUSE 1985 und KRUSE 1998.

kurzer Zeit auf 105 Auflagen gebracht haben mit einer Auflagenhöhe von geschätzten 100.000 Exemplaren.²⁴⁹ Einige dieser Publikationen enthielten Illustrationen, als Beilage oder als Titelholzschnitt, in denen die Situation, wie Luther vor dem Kaiser steht, wiedergegeben ist. Dabei ist Luther in keinem Fall porträtähnlich wiedergegeben: Es reicht, den szenischen Zusammenhang zu kennen, um die Figuren richtig benennen zu können, oder den Titel der Flugschrift zu lesen.

Bei den frühen Blättern zum Wormser Reichstag wird die Gesprächssituation mit dem Kaiser nur ganz reduziert wiedergegeben: Ein Beispiel ist der Titelholzschnitt zu „Doctor Martini Luthers öffentliche / verher zu worms im Reichstag ...“, einer Flugschrift, die die Rede Luthers vor dem Kaiser in der Übersetzung Georg Spalatins enthielt (Abb. 42).²⁵⁰ Ein paar Grasbüschel deuten an, dass die Szene – ganz und gar unhistorisch – im Freien stattfindet. Luther im rechten Bildteil und der Kaiser im linken stehen sich gegenüber, beide heben im Reden die Hände. Im Gegensatz zu Kaiser Karl V., dessen Profilkopf mit der markanten Nase und der charakteristischen Haartracht ganz offensichtlich am Porträtstich Hieronymus Hopfers von 1520 orientiert ist, kann man bei Luther keine besondere Ähnlichkeit etwa mit Cranachs Kupferstich Luthers als Augustinermönch feststellen.

Während Luther ganz allein den rechten Bildteil einnimmt und sich von dem neutralen Bildgrund abhebt, ist die linke Bildhälfte gedrängt voll mit Menschen: Links von Karl V., vom linken Bildrand überschritten, erkennt man einen feisten Kardinal, dahinter staffelt sich eine undefinierbare Menge in den Tiefenraum des Bildes, nur angedeutet durch die Ränder ihrer Kopfbedeckungen. Wie auch in Illustrationen des 19. Jahrhunderts wird hier Wert darauf gelegt, dass Luther ganz allein und schutzlos einer überlegenen Macht gegenübersteht. Das zu betonen scheint dem Holzschneider auch wichtiger gewesen zu sein, als die reale Situation wenigstens wahrscheinlich zu machen: Diese fand im Bischofshof in Worms statt, und Luther sprach keineswegs von gleich zu gleich mit dem Kaiser selbst, sondern wurde von dem Offizial des Erzbischofs von Trier, Johannes von der Ecken, verhört. Es wird von der realen Situation abstrahiert zugunsten einer chiffrenartigen Darstellung: Luther steht in Auseinandersetzung mit dem Kaiser und seinem hier ausschließlich klerikalen Gefolge, ein ‘kleiner Mönch’ steht einer weltlichen und geistlichen Übermacht gegenüber.

²⁴⁹ KRUSE 1998, S. 15; s. auch LIENHARD 1978, S. 61.

²⁵⁰ Vollständiger Titel: „Doctor Martini Luthers öffentliche / verher zu worms im Reichstag / vor Kai. Ma. Red und wider / red, am 17 tag Aprilis, im Tausent / Fünffhundert und ainundzwain= / tzigisten Jar.“ Holzschnitt aus zwei Blöcken, Augsburg: Jörg Nadler, 1521. Vorhanden z. B. in Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Inv. Nr. 4° Th H 1700, 267. – FICKER 1934, Nr. 40; KRUSE 1985, S. 66; KRUSE 1998, S. 17 f.; KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 214, S. 241 m. Abb.; KOHNLE 2002, S. 37 f., Abb. 1.

Ähnliches lässt sich beim Titelholzschnitt zu „Ain anzaigung wie D. / Martinus Luther zu Wurms auff / dem Reichstag eingefaren ...“ feststellen.²⁵¹ Luther ist hier – wieder vor einem landschaftlichen Hintergrund – im linken Teil des Bildes dargestellt, in Mönchskutte, die Rechte erläuternd erhoben, die Linke hält ein offenes Buch. Der Holzschneider kannte offensichtlich die Gestik aus Cranachs Kupferstich Luthers als Augustinermönch vor der Nische, auch er bemühte sich aber in der Physiognomie nicht um eine authentische Wiedergabe. Luther gegenüber steht hier nicht der Kaiser, sondern der Papst mit Kardinal, Bischof und Mönch. Obwohl im Titel ganz eindeutig vom Reichstag zu Worms die Rede ist, wird die Verhörsituation frei ausgedeutet: Der wahre Gegner Luthers ist eben nicht der Kaiser, der unter dem Einfluss seiner päpstlichen Ratgeber handelt, sondern die römische Kirche.²⁵²

Das einzige mir bekannte Blatt, das schon 1521 Wert auf eine genauere Wiedergabe der tatsächlichen Situation zu legen scheint, ist das Titelblatt zu „Doctor Martini Luthers offen= / liche Verhör zu Worms im Reichs tag ...“ (Abb. 43):²⁵³ Der Künstler erweckt zunächst den Eindruck einer wahrscheinlichen räumlichen Situation, indem er den Kaiser frontal und mittig im Hintergrund thronen lässt. Rechts und links von ihm sitzen in einem Gestühl sechs Männer, die nur die sechs Kurfürsten des Deutschen Reiches sein können, die am Wormser Reichstag anwesend waren. Das eigentliche Geschehen spielt sich jedoch im Vordergrund ab: ein Mann in Mönchskutte (Luther) und ein anderer im langen Gelehrtentalar (Johannes von der Ecken) stehen sich im Profil gegenüber, beide haben die Hände in erregter Diskussion erhoben. Der Raum zwischen ihren Köpfen lässt genau den Blick auf den Kaiser frei, und im Durchblick zwischen ihren Gewändern erkennt man die auf einem Podest aufgestapelten Bücher Martin Luthers, die als Beweisstücke tatsächlich bei der Verhandlung auslagen. Hinter

²⁵¹ Vollständiger Titel: „Ain anzaigung wie D. / Martinus Luther zu Wurms auff / dem Reichstag eingefaren durch K. M. In / aygner Person verhört vnda mit jm da / rauff gehandelt“. Augsburg, bei Melchior Ramminger, 1521. z. B. Wartburg Stiftung; Wittenberg, Lutherhalle, Inv.-Nr. Kn A 31/263. Die Flugschrift enthält einen der ersten Berichte über das Auftreten Luthers in Worms und beruht wohl auf dem Bericht Konrad Peutingers. – FICKER 1934, Nr. 38; KRUSE 1985, S. 66 f.; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 114, Abb. 97 auf S. 113; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 130, Abb. S. 209; KRUSE 1998, S. 17 f., Abb. 8; KOHNLE 2002, S. 38 f., Abb. 2.

²⁵² Möglicherweise existierte das Blatt aber auch unabhängig von der Flugschrift, die es hier begleitet, und wurde – mehr oder weniger passend – dafür adaptiert. Die vielseitige Verwendbarkeit wird auch dadurch deutlich, dass der Holzschnitt – aus zwei Druckstöcken zusammengesetzt – wandelbar war. So konnte man für Luther auch den Apostel Paulus einsetzen, was die Aussage des Blattes noch zuspitzt: s. KAT. WITTENBERG ²1993, S. 112, Abb. 95; eine weitere Version zeigte statt Luthers den Teufel, der dem Papst ein Belobigungsschreiben überreicht hat: KOHNLE 2002, S. 38 und Anm. 13.

²⁵³ Vollständiger Titel: Doctor Martini Luthers offen= / liche Verhör zu Worms im Reichs tag / Aprilis / Im jar 1521.“ Gedruckt bei Melchior Ramminger in Augsburg, 1521. z. B. Lutherhalle Wittenberg, Inv.-Nr. ss 3520. Abb. auch: KAMMER – REUTER ³1991, S. 15. – FICKER 1934, Nr. 39; KRUSE 1985, S. 63–66; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 113, Abb. 97; KRUSE 1998, S. 15 f.; KOHNLE 2002, S. 39, Abb. 3.

Luther und dem Gelehrten stehen weitere Männer, Mönche, Fürsten und Gelehrte, die dem Verhör beiwohnen.

Das anwesende Personal, der Kaiser, die sechs Kurfürsten, der Offizial von Trier, Luther und die übrige Zuhörerschaft werden hier also prägnant in eine symmetrische Komposition eingebunden, und sogar die nachweislich am Reichstag ausliegenden Bücher finden ihren Platz. Wie es der historischen Realität entspricht, disputiert Luther nicht persönlich mit dem Kaiser, sondern spricht mit dem Verhandlungsführer, Johannes von der Ecken. Trotzdem – und das wird schon durch das Fehlen von Porträts, durch die stilisierte, symmetrische Komposition, deutlich – wird kein Zeitgenosse geglaubt haben, hier eine Live-Abbildung des Wormser Reichstags vor sich zu haben: „Der Mönch bedeutet Luther, der Kaiser bedeutet Karl V., die Sitzenden bedeuten hohe Herren, die Stehenden – Geistliche und Weltliche – bedeuten die Menge der Teilnehmerschaft am Verhör Luthers.“²⁵⁴ Nicht wie im 19. Jahrhundert an historische Faktizität gebunden, reichte es den Holzschnidern des 16. Jahrhunderts, den Vorgang zeichenhaft anzudeuten und so auf das Wesentliche zu reduzieren. Joachim Kruse hat auf die Nähe dieses Vorgehens zum zeitgenössischen Theater hingewiesen: Das rhetorische Schuldrama des 16. Jahrhunderts – im Gegensatz verstanden zum theatralischen Drama des Barock – arbeitete mit einer „einfachen Einortbühne“, komplizierte Handlungen wurden „auf eine handliche moralische Formel“ gebracht, der Akzent lag auf dem „deklamierten Wort“.²⁵⁵

Im Zusammenhang mit dem Wormser Reichstag ist auch ein Holzschnitt wohl der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zu nennen, der Luther kniend, die aufgeschlagene Bibel in beiden Händen, im Gebet in einer weiten Landschaft mit einer Stadtkulisse im Hintergrund zeigt (Abb. 44).²⁵⁶ Der Titel verkündet, was gemeint ist: „Ware Contrafactur Herren Martin Luthers / wie er zu Wurms auff dem Reichstag gewesen / und was Er gebettet habe.“ Ein wahres Abbild Martin Luthers also, eine wahre Situation in seinem Leben soll gezeigt sein. Dass der Holzschnitt diesem Titel nicht standhält, wird allein dadurch deutlich, dass Luthers Physiognomie keineswegs den Augustiner-Mönch von 1521 zeigt, sondern an die Porträts Cranachs der späteren Jahre angelehnt ist: Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert scheut man sich nicht, einfach den volkstümlich gewordenen und daher sofort wiedererkennbaren

²⁵⁴ KRUSE 1985, S. 64. Das hat natürlich auch damit zu tun, dass die Zeitgenossen gar nicht so weitgehend wie im 19. Jahrhundert mit den Porträts der hohen Herren vertraut waren: die Bilderflut, obgleich in ihren Anfängen, hatte sich längst noch nicht so ausgedehnt wie im 19. Jahrhundert, wo ganze Sammelwerke mit Porträts der Reformationszeit entstanden.

²⁵⁵ KRUSE 1985, S. 67 f.

²⁵⁶ FICKER 1934, Nr. 333; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 103, Abb. 87. Lutherhalle Wittenberg, Inv.-Nr. fl. II 580.

Kirchenvater-Typus auf das Jahr 1521 zu übertragen. Gleichzeitig wird mit dem neben Luther auf der Erde liegenden Schwert und durch das Wams, das er trägt, auch auf eine weitere Identität Luthers, des Ritters für die Kirche, des Junker Jörg, angespielt. Der Holzschnneider zeigt den ‘ganzen’ Luther, wie er sich dem protestantischen Gläubigen im Rückblick darstellt. Auch die Dreieinigkeit, die dem betenden Luther im Himmel erscheint, sprengt die historische Realität.

Nichtsdestotrotz handelt es sich hier um eine Vorstellung, die man bis ins 19. Jahrhundert mit dem Reichstag zu Worms verband: „Luther der große Beter“, und noch Gustav König fertigte neben einer Illustration dieses Themas (Abb. 45)²⁵⁷ auch einen großen Karton „Luther betet vor dem Wormser Reichstag“ an. Nur ist Königs Luther der barfüßige Augustinermönch, der, der historischen Situation entsprechend, in einer Kammer in Worms kniet und betet. Durch das Fenster sieht man die Türme des Wormser Doms, die im Gegensatz zu der vagen Stadtkulisse mit Kirchtürmen und Bäumen im Holzschnitt des 16. Jahrhunderts eindeutig identifizierbar sind.

Während König die Szene vor dem Wormser Reichstag nacherlebbar machen will, eine vergangene Situation erneut ins Leben zu rufen versucht, deutet der Holzschnneider des 16. Jahrhunderts die Situation sinnhaft aus: der große Reformator der Kirche, der streitbare Ritter für den Glauben, sucht vor der Kraftprobe des Wormser Reichstags Kontakt mit der dreieinigen Gottheit.

Vor allem der Titel („Ware Contrafactur...“) deutet hier die Illustration einer tatsächlichen Szene aus dem Leben Luthers an, dieses Versprechen wird aber im Bild nicht eingehalten. Dagegen könnte man von Melchior Lorcks zwei Jahre nach Luthers Tod (1548) erschienenem Kupferstich tatsächlich meinen, eine ‘aus dem Leben gegriffene’ Situation vor sich zu sehen (Abb. 46):²⁵⁸ Luther steht hier – deutlich an Cranachs spätere Porträts angelehnt – an einem Schreibpult, das Schreibrohr in der Hand, und schaut sinnend in die Ferne. Vor ihm im Bildvordergrund ausgebreitet hat Lorck ein sorgfältig arrangiertes Bücherstillleben in Abbreviatur der Gelehrtenstube gezeichnet. Man fühlt sich, wie auch schon in Wolfgang Stubers Kupferstich „Luther als Hieronymus im Gehäus“ (s. o. S. 51 f.) sofort an die späteren Darstellungen der Bibelübersetzung erinnert. Und doch: Es gibt nicht wie im 19. Jahrhundert das sorgfältig gezeichnete Interieur. Der Eindruck des Momentanen, der durch das Aufblicken Luthers entsteht, wird zunichte gemacht durch die allzu symmetrisch rechtwinklig angeordneten Bücher. Der Hintergrund bleibt leer bis auf Luthers Wappen und verschiedene,

²⁵⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.21.1, S. 197.

die Illusion brechende Inschriften wie Luthers beliebte Devise „Pestis eram vivus, Moriens tua mors ero papa“, und eine kurze Biographie Luthers auf Lateinisch. Es handelt sich also wiederum ‘nur’ um ein Gedächtnisbild, das hier den Gelehrtenstatus an Luthers Person hervorhebt. Dieser wird noch betont durch die Nähe des Bildes zu Dürers Kupferstich-Porträt Erasmus von Rotterdams von 1526, ein exemplarisches Gelehrten-Bildnis.²⁵⁹

Bereits im 16. Jahrhundert wurde Luther auch außerhalb der ‘Reformationsaltäre’ im Beisammensein mit seinen Wittenberger Mitreformatoren gezeigt: Mehrere Ausgaben von Johann Aurifabers „Tischreden“ Luthers von 1567, 1569 und 1574 enthalten Titelholzschnitte, die die Reformatoren um einen großen rechteckigen Tisch versammelt zeigen: Hier also eine ‘Illustration’ im ganz wörtlichen Sinne?

Im Holzschnitt zur Ausgabe von 1567 (Abb. 47)²⁶⁰ steht der Tisch parallel zur Bildfläche, die Reformatoren sitzen in deutlicher Anspielung auf die gängige Ikonographie des „letzten Abendmahls Christi“ nur an einer Langseite des Tisches frontal zum Betrachter und an den Tischenden. Hasse identifiziert die Personen (die tatsächlich durch Frisur, Barttracht und Statur erkennbar sind) v.l.n.r.: „Cruciger, Eber, Melanchthon, Luther, Jonas, Bugenhagen, Forster.“²⁶¹ Abgesehen von Eber, der nicht zwingend dazugehört, ist hier also der Kern der „Wittenberger Gruppe“ zusammen. Wie auch in den Gruppenbildern der ‘Reformationsaltäre’ handelt es sich um eine ideale Zusammenstellung der wichtigsten Wittenberger Reformatoren, die die Einheit der Lehre repräsentieren sollen (vgl. o. S. 70 f.) und die – das wird durch die an die Bildkonvention des „Letzten Abendmahls“ angelehnte Komposition deutlich – in ihrem christlichen Streben die „wahren Jünger Christi seien“.²⁶² Trotz der durch das umlaufende Bücherbord, den Wandbehang, das links im Bild angeschnittene Fenster gegebenen Requisiten, die eine häusliche Situation andeuten, ist die Bildaussage damit eine ganz ähnliche wie z. B. im Dessauer Altar, wo die „Wittenberger Gruppe“ als Gruppe der Jünger im Letzten Abendmahl Christi erscheint.

²⁵⁸ FICKER 1934, Nr. 345; KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 9 f., Abb. S. 9; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 206, Abb. 81a; KRUSE 1985, S. 88 f.; Abb. S. 91.

²⁵⁹ Dies betont auch im KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 9; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 206; KRUSE 1985, S. 88.

²⁶⁰ Titelblatt der „Colloquia oder Tischreden Doctor Martini Lutheri / so er in vielen Jaren / die Zeyt seines Lebens / gegen Gelehrten Leuchen / Auch hin und wider bey frembden Gesten / und seinen Tischgesellen geführet / Darinn von allen Articklen unser Religion / Auch von hohen Fragen und Richtigen Antworten / und sonst von allerley Lehr Rath / Trost / Weissagung / Gründtlichen underrichts zu finden. Durch Herrn Johann Aurifaber, gedruckt zu Franckfurt am Mayn 1567“. KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 10 f.; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 122 f., Abb. 26, außerdem Kat. Nr. 83; HASSE 1996, S. 87, Anm. 7, Abb. 2. Abgebildet auch bei BRÜCKNER 1974, S. 579.

²⁶¹ HASSE 1996, S. 87, Anm. 7.

²⁶² KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 123.

Die Reformatoren sind auch nicht im lebhaften Tischgespräch begriffen, wie der Titel erwarten lässt, sondern falten die Hände im Gebet. Ihnen gegenüber stehen, wie Orgelpfeifen aufgereiht, vier kleine Jungen und erheben ebenfalls die Hände im Gebet. Der an den Bildern des 19. Jahrhunderts geschulte Betrachter könnte zunächst meinen, es handle sich hier um Luthers Söhne, doch dann dürften es nur drei sein. Wahrscheinlicher ist, dass die Jünglinge stellvertretend die moralische Aufforderung an den Betrachter darstellen, Luther und seine Genossen in ihrer Gelehrsamkeit (dafür stehen die dicken Folianten auf dem Regal), in ihrer Frömmigkeit und Nachfolge der Jünger Christi als Vorbilder anzuerkennen und ihnen nachzueifern.

Dafür spricht auch, dass im Titelholzschnitt zur Tischreden-Ausgabe von 1569 und 1574 (Abb. 48)²⁶³ schon sechs Jungen den am Tisch Versammelten andächtig gegenüberstehen: Es ist die Schar der kommenden Gefolgsleute des Protestantismus, der zu katechisierenden Jugend.

Insgesamt ist in diesem Holzschnitt aber eine Tendenz zu bemerken, das Illustrative zu verstärken. Die Komposition ist nun aufgelockert, indem der Tisch schräg in die Bildtiefe gestellt ist und Luther nicht mehr in der Mitte der besetzten Langseite sitzt, sondern am Tischende. Ihre Gesten zeigen an, dass die Reformatoren im Gespräch begriffen sind, und wie in einer Momentaufnahme dreht der Luther gegenüber am unteren Tischende sitzende Forster sich zum Betrachter um. Eine Reihe von Fensteröffnungen, in denen Vasen mit Blumen stehen, lässt die Szenerie 'gemütlich' wirken, ebenso der links ins Bild hängende Vorhang. Das lange Bücherbord mit den überdimensionalen Büchern im ersten Titelholzschnitt ist hier durch ein kleineres an der Stirnseite des Raumes ersetzt.

Am Grundgehalt des Bildes hat sich aber im Grunde nichts geändert: noch immer sitzen die Reformatoren wie Christi Jünger beim Abendmahl am Tisch, noch immer ist ihnen eine ideelle Nachfolgerschaft zugeordnet. Mit einem tatsächlichen Abendessen in Luthers Haus dürfte das Ganze wenig zu tun haben, schließlich saßen dort nicht nur die wichtigsten Reformatoren mit am Tisch, sondern auch Luthers Familie, die Studenten, die bei ihm wohnten, die Kinder seiner Verwandten, die er bei sich aufgenommen hatte und meist auch auswärtige Gäste. Während vergleichbare Bilder des 19. Jahrhunderts sich meist bemühen, alle Einzelheiten der „Lutherstube“ akribisch nachzuzeichnen, ist hier eine ganz allgemeine Häuslichkeit dargestellt.

²⁶³ Gleicher Titel, Frankfurt 1568/69. KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 11; KRUSE 1985, S. 92–94, Abb. 14; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 237, Abb. 215; HASSE 1996, S. 87, Abb. 3 auf S. 89.

Die letzte Einzel-‘Illustration’ zu Luthers Leben aus dem 16. Jahrhundert erschien um 1590: Es handelt sich um einen anonymen Kupferstich, der Luthers Entführung auf die Wartburg zeigt (Abb. 49).²⁶⁴ Das zumindest sagt uns die Inschriftentafel am oberen Bildrand: „Anno 1521 komt D. Luther von Worms wird zwischen Altenstein und Waltershausen auf Anordnung Churfürst Friedrichs zu Sachsen durch dem von Steinberg und dem von Berlepsch gefänglich angenommen und auf das Hauß Wartburg in gute Sicherheit gebracht.“ Sieht man sich das zugehörige Bild an, ergeben sich aber Unstimmigkeiten: Man schaut in eine weite Ebene, links im Hintergrund ragt, auch inschriftlich bezeichnet, die Wartburg auf. Im Hintergrund der Ebene steht ein Reisewagen, offenbar leer, von sechs Pferden gezogen. Neben ihm verharren wartend zwei Ritter mit Hellebarden und ein vornehm gekleideter Herr, während hinter dem Wagen weitere Ritter auf ihren Pferden reiten. Zwei davon sind als Luthers angebliche Entführer, „Steinberg“ und „Berlepsch“ bezeichnet.²⁶⁵ In der vorderen Bildebene steht eine Sänfte im Mittelpunkt, die gerade angehalten hat. Der Mann in der Sänfte, als „D. Luther“ bezeichnet, gibt einem bärtigen Mann, der gerade auf die Sänfte zugetreten ist, die Hand. Auch hier eine Menge Gefolge, das herumsteht, sich unterhält, wartet. Wie ist das nun zu vereinbaren mit unserer Kenntnis von der Entführung Luthers? Warum wird er in einer Sänfte getragen? Warum hat er so ein großes Gefolge? Warum greifen seine Entführer, Steinberg und Berlepsch, die im Hintergrund reiten, nicht an? Was hat es zu bedeuten, dass der fürstliche Herr so höflich auf Luther zutritt? Im Eisenacher Ausstellungskatalog werden diese Fragen geklärt:

„Der Kupferstich ahmt einfach den Inhalt eines zeitgenössischen Gemäldes nach, das die Freilassung des sächsischen Kurfürsten Johann Friedrich von 1552 und seinen Abschied von Kaiser Karl V. darstellt und sich heute im Schlossmuseum Gotha befindet.“²⁶⁶

Der Mann in der Sänfte ist also Karl V., der auf ihn Zutretende der sich verabschiedende Johann Friedrich, dessen Reisewagen im Hintergrund wartet. Die Wartburg im Hintergrund, die Reisenden, die Ritter passten aber auch ‘so ungefähr’ zu Luthers Entführung auf die Wartburg, und so hat man den Inhalt des Bildes durch einen neuen Titel und die Beschriften von „D. Luther“, „Steinberg“ und „Berlepsch“ einfach verändert. Historische Faktizität ist in einer Illustration, die laut Titel eindeutig eine bestimmte Szene zeigen soll, so wenig wichtig,

²⁶⁴ Sparkassen-Kulturstiftung Hessen-Thüringen, Dauerleihgabe für die Wartburg; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 136, S. 212 (m. Abb.).

²⁶⁵ Dass diese beiden Edelmänner an der Entführung Luthers beteiligt gewesen wären, ist eine alte Legende. In Wirklichkeit verharnte Berlepsch auf der Wartburg und erwartete Luther dort, während Luther Steinberg erst 1530 auf der Veste Coburg begegnete. s. KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 212.

²⁶⁶ KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 212.

dass sogar auf ganz andere Inhalte zugeschnittene Bilder einfach umgemünzt werden können, solange nur einige der Bildzeichen: Wartburg, Reiter, Reisewagen, passen.

Ein ähnliches Vorgehen der Übertragbarkeit von Illustrationen auf andere Themenzusammenhänge ist auch bei der einzigen Folge von Lutherleben-Illustrationen des 16. Jahrhunderts zu bemerken. Sie erschien 1556–58 in Straßburg in Ludwig R. Rabus' Buch „Historien Der Heyligen Außerwölten/Gottes Zeugen, Bekennern und Martyrern“, der ersten Sammlung von protestantischen 'Märtyrer'-Leben überhaupt.²⁶⁷ Es handelt sich dabei um schlichte Holzschnitte, die einige der wichtigsten Momente in Luthers Vita illustrieren wie „Luther vor Cajetan“, „Leipziger Disputation“, „Verbrennung der Bannbulle“, „Reichstag zu Worms“, „Marburger Religionsgespräch“ und „Leichenpredigt für Luther in der Wittenberger Schlosskirche“, im wesentlichen also Szenen, die auch die folgende Lutherlebenillustration im 18. und 19. Jahrhundert bestimmen werden.

Die Szene „Luther vor Cajetan“²⁶⁸ (Abb. 50) spielt in einem Wohlstand ausstrahlenden Raum mit zwei zweiseitigen rundbogigen Fenstern im Hintergrund, einem prächtigen, brennenden Kamin in der linken Ecke. Am rechten Ende dieses Raumes steht ein großer Tisch, an dem ein Mann über einem aufgeschlagenen Buch sitzt, den Kardinalshut hat er hinter sich aufgehängt. Er ist begleitet von einem Mönch und zwei bürgerlich gekleideten Männern, die sich um den Tisch versammeln. Ihm gegenüber steht ein Mönch in ausladender Kutte, gestikulierend. Zwar hat auch er zwei Männer hinter sich, die sich unterhalten, doch stehen sie in einem gewissen Abstand, so dass der Mönch, Luther, isoliert erscheint. Alle Blicke der Männer um den Tisch sind auf ihn gerichtet, und er hat die Hände erklärend erhoben: Es handelt sich um ein Verhör, das wird ganz deutlich.

Die Illustration scheint tatsächlich von der spezifischen Situation Luthers in Augsburg 1518 auszugehen: Der wohlausgestattete Raum mag zum Stadtpalast der Fugger gehören, in dem das Verhör stattfand, das Kaminfeuer erscheint angesichts der Jahreszeit – es ist Oktober – gerechtfertigt, und der Mann, der Luther befragt, ist eindeutig ein Kardinal.

In keinem Fall aber ist eine Person porträtähnlich gegeben, und so konnte das Bild auch bedenkenlos auf andere Situationen übertragen werden: Kruse hat gezählt, dass der gleiche Holzschnitt in Luthers Vita weitere elf Mal abgedruckt wurde, außerdem acht Mal in anderen Viten, z. B. bei Savonarolas letztem Verhör in Florenz.²⁶⁹ Mag die Illustration also zunächst

²⁶⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 11. f.; KRUSE 1985, S. 70–85; KRUSE 1998, S. 23–25.

²⁶⁸ FICKER 1934, Nr. 343; KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 11 f.; KRUSE 1985, S. 72–78; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 82, Abb. 68 auf S. 83 (kolorierter Holzschnitt).

²⁶⁹ KRUSE 1985, S. 73–77.

tatsächlich für die Szene Luthers vor Cajetan gedacht gewesen sein, fungierte sie doch gleichzeitig als Prototyp für Verhörszenen jeglicher Art.

Ähnliches ist bei fast allen anderen Illustrationen in Rabus' Buch zu bemerken: Die „Leipziger Disputation“²⁷⁰ (Abb. 51) und das „Marburger Religionsgespräch“²⁷¹ (Abb. 52) folgen in ihrem Aufbau dem gleichen Schema: der fürstliche Leiter des Gesprächs – im Fall der Leipziger Disputation müsste das Herzog Georg von Sachsen sein, in dem des Marburger Gesprächs Philipp von Hessen, in keinem Fall aber ist tatsächlich Porträtähnlichkeit gegeben – sitzt in der Bildmitte frontal zum Betrachter, die übrigen Gesprächsteilnehmer sind rechts und links davon auf Bänken versammelt. Einzig der Tisch und der davor schlafende Hund, die der Leipziger Disputation eine gemütlich-häusliche Atmosphäre verleihen, fehlen im Marburger Religionsgespräch, und dort sitzen auf jeder Seite des Herzogs vier, in der Disputation nur drei Leute. Aber sogar die gepolsterten Bänke mit dem kielbogenförmigen Ausschnitt zwischen den Füßen sind gleich, ebenso die Geste, mit der der Gesprächsführer das Gespräch leitet. So kommt es, dass „in der neueren Literatur [...] die Illustration der Leipziger Disputation gelegentlich mit der des Marburger Religionsgesprächs (1529) verwechselt“²⁷² wird. Einziger Anhaltspunkt zur Unterscheidung könnte der im Marburger Religionsgespräch rechts vom Fürsten erkennbare Luther sein, der hier in seinem Gelehrtentalar, mit dem Barett und schon recht korpulent gezeigt ist, während er in der Leipziger Disputation als Mönch hätte auftreten müssen.

Historisch unrichtig erscheint auch die „Verbrennung der Bannbulle“:²⁷³ Am Ufer eines Flusses, auf dessen gegenüberliegender Seite die Kulisse einer Stadt erscheint, ist ein Scheiterhaufen aufgestapelt, auf dem bereits einige Bücher brennen. Mehrere Männer tragen Holz für den Haufen herbei, ein Mönch ist im Begriff, ein weiteres Buch ins Feuer zu werfen. Der Mönch könnte Luther sein, der Fluss die Elbe, die Stadt Wittenberg. Aber es gibt keine Porträtähnlichkeit, die Verbrennung der Bücher findet auf der der Stadt jenseitigen Seite des Flusses statt, während Luther die Bulle auf der Stadtseite der Elbe verbrannte. Die Stadtkulisse ist nur ganz allgemein angegeben, von der charakteristischen Ansicht Wittenbergs weit entfernt. Und obwohl die Verbrennung der Bannbulle im Dezember stattfand, ist der Baum im Hintergrund vollständig begrünt!²⁷⁴ Zudem kam der Holzschnitt wie

²⁷⁰ FICKER 1934, Nr. 343; KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 12; KRUSE 1985, S. 79–82, Abb. S. 80; kolorierter Holzschnitt in KAT. WITTENBERG ²1993, S. 85, Abb. 70b auf S. 86.

²⁷¹ KRUSE 1985, S. 82; kolorierter Holzschnitt in KAT. WITTENBERG ²1993, S. 212, Abb. 194 auf S. 213.

²⁷² KRUSE 1985, S. 82.

²⁷³ FICKER 1934, Nr. 343; KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 12; KRUSE 1985, S. 79; kolorierter Holzschnitt in KAT. WITTENBERG ²1993, S. 102, Abb. 86 auf S. 103; KRUSE 1998, S. 25.

²⁷⁴ All diese Unkorrektheiten fielen KRUSE 1985, S. 79 auf.

fast alle anderen Illustrationen auch in der Vita anderer 'Märtyrer' vor:²⁷⁵ die Verbrennung der Bücher ist ja klassisch für ein solches protestantisches Märtyrerleben. Höchstwahrscheinlich haben wir also nur ein allgemeines Schema für das Stichwort „Bücherverbrennung“ vor uns.²⁷⁶

Anders steht es mit der Darstellung des „Wormser Reichstags“ (Abb. 53).²⁷⁷ Diese Illustration wurde tatsächlich nur in der Vita Luthers angebracht, und das hatte einen guten Grund: Hier sind nämlich Beischriften gegeben, die das Geschehen eindeutig identifizieren: „Intitulentur libri“ steht neben einem Mann, der damit wohl als Luthers Rechtsbeistand Hieronymus Schurf angesprochen werden darf. Dieser hatte am ersten Verhandlungstag die Forderung gestellt, man möge die Titel der Bücher Luthers nennen, die er widerrufen sollte. Neben dem Mönch, der als Luther zu identifizieren ist, steht: „Hie stehe ich, ich kann nicht anders, Got helffe mir Amen.“ Entgegen der früheren Darstellung des Themas auf einer Flugschrift von 1521 (s. o. Abb. 43) ist die Komposition hier wesentlich aufgelockerter und vermittelt dadurch auch einen stärkeren Anschein historischer Wahrheit: Der Kaiser thront in der rechten hinteren Ecke des Raumes, an den Wänden links und rechts von ihm sitzen Kurfürsten, Kardinäle und andere Würdenträger. Luther und sein Rechtsbeistand stehen links vorn im Bild, und in der Diagonale zum Kaiser hin vermittelnd der Offizial Johannes von der Ecken. Die scheinbar zufällige Anordnung der Personen im Raum, die Spannung, die durch die Entfernung Luthers vom Kaiser, seinem eigentlichen Widerpart, entsteht, die Art, wie die Kutte Luthers links vom Bildrand angeschnitten wird, als sei er gerade erst in den Raum gekommen, vermitteln dem Bild eine narrative Qualität, die allen bisher besprochenen Lutherillustrationen fehlt und in diesem Sinne bereits auf Illustrationen des Wormser Reichstags im 19. Jahrhundert vorausdeutet.

Wie andersartig die Auffassung des 16. Jahrhunderts dennoch ist, offenbart sich in den Inschriften: nicht nur, dass überhaupt welche gegeben sind und dadurch der Illusionscharakter des Bildes gebrochen wird; die beiden Aussprüche sind auch noch zu ganz verschiedenen Zeiten geäußert worden: Am ersten Verhandlungstag verlangte Schurf, dass man die Titel der Bücher verlesen sollte, am Ende des zweiten Tages aber sagte Luther erst (angeblich) seinen berühmten Satz: „Hier stehe ich ...“. Es ist nicht, wie die Spontaneität der Komposition zunächst suggeriert, ein bestimmter Moment des Reichstags wiedergegeben, sondern Luthers

²⁷⁵ KRUSE 1998, S. 25.

²⁷⁶ Das gilt auch für die „Leichenpredigt auf Luther in der Schlosskirche zu Wittenberg“: KRUSE 1985, S. 85, Abb. 11; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 252, Abb. 229 auf S. 253 (kolorierter Holzschnitt); KRUSE 1998, S. 25.

²⁷⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 12; KRUSE 1985, S. 82–84; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 106, Abb. 90 auf S. 107 (kolorierter Holzschnitt); KRUSE 1998, S. 25.

Auftritt vor dem Reichstag überhaupt. „Die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen versetzt die Illustration von vornherein auf eine sinnbildhafte Realitätsebene ...“²⁷⁸

Wenn die Luther-Illustrationen des 16. Jahrhunderts auf eine ‘realistische’ Wiedergabe der historischen Realität und der historischen Persönlichkeit Luther verzichten, so liegt das nicht daran, dass man es nicht ‘gekonnt’ hätte, sondern dass man es nicht wollte. Das Bild sollte von vornherein als Zeichen begriffen werden, es wird benutzt, um auf die Idee von etwas Anderem zu verweisen. Das Verhör Luthers vor Cajetan ist nicht in seiner einmaligen geschichtlichen Besonderheit wichtig, sondern als ein vorbildhaftes Beispiel für die Standhaftigkeit eines protestantischen ‘Märtyrers’ im Angesicht seiner Feinde; die Illustration dieses Verhörs kann daher auch alle anderen Verhöre des Rabus’schen Werkes illustrieren. „Der Hauptzweck der Veröffentlichung der Märtyrergeschichten bestand darin, Glaubenshilfe und evangelische Erbauung zu leisten, nicht also darin, in kritisch-historischem Sinne Bericht zu erstatten.“²⁷⁹ Übertragen auf die Bilder bedeutet das auch, auf jeglichen Illusionismus zu verzichten, um die lehrhafte oder moralische Botschaft des Bildes um so klarer hervorzuheben. Das entspricht auch ganz der protestantischen Kunstauffassung, die das Bild nicht aufgrund seiner verführerischen Sinnlichkeit schätzt, sondern wegen seiner erbaulichen Qualitäten, seinen sinnbildlichen Möglichkeiten: Daher das ständige Brechen der Illusion durch Schrift, durch die Verbindung von Bildelementen, die nur durch abstrahierende Denkleistung einen Sinn ergibt, wie in den Tafeln von ‘Gesetz und Evangelium’ der Cranach-Werkstatt.

Die Illustrationen der ‘Heyligen Außerwölten’ sind und bleiben zunächst die einzigen Lutherlebenillustrationen überhaupt. Das 17. Jahrhundert kennt bis in seine letzten Jahrzehnte keine, und das steht sicher im Zusammenhang mit der gerade während des dreißigjährigen Krieges blühenden lutherischen Orthodoxie. Für diese Zeit gilt mehr denn je, dass die Person Luthers hinter seiner Lehre zurückzutreten hat. So heißt es in einer Schrift Johannes Müllers von 1634: „Wir halten’s mit dem, daß er aus Gottes Wort gelehret, und achten die Person an sich selbst nicht.“²⁸⁰ Wenn man Luther darstellt, dann in allegorischen Zusammenhängen oder im oft durch eine Menge Text kommentierten Porträt. Erst in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts erhält das Leben Luthers wieder seinen Platz im Bild.

Das erste Blatt, das eine Lutherlebenfolge in mehreren kleinen Bildchen zeigt und damit etliche Bilderbögen des 19. Jahrhunderts vorbereitet, ist ein Kupferstich von Johann-Baptist

²⁷⁸ KRUSE 1985, S. 82.

²⁷⁹ KRUSE 1985, S. 71.

Paravicinus, enthalten als Frontispiz in einer 10-bändigen Ausgabe von Luthers Werken von 1661 (Abb. 54).²⁸¹ 16 Bilder sind in der linken Hälfte um ein Ganzfigurenporträt Luthers mit Schwan in der Gelehrtenstube, im rechten Bildteil um die Titelvignette herum gruppiert. Schnell wird dem Betrachter klar, dass auch hier keine 'historische' Auffassung waltet. So sind alle vier Bilder der obersten Reihe keine Szenen aus Luthers irdischem Leben, sondern sinnbildliche Darstellungen, die sämtlich auf die Rolle Luthers als Erneuerer der Religion in Gottes Plan hinweisen: Das erste Bild zeigt den kleinen Luther in einer Wiege liegend in einer weiten Landschaft. Ein Engel steht beschützend neben der Wiege, und Gottvater erscheint im Himmel und hält segnend seine Hand über das Kind. Wie alle anderen Bilder hat auch dieses eine Umschrift, die im Wesentlichen ein Bibelzitat ist: „Anno 1483 am tage Martini. Ich kannte dich, ehe denn ich dich in Mutterleib bereitet, und stellte Dich zum Propheten unter die Völker.“ (Jeremia 1,5). Es sind die Worte, die Gott zu Jeremia spricht, als er ihn zu seinem Propheten beruft.

Im zweiten Bild ist Luther als Schüler zu sehen, ein Buch unter dem Arm. Er tritt, wiederum in einer hügeligen Landschaft, auf einen Tisch zu, auf dem hell eine Kerze brennt. Damit wird die seit der Reformationszeit beliebte Lichtsymbolik aufgegriffen, und unwillkürlich assoziiert der Betrachter, dass Luther schon als Knabe 'erleuchtet' war, vorherbestimmt für ein großes Leben. Auch das dritte Bild greift dieses Thema der Vorherbestimmung auf: Ein bärtiger Mann mit einer Gans tritt einem Schwan entgegen, in der Umschrift ist zu lesen: „Anno 1415. Jetzt bratet ihr eine Ganß, über Hundert Jahr wird ein Schwan kommen, den werdet ihr wohl ungebraten laßen.“ Gemeint ist also die 'Weissagung' des Johannes Hus (s. o. S. 56). Gekrönt wird diese Bilderreihe aber vom vierten Bild mit der Umschrift: „Gott wird im Himmel und auff Erden viel zu schaffen bekommen. Darumb darff er viel Jünger undt arbeitsamer Doctoren.“ Das dazugehörige Bild ist durch einen Baum in zwei Hälften geteilt. Rechts steht der nun erwachsene Luther als Mönch, links wieder ein bärtiger Mann, der diesmal mit der Rechten auf Luther weist. Diese Geste zusammen mit der Umschrift lässt vermuten, dass Christus gemeint ist, der Luther zu seinem Apostel beruft.

Diese vier Bilder bilden die oberste Leiste des Kupferstichs, und dem Betrachter wird klar: Alles, was noch folgt in Luthers Leben, steht unter dem Zeichen, dass Luther von Gott berufen, von Christus zu seinem Jünger bestimmt ist, dass seine Taten dazu dienen, Wort und Werk Gottes in der Welt zu verwirklichen.

²⁸⁰ Aus: Johannes Müller: *Lutherus Defensus. Das ist / Gründliche Wiederlegung dessen / was die Bapstler D. Lutheri Person fürwerffen.* Arnstadt 1645. Geschrieben 1634, Bd. 2, S. 110. Zitiert nach ZEEDEEN 1950, Bd. 1, S. 98. S. hier auch allgemein zum Lutherverständnis der Orthodoxie S. 96–110.

In sehr reduzierten kleinen Bildchen sind folgende Themen dargestellt: Luthers Auseinandersetzung mit Tetzels über den Ablass, Luther vor Cajetan, Luther verbrennt die Bannbulle, Luther auf dem Reichstag zu Worms, Luthers Reise auf die Wartburg, Luther gebietet dem Bildersturm Einhalt, die Übergabe der Augsburger Konfession und direkt daneben der während des Augsburger Reichstags 1530 auf der Coburg betende Luther (um diese beiden Szenen nebeneinander stellen zu können, hat man sogar die Abfolge der Bilder verändert, so dass 11 und 12 nach 9 und vor 10 kommen). Bild Nr. 13 ist nicht eindeutig zu interpretieren. Es zeigt Luther, der in einem geschlossenen Wagen durch die Lande fährt, an einer Burg vorbei, und segnend die Hand ausstreckt. Der letzte Teil der Umschrift ist in dem mir vorliegenden Blatt der Wittenberger Lutherhalle leider beschnitten, zu lesen ist noch: „Anno 1537. Gott erfülle Euch mit Haß ...“. Die Jahresangabe 1537 lässt vermuten, dass es sich um Luthers Abreise von der Versammlung in Schmalkalden handelt, die er wegen eines Harnleidens frühzeitig verlassen musste. Seine Geste und die Umschrift deuten an, dass er die antipäpstliche Haltung der Schmalkaldener Versammlung, die eine Teilnahme an einem geplanten Konzil in Mantua ablehnte und auch ihr militärisches Bündnis 1537 um zehn Jahre verlängerte, absegnet.²⁸² Die letzten drei Bilder zeigen die Arbeit Luthers und anderer Reformatoren an der Bibelübersetzung, den friedlichen Tod Luthers und seinen feierlichen Leichenzug nach Wittenberg.

Ein gottgefälliges Leben also, eingerahmt von der Berufung durch Gott zu Beginn und seine Ehrung durch den aufwändigen Leichenzug nach seinem Tod. Die Reformation wird als „übernatürliche[r] heilsgeschichtliche[r] Tat“²⁸³ interpretiert. Auch in dem letzten Bild von Luthers Leichenbegängnis ist die Umschrift interessant: Während im Bild zu lesen steht: „Pestis eram vivens, Moriens ero Mors tua Papa, 1546“, ist diese Devise Luthers in der Umschrift sehr frei übersetzt: „Weil ich lebte, war ich dein Gifft, Nach meinen Todt laß ich ein Stifft, Der wird dich, Papst, erwürgen gar, das thut Gottes Wort, die reine Lahr.“ Hier wird auf Luthers Nachruhm verwiesen, der nicht in der Erinnerung an sein Leben und seine Taten besteht, sondern in seinen Schriften, zu denen das Blatt ja auch das Frontispiz bildet. Auch die Umschrift um das zentrale Porträt im linken Teil verweist den Betrachter auf die Lehre: „Gottes Wort und Luthers Lehr, wird vergehen nimermehr ...“.

Warum sah sich der Herausgeber des Werkes trotz dieser absoluten Betonung auf der Lehre bemüht, einen Kupferstich mit Szenen aus Luthers Leben mit einzubringen? Noch dazu in

²⁸¹ KRUSE 1985, S. 112, Abb. 23; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 237, Abb. 216 auf S. 238; KAT. AUSST. WITTENBERG 1996, Kat. Nr. 54, S. 105 f.; KRUSE 1998, S. 30 f.

²⁸² Obwohl Luther aus diplomatischen Gründen von einer kompromisslosen abschlägigen Antwort auf die Konzilseinladung abriet, s. SCHWARZ 1998, S. 238.

einem Werk, das eindeutig für die Gelehrten und Gebildeten bestimmt war, also nicht als ein „Bildungsmittel für die Armen“ die Grundlagen der Entstehung des Protestantismus vermitteln wollte?²⁸⁴ Möglich wäre, dass es sich um eine Reaktion auf katholische Polemik handelt, die sich nicht scheute, nicht nur Luthers Lehre, sondern vielmehr seine Person und seinen Lebenswandel anzugreifen.²⁸⁵

Das drückt sich nicht nur in verschiedenen katholischen Lutherbiographien aus,²⁸⁶ sondern auch in einer graphischen Lutherlebenfolge mit dem Titel „Martinus Lutherus ein Doctor der Gottloßigkeit, ein Lehrmaister der Schalckheit, ein schändlicher Apostata ein Gottsrauberischer Ehemann, der Urheber der Augspurg. Confession“, um 1730 (Abb. 55).²⁸⁷

Hier, in einer Reihe von 15 lebendig gestalteten kleinen Bildchen

„sieht man Luther als begabten, aber rechthaberischen und zänkischen Mann, der bald beginnt, ein ‘Lotterbübisch Leben’ zu führen, acht ‘Gott geweyhte Jungfrauen’ aus dem Kloster zu rauben, im übrigen zu fressen und zu saufen, schließlich an den Folgen, nämlich einer Kolik, zugrundezugehen.“²⁸⁸

Auffällig ist, dass hier – im Gegensatz zu den protestantischen Lutherlebenillustrationen – auf jede sinnbildliche Anspielung verzichtet wird. Zwar kann man auch hier kaum von historischer Authentizität sprechen; ausnahmslos aber ist Luther in Räume und Landschaften gestellt, die Milieu vermitteln, stets ist er in lebendigem Handeln begriffen, Körperhaltung, Gestik, Blick geben Einblick in seinen verabscheuungswürdigen Charakter: So, als er das Kloster verlässt, weil ihm „das Vorsteher amt abgeschlagen“ wurde: Der Mönch entfernt sich hier zielstrebig von den Klostergebäuden, ohne sich umzusehen, sein Gesicht drückt die ganze Verachtung aus, die er für diese Welt verspürt, mit den Händen macht er eine wegwerfende Geste. Oder, wo er die „8 Gott geweyhten Jungfrauen“ aus dem Kloster „endführet“, die Nonne neben ihm um das Handgelenk gepackt hat und ihr aus den Augenwinkeln einen kaum anders als lüstern zu interpretierenden Blick zuwirft.

Was für einen steifen Eindruck machen dagegen die protestantischen Lutherillustrationen! So z. B. die Lutherszenen, die Johann August Corvinus auf einem Erinnerungsblatt zum 200-

²⁸³ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 101.

²⁸⁴ Dass sich der Kupferstich aber auch hierfür eignete, zeigt das Wiederaufgreifen seiner Bilder in verschiedenen volkstümlichen Publikationen, z. B. in einer 1687 erschienenen Lutherbiographie des Sagittarius, wo die einzelnen Bilder des Kupferstichs, hier allerdings in Holz geschnitten und seitenverkehrt, wiederholt werden (hierzu REINITZER 1983, Kat. Nr. 33, S. 40 f., Abb. S. 40), oder, diesmal sehr viel primitiver, in einem Nachdruck dieser Ausgabe in Magdeburg aus dem gleichen Jahr. s. hierzu KRUSE 1985, S. 113–116; auch KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 1, S. 26 f. und S. 12.

²⁸⁵ Darauf weist auch Kruse im Rückgriff auf Bornkamm in KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 12 und KRUSE 1985, S. 116/118 hin.

²⁸⁶ S. hierzu HERTE 1943.

²⁸⁷ SCHARFE 1967, S. 193; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 4, S. 30 f. Dem ging eine nur noch in einer Fotografie überlieferte Folge aus dem Jahr 1700 voraus: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 3, S. 28 f.

jährigen Jubiläum des Thesenanschlags 1717 veröffentlichte.²⁸⁹ Die vier Bilder zum Leben Luthers sind eingebettet in ein lehrhaftes Gedenkblatt zur Geschichte der protestantisch-lutherischen Kirche: Die Mitte nimmt eine Allegorie der Reformation ein, in der Luther von verschiedenen Propheten des Alten Testaments angekündigt wird, links und rechts erzählen je zehn kleine Bilder die „Merkwürdigkeiten des XVI.“ (links) und des „XVII. Seculi“ (rechts). Nur vier Bilder von 20 in der Geschichte des lutherischen Protestantismus werden hier Luther zugewiesen; es kommt Corvinus darauf an, Luther nur als Teil – wenn auch als bedeutsamen Teil – einer Entwicklung darzustellen. Schließlich konnte man schon auf eine über 100-jährige Geschichte des Protestantismus zurückblicken.

„Man argumentierte für die Reformation und gegen das Papsttum (bzw. den Antichrist) nicht mehr nur theologisch, sondern auch historisch (unter Zuhilfenahme der Ereignisse seit 1517). [...] Historisch operierte man mit dem Argument des geschichtlichen Erfolges der Reformation. Und baute darauf den Beweis für deren heilsgeschichtlichen Ursprung.“²⁹⁰

Die vier Bilder zeigen den Beginn der Reformation, den Thesenanschlag, das Verhör bei Cajetan (Abb. 56), das Verhör vor dem Wormser Reichstag und Luther in seinem Arbeitszimmer, am Katechismus arbeitend (Abb. 56). Viel Aufmerksamkeit ist den Räumlichkeiten gewidmet, die stets in der Mode des 18. Jahrhunderts ausgestattet sind und in denen die Figuren zu verschwinden scheinen. In den Bildern vom Wormser Reichstag und dem Verhör vor Cajetan verdeutlichen die großen, prachtvollen Räume, dass es sich hier um Staatsakte handelt, aber Luther wirkt dadurch nicht als Beherrscher der Situation, sondern eher als Spielball der Mächte.

Auch in seinem Arbeitszimmer wirkt Luther klein und verloren: Hier sitzt ein einsamer Mann, abgewandt vom Betrachter, in einem überdimensionalen Lehnstuhl an einem riesigen Schreibtisch und arbeitet, an der ganzen hinteren Wand entlang zieht sich ein Bücherregal voll mit dicken Folianten. Bewusst ist die Person Luthers durch diese Größenverhältnisse geradezu als unwichtig gekennzeichnet, er ist nur ein Glied in der Kette, ein Werkzeug Gottes, das dieser sich wie auch alle anderen Reformatoren und Kirchenmänner in dieser Folge für den Fortgang der ‘wahren Kirche’, der lutherischen Orthodoxie, zunutze gemacht hat.

Sehr viel persönlicher wird da schon Gustav Adolph Müller in einer Radierung, betitelt „Abschilderung Herrn D. Martin Luther und Seiner Familie“ von 1717 (Abb. 57).²⁹¹ Es handelt sich im Grunde um ein Gelehrtenbildnis Luthers, der hier in seinem Arbeitszimmer

²⁸⁸ KRUSE 1985, S. 118.

²⁸⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 13, Kat. Nr. 5, S. 32; KRUSE 1985, S. 118.

²⁹⁰ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 101.

vor seinem Schreibtisch sitzt, von Büchern umgeben, die Schreibfeder in der Rechten. Wie bei Melchior Lorck (s. o. Abb. 46) entsteht auch hier der Eindruck des Momentanen, indem Luther, dem der Zeichner ein glattes Allerwelts-Gesicht gegeben hat, in der Arbeit innezuhalten scheint und aus dem Bild herauschaut. Die Familie Luthers, von der im Titel die Rede ist, ist nur in Porträts im Hintergrund anwesend: Luther zunächst hängt ein Porträt seiner Frau Katharina von Bora, darüber die seiner Eltern. Alle drei Porträts lehnen sich deutlich an die Bildnisse Cranachs von Luthers Angehörigen an. Es handelt sich also um eine „Mischform aus einer Illustration (Luther am Schreibtisch arbeitend), und einer Aneinanderreihung von Porträts“²⁹².

Durch die ‚Abschilderung‘ Luthers im Zusammenhang mit seiner Familie – auch wenn das ‚Beisammensein‘ nur abstrakt durch die Anwesenheit seiner Eltern und seiner Frau im Bild geschieht – wird eine persönliche Komponente ins Bild gebracht, die es vor dem 18. Jahrhundert so in der Luther-Illustration nicht gegeben hat. Erst um diese Zeit, vielleicht im Zusammenhang mit den Anfängen der pietistischen Bewegung, werden Porträts Luthers mit denen seiner Familie auch in anderen Blättern, dann allerdings eher als Porträtsammlung, zusammengefasst.²⁹³ Dieser familiäre Aspekt in der Lutherillustration weist bereits auf im 19. Jahrhundert aufkommende Bilder Luthers „im Kreise seiner Familie“ voraus, die dann allerdings statt Luthers Eltern seine Kinder ins Bild bringen, um das typische Bild einer idealen Kleinfamilie des 19. Jahrhunderts zu zeichnen.

Nur ein einziges Blatt vor dem 19. Jahrhundert stellt Luther und Käthe mit all ihren Kindern dar, es handelt sich dabei allerdings um ein katholisches Spottblatt: „D. Luther die Frau Käth und liebe Jugendt“ (Abb. 58).²⁹⁴ Während man in den Bildern des 19. Jahrhunderts zusammensitzt, musiziert, betet, Andacht hält, handelt es sich hier allerdings mehr um eine Art Gruppenporträt: Von rechts nach links stehen Katharina, Luther, „Hänßgen“, „Lißel“, „Lenchen“, „Martin“, „Paulus“ und „Gretel“ (so inschriftlich bezeichnet) nebeneinander aufgereiht, wobei Martin und Lißel hinter den anderen Kindern stehen und so den Eindruck eines richtigen Kinderhaufens erzeugen. Darauf kam es dem Zeichner an, der auch deswegen Elisabeth, „Lißel“, als schon großes Mädchen mit einbringt, obwohl sie nur ein Jahr alt wurde. Sie soll hier vor allem die große Schar von Luthers Kindern vermehren, die der beste Beweis für Luthers nimmermüde Lüsterheit ist.

²⁹¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 13, Kat. Nr. 6, S. 33.

²⁹² KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 33.

²⁹³ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 33 bildet zum Vergleich ein Blatt von Engelhard Nunzer von 1733 ab, das in fünf Porträtmedaillons die Porträts Luthers, Katharinas, der Tochter Magdalena und der Eltern gruppiert.

²⁹⁴ SCHARFE 1967, S. 195, Anm. 234; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7, S. 34; KRUSE 1999, S. 236 f.

Ein momentaner Zug entsteht nur durch das Kind, das im Hintergrund links durch die Tür tritt und neben dem steht: „Ich heiß Andresel“. Gerade diesem Kind sollte der Betrachter auch seine Aufmerksamkeit zuwenden, denn ein angebliches Kind Luthers mit dem Namen Andreas war der Beweis katholischer Luther-Biographen, dass Luther seiner Käthe nicht immer treu war. Das Bild war eine Illustration für das Buch von Johannes Nicolaus Weißlinger „Friß Vogel/ oder Stirb! ...“, von 1728, in dem Weißlinger nachweisen will, „daß Luther diesen Andresel nicht von der Fräule Käth, sondern von einer andern quasi Jungfer bekommen“.²⁹⁵

Auch hier ist es wieder die katholische Polemik, die sich der Darstellung von Luthers Person und seinem Privatleben zuwendet. Selbst zu Beginn des 18. Jahrhunderts ist das im protestantischen Bereich nur abstrakt, durch die Gruppierung von Bildnissen, möglich.

Die Befangenheit der Protestanten, Bilder aus dem Leben Luthers darzustellen und damit seiner historischen Person zu huldigen, äußert sich auch in einer Reihe von Kupferstichen, die die im Rahmen der sog. „Augsburger Friedensgemälde“ erschienen. Es handelt sich dabei um Bilder, die seit 1650 bis 1789 an den alljährlichen „Kinder-Friedens-Festen“ (de facto Kindergottesdienste) in Augsburg zur Erinnerung an den Westfälischen Frieden ausgeteilt wurden.²⁹⁶ Im Allgemeinen sind die Bilder biblischen Inhalts, es gibt aber auch Darstellungen aus der Kirchengeschichte und insbesondere zwischen 1717 und 1730, also zwischen dem Jubiläum des Thesenanschlags und dem der Augsburger Konfession, zur Reformationsgeschichte.²⁹⁷ Diese – und das ist ganz bezeichnend – stehen aber nie für sich allein: Sie bedürfen stets einer biblischen Szene, mit der sie in einen sinnbildlichen Zusammenhang gebracht und dadurch lehrhaft ausgedeutet und auf eine abstraktere Realitätsebene gehoben werden.

Im Jahr 1717 scheute man sich sogar, überhaupt eine Lutherszene herauszugeben: Dargestellt war statt des Thesenanschlags „Des frommen Königs Josias Reformation der jüdischen Kirche, 2. B. König. XXIII. 1–25“. Im folgenden Jahr war man schon kühner. 1718 wurde dem 200 Jahre zuvor erfolgten Verhör Luthers vor Cajetan gedacht, indem zwei Verhörsszenen, „Paulus vor Gericht in Caesarea“ im Vordergrund, und „Luther vor Kardinal Cajetan in Augsburg“ im Hintergrund gemeinsam in einem Bild dargestellt wurden (Abb.

²⁹⁵ KRUSE 1999, S. 237.

²⁹⁶ Die bis dahin erschienenen ‘Gemälde’ wurden 1730 in einem Kupferstichband von Johann Michael Roth zusammengestellt, eine erneute Sammelausgabe ist mir von 1791 bekannt.

²⁹⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 13, Kat. Nr. 7a.1.–13., S. 34–40; KRUSE 1985, S. 120; JESSE 1981, S. 216–239.

59).²⁹⁸ Im Vergleich zu der vorn breit und bunt vorgestellten biblischen Szene erscheint die Luther-Szene verschwindend klein. Während in der vorderen Szene die Physiognomien deutlich gezeigt sind, so dass der Betrachter die Reaktionen aller Anwesenden auf das Geschehen nachvollziehen kann, wirkt die Zeichnung im Hintergrund eher schematisch, Gesichter sind nicht genauer erkennbar, und obwohl man von Cajetan und Luther Bildnisse hatte, sind sie mit eher allgemeinen Zügen ausgestattet. In beiden Bildern aber steht ein einfacher Mann einem Mächtigen gegenüber, sowohl König Agrippa, vor den Paulus tritt, als auch Kardinal Cajetan thronen unter majestätischen Baldachinen, umgeben von ihren Getreuen. Luther erhebt seine Hand in einem ganz ähnlichen Redegestus wie Paulus, beide stehen gleich aufrecht und beredt ihrem Gesprächspartner gegenüber.

Auf die Gemeinsamkeit der dargestellten Situationen wies auch der dem Bild beigegebene didaktische Text hin: „Ihr könnt Paulum hier und auch Lutherum schauen, von denen jeglicher den Sieg durchs Wort erhielt.“²⁹⁹ Thema des Bildes ist also nicht vorrangig die Erinnerung an einen bedeutenden Moment in der protestantischen Kirchengeschichte und an die Tapferkeit des Begründers der eigenen Kirche, sondern der Sieg einer Sache durch das Wort, die Überlegenheit des Geistes und dessen, der in Gottes Sinne redet: Keiner kann gegen Luther etwas ausrichten, „Dann Luthers Gründ und Sätze Entzunden aus der Schrifft / die lauter Wahrheit ist ...“.³⁰⁰

Ein ähnliches Verhältnis von biblischer und Reformationsgeschichte beherrscht das „Friedens-Gemälde“ von 1719, das Paulus predigend und im Hintergrund links oben in einem offenen Palastgeschoss die Disputation zwischen Luther und Eck auf der Pleißenburg 1519 zeigt.³⁰¹ Im Gemälde von 1720 ist vorn das Heilige Abendmahl gezeigt, im Hintergrund in einem barocken Kirchenraum die Austeilung des Abendmahls unter beiderlei Gestalt.³⁰²

Umgekehrt wird das Verhältnis dann im Jubiläumsjahr des Wormser Reichstags 1721: In dem von Karl Remshart gezeichneten und gestochenen Kupferstich steht das Verhör Luthers vor dem Wormser Reichstag im Mittelpunkt, das hier einen in der Lutherillustration bisher unerreichten Illusionsgrad aufweist (Abb. 60).³⁰³ Vorn führt eine Reihe teils von der Seite, teils von hinten wiedergegebener spanischer Gardien mit ihren Hellebarden in den Bildraum

²⁹⁸ Gestochen von Karl Remshart nach einer Zeichnung von Andreas Thelott. KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 13, Kat. Nr. 7a.1, S. 34, Abb. S. 35; JESSE 1981, S. 216 (Abb.) und 217 (Text); KRUSE 1985, S. 120, Abb. 27.

²⁹⁹ JESSE 1981, S. 217.

³⁰⁰ JESSE 1981, S. 217.

³⁰¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7a.2., S. 36; JESSE 1981, S. 218 (Abb.) und 219 (Text).

³⁰² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7a.3., S. 36; JESSE 1981, S. 220 (Abb.) und 221 (Text).

³⁰³ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 13, Kat. Nr. 7a.4., S. 36, Abb. S. 37; JESSE 1981, S. 222 (Abb.) und 223 (Text); KAT. AUSST. COBURG 1983, Kat. Nr. 38, S. 78 f., zugehöriger Text Kat. Nr. 38a, S. 80 f.

ein: Über zwei Reihen von Zuschauerbänken hinweg erhält der Betrachter Einblick in einen großen Saal, in dem an der Stirnseite, zentral und dem Betrachter frontal zugewandt, Kaiser Karl V. auf seinem Thron sitzt, hervorgehoben durch einen prächtigen Baldachin. Links und rechts von ihm an der Stirnseite des Saals und an den beiden Längswänden verteilt sitzen die geistlichen (links) und weltlichen (rechts) Würdenträger, die dem Ereignis beiwohnen. In dem freien Raum in der Mitte des Saals stehen sich Luther in Mönchskutte und Johannes von der Ecken, der Offizial des Erzbischofs von Trier, gegenüber. Der Offizial weist auf die Bücher Luthers hin, die auf einem Tisch hinter ihm aufgestapelt liegen, als fragte er Luther, ob er den Inhalt dieser Schriften widerrufen wolle. Luther, neben sich seinen Rechtsbeistand Hieronymus Schurf, steht fast frontal zum Betrachter, schaut aber den Offizial an. Die rechte Hand hat er bekennend auf die Brust gelegt, die linke zeigt dagegen zum Himmel, verweist auf das vor allem Gott verpflichtete Gewissen. So steht es auch im zugehörigen Text:

„Er aber liesse sich nichts von der Schrift abbringen / Und hielt beständig auch jetzt in der höchsten Noth: / Hier / sprach Er / stehe ich / ich kann nicht anders reden / Gott helff mir! Amen! Nun des Herren Will gescheh! Wenn man auch tausendmahl mich hierumb wollte tödten / Ich kann nicht wider Gott: Es gehe /wie es geh!“³⁰⁴

Zwar fehlt auch hier die historische Authentizität: Es sind keine Porträts gegeben, weder bei Luther, noch bei Karl V. oder irgend einem der übrigen Anwesenden; der Raum ist nur allzu deutlich ein barocker Saal mit den die Wände gliedernden korinthischen Pilastern, dem verkröpften Gesims und der ovalen, kassettierten Deckenvertiefung. Dennoch hat der Betrachter den Eindruck, ein lebendiges Geschehen vor Augen zu haben. Die Repoussoirfiguren der spanischen Garden und die Zuschauerköpfe, über die der Betrachter hinwegschaut, führen ihn wie in noch keinem anderen Lutherbild in das Bildgeschehen ein, und die Zuschauermenge sitzt nicht einfach starr, sondern die allgemein herrschende Erregung wird deutlich an den sich vielfach einander zuwendenden Köpfen, die anzeigen, welches Getuschel, welche Erregung hier herrscht, die Reichstagsdisziplin durchbrechend. Auch hier aber sind sinnbildliche Verweise durch den Hinweis auf Bibelszenen gegeben, nur sind diese Bibelszenen nicht wie ein reales Geschehen im Bild dargestellt, sondern finden ihren Platz auf großen Gemälden links und rechts des kaiserlichen Baldachins.

„Der theure Gottes-Mann ist David gleich zu schätzen / Da Er im Geist von sich mit frohem Munde spricht: / Ich rede / HERR / getrost von deinen Macht-Gesetzen / Auch vor den Königen / und schäm mich ihrer nicht!“³⁰⁵

³⁰⁴ Text in KAT. AUSST. COBURG 1983, S. 81.

³⁰⁵ KAT. AUSST. COBURG 1983, S. 81.

heißt es im Text mit den Worten des Psalms 119, Vers 46. Zur Illustration ist im linken den Thron flankierenden Bild im Bild König David gezeigt, der vor einem anderen, thronenden König spricht und in gleicher Weise wie Luther seine Hand zum Himmel erhebt.

Das andere Gemälde zeigt Hananias, der dem vor ihm knienden, seit drei Tagen erblindeten Saulus die Hand auflegt, auf dass er wieder sehend werde. Vorher hatte der Herr zu ihm gesagt: „Geh nur hin, denn dieser ist mein auserwähltes Werkzeug, daß er meinen Namen trage vor Heiden und vor Könige und vor das Volk Israel.“ (Apostelgeschichte 9, 15).

Wie Paulus, so ist also auch Luther von Gott auserwählt, die wahre Lehre Gottes zu verkündigen, das Evangelium zu verbreiten, auch „vor Heiden und vor Könige[n]“.

Durch die Bezüge zum Alten und zum Neuen Testament wird Luther in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt, der weit über das bloße Ereignis des Wormser Reichstags hinausgeht. Luther selbst erfährt dadurch eine über seine Person hinausgehende Ausdeutung als Werkzeug Gottes, das unerschrocken wie David und Paulus Gottes Namen aller Welt verkündet, ohne die Folgen zu fürchten, denn er ist Teil von Gottes Heilsplan.

In ähnlicher Weise geht das Friedens-Gemälde des folgenden Jahres 1722 von Karl Remshart mit dem Thema „Luther auf der Wartburg“ um (Abb. 61).³⁰⁶ Zwar steht Luther, bärtig als Junker Jörg, in einer reichen Gelehrten-Stube sitzend und schreibend, im Mittelpunkt. An der Wand aber hängen Gemälde, die die Flucht der Heiligen Familie nach Ägypten und die Rückkehr nach Israel zeigen, und links im Hintergrund ist durch ein Fenster hindurch der Blick freigegeben auf eine Szene des Alten Testaments, 1. Kön. 18,4: „Obadja, Hofmeister Ahabs, hat aus Furcht vor Isebel 100 Propheten genommen ‘und versteckte sie in Höhlen, hier fünfzig und da fünfzig, und versorgte sie mit Brot und Wasser ...’.“³⁰⁷ Allgemeines Thema ist also die Errettung seiner Auserwählten durch Gottes Fügung: „Gott weißt in aller Noth die Seinen zu bedecken / Und vor der Feinde Wuth ist Er ihr Schirm und Schild.“³⁰⁸

Trotz dieser sinnbildlichen Verbrämung ist aber auch Luther in seiner Vorbildlichkeit dargestellt, der fleißige, am Werk Gottes arbeitende Mann: „Indessen wandte er die Zeit auf beten / schreiben / Und war zu Gottes Ehr geschäfttig in der Ruh.“³⁰⁹ Ein junger Mann steht im Eingang zu Luthers ‘Stube’, schaut auf den Reformator, den Hut unter den linken Arm geklemmt, die rechte Hand andächtig auf die Brust gelegt: Wie dieser Jüngling sollen alle

³⁰⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7a.5., S. 36, Abb. S. 37.

³⁰⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 36; JESSE 1981, S. 226 (Abb.) und 227 (Text). Einmalig ist diesem Friedensgemälde auch ein „Historischer Bericht“ beigegeben, den Jesse auf S. 225 abdruckt. Die Bibelstelle von Obadja wurde übrigens auch von Luthers erstem Biographen Mathesius angegeben, als er von der Schutzhaft auf der Wartburg berichtete: MATHESIUS 1588 (1856), S. 34.

³⁰⁸ JESSE 1981, S. 227.

³⁰⁹ JESSE 1981, S. 227.

Kinder des Augsburger Friedensfestes 1722 sich an dem tugendhaften Mann ein Beispiel nehmen.

Einen eindeutigen Bezug auf die Gegenwart nimmt auch das ‘Gemälde’ von 1724 von Karl Remshart.³¹⁰ Hier muss man sich freilich sehr anstrengen, um eine Lutherlebenillustration zu erkennen. Dargestellt ist nämlich die frisch renovierte Barfüßerkirche in Augsburg, in der sich eine zahlreiche Gemeinde versammelt hat, um dem im Vergleich zum monumentalen Kirchenraum winzigen Prediger auf der Kanzel an einem der linken Seitenschiffpfeiler zu lauschen. Erst im Text wird der Bezug zu Luther deutlich: „Und dieses Kirch-Gebäu soll dißmahl seyn ein Bilde Der Kirche / die da ist in Jena angelegt / Worinn Lutherus einst die tapff’re Predigt hielte / Als falscher Lehrer Wuth gantz Sachsen-Land erregt.“³¹¹ Das Bild der Predigt in der Barfüßer-Kirche steht also stellvertretend für die Predigt Luthers gegen den Bildersturm in Jena 1524. Gerade in diesem ‘Gemälde’, das im Text das protestantische Verhältnis zum Bild reflektiert, wird wohlweislich keine historische Szene aus Luthers Leben gegeben, sondern einfach ein unverfänglicher Blick in ein Kirchenschiff mit einem fast unkenntlichen protestantischen Prediger. Nur in kleinen, seitlich in den Rahmen eingefügten Bildchen wird Luthers Disput mit Karlstadt über die Bilderfrage zum Thema, obwohl auch hier Luther nicht direkt erkennbar wird. In der Bildunterschrift links heißt es: „Bilder haben ist erlaubt, Wo man Gott sein Ehr nicht raubt.“ Das würde aber dort geschehen, wo man den Mann Luther in seiner historischen Person in den Mittelpunkt eines Bildes stellen würde, ohne seine Funktion im göttlichen Heilsplan hervorzuheben.

Die Erklärung zu diesem Bild wirft auch ein weiteres Licht auf die Bildvorstellungen der Protestanten. Es wird dort auf die Nützlichkeit von Bildern zur Belehrung der Unwissenden hingewiesen, aber auch gewarnt: „Ein Bild kommt von der Hand des Künstlers ungeweyhet / Man opffert selbem nicht / man betet es nicht an / Noch schreibt ihm Wunder zu; auch niemand zu ihm schreyet / Um Hülffe in der Noth / wie Götzen man gethan.“³¹²

Hier wird deutlich: Die Gefahr, Luther allein in seiner historischen Gegebenheit darzustellen, liegt darin, dass man den Reformator – wie die Heiligen in den Altargemälden der katholischen Kirche – zum „Götzen“ machen könnte. Daher die Gegenüberstellung mit Bildern anderer Sinnebenen, die die Bildaussage auf eine abstrakte Ebene verschieben und so den rein sinnlichen Zugang erschweren.

³¹⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7a.7, S. 38, Abb. S. 39; JESSE 1981, S. 230 (Abb.) und 231 (Text).

³¹¹ JESSE 1981, S. 231.

³¹² JESSE 1981, S. 231.

In den folgenden Jahren begnügte man sich in den Augsburger „Friedensgemälden“ mit allegorischen³¹³ und biblischen Darstellungen, 1726,³¹⁴ um in der „Ausbreitung und Eindämmung des Luthertums“ von 1727 Luther nur im Hintergrund inbrünstig betend zu zeigen.³¹⁵ Das Bild von Elias Riedinger zum Jahr 1728 bezog sich auf die „Evangelische Kirchenvisitation“ und bedient sich wieder des Kunstgriffs der weiteren Auslegung der Szenerie (Luther am Tisch vor einer geöffneten Bibel sitzend, umgeben von zahlreichen anderen Männern) durch Gemälde, in denen Szenen aus der biblischen Geschichte dargestellt werden.³¹⁶ In all diesen Bildern geht es um die Verbreitung des Wortes Gottes durch biblische Figuren des Alten und Neuen Testaments.

Abstrahieren die Augsburger ‘Friedens-Gemälde’ von dem Leben Luthers, indem sie es mit Szenen aus der Heiligen Schrift konfrontieren, wählt der unbekannt Zeichner der von Elias Baeck 1730 gestochenen Lutherlebenfolge eine andere Form der Verfremdung: das Emblem.³¹⁷ Joachim Kruse hat darauf hingewiesen, dass diese Praxis der emblematischen Ausdeutung auch den Predigtstil um 1700 vielfach bestimmte.³¹⁸ Die fünfzehn Bilder Baecks sind zweigeteilt und zeigen die Szenen aus Luthers Leben im unteren Teil in einem querovalen Rahmen. Darüber, von einem Zweizeiler von diesen Lutherlebenszenen getrennt, ist je ein größeres Rechteckbild gegeben, das die eigentliche bildhafte Ausdeutung der Lutherszenen enthält, weiter erläutert durch eine in ein Banner eingefügte lateinische Devise. Die Folge beinhaltet die obligatorischen Themen „Luther in seinem Studierzimmer“,³¹⁹ „Luther schlägt die Thesen an“,³²⁰ „Verbrennung der Bannbulle“,³²¹ „Luther vor Cajetan“,³²² „Luther vor dem Reichstag in Worms“,³²³ „Luthers Entführung auf die Wartburg“,³²⁴ „Luther

³¹³ „Drei Anspielungen auf Luthers Lehren und Leben“; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7a.8., S. 38; JESSE 1981, S. 232 (Abb.) und 233 (Text).

³¹⁴ „Christus segnet die Kinder“ in Anspielung auf Luthers Katechismus, der hier nur im Text angesprochen wird; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7a.9., S. 38; JESSE 1981, S. 234 (Abb.) und 235 (Text).

³¹⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7a.10., S. 38; JESSE 1981, S. 236 (Abb.) und 237 (Text).

³¹⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7a.11., S. 38–40; JESSE 1981, S. 238 (Abb.) und 239 (Text).

³¹⁷ Kunstsammlungen der Veste Coburg, Kupferstichkabinett; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8, S. 40–45; KRUSE 1985, S. 118–120; KRUSE 1998, S. 32–34.

³¹⁸ KRUSE 1998, S. 32 f.

³¹⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.5., S. 41 f.

³²⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.6., S. 42.

³²¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.7., S. 42. Im oberen Bild ist hier ein vom Sturm niedergedrücktes Getreidefeld gezeigt, im Zweizeiler heißt es: „Was Gott erhalten will, bleibt bey de größte stürme Beständig unversehrt bey solchem Schutz u. schirmen.“ Es ist daher fraglich, ob wirklich, wie es im Katalog heißt, die Verbrennung der Bannbulle gezeigt ist – zumal Luther selbst im Bild nicht auftaucht, sondern nur ein studentisch gekleideter junger Mann – oder ob nicht vielmehr die Verbrennung von Luthers Büchern gemeint ist, die aber seiner Lehre und dem Inhalt seiner Schriften nichts anhaben kann.

³²² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.8., S. 42.

³²³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.9., S. 43.

³²⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.10., S. 43.

betet“,³²⁵ „Luthers Tod“³²⁶ und die „Aufbahrung von Luthers Leichnam“,³²⁷ die wie der Trauerzug von Eisleben nach Wittenberg die Trauer der Hinterbliebenen um diesen vortrefflichen Mann demonstrieren soll. Daneben werden aber auch mehrfach Themen aufgegriffen, die wegen ihres privaten oder anekdotischen Charakters bisher in den Lutherlebenillustrationen keinen Platz fanden, gerade dadurch aber auf die Lutherlebenillustrationen und -gemälde des 19. Jahrhunderts vorausweisen. Auf einige davon soll hier näher eingegangen werden.

Eines der ersten Bildchen zeigt im unteren Oval einen kleinen Jungen mit Hut und Umhang, die Bücher unter den Arm geklemmt: Es ist Luther als Schüler, der gerade auf die Treppe eines Hauseingangs zugeht, die wohl zur Schule führt.³²⁸ Hinter ihm fällt die Straße bergab, und man kann noch einen Blick auf ein kubisches, einfaches Haus werfen, das mit den drei dreiecksförmig angeordneten Fenstern an der Giebelseite, den beiden Dachgauben und der rundbogigen Tür auf der Straßenseite durchaus an Luthers Elternhaus in Mansfeld gemahnt. Dieses liegt, wie man noch heute sehen kann, tatsächlich von der alten Mansfelder Schule aus gesehen etwas bergab an der Straße, allerdings hinter einer Kurve und von der Schule aus nicht zu sehen. Der Künstler scheint sich also bemüht zu haben, etwas Lokalkolorit und die Atmosphäre der Stadt Mansfeld in der Lutherzeit einzufangen.

Es ist aber nicht nur der lebendige Einblick in die Welt des jungen Martin Luther, auf den es hier ankommt, sondern vor allem sein schon jetzt auf etwas Großes vorausweisendes Schicksal: Im oberen Bild ist ein Junge zu sehen, der auf die über einem See aufgehende Sonne zeigt, die ihre Strahlen über das ganze Bildfeld ergießt und die Finsternis vertreibt. In der Devise heißt es: „Quantus in meridie“ – Wie groß wird sie am Mittag sein. Der Zweizeiler zwischen den Bildern führt den Gedanken weiter aus: „Steigt früh die Sonne schon aus Thetis nasen Reichen, So dencket man dabey im Mittag, sonder gleichen.“

Ein weiteres Bildchen zeigt Luther, wie er die Wartburg betritt (Abb. 62).³²⁹ Die Bibel unter dem Arm und begleitet von zwei Männern, die noch den Berg hinaufsteigen, ist Luther im Begriff, an die Tür der ‘festen Burg’ zu klopfen. Im Bild darüber hat sich eine Gemse vor einer Gruppe von Jägern mit langen Spießen auf einen hohen Felsen geflüchtet. In der Devise steht: „Supergressus“ – Ich bin hinübergeschritten, darunter: „Hat man mir nachgestellt, u: vormals Furcht gemacht, Wird es an diesem Ort doch nun nicht mehr geacht.“ Es ist das erste

³²⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.12., S. 43.

³²⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.15., S. 44.

³²⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.16., S. 44.

³²⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.3., S. 41.

³²⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.11., S. 43.

Mal, dass das Thema „Luthers Ankunft auf der Wartburg“ abgebildet wird; es wird im 19. Jahrhundert in der Malerei noch Nachfolge erfahren.

Die Folge beinhaltet auch die erste mir bekannte Darstellung der Hochzeit Martin Luthers mit Katharina von Bora (Abb. 63).³³⁰ Luther im Predigertalar und Katharina mit der Netzhaube, die ihr Cranach in mehreren Porträts gegeben hat (vgl. Abb. 9) stehen einander gegenüber und reichen sich im Beisein mehrerer Zeugen die rechten Hände. Zwei geflügelte Putten im oberen Bild tun es ihnen gleich, und in der Devise heißt es: „Mors sola separabit“ – Der Tod allein wird uns scheiden. Darunter steht: „Die Hertze, die sich stets treu gesinet kennen, kann niemals etwas sonst, als nur der Todt zertrene.“ Kein Wort von der Gottgewolltheit der Ehe! Die Rede ist vielmehr von Herzen, die sich „treu gesinet“ sind. Überhaupt ist nur in zweien der Texte von Gott die Rede, zwei weitere weisen auf Luthers Glauben hin. Ansonsten hat man hier ein scheinbar weltliches und auch weltlich ausgedeutetes Leben eines „großen Mannes“ vor sich.

Insofern spiegelt die Folge eine beginnende Umwertung des Lutherbildes, die sich um 1700 auch in der Literatur vollzieht. Ein herausragendes Beispiel hierfür ist das Lutherbild, das Veit Ludwig von Seckendorf in seiner 1692 erstmals erschienenen Geschichte des Luthertums entwirft:

„Es war das menschlich Ergreifende in der persönlichen Leistung Martin Luthers, das ihn anzog; sein Mut und seine Festigkeit, die er in einer Zeit bewahrte, in der er bar alles menschlichen Schutzes war; seine Furchtlosigkeit inmitten von Gefahren, die ihm von seinen zahlreichen Feinden drohten, seine übermenschliche Arbeitsleistung bei zarter Gesundheit und schmaler Kost ...“³³¹

So fasst auch Baecks Folge Luthers Leben nicht mehr in erster Linie als Teil einer den göttlichen Heilsplan verwirklichenden protestantischen Kirchengeschichte auf, sondern als eine von persönlichen Eindrücken und Erlebnissen geprägte Biographie, in der die Momente persönlicher Gefahr und persönlichen Glücks ebenso wichtig werden wie die kirchenhistorisch relevanten. Vor ‘Vergötzung’ rettet diese Folge somit nur noch die ständige Brechung der Illusion durch die mehrfache Ausdeutung in Wort und Bild.

Bis in die letzten Jahre des 18. Jahrhunderts ist eine bemerkenswerte Zurückhaltung in Bezug auf Lutherlebenillustrationen zu vermerken, die im schwierigen Verhältnis des Protestantismus zum Bild und in der Angst vor ‘Götzenverehrung’ begründet ist. Dennoch gibt es Ansätze zur Lutherillustration, die schon fast alle Lutherlebenthemen des 19. Jahrhunderts auf die eine oder andere Weise vorwegnehmen. Immer aber bleibt man der

³³⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.13., S. 43 f., Abb. S. 44.

³³¹ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 116.

protestantischen Bildauffassung treu, indem man auf historische Authentizität verzichtet und mit verschiedenen Verfremdungseffekten arbeitet: im 16. Jahrhundert z. B. mit Schemen für bestimmte Situationen wie „Verhör“, „Bücherverbrennung“, aber auch mit die Illusion brechender Schrift im Bild. Auch die erste Lutherlebenfolge des späten 17. Jahrhunderts des Paravicinus fällt durch ihre starke Schriftlastigkeit auf, mit der Luthers Leben in den göttlichen Heilsplan eingeordnet wird. Andere Lutherlebenszenen im beginnenden 18. Jahrhundert – die Augsburger „Friedensgemälde“ – werden mit „Gegenbildern“ versehen, um sie einer über das bloß Sinnliche hinausgehenden Aussageebene zuzuführen, Baecks Folge schließlich arbeitet mit emblematischer Ausdeutung.

Auf diese letzte Abstrahierung verzichteten endgültig die Lutherbilder, die – nach einer langen Pause – erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts entstanden. Erst jetzt wurde unter dem Eindruck einer sich verändernden Geschichtsauffassung, aber auch eines neuen, der Aufklärung verpflichteten Lutherbildes der Wandel zum ‘historischen’ Lutherbild vollzogen.

1.5. Vorläufer der Luther-Historienmalerei vor dem 19. Jahrhundert

1.5.1. Die Konfessionsgemälde des 17. Jahrhunderts

In den Kunstsammlungen der Veste Coburg befindet sich ein Gemälde aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, das die Verlesung der Augsburger Konfession von 1530 darstellt (Abb. 64).³³² Das von Melanchthon verfasste Augsburger Bekenntnis wurde am 25. Juni 1530 auf dem Augsburger Reichstag vor Kaiser und Reich auf lateinisch und deutsch verlesen und sollte zur Lehrnorm der lutherischen Landeskirchen werden. Luther selbst war bei der Verlesung des Bekenntnisses nicht anwesend: Da er noch immer in Reichsacht stand, hatte Kurfürst Johann von Sachsen es nicht gewagt, Luther mit auf den Reichstag zu nehmen. Er verbrachte die Zeit von April bis Oktober auf der Veste Coburg, der Augsburg am nächsten gelegenen Burg des sächsischen Kurfürstentums, und verfolgte die Geschehnisse mittels Korrespondenz von hier aus.

Das Coburger Gemälde ist daher nicht eigentlich zu den ‘Lutherbildern’ zu rechnen, aber es ist das erste großformatige Ölbild, das ein zentrales Ereignis aus der Reformationszeit im historischen Sinne und ganz ohne allegorische Zutaten verbildlicht: In einem großen Saal ist

³³² Unbekannter Maler nach Georg Balthasar von Sand, Inv.-Nr. K 25. MARSCH 1980, S. 53 f.; BRAUNFELS 1996, S. 36, Abb. S. 37; KAT. AUSST. BONN 2000, Kat.Nr. 245, S. 258 f. Das Gemälde wird sehr unterschiedlich datiert: Marsch vermutet, dass es um 1717 zum 200. Jahrestag des Thesenanschlags entstand, der Bonner Katalog setzt es in das späte 17. Jahrhundert, Braunfels in die erste Hälfte des

der Augsburger Reichstag von 1530 versammelt, die wichtigsten Handlungsträger sind von zwei mächtigen Spätrenaissance-Säulen auf hohen Postamenten vom Umraum ausgegliedert. Zentral zwischen den Säulen und frontal zum Betrachter sitzt Kaiser Karl V. auf seinem Thron, in seiner Macht durch den offiziellen kaiserlichen Ornat hervorgehoben. Rechts und links von ihm thronen der römische Gesandte Kardinal Campeggio und Karls Bruder Ferdinand; andere geistliche und weltliche Herren wohnen dem Geschehen in den Bankreihen rechts und links bei. Aller Aufmerksamkeit richtet sich auf die Mitte des Saales, wo an einem Tisch der sächsische Kanzler Dr. Christian Baier steht und die deutsche Fassung des Bekenntnisses verliest. Auch die am Tisch sitzenden Herren sind durch Inschriften und den historischen Zusammenhang identifizierbar: Es handelt sich um die kaiserlichen Sekretäre Alexander Schweis und Alfonso Valdés.

Die sich zu der Confessio bekennenden Fürsten und Vertreter der Städte haben sich links und rechts des Tisches in zwei Reihen aufgestellt und die rechten Hände zum Schwur erhoben. Sie bilden eine geschlossene Front der sich gegen den Willen von Kaiser und Kirche zum Protestantismus Bekennenden.

Keiner der Bekenner ist aufgrund seines Porträts zu identifizieren, dafür sorgen statt dessen Beischriften und die Wappen der Fürsten und Städte. Auch die Darstellung des Geschehens folgt nicht unbedingt der historischen Wahrheit: Die Verlesung des Bekenntnisses dauerte zwei Stunden, und es ist kaum anzunehmen, dass die Fürsten und Vertreter der Städte während dieser ganzen Zeit ihre Hände im Schwur erhoben. Vielmehr bekräftigten sie ihr Bekenntnis auf viel weniger theatralische Weise durch eine Unterschrift. Vier der Reichsstädte, Kempten, Weißenburg, Windsheim und Heilbronn, schlossen sich der Konfession auch erst nach ihrer Verlesung an. Dass sie hier im Gemälde trotzdem bereits den Schwur leisten, mag auch damit zusammenhängen, dass damit die Zwölfzahl der Bekennenden gewährleistet ist, die einen eindeutigen Bezug zu den zwölf Aposteln hat.³³³

Trotzdem hat der Künstler sich darum bemüht, das Geschehen als 'wahr' erscheinen zu lassen. Kaiser Karl V. folgt den zeitgenössischen Porträtdarstellungen, der vorn im Bild dem Betrachter den Rücken zukehrende Reichsherold trägt ganz richtig den Umhang mit dem Reichsadler, auflockernd wirkt die kaiserliche Dogge, die vorn links vom Tisch von dem kaiserlichen Hofnarren festgehalten wird.³³⁴ Die Anwesenden unterhalten sich, man

17. Jahrhunderts. Hier ergibt sich allerdings eine Unstimmigkeit, da als Autor ein anonymes Maler „nach Georg Balthasar von Sand“ genannt wird, der aber erst 1650 geboren wurde.

³³³ BRAUNFELS 1996, S. 36.

³³⁴ Karl V. ließ sich mit diesem Lieblingshund um 1530 von Tizian porträtieren; das Porträt ist auch in einer Kopie von Jakob Seisenegger (Wien, Kunsthistorisches Museum) überliefert: KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 345.

gestikuliert. Schließlich bringt auch die Erweiterung des Raumes nach links, wo man die die Tür bewachenden kaiserlichen Garden erkennen kann und einen Blick aus dem Fenster wirft, eine den Eindruck von Authentizität stützende Stimmung mit ein.

Handelt es sich also um das erste reine Historienbild, das ein Ereignis aus der Reformationszeit darstellt? Betrachtet man das Gemälde nur für sich und aus dem Kontext herausgelöst, muss man diese Frage wohl bejahen, auch wenn die historische Authentizität nicht in allen Einzelheiten gewahrt bleibt.

Es gibt aber, ebenfalls auf der Veste Coburg, ein Pendant zu dem Gemälde, das zur richtigen Verortung des Bildes im kunsthistorischen Zusammenhang beiträgt: Gezeigt sind hier die „Evangelisch-lutherischen Kirchenzeremonien“ (Abb. 65):³³⁵ Wie die „Verlesung der Augsburger Konfession“ stammt auch dieses Bild, das fast die gleichen Maße aufweist und dem gleichen Künstler zugeschrieben wird, aus der Coburger Moritzkirche. In dieser spielt sich auch das Geschehen auf dem Gemälde ab: Links im Vordergrund wird das Abendmahl in beiderlei Gestalt ausgeteilt, rechts findet eine Kindstaufe statt, daneben eine Beichte, und im weiteren Kirchengrund erkennt man den Katechismusunterricht, einen Prediger auf der Kanzel, eine Trauung, einen Kirchenchor. Dargestellt ist das evangelische Gemeindeleben: „Kirchen Ceremonien. Der Reinen unverenderten Apostolischen Augspurgischen Confession Luttherischer Lehre, wie solche Gott Lob und Danck noch heutiges tages in allen Evangelischen Kirchen geübet vnnd in Brauch gehalten wirdt“, lautet die Beschriftung des Bildes.

Beides, die Verlesung der Konfession und das ihr gemäße evangelische Gemeindeleben stehen also in einem ursächlichen Verhältnis zueinander, die segensreiche evangelische Kirchenordnung ist die praktische Folge aus dem großen historischen Augenblick des Bekenntnisses. Beide Gemälde zusammengefasst offenbaren nicht in erster Linie das Interesse an dem historischen Geschehen, als vielmehr ein Bekenntnis zur lutherischen Lehre und Gemeindepraxis.

Als solches stehen sie in direktem Zusammenhang mit einer Reihe von „Konfessionsgemälden“, die Angelika Marsch schon 1980 zusammengetragen hat und die seit Ende des 16. Jahrhunderts vornehmlich im fränkischen Raum anzutreffen waren:³³⁶ Das älteste der Gemälde, die sich mit der Augsburger Konfession befassen, ist nach Marsch ein Bild eines unbekanntem Malers im Herrenchor der St. Johanniskirche in Schweinfurt aus den

³³⁵ Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. K 25. MARSCH 1980, S. 53 f.; BRAUNFELS 1996, S. 38, Abb. S. 39.

³³⁶ MARSCH 1980, S. 41–54.

letzten Jahren des 16. Jahrhunderts.³³⁷ Es beinhaltet bereits alle maßgeblichen Elemente der späteren Konfessionsgemälde: In der Mitte des Bildes sitzt Kaiser Karl V., „hinter einer Balustrade auf dem Thronessel unter einem Baldachin, über ihm das Reichswappen, der Doppeladler, zu seinen Seiten zwei kannelierte Säulen mit dem Spruchband PLUS ULTRA, der Devise der Habsburger.“³³⁸ Diese Anordnung ist fast identisch mit der Darstellung des Kaisers im späteren Coburger Gemälde. Anders als dort aber knien die Fürsten und Vertreter der Reichsstädte vor dem Kaiser, und statt der Verlesung ist die Übergabe des Bekenntnisses an Kaiser Karl V. durch Kurfürst Johann von Sachsen gezeigt.

Was im Coburger Exemplar auf ein zweites Bild ausgelagert wurde, ist hier Teil desselben Gemäldes: Die Übergabe der Konfession findet erhöht im Vordergrund statt. Dahinter wird der Blick frei auf einen Kirchenraum, in dem die Sakramente und die gottesdienstlichen Handlungen der evangelischen Kirche zu sehen sind: Taufe, Abendmahl, Predigt, Kirchenmusik, Katechismusexamen, Beichte, Trauung.

„Unter dem Altartisch liegen Tod und Teufel, die überwundenen Feinde, und in strahlenförmiger Anordnung sind die Namen derer zu lesen, die sich vor allem in der Auffassung vom Abendmahl von Luther unterschieden und damit nach Meinung der strenggläubigen Lutheraner dem Tod verfallen waren. Es sind: Karlstadt, Zwingli, Schwenkfeld, Campanus, Oekolampadius, Calvin, Bucer, Müntzer und die Wiedertäufer, die hier gemeinsam mit ‘Papst Erzketzler und vatter der Teuffel’ aufgezählt werden.“³³⁹

Die gleichen Namen finden sich auch unter dem Altartisch des „Kirchenzeremonien“-Bildes in Coburg. Wir haben es also mit einem Bekenntnis nicht nur zum Protestantismus zu tun, sondern ganz speziell auch zum lutherischen Protestantismus im orthodoxen Sinn, in dem nicht nur die Katholiken, sondern auch anders denkende Protestanten als „Erzketzler“ gebrandmarkt werden. Es reicht daher nicht, als Bekenntnisbild einfach die protestantischen Gottesdienstgepflogenheiten darzustellen. Durch die fast ‘historische’ Darstellung der Übergabe der Augsburger Konfession im Jahr 1530 soll darüber hinaus die spezifisch lutherische Ausprägung der protestantischen Lehre der Confessio Augustana – die von den Reformierten nicht mit unterschrieben wurde – betont werden.

Das Schweinfurter Gemälde wurde sogleich für eine Eisenacher Kirche kopiert,³⁴⁰ dieses Bild wiederum von dem sächsischen Kupferstecher Johann Dürr zum Jubiläumsjahr der Augsburger Konfession 1630 zu einem Gedenkblatt verarbeitet.³⁴¹ Hier ist nun erstmals die Verlesung der Konfession gezeigt, und die Fürsten knien jetzt nicht mehr vor dem Kaiser,

³³⁷ MARSCH 1980, S. 41–46.

³³⁸ MARSCH 1980, S. 41.

³³⁹ MARSCH 1980, S. 43.

³⁴⁰ MARSCH 1980, S. 46.

³⁴¹ MARSCH 1980, S. 46 f.; BRAUNFELS 1996, S. 32 f.

sondern stehen in selbstbewusster Haltung. Wohl durch diesen Stich erfuhr das Motiv eine weite Verbreitung auch über den fränkischen und sächsischen Raum hinaus, und vielleicht gelangte auf diesem Weg auch der Coburger Maler zu seiner Kenntnis.³⁴²

Steht die historische Darstellung im 19. Jahrhundert im Mittelpunkt der Historienmalerei, dient sie in diesen Bildern und also auch im Coburger Gemälde nur als Mittel zum Zweck. Während sie im 19. Jahrhundert auch mit dem Bekenntnis verbunden sein kann, ist sie in den Konfessionsgemälden des 17. Jahrhunderts ohne dieses gar nicht denkbar.

Letztere sind in einer bestimmten Zeit entstanden, der Zeit der schwelenden Konflikte zwischen den Konfessionen und dem 30-jährigen Krieg, und verlieren dann auch wieder an Interesse: Gegen Ende des 17. Jahrhunderts, „mit dem schwächer werdenden Konfessionalismus“ und „dem Beginn der Aufklärung [...] verloren dann auch die Konfessionsgemälde, die um 1600 aus dem Geist der Orthodoxie heraus entstanden sein dürften, ihre einstige Bedeutung.“³⁴³

Mag also das Coburger Gemälde der „Verlesung der Augsburgischen Konfession“ zunächst wie eine Vorwegnahme der Reformationsgemälde des 19. Jahrhunderts wirken, so ist seine Motivation und Intention grundsätzlich davon verschieden. Wie die Konfessionsgemälde des 17. Jahrhunderts ein typischer Ausdruck der religionspolitischen Lage ihrer Zeit sind, so spiegeln auch die Luther- und Reformationsbilder des 19. Jahrhunderts die konfessionellen und politischen Probleme des bürgerlichen und industriellen Zeitalters.

In ihrem Bemühen um historische Authentizität allerdings ist ihnen ein Kupferstich des 17. Jahrhunderts bereits vorausgegangen: Zum ersten Jahrhundertjubiläum der Augsburgischen Konfession rekonstruierte ein Nürnberger Pfarrer, Johann Saubert, die Geschehnisse auf dem Reichstag von 1530 anhand von Archivstudien. Die Ergebnisse erschienen 1631 in den *MIRACULA AUGUSTANAE CONFESSIO*, denen auch ein von Georg Köler nach einer Zeichnung von Michael Herr gefertigter Kupferstich beigegeben war (Abb. 66):³⁴⁴ Zwar sind auch hier nur einige wenige Porträts gegeben (z. B. Karl V.), aber der Raum wurde von Michael Herr dem Kapitelsaal in der bischöflichen Pfalz nachempfunden, und 46 der anwesenden Personen sind mit einer Zahl versehen, die im Text mit den Namen der wichtigsten Teilnehmer am Reichstag aufgelöst sind.

³⁴² Weitere Konfessionsgemälde erwähnt Marsch für die Kirchen von Schorndorf, Helmstedt, Windsheim, Mögeldorf, Kasendorf, Kulmbach, Weißenburg und anderswo. Den meisten ist gemeinsam, dass sie die Übergabe der Konfession in einem Bild mit den evangelischen 'Kirchenzeremonien' darstellen, im Weißenburger Gemälde von Wolff Eisemann, 1606, allerdings ist die Übergabe der Konfession wie in Coburg herausgelöst und fungiert hier als Seitenbild zum Hauptbild der 'Kirchenzeremonien': MARSCH 1980, S. 51.

³⁴³ MARSCH 1980, S. 54.

³⁴⁴ MARSCH 1980, S. 7, 63–65, Abb. 50.

Das bemerkenswert frühe Interesse an einem historischen Vorgang, das Johann Saubert in seiner Schrift an den Tag legte und das seinen Ausdruck in dem Kupferstich fand, sollte bis ins 19. Jahrhundert kaum Nachfolge finden.

1.5.2. „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ in der Wormser Dreifaltigkeitskirche

Die oben besprochenen Konfessionsgemälde können nur bedingt mit der Luther-Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in Zusammenhang gebracht werden, da Luther selbst hier nicht auftritt. Auch sonst ist Luther in der Historienmalerei vor dem 19. Jahrhundert nicht präsent – mit einer Ausnahme: Die Wormser Dreifaltigkeitskirche besaß bis zu ihrer Zerstörung im Jahr 1945 ein großformatiges Wandgemälde „Luther auf dem Reichstag zu Worms“, das die Westwand der Kirche über der Emporenzone zierte.³⁴⁵

Die Dreifaltigkeitskirche wurde zwischen 1709 und 1725 nach Plänen des kurpfälzischen Capitain-Ingenieurs Villiancourt neu erbaut, nachdem Worms im Pfälzischen Erbfolgekrieg 1689 fast gänzlich in Schutt und Asche gelegt worden war. Der Neubau der lutherischen Kirche wurde von dem Ratsmitglied Seidenbender, der Vorschläge für den Wiederaufbau der Stadt erarbeitete, als eine Art Sühnemaßnahme aufgefasst: Die Zerstörung von Worms deutete er als einen Ausdruck des Zornes Gottes, da man zwar das Rathaus „prächtig ausgeschmückt“ habe, aber „für Gottes Haus war nichts geschehen“.³⁴⁶

Symbolträchtig hatte man für den Neubau der Kirche den Ort gewählt, an dem nach Meinung der Zeitgenossen Luther vor Kaiser und Reich gestanden hatte, an dem Platz der ehemals zum Rathaus gehörigen „Münze“.³⁴⁷ Allein dadurch wurde der Bau zu einer Reformations-Gedächtniskirche. Entsprechend beauftragte man schon kurz nach der Fertigstellung des Kirchenbaus den dafür eigens nach Worms übergesiedelten Maler Johann Martin Seekatz nicht nur mit der rein dekorativen Ausmalung der Kirche, sondern auch mit einem Gemälde, „so die Augspurgische Confession an dem thurn repräsentiren solle, mit feinen Oehlfarben der Kunst gemäss zu mahlen und darzustellen.“³⁴⁸

³⁴⁵ WECKERLING 1909; KAMMER – REUTER ³1991, Umschlagabbildung und Text auf der Umschlaginnenseite; erwähnt auch bei WEBER 1987, S. 33.

³⁴⁶ Zur Baugeschichte der Dreifaltigkeitskirche KAMMER – REUTER ³1991, S. 20; s. auch KAT. AUSST. WORMS 1983, S. 70 f.

³⁴⁷ Zwar fanden die normalen Reichstagsverhandlungen im Rathaus und dem dazugehörigen Haus „Zur Münze“ statt, doch hat man bei den Verhören Luthers eine Ausnahme gemacht und sie in den Wohnsitz des Kaisers, in den Bischofshof verlegt: KAMMER – REUTER ³1991, S. 12. Das war jedoch den Bürgern des beginnenden 18. Jahrhunderts nicht mehr bewusst: In der Stadtchronik hatte man das richtige Wort „Bischofshof“ durch „Bürgerhof“ ersetzt. Vgl. hierzu KAT. AUSST. WORMS 1983, S. 71.

³⁴⁸ Aus dem Vertrag vom 30. Januar 1725 zitiert nach WECKERLING 1909, S. 59.

Zur Ausführung dieses Gemäldes kam es nicht, da Johann Martin Seekatz 1729 starb, bevor er zu diesem Teil des Auftrages kam. Seine Söhne Friedrich Heinrich und Johann Ludwig führten sein Werk weiter. Einer der beiden legte dem Rat, wie aus einem Sitzungsprotokoll des Stadtrats von 1730 hervorgeht, „ein geringfügiges gemähd von der Augspurgischen Confession“ vor, dessen Ausführung aber abgelehnt wurde. Stattdessen entschied man sich für die Ausführung einer Ölskizze Johann Ludwig Seekatz', die Luthers Verhör auf dem Reichstag zu Worms zeigte.³⁴⁹ Das Bild wurde 1733 vollendet und zierte die Kirche über 200 Jahre lang, wurde 1817 auch noch einmal von dem Darmstädter Maler Philipp Christian Seekatz erneuert, bis es 1945 nach einem Bombenangriff mit der Kirche verbrannte.

Erhalten sind alte Fotos nach dem Gemälde und ein vielleicht 1817 anlässlich der Restaurierung von Philipp Christian Seekatz angefertigtes Aquarell in einer Privatsammlung, das das Gemälde mit leichten Veränderungen wiedergibt (Abb. 67).³⁵⁰ Deutlich bleibt aber auch hier die Vorlage für das Bild sichtbar: Die Komposition übernimmt fast wortwörtlich den Kupferstich Karl Remsharts, den dieser 1721 als 'Augsburger Friedens-Gemälde' schuf (Abb. 60). Weckerling hat diese Entdeckung bereits gemacht und auch betont, dass ein solches Vorgehen – die Kirchengestaltung mit Gemälden nach graphischen Vorlagen – in der Seekatz-Werkstatt durchaus nicht unüblich war.³⁵¹

Das Bild ist also keineswegs eine originäre Schöpfung, und die wenigen Änderungen, die Seekatz vorgenommen hat, geraten ihm eher zum Nachteil: So hat er das Geschehen insgesamt stärker zusammengedrängt, der Raum wirkt weniger weitläufig, wodurch die Staatsversammlung des Remshart'schen Stiches zu einer eher provinziellen Veranstaltung wird. Fortgelassen hat Seekatz die vorn nach unten führenden Treppenstufen und die Rücklehnen der Bänke, die bei Remshart gerade noch am unteren Bildrand sichtbar werden: Die räumlichen Verhältnisse werden dadurch verunklärt. Auch wird der Umbruch der Bänke in den hinteren Ecken nicht deutlich, so dass es aussieht, als säßen die Reichstagsteilnehmer im Halbkreis um Karl V. herum. Luther hat sein jugendliches Aussehen verloren und an Körperfülle zugenommen, womit er wohl eher als bei Remshart der gängigen Vorstellung des Reformators entspricht, auch ist sein mönchisches Aussehen durch das Fortlassen der Tonsur gedämpft.

Noch weiter hat sich das Aquarell Philipp Christian Seekatz' von der Vorlage entfernt: Luther ist hier im Predigertalar wiedergegeben, außerdem scheint der Restaurator die Gebärde

³⁴⁹ WECKERLING 1909, S. 59. S. auch KAMMER – REUTER³1991, Innenseite des Umschlags zu dem Gemälde.

³⁵⁰ KAMMER – REUTER³1991, Innenseite des Umschlags. Abb.: Titelblatt; KAT. AUSST. WORMS 1983, Kat. Nr. 9.12, S. 77 mit Abb.

³⁵¹ WECKERLING 1909, S. 60.

Luthers, in der er sehr sinnig mit der rechten Hand auf sein Herz fasst, mit der linken aber aufwärts weist (er beruft sich also auf sein Gewissen und auf Gott), nicht verstanden zu haben: Hier weist Luther mit beiden Händen auf seinen Rechtsberater, als wolle er es ihm überlassen, auf die Worte Johannes von der Eckens zu antworten.

Auffällig ist ferner, dass Ludwig Seekatz die beiden biblischen Gemälde rechts und links des Throns weggelassen hat: Der Wormser Reichstag wird so ohne eine biblische Auslegung, ohne eine heilsgeschichtliche Überhöhung, scheinbar rein historisch dargestellt, und das auch noch in einem großen Wandgemälde! Das bleibt als Neuheit festzuhalten.

Eine einzige Veränderung in dem Gemälde Johann Ludwig Seekatz', die auch Philipp Christian in sein Aquarell übernahm, mag im Bemühen um eine größere Authentizität vorgenommen worden sein, die man der Örtlichkeit vielleicht schuldig zu sein glaubte: Hat Remshart nur eine, die linke Wand, durchfenstert, so ziehen sich bei Seekatz große Fenster an allen drei Wänden entlang. Möglicherweise war ihm eine Zeichnung des Ratsmitgliedes und Schreinermeisters Peter Hamman bekannt, die den Saal des Wormser Bürgerhofes vor seiner Zerstörung 1689 wiedergab und die eine ähnliche Disposition der Fenster angab (Abb. 68).³⁵² Seekatz passte auch den bei Remshart geraden oberen Abschluss dieser Vorlage an, indem er die Fenster mit flachen Segmentbögen schloss, und in ihrer Kleinteiligkeit erinnern die Fenster weit mehr als die barocken großzügigen Scheiben bei Remshart an die Butzenscheibenfenster, die Hamman überliefert.

Dieses kleine Zugeständnis an die örtlichen Gegebenheiten hat dem Künstler aber gereicht: In allen anderen Aspekten orientiert er sich an Remshart, so in der ovalen barocken Deckenvertiefung statt der Kassettendecke bei Hamman, in den die Wände gliedernden Pilastern statt der einfachen, weiß gekalkten und ungegliederten Wände, in der Darstellung des Kaiserthrons. Diese Beobachtung lässt vermuten, dass dem Künstler wohl die Authentizität des Ortes, an dem sein Gemälde seinen Platz fand, wichtig war, dass er daher auch eine augenfällige Veränderung im Vergleich zu dem Augsburger 'Friedensgemälde' vornahm. Es ging ihm aber kaum um die historische Authentizität an sich, vielmehr blieb er bei der Vergegenwärtigung des Geschehens durch eine der Mode entsprechende Raumausstattung. So hat er sogar den Vorhang mit berücksichtigt, der bei Remshart die obere linke Bildhälfte dekorativ, aber nicht logisch nachvollziehbar mit seinem kühnen Schwung, ziert.

³⁵² KAMMER – REUTER ³1991, Umschlaginnenseite; zu der Zeichnung Hammans: KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 252, S. 200 (mit Abb.); REUTER 1989, Nr. 6, S. 64.

Insofern kann das Gemälde wohl als Vorläufer, nicht aber in einer Reihe mit den Historiengemälden des 19. Jahrhunderts, die „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ zeigen, gesehen werden. Zwar konnte man sich auch hier nicht an einer authentischen Vorlage für die Räumlichkeiten orientieren, doch es wurde meist nach einer Ausstattung gesucht, die für das 16. Jahrhundert wahrscheinlich war und entweder in spätgotischen oder Frührenaissance-Formen gestaltet war. Die Authentizitäts-Skrupel des 19. Jahrhunderts kannte ein eher handwerklich orientierter Maler wie Johann Ludwig Seekatz noch nicht, und überhaupt war es zu Beginn des 18. Jahrhunderts noch vollkommen unüblich, eine geschichtliche Darstellung aus der Kirchengeschichte zum Hauptthema eines Gemäldes zu machen. Die Themenwahl in der Wormser Dreifaltigkeitskirche ist wohl einzig und allein der Pietät der altehrwürdigen und geschichtsträchtigen Örtlichkeit gegenüber geschuldet.

Wenn man zunächst noch eine Darstellung der Übergabe der Augsburger Konfession plante, bewegte man sich – wie oben gezeigt – durchaus in einer Konvention, die damaligen Kirchengestaltungen entsprach, ja, die sogar schon unmodern wurde. Möglicherweise gab man das Thema, das stark lutherisch-konfessionell und damit auch anti-calvinistisch war, im Zuge einer Ausweitung der konfessionellen Toleranz auf: Nach der Zerstörung der Stadt und der Minimierung der Einwohnerzahlen hatte der Wormser Rat beschlossen, zur Ankurbelung der Einwanderung und der Wirtschaft auch den Reformierten den Bau einer eigenen Kirche und einer Schule in der traditionell lutherisch geprägten Stadt zu ermöglichen.³⁵³ Der Wormser Reichstag war in dieser Situation ein konfessionell weniger verängliches Thema. So gesehen, wird die äußerst ungewöhnliche Themenwahl für ein derart zentrales Gemälde in einem lutherischen Kirchenraum eher verständlich. Zunächst beabsichtigte man durchaus, mit der Darstellung des Augsburger Reichstags 1530 in den Bildkonventionen der lutherischen Kirche zu bleiben. Als man dieses Thema – weil es an Aktualität verloren hatte, weil es der neuen konfessionellen Situation in Worms nicht gerecht wurde oder auch einfach, weil der Entwurf unzureichend war – ablehnte, lag der „Reichstag zu Worms“ als Ersatz wegen der besonderen örtlichen Gegebenheiten einfach nahe.

Trotz der mangelnden Originalität, trotz des besonderen Lokalbezuges, der die Themenwahl bedingte und trotz der geringen Rücksicht auf die historische Sachlage, die das Gemälde von denen des 19. Jahrhunderts absetzt, ist hier festzuhalten: Das Gemälde „Luther auf dem Reichstag zu Worms“, das Ludwig Seekatz für die Wormser Dreifaltigkeitskirche in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts malte, war und blieb für lange Zeit das einzige großformatige Historiengemälde, das Luther handelnd in einer für sein Leben und die

Reformationsgeschichte herausragenden Situation darstellte und das, anders auch als der Stich Remsharts, der durch die Bibelgemälde im Hintergrund einen heilsgeschichtlichen Rahmen schafft, in keinem Punkt auf eine andere Realitätsebene verweist als die spezifische historische Situation.

Die Einzigartigkeit des Bildes, des einzigen „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ in den vier Jahrhunderten zwischen dem Ereignis im Jahr 1521 und der ersten Darstellung des Themas im 19. Jahrhundert, einem Gemälde in der Kirche in Udestedt von 1817, macht aber auch den Umschwung deutlich, den es dann im 19. Jahrhundert gab: Auf einmal wird die ‚Luthermalerei‘ schon fast zu einer eigenen Gattung. Dass das auf einmal möglich wurde, hat natürlich in erster Linie mit einem Funktionswandel der Historienmalerei zu tun, aber auch mit einer veränderten, personalisierten Lutherrezeption.

II. Der Beginn der Lutherverehrung an der Schwelle zum 19. Jahrhundert

In den Lutherbildern des 16. bis 18. Jahrhunderts wird Luther fast durchweg weniger als Person denn als Institution wahrgenommen: Das Lutherbild steht vorwiegend symbolhaft für die lutherische Lehre, und so verzichtet man im Wesentlichen auf individuelle Ausarbeitung wie auf persönliche Akzentuierung. Das Bildnis Cranachs des gealterten Luther, des Kirchenvaters, kann daher universal eingesetzt werden.

In den meisten Fällen reicht es Künstlern und Auftraggebern, Luthers Bildnis – mehr oder weniger porträtähnlich – zu malen, um die Identifizierung mit der protestantischen Lehre zu gewährleisten. Historische Szenen wie die Verbrennung der Bannbulle oder der Reichstag in Worms sind vor allem in der großformatigen Ölmalerei überhaupt nicht gefragt. In der Graphik fungieren sie vor allem zur Darstellung der orthodoxen Kirchengeschichte, die von den Lutheranern in einen heilsgeschichtlichen Zusammenhang gestellt und so zur Legitimierung ihrer Konfession herangezogen wurde. Auch dann aber halten es die meisten Zeichner für notwendig, die Bilder durch das Einbringen von Text oder durch Gegenüberstellung mit biblischen Geschichten oder sinnhaften Emblemen weiter auszudeuten: Die Gefahr der ‚Vergötzung‘ der Person Luther liegt sonst allzu nah, die Nähe zur katholischen Heiligenlegende ist zu groß. Das Persönliche dient allein der polemischen Luther-Darstellung der Katholiken, die es dann allerdings zur Verunglimpfung der Person des Reformators benutzen.

Wie kommt es dazu, dass sich all das im 19. Jahrhundert so radikal ändert? In Graphik und Ölmalerei – und zwar auch in riesigen Formaten – werden auf einmal Szenen aus dem Leben Luthers dargestellt, in denen Luther als individuelle, handelnde Persönlichkeit auftritt. Mehr als je zuvor bemüht man sich, das Bild Luthers den überlieferten ‘authentischen’ Bildnissen Luthers in jedem Lebensalter anzupassen. Darüber hinaus stellt man nicht nur Luthers große, öffentliche Taten dar, sondern auch sein Privatleben, angefangen bei seiner Kindheit bis zu seiner Darstellung im großen Umkreis seiner Familie.

Voraussetzungen dafür sind nicht nur der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vollziehende Wandel des Geschichtsbildes, der die geschichtlichen Figuren als subjektiv handelnde Persönlichkeiten nahebringt, sondern auch eine ansatzweise Säkularisierung der Reformationsgeschichte und Luthers in der Aufklärung – mit der dann auch seine Verbürgerlichung einhergeht –, und nicht zuletzt seine ebenfalls am Ende des 18. Jahrhunderts einsetzende und zu Beginn des 19. Jahrhunderts akut werdende Vereinnahmung für die beginnende patriotische Bewegung.

II.1. Die Personalisierung des Lutherbildes

Martin Scharfe konstatiert für die Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts eine fortschreitende Personalisierung in der Rezeption Luthers. Ein Indikator für dieses Phänomen sei u. a., dass im Laufe des 19. Jahrhunderts der Reformationsgedenktag des 31. Oktober – der Tag des Thesenanschlags – verbreitet zum wichtigsten protestantischen Gedenktag wurde, während der 25. Juni als Tag der Verlesung der Augsburger Konfession an Bedeutung verlor.³⁵⁴

Nicht mehr der Lehrinhalt, das Bekenntnis also, wurde in den Mittelpunkt gerückt, sondern die persönliche und als heldenhaft interpretierte Tat eines Einzelnen. Dieser Umbruch ist symptomatisch und auch in der Kunst nachzuvollziehen: Wie in Kapitel I dargelegt, richtet sich die Lutherikonographie des 16. bis frühen 18. Jahrhunderts in erster Linie auf Luther als Kirchenvater, als Begründer der orthodoxen Lehre und unverzichtbarer Baustein der protestantischen Kirchengeschichte. Abseits von diesen Inhalten war seine Person nicht von Interesse. Das sollte sich seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ändern.

Scharfe sucht die Gründe für diesen Umschwung der Luther-Rezeption, der plötzlich die vorher nie dagewesenen Motive „Luther der Familienvater“, „Luther der Deutsche“, „Luther der Held“ in Kunst und Literatur möglich macht, in einer gesellschaftlichen und religiösen

Krise. Habe der Protestantismus 300 Jahre lang ein „Programm der Verinnerlichung“ verfolgt, in der der Einzelne nichts, die Lehre und die Schrift aber alles ist, so habe dieses Programm den gesellschaftlichen Umbrüchen, der Französischen Revolution, der beginnenden Industrialisierung, nicht standgehalten.³⁵⁵ An diesem Punkt setzt eine neuartige Versinnlichung der protestantischen Lehre mit der Verherrlichung der Person Luthers ein. Der Protestantismus wird gerade dem Bürgertum durch die Vorbild- und Leitfigur Luther wieder greifbarer und verständlicher gemacht.

Personalisierung als Symptom einer Krise – sicher fügt dieser Aspekt dem neuen Lutherbild des 19. Jahrhunderts eine Erklärungsdimension hinzu. Trotzdem muss das Phänomen m. E. in einen größeren Zusammenhang gestellt werden, war Luther doch nicht die einzige geschichtliche Persönlichkeit, die im 19. Jahrhundert plötzlich mit einem vorher undenkbaren Heldenstatus versehen und um den ein in Denkmalplastik, Illustration und Literatur sich ausbreitender Personenkult getrieben wurde, man denke an Friedrich den Großen, Albrecht Dürer oder Friedrich Schiller.

Personalisierung geschichtlicher Figuren ist also ein Zeitphänomen, das nicht zuletzt seine Ursprünge in einer sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wandelnden Geschichtsauffassung vom statischen zum prozesshaften Geschichtsverständnis hat.

Bis dahin galt ganz allgemein der „Topos von der Geschichte als Lehrmeisterin des Lebens“³⁵⁶ – *Historia Magistra Vitae*. Die Geschichte wurde als ein durchgängiges Kontinuum aufgefasst, in dem die Ausgangsbedingungen zum Handeln grundsätzlich die gleichen blieben, so dass z. B. das Verhalten eines Herrschers der Antike für einen barocken König direkt Vorbild sein konnte.³⁵⁷ Das führte in der Geschichtsschreibung, aber auch der Malerei dazu, dass immer die gleichen Szenen aus der Bibel und der Mythologie als Exemplum herangezogen wurden: So stand das „Urteil des Salomo“ für eine weise und gerechte Regentschaft, „Alexander und die Familie des Darius“ für die Großmut eines Siegers gegenüber dem Unterlegenen usw.:

³⁵⁴ SCHARFE 1984, S. 44; SCHARFE 1996, S. 13. Völlig neuartig waren dann auch die im 19. Jahrhundert erstmals in großem Stil begangenen und vollkommen auf die Person ausgerichteten Jubiläen von Luthers Tod 1846 und seiner Geburt 1883. Hierauf weist BURKHARDT 1988, S. 212 hin.

³⁵⁵ SCHARFE 1984, S. 47; SCHARFE 1996, S. 14.

³⁵⁶ KOSELLECK 1967, S. 197.

³⁵⁷ Natürlich ließ sich auch vor dem 18. Jahrhundert das historische Exemplum nicht immer exakt auf die gerade anstehende politische Entscheidung und Situation übertragen, das betont Fuhrmann in seinem Beitrag „Das Exemplum in der Antiken Rhetorik“ in KOSELLECK – STEMPER 1973, S. 449–452. Er besteht darauf, nicht nur die Epochen zu unterscheiden, sondern auch die Lebensbereiche: Gelehrte Tradition und Politische Lebenswirklichkeit. Entscheidend ist hier aber gerade die gelehrte Tradition, in deren Bahnen sich die akademische Kunst bewegt.

„Im überschaubaren Raum der europäischen Fürstenrepublik mit den ihr einwohnenden Staatskörpern und ständischen Ordnungen war die magistrale Rolle der Historie Bürge und Symptom zugleich für die Kontinuität, die Vergangenheit und Zukunft zusammenschloß.“³⁵⁸

Das änderte sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, spätestens aber mit der Umbrucherfahrung der Französischen Revolution. Symptomatisch dafür ist schon ein Begriffswandel: Der Begriff ‘Historie’, der vor allem die Erzählung eines Ereignisses meint, wird seit etwa 1750 verdrängt durch das Wort ‘Geschichte’, das mehr auf das Ereignis selbst verweist. „Die Geschichte als Begebenheit oder als Ereigniszusammenhang konnte [...] offensichtlich nicht in gleicher Weise belehren wie eine Historie als exemplarischer Bericht.“³⁵⁹ Und schließlich wird die „Geschichte“, die bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts als Plural gebraucht wurde, 1775 erstmals lexikalisch als Kollektivsingular vermerkt: Eine Folge von Einzelereignissen wird zu einer Ganzheit und zu einer die Geschehnisse lenkenden Macht.³⁶⁰

Damit einher geht auch eine neue, geschichtlich gebundene Zeitvorstellung, die die eher durch den Umlauf der Gestirne und die natürliche Erbfolge bedingte ‘natürliche’ Chronologie früherer Zeitalter ablöst.³⁶¹ Das ist erst da möglich, wo Geschichte als fortschreitend empfunden wird, wo Ereignisse nicht wiederholbar und sich ständig wiederholend sind, sondern einzigartig und aufeinander aufbauend.³⁶² Das Einzel-‘Exempel’ verliert damit seine Gültigkeit, statt dessen wird die ganze Geschichte „zu einer Veranstaltung der Erziehung des Menschengeschlechtes“.³⁶³

Die zunächst philosophisch formulierte Erkenntnis, dass ein Ereignis aus der Vergangenheit keine Handlungsrichtlinie für eine immer neue Gegenwart geben kann, bestätigte sich in der Erfahrung der Französischen Revolution, die in der Wahrnehmung der Zeitgenossen einen vehementen Bruch mit allem zuvor dagewesenen darstellte. Und noch etwas lernte man aus der Revolution: Die „Machbarkeit der Geschichte“,³⁶⁴ die Möglichkeit, Zukunft zu planen und darauf einzuwirken. Das Vergangene kann dabei zwar nicht durch Nachahmung nutzbar gemacht werden, wohl aber dadurch, dass es „zum selbständigen Nachschöpfen anleitet und begeistert.“³⁶⁵

³⁵⁸ KOSELLECK 1967, S. 200.

³⁵⁹ KOSELLECK 1967, S. 202.

³⁶⁰ KOSELLECK 1967, S. 203.

³⁶¹ S. hierzu auch weiterführend und stärker differenzierend Reinhart Kosellecks Beitrag „Geschichte, Geschichten und formale Zeitstrukturen“ in KOSELLECK – STEMPEL 1973, S. 211–222.

³⁶² KOSELLECK 1967, S. 207.

³⁶³ KOSELLECK 1967, S. 207.

³⁶⁴ KOSELLECK 1967, S. 209.

³⁶⁵ So Theodor Mommsen in seiner „Römischen Geschichte“, MOMMSEN¹²1920, Bd. 3, Fünftes Buch, S. 477.

Dieser Wandel der Geschichtsauffassung zieht notwendig auch eine Neubewertung der historischen Person und ihrer Leistung nach sich: Sie handelt in einer ganz bestimmten historischen Situation, und sie handelt so, wie es ihrem persönlichen Charakter, ihrer Individualität entspricht. Die durch ihre Charaktergröße herausragenden ‘großen Männer’ machen Geschichte, so auch Luther. Vorbildlich ist daher nicht nur eine bestimmte ‘große Tat’, sondern die charakterliche Befähigung der geschichtlichen Helden für eben diese Tat. Folglich bemühen sich die Geschichtsschreiber der Aufklärung wie Voltaire, Gibbon und Hume um eine persönliche Annäherung an die Helden der Geschichte.³⁶⁶

In Luthers Fall war das bereits durch die subjektive Glaubenseinstellung des Pietismus vorbereitet worden, die Luthers einzige Funktion als Begründer der orthodoxen Lehre mit ihren starren Lehrinhalten in Frage gestellt hatte. Der Begründer des deutschen Pietismus, Jacob Philipp Spener, z. B. wehrte sich gegen die Vorstellung von Luthers Unfehlbarkeit und betonte dagegen, dass er – bei aller Hochachtung, die er seinen reformatorischen Leistungen entgegenbrachte, auch nur ein Mensch gewesen sei:

„Indessen so hoch ich Lutherum halte so erkenne ich ihn doch als einen menschen und setze ihn / weit weit unter die Apostel [...] Ich will jetzo nicht sagen von seiner auslegung der Schrifft / sonderlich in den Propheten / wie oft es dem lieben Mann gemangelt / und er wahrhaftig den sinn des geistes vielmahl nicht getroffen [...] sondern auch in andern Stücken hat sich manches menschliches und [}] natürliches mit untergemischt / damit ja ein offenbahrer unterschied bliebe zwischen den unmittelbahr erleuchteten / und allen übrigen Lehrern ...“³⁶⁷

Luther war ihm „nicht Glaubensmeister, sondern einer der treuesten Zeugen der evangelischen Wahrheit.“³⁶⁸ Seine „menschlich-persönliche Autorität“³⁶⁹ dominierte für Spener vor der dogmatischen.

Ist Luther damit vom ‘Gottesmann’ zunächst auf die menschliche Ebene heruntergeholt worden, so können die Schriftsteller der Aufklärung gerade die Qualitäten Luthers schätzen, die vordergründig eben nichts mit seiner Theologie zu tun haben: Luther entwickelt sich hier vornehmlich zum Kämpfer für die Freiheit des Gewissens, er wird in der Unvoreingenommenheit seiner Geisteshaltung zu einem Vorläufer der Aufklärung und ganz nebenbei auch noch zu einem vorbildlichen Bürger und Weltmann.

³⁶⁶ WIND 1938/39, S. 116. Dabei zeigen die Geschichtswerke Gibbons und Humes eine eher ablehnende Haltung der Reformation gegenüber.

³⁶⁷ Aus: Philipp Jacob Spener: Theologische Bedencken/Und andere Brieffliche Antworten auff geistliche/sonderlich zur erbauung gerichtete materien. Dritter Theil, Halle 1702, S. 712. Zitiert nach GLASER – STAHL 1983, S. 86 f.; Auch ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 155 f.

³⁶⁸ Zitiert nach ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 155.

³⁶⁹ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 157.

II.2. Das literarische ‘Lutherbild’ der Aufklärung

„An die Stelle der Sorge um das ewige Leben“ sei, so charakterisierte Ernst Walter Zeeden das 18. Jahrhundert, die „Sorge für eine auf Erden zu verwirklichende Glückseligkeit und allgemeine Wohlfahrt“ getreten.³⁷⁰ Damit verlagerte sich auch das Interesse an Luther von dem Propheten und Kirchenvater der Orthodoxie und der religiösen Persönlichkeit des Pietismus zum Kämpfer für Gewissensfreiheit und Toleranz der Aufklärung. Jetzt zählten die Qualitäten, die ihn zum vorbildlichen Staatsbürger machten, der sich mit seiner ganzen Kraft für weltliche Wohlfahrt einsetzt. Darüber hinausgehend konnte Luthers Reformation dann auch zu einem Vorbild für aufgeklärte Politik werden.³⁷¹

Die Neubewertung Luthers und der Reformation durch die aufgeklärten Schriftsteller hängt eng mit einer neuartigen Religionsvorstellung überhaupt zusammen: Hatte bereits der Pietismus in seiner Betonung der individuellen Gläubigkeit eine Aufweichung der spezifisch protestantischen bzw. katholischen Lehrinhalte eingeleitet, so wurde religiöse Toleranz in der Vorstellung der Aufklärer endgültig zu einem erstrebenswerten Ideal. Anders als in den vorhergehenden Jahrhunderten konnte man sich das nun auch erlauben, wurde die Erfüllung des Lebens und sein Zweck doch nicht mehr im Jenseits, sondern ganz im Diesseits angesiedelt: Da verliert es seine Relevanz, ob man an die Gerechtigkeit allein aus dem Glauben oder an den Opfercharakter des Abendmahls glaubt.

Im Mittelpunkt des Interesses stand es nun, vernunftgemäß zu leben und damit den dem Menschen gegebenen Auftrag auf Erden zu erfüllen, letztlich ein guter Staatsbürger zu sein. Entsprechend wurde Religion in den Augen vieler aufklärerischer Schriftsteller vor allem als nützlich zur Beförderung der Moral angesehen, so z. B. von dem spätaufklärerischen Publizisten Eulogius Schneider 1793:

„Die christliche Religion ist unstreitig ein mächtiges Hülfsmittel zur Veredlung des Menschengeschlechts; ihre Moral ist rein, einfach, erhaben, menschenfreundlich. Ein guter Christ [...] ist gewiß auch ein guter Bürger, ein nützlich Mitglied der bürgerlichen Gesellschaft.“³⁷²

Die christliche Religion und alle anderen positiven Religionen wurden, auch wenn die meisten deutschen Aufklärer sich vehement gegen den Vorwurf des Atheismus wehrten,

³⁷⁰ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 191.

³⁷¹ Das Lutherbild der Aufklärung kann hier nur grob umrissen werden. s. weiterführend: ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 189–316 und Bd. 2, S. 241–354 (Quellen); ferner STEPHAN ²1951, Kapitel IV, S. 35–49, BORNKAMM 1955, MEHNERT 1982. Zur Verwurzelung der aufklärerischen Wissenschaft im Luthertum und dem aus der Reformation hergeleiteten Bildungsideal der Aufklärung MÜHLPFORDT 1995; speziell zu G. E. Lessings Lutherbild LOEWENICH 1960, BLANKE 1956, S. 69–81, SMEND 1983. Zur Fortsetzung dieses Lutherbildes in der deutschen Klassik und speziell bei Goethe s. konzis zusammengefasst LOEWENICH 1966, S. 53 f.

letzten Endes Mittel zum Zweck. Letztliches Ziel war eine „natürliche Religion“, die dem vernünftigen Denken und Handeln des aufgeklärten Menschen entspringt, im Gegensatz zu einer Offenbarungsreligion.

Besonders konsequent hat Lessing diese Gedanken ausgearbeitet, exemplarisch in der ‘Ringparabel’ in seinem Drama „Nathan der Weise“:

„Während ursprünglich zu dem echten Ring zwei Kopien hinzukommen, gilt nach dem Urteil des weisen Richters: ‘Der echte Ring vermutlich ging verloren’. [...] Keine der drei genannten positiven Religionen [Judentum, Protestantismus, Katholizismus] ist an und für sich die wahre Religion, aber jede trägt in sich die Möglichkeit, dem Ideal der sittlich-religiösen Erkenntnis, d. h. der Vernunftreligion, der Humanitätsreligion, durch praktische Bewährung nachzueifern.“³⁷³

Das ist, wie Zeeden richtig herausgestellt hat, eine „Entchristlichung des Religionsbegriffs“.³⁷⁴

Eine ‘Vernunftreligion’, eine ‘natürliche Religion’, ist nicht auf Gottes Offenbarung angewiesen; das Christentum wie alle anderen Religionen kann dem Menschen nur Hilfestellung geben, moralisches Bewusstsein und Tugenden zu schulen und ihn auf die ‘höhere Stufe’ der aus der eigenen Vernunft und Verstandestätigkeit entwickelten ‘natürlichen’ Religion zu heben. Auf diesem Weg aber hat Luther in den Augen der Aufklärung einen ersten wichtigen Schritt zur Mündigkeit des religiösen Menschen gemacht, indem er die Religion mehr auf das Denken des Einzelnen abgestellt und in den Bereich des individuellen Gewissens verlegt habe.³⁷⁵

Dass Luther dabei nicht im Traum an eine Entleerung des Christentums von seinem Offenbarungsgehalt und seine Reduktion auf Tugendhaftigkeit und Moral gedacht hat, braucht hier nicht betont zu werden, ebensowenig, dass für ihn die Konfession niemals bedeutungslos wurde. Die Aufklärer setzten sich bedenkenlos über Luthers eigentliche Lehrinhalte hinweg und begriffen diese Entwicklung als Fortschritt, der aber seine Wurzeln in Luthers Reformation hatte: Mit ihr begann „das Zeitalter des hellen Verstandes“.³⁷⁶

Denn Luther war es, der den Menschen von seinen geistlichen und geistigen Ketten befreite, die ihm die römisch-katholische Kirche angelegt hatte. Er hat damit aber nicht nur religiöse Freiheit, sondern auch die Freiheit der Wissenschaften gegen die mittelalterliche Scholastik begründet und den mittelalterlichen Aberglauben überwunden. Durch die Befreiung der Kirche von veräußerlichten Zeremonien führte er die Kirche einen Schritt auf die den

³⁷² Eulogius Schneider in der Zeitschrift *Argos*, hrsg. von Eulogius Schneider, Straßburg 1792–94, 2. Halbjahrgang 1793, Nr. 29, S. 227. Zitiert nach MEHNERT 1982, S. 79.

³⁷³ LOEWENICH 1960, S. 13; zur ‘Ringparabel’ auch BRENNER 2000, S. 289 f.

³⁷⁴ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 275, Überschrift. Zu Lessings Religionsauffassung s. auch Fritz Blankes Aufsatz „Hamann und Lessing“ in BLANKE 1956, S. 69–81.

³⁷⁵ MEHNERT 1982, S. 151.

Aufklärern zumeist vorschwebende ideale Kirche zu, die ganz ohne abergläubische ‘Rituale’ auskommen und ganz auf den Vernunftglauben des Einzelnen ausgelegt sein sollte.

Die Aufklärung folgte – wenn auch in einem anderen Sinn – dem Pietismus in der Auffassung, dass die Reformation eine Entwicklung eingeleitet habe, die noch immer andauerte:³⁷⁷ Sie legte den Grundstein zu einer idealen Freiheit von Vernunft, Toleranz, Tugenden und Wissenschaften, die aber von den Menschen der späteren Jahrhunderte im Sinne eines stetigen Fortschritts weitergeführt werden müsse. Im Gegensatz zum orthodoxen 17. Jahrhundert sah sich gerade die Aufklärung als wahre Nachfolgerin der Reformation. Dagegen stritt sie der orthodox-lutherischen institutionalisierten Kirche eben diese Nachfolge ab. Die Kirche als Institution sei durch ihr strenges und einseitiges Festhalten an der orthodoxen Lehre „zunehmend pervertiert“ und von „unwichtige[n] und schädliche[n] Äußerlichkeiten und Formalismen“ durchsetzt worden.³⁷⁸ Der Kampf der Aufklärer gegen diese als Degeneration empfundene Entwicklung wurde auch mit Luthers Kampf gegen die veräußerlichte römische Kirche verglichen.³⁷⁹

Eine Nachfolge Luthers aber konnte nicht im strengen Befolgen seiner Lehre liegen, denn das würde jeden Fortschritt hemmen. Im Gegenteil – so war der Tenor – musste man in Luthers Geist fortschreiten. So berief sich auch Lessing in seinem Streit gegen den orthodoxen Pastor Goeze, der sich gegen Lessings Herausgabe der „Fragmente eines Unbekannten“ Reimarus’ gewandt hatte, immer wieder auf Luthers Geist, der in der weitestgehenden Freiheit von Gewissen und Gedanken liegen soll.³⁸⁰ In einem Schreiben an Goeze rief Lessing Luther als Zeugen und Richter des Streites an:

„Luther, du! – Großer, verkannter Mann! Und von niemandem mehr verkannt als von den kurzsichtigen Starkköpfen, die, deine Pantoffeln in der Hand, den von dir gebahnten Weg schreiend, aber gleichgültig daher schlendern! Du hast uns von dem Joche der Tradition erlöst. Wer erlöst uns vom unerträglicheren Joche des Buchstabens! Wer bringt uns endlich ein Christentum, wie du es itzt lehren würdest, wie es Christus selbst lehren würde? Wer –“³⁸¹

³⁷⁶ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 281.

³⁷⁷ So berief sich auch der Pietist Gottfried Arnold im Streit gegen die orthodoxe Kirche auf Luthers Gewissensfreiheit, allerdings fordert er einen lebendigen, verinnerlichten christlichen Glauben. ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 184.

³⁷⁸ MEHNERT 1982, S. 69.

³⁷⁹ MEHNERT 1982, S. 69. Dabei entsteht die Paradoxie, dass sich sowohl die lutherische Orthodoxie als auch die Aufklärung auf Luther beruft: Luther als historische Leitfigur kann so vielfältig ausgedeutet werden, dass sich letztlich jeder und niemand auf ihn beziehen kann. Im 19. Jahrhundert wird diese Konstellation in den Differenzen der konservativen und der liberal-rationalistischen Protestanten fortgesetzt.

³⁸⁰ Zu den Hintergründen des Streites ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 268 f.; auch BORNKAMM 1955, S. 119 f. Ausführlich zum „Fragmentenstreit“ mit Goeze auch BRENNER 2000, S. 239–277. Vgl. Lessings Streitschriften an Goeze und dessen Gegenschriften, abgedruckt in LESSING WERKE, Bd. 8, S. 167–350.

³⁸¹ Gotthold Ephraim Lessing in: Absagungsschreiben an Goeze, Anhang der „Parabel“, 1778. LESSING WERKE, Bd. 8, S. 125 f.

Lessing unterstellt, dass Luther, würde er zu seiner Zeit leben, genau wie Lessing auf seinem Weg fortschreiten und nicht nur die Freiheit von der Tradition, sondern auch die vom Buchstaben, das heißt von der Bibel, fordern würde. Der Bibelglauben entspräche, so Lessing an anderer Stelle, eher einer „knabenhaften Stufe“ des Menschengeschlechts. „In ihrem Mannesalter müsse die Menschheit über dieses Stadium hinauswachsen.“³⁸²

Daraus wird schon eine völlige Hintansetzung von Luthers religiösen Lehrinhalten deutlich: Was die Aufklärung an Luther als positiv beurteilte und heraushob, waren äußerliche Taten: Befreiung vom Papsttum, Befreiung von Tradition, Befreiung des Menschen zu Freiheit des Gewissens und Gedankens.

Entsprechend wurden auch an Luthers Charakter diejenigen Vorzüge hervorgehoben, die dem 18. Jahrhundert tugendhaft erschienen. Seine innere religiöse Entwicklung, seine Sündenangst und Anfechtungserfahrungen seiner Klosterzeit wurden ignoriert. Statt dessen: „Ein heller und gelehrter Kopf, ein tapferer Freiheitskämpfer, ein Vorbild vieler Tugenden, ein fröhlicher Hausvater“³⁸³, das ist das Bild, das man in der Aufklärung von Luthers Persönlichkeit entwarf und das noch das bürgerliche Lutherbild des 19. Jahrhunderts prägte.

Einen Anfang zu dieser neuen Luthersicht machte bereits Johann Georg Walch, ein noch in orthodoxen Institutionen und in einer pietistischen Frömmigkeitshaltung verwurzelter Theologe, der seiner Ausgabe von Luthers Schriften auch eine „Ausführliche Nachricht von D. Luthero“ beigab. Darin bemühte er sich, die Person Luthers von jedem Wunderglauben und Prophetentum zu befreien und die Entwicklung der Reformation natürlich zu erklären. Luther sei von Gott mit besonderen, aber menschenmöglichen Gaben ausgestattet worden, um sein Reformationswerk begehren zu können:

„Unter denselben waren ihrer sonderlich vier, die dazu erfordert wurden: die gründliche Gelahrtheit [...]: um die päbstische Irrthümer zu entdecken und zu widerlegen; die Wahrheiten hingegen vorzutragen [...]; die natürliche und ungezwungene Beredsamkeit, damit er zu desto besser der Ausbreitung der evangelischen Lehre einen deutlichen und nachdrücklichen Vortrag, mündlich und schriftlich, thun konnte. Die wahre und ungeheuchelte Gottesfurcht, um mit seinem Exempel die Kraft der Wahrheiten, die er andern lehrte, zu beweisen und zu bestätigen [...]. Dazu kam der heroische Mut und die Standhaftigkeit, um die Hindernisse und Schwierigkeiten, welche ihm wegen der Reformation gemacht wurden, getrost zu überwinden.“³⁸⁴

Gelehrtheit, Beredsamkeit, Mut und Standhaftigkeit – im 18. Jahrhundert besonders geschätzte Tugenden – wurden Luther also von Gott ganz zweckmäßig verliehen. Ähnlich wurde auch für Justus Möser in seinem „Brief an Herrn von Voltaire, enthaltend einen Essay

³⁸² BLANKE 1956, S. 71. So formuliert von Lessing in der „Erziehung des Menschengeschlechts“, § 67.

³⁸³ BORNKAMM 1955, S. 14.

³⁸⁴ Zitiert nach ZEEDEEN 1950, Bd. 1, S. 217 f.

über den Charakter von Martin Luther und seiner Reformation“ von 1750 die Reformation „zu einer planmäßigen Aktion, um die ungerechte Herrschaft der Kirche zu stürzen.“³⁸⁵ Luther agiert dabei mit einer generalstabsmäßigen „Geschicklichkeit“, indem er die Fehler seiner Gegner ausnutzt und „alle Vorteile“ ergreift, „ohne einen einzigen zu verpassen“.³⁸⁶ In Luthers Charakter verbinden sich nach Möser Liebenswürdigkeit und Feinheit mit „feurigen Leidenschaften“, einem „edlen Stolz“ und einem „Mut, selbst dem Klerus entgegenzutreten“. Besonders auch Luthers gewandte Unterhaltung, seine Gelehrsamkeit und sein Sinn für die schönen Künste erschienen Möser bemerkenswert:

„Obgleich Luther Reformator war, war er weder fanatisch noch enthusiastisch; und ohne daß er ein sonderbarer und wilder Pedant war, war seine Unterhaltung anregend, sein Humor lebhaft, waren seine Antworten gelungen und überzeugend und seine Tischreden sehr ergötlich. Er aß gut und fast immer in Gesellschaft von Gelehrten oder irgendwelchen tüchtigen Meistern wie Lukas Cranach, dem berühmtesten Maler seiner Zeit. Er hatte oft Konzert bei sich, wo er selbst begleitete, komponierte und Laute spielte. Schließlich war er ein Theologe, der sich in unserm Jahrhundert sehen lassen könnte, ohne dadurch seine Mitbrüder zum Erröten zu bringen.“³⁸⁷

Nie zuvor hatte jemand Luthers Persönlichkeit so viel Aufmerksamkeit geschenkt, und das jenseits aller Theologie!

Nicht selten wurde aber auch Luthers persönliche Fehlerhaftigkeit beklagt, v. a. sein heftiges Auftreten seinen Gegnern gegenüber und seine oft als unflätig empfundene Sprache in seinen Streitschriften.³⁸⁸ So klagte Lessing angesichts von Luthers Verhalten gegenüber seinem Gegner Simon Lemnius: „Gott, was für eine schreckliche Lektion gegen unsern Stolz! Wie tief erniedriget Zorn und Rache, auch den redlichsten, den heiligsten Mann!“³⁸⁹ Meist sieht man aber über diese Fehler hinweg oder entschuldigt sie angesichts von Luthers großem Charakter und seiner Leistung. So Lessing:

„Luther stehet bei mir in einer solchen Verehrung, daß es mir, alles wohl überlegt, recht lieb ist, einige kleine Mängel an ihm entdeckt zu haben, weil ich in der Tat sonst nahe war, ihn zu vergöttern. Die Spuren der Menschheit, die ich an ihm finde, sind mir so kostbar, als die blendendste seiner Vollkommenheiten.“³⁹⁰

Mösers bürgerlich-philiströse Darstellung von Luthers Charakter findet eine Fortsetzung in seiner Einschätzung der Folgen der Reformation: Er betonte als einer der ersten die besonderen Vorteile, die sich aus der Reformation für die Wirtschaft ergeben hätten: Durch die Abschaffung des Zölibats habe Luther den Bevölkerungsschwund aufgehalten. Damit

³⁸⁵ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 307.

³⁸⁶ Zitate nach ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 307.

³⁸⁷ Zitiert nach ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 311.

³⁸⁸ So der Theologe Johann Salomo Semler: ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 233.

³⁸⁹ Aus dem fünften Brief „An den Herrn P.“, in: LESSING WERKE, Bd. 3, S. 280.

³⁹⁰ Aus dem zweiten Brief „An den Herrn P.“, in: LESSING WERKE, Bd. 3, S. 269.

habe er aber auch die menschlichen Ressourcen ermöglicht, die für die Kolonisation der überseeischen Welt nötig waren, die wiederum dem Handel einen nie dagewesenen Aufschwung ermöglicht habe.³⁹¹

Auch Walch schätzte in der Reformation vor allem die äußerlichen Errungenschaften: Die vielen Feiertage, das Klosterleben und der Zölibat – Institutionen der katholischen Kirche – sind in seinen Augen dem bürgerlichen Leben abträglich: Sie fördern den Müßiggang und binden Kräfte und Kapital, die dem weltlichen Leben höchst nützlich wären.³⁹² Nicht die ‘Irrlehre’ der katholischen Kirche, sondern ihre „Schädlichkeit für Staat und bürgerliche Gesellschaft“³⁹³ wurden von Walch betont.

Walch, Möser und andere Schriftsteller des 18. Jahrhunderts legten hier den Grund für das bürgerliche Lutherbild des 19. Jahrhunderts, das seinen ganzen Stand auf Luther und die Reformation zurückverfolgte und seine Lebensweise im Rückgriff auf die Geschichte rechtfertigte und idealisierte.

Noch ein weiterer Aspekt aber ist für das Lutherbild des 19. Jahrhunderts und besonders für das Lutherbild der Liberalen konstitutiv: Seine Politisierung. Diese setzte, wie Volker Mehnert 1982 gezeigt hat, im Zuge der allgemeinen Politisierung des Bürgertums seit etwa 1770³⁹⁴ ein, in den Schriften der radikalen Spätaufklärer zur Zeit der Französischen Revolution. Politisches Leitbild dieser aufgeklärten Publizisten wie Georg Friedrich Rebmann, Joachim Heinrich Campe oder Friedrich von der Trenck war ein freiheitlich verfasster, nach demokratischen Prinzipien organisierter Staat – wobei viele das Beibehalten einer Monarchie, in der sich der Herrscher dem Volkswillen anpasst, für möglich oder sogar nötig hielten –, in dem aufklärerische Ideale wie Pressefreiheit, Religionsfreiheit und ‘vernünftige Machtausübung’ herrschen.³⁹⁵ Viele Elemente der liberalen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts wurden hier bereits vorweggenommen.

Neben Friedrich dem Großen wurde dabei Luther immer wieder als historische Bezugsperson zur Verwirklichung dieser Ideale herangezogen. Besonders in der Frage der Religionsfreiheit beriefen sich z. B. Rebmann und Campe nach dem Erlass des Wöllnerschen Religionsediktes in Preußen 1788 ganz ähnlich wie Lessing in seinem Streit mit Goeze auf den Geist Luthers

³⁹¹ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 312 f.

³⁹² ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 222 f.

³⁹³ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 223.

³⁹⁴ Um 1770 setzt in der bürgerlichen Publizistik Kritik am absolutistischen System ein, es gibt erste liberale, auf politische Freiheit drängende Stimmen. VALJAVEC 1951, S. 88–135.

³⁹⁵ S. hierzu MEHNERT 1982.

und der Reformation, die eine staatliche Bevormundung in Sachen der Religion unmöglich machte.³⁹⁶

Als im folgenden Jahr die Französische Revolution ausbrach, kreisten die Debatten stärker um „die Kritik eines gesellschaftlichen Systems und einer Staatsordnung, die den Herrschenden einen Eingriff in die privaten Angelegenheiten der Bürger erlaubten.“³⁹⁷ Die Revolution wurde als die Auswirkung aufklärerischer Ideen begriffen, und da die Aufklärung selbst in der Tradition der Reformation gesehen wurde, war auch die Revolution Teil des durch die Reformation eingeleiteten, zu mehr Freiheit führenden historischen Prozesses.³⁹⁸ So bemerkte August von Henning die grundsätzliche „Aehnlichkeit der Reformation und der Revolution“, die er als zwei Meilensteine des Fortschritts interpretierte, wobei

„... das erste den Umsturz der Hierarchie, das zweite den Umsturz des Despotismus – das erste die kirchliche, das zweite die bürgerliche Freiheit hervorbrachte; das erste die Fesseln des Geistes weiter machte, das letzte sie gänzlich aus einander riß ...“³⁹⁹

In der Diskussion der Revolution zog man immer wieder Luthers Verhalten in der Reformation zum Vergleich heran: So rechtfertigte Rebmann drastische Maßnahmen der Revolution mit Luthers leidenschaftlichem Vorgehen gegen den Papst.⁴⁰⁰ Andererseits wurde, nachdem sich die deutschen Spätaufklärer – durch das Terreur-Regime abgeschreckt – von den französischen Praktiken abgewandt hatten, die Reformation als beispielhaft für eine vielleicht auch im Deutschland des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu wiederholende gewaltfreie Reform dargestellt.⁴⁰¹ Zudem sah man in dem in Deutschland waltenden „protestantischen Geist“, durch den schon mehr gedankliche Freiheit als im katholischen Frankreich erreicht sei, eine Voraussetzung dafür, dass eine Revolution in Deutschland nicht nötig sein würde und durch „Zugeständnisse der Fürsten“ verhindert werden könne.⁴⁰²

Die Französische Revolution lenkte den Blick der Aufklärer mehr als zuvor auf die auch in Deutschland noch zu verwirklichenden bürgerlichen Freiheiten. Weit verbreitet war die Ansicht, dass die Reformation, die die religiösen Freiheiten gebracht hatte, ohne diese noch nicht vollendet sei. Erstmals wurden damit Luther und die Reformation in aktuelle politische Debatten hineingezogen, das Lutherbild politisiert.

³⁹⁶ MEHNERT 1982, S. 93–103.

³⁹⁷ MEHNERT 1982, S. 95.

³⁹⁸ MEHNERT 1982, S. 110.

³⁹⁹ Schleswigsches Journal Bd. 2, 1792, 6. Stück, S. 173. Zitiert nach MEHNERT 1982, S. 120.

⁴⁰⁰ MEHNERT 1982, S. 112.

⁴⁰¹ MEHNERT 1982, S. 46.

⁴⁰² MEHNERT 1982, S. 122.

Viele der Ideen der Spätaufklärer wurden zu Beginn der liberalen Bewegung des 19. Jahrhunderts auf dem Wartburgfest wieder aufgegriffen.⁴⁰³ Ein wichtiger Aspekt, der zum alle politischen Richtungen einigenden des 19. Jahrhunderts wurde, war hier allerdings noch nicht vorgegeben: Luthers Deutschtum, auf das man sich auf dem Wartburgfest im Zusammenhang mit dem Wunsch nach nationaler Einigung berief.

Zu dieser Nationalisierung des Lutherbildes legte Johann Gottfried Herder den Grundstein. Herder war es auch, der in der Nachfolge Hamanns dem säkularisierten Lutherbild der Aufklärung wieder die Dimension des tief gläubigen und nicht immer rein rational verständlichen Charakters hinzufügte. Er baute aber auf die aufklärerische Luthervorstellung auf, ebenso wie dann das ganze 19. Jahrhundert. So blieben die Topoi von dem Vorkämpfer für Geistes- und Gewissensfreiheit und vom vorbildlichen Bürger erhalten, ebenso aber auch seine nicht mehr nur religiöse, sondern auch politische Vorbildhaftigkeit.

II.3. Die Nationalisierung des Lutherbildes: Von Herder zu Fichte

Nicht nur die Wertschätzung von Luthers persönlichen Charaktereigenschaften, sondern auch seine Vereinnahmung für das Nationalbewusstsein des 19. Jahrhunderts hatte ihre Wurzeln bereits in der Aufklärung. Das sich formierende Bürgertum des 18. Jahrhunderts suchte in Absetzung vom Adel nach einer spezifisch deutschen Identität, in der sich die Individualität von Volk und Nation, aber auch die Persönlichkeit des Einzelnen frei und nach den Prinzipien der Vernunft entwickeln konnte.⁴⁰⁴ Das alle Deutschen verbindende Element lag dabei noch nicht in der Vorstellung der politischen Einheit, sondern in der deutschen Kultur: „Das Band der Sprache und der Sitten“ war es bereits für Gottfried Wilhelm Leibniz, was die deutsche Nation von allen anderen unterschied, für den Bürger verlangte er nicht politische Mitwirkung, sondern Bildung und Pflege der deutschen Sprache.⁴⁰⁵ Zu diesem Zweck bildeten sich während des 18. Jahrhunderts „Deutsche Gesellschaften“.⁴⁰⁶ Durch die Pflege des Deutschen setzte sich das Bürgertum als entstehender eigener Stand auch von der ‘französisierten’ Adelskultur ab: Der deutsche Patriotismus und später Nationalismus wurzelte also ganz wesentlich im Bürgertum, und auch im 19. Jahrhundert blieb das Bürgertum die ihn tragende Klasse.

⁴⁰³ S. überhaupt zur Kontinuität von der Aufklärung zum Liberalismus des 19. Jahrhunderts führt, VALJAVEC 1951, S. 15–39.

⁴⁰⁴ JACOBS 1970, S. 91.

⁴⁰⁵ JACOBS 1970, S. 93 f.

⁴⁰⁶ RUPPERT 1977, S. 47; auch S. 204 f.

War der Begriff der Nation in der Aufklärung noch ganz rational als zweckhafter Verband von Volk, Ständen und Fürsten gedacht, in dem es darum ging, „die Freiheit der einzelnen so weit einzuschränken, als es notwendig ist, um die Freiheit aller zur Beförderung ihrer Glückseligkeit gegen Störungen und Beeinträchtigungen zu sichern“,⁴⁰⁷ so trat um die Mitte des 18. Jahrhunderts mit dem Volksbegriff ein mystisches und quasi-religiöses Moment hinzu, das den künftigen Nationalismus in Deutschland nachhaltig prägen sollte: „Motive der Mystik, des Pantheismus, der Leibnizschen Monadologie und vor allem des Pietismus flossen dabei zusammen.“⁴⁰⁸ Dabei wurde unterstellt, dass das Volk ein Organismus sei: sein ‘Körper’ sei durch einen einheitlichen Geist gelenkt, der es von allen anderen Völkern unterscheide. Der Volksbegriff erhielt dadurch eine neue, emotionale Komponente, die dann auch auf die Nation übertragen wurde.⁴⁰⁹

Gerade Herder deutete das Volk „nicht mehr nur als Natur-, sondern als Geschichtsgröße“,⁴¹⁰ die von Gott gelenkt wurde. Die Individualität, der ‘Geist’ eines Volkes äußere sich in seiner Sprache, in seinem Lied- und Sprichwörtergut, in seinen Sitten, nicht zuletzt aber auch in seiner geschichtlichen Gewachsenheit. Dabei entwarf Herder Geschichte wie die Aufklärer als ständig fortschreitend; und wie für viele Aufklärer war Luther auch für Herder der Vater der Aufklärung, der „Gedankenfreiheit gegen Vorurteil, Unwissenheit und Aberglaube“. Darüber hinausgehend verehrte er im Anschluss an Hamann auch seine religiöse Persönlichkeit.⁴¹¹

Noch in einem weiteren Punkt ging Herder über die Aufklärung hinaus: Wie niemand zuvor betonte er die nationale Komponente an Luther, er stilisierte ihn zum „wahren(n) Prophet und Prediger unseres Vaterlandes“,⁴¹² zum „Lehrer der deutschen Nation“.⁴¹³

Wie das spätere 19. Jahrhundert verehrte er an Luther deutsche Manneskraft und Mut, der Vergleich Luthers mit der deutschen Eiche, der besonders nach der Reichsgründung 1870/71 wieder eine Rolle spielte, wurde auch schon bei Herder in einem Gedicht gezogen:

„Mächtiger Eichbaum!
Deutschen Stamms! Gottes Kraft!
Droben im Wipfel braust der Sturm,

⁴⁰⁷ So Carl Gottlieb Svarez in seinen Kronprinzenvorträgen, zitiert nach JACOBS 1970, S. 98.

⁴⁰⁸ JACOBS 1970, S. 98.

⁴⁰⁹ JACOBS 1970, S. 99.

⁴¹⁰ JACOBS 1970, S. 99 f.

⁴¹¹ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 320; BLANKE 1956, S. 66 unterscheidet hier zwischen dem jungen und dem alten Herder: Der junge Herder der Bückeburger Zeit von 1771–76 habe das Lutherbild des Rationalismus abgelehnt, er sei für ihn ein „Held der Religion“ gewesen, „der in neuer Weise in der Bibel das Wort Gottes fühlte“. Aber: „Für den späteren Herder ist Luther fast ausschliesslich der Kämpfer gegen äussere Autorität, Wiederhersteller der Vernunft, Kulturbringer und Erzieher – was er für die Aufklärung auch gewesen ist.“

⁴¹² Aus: „Andenken an einige ältere Deutsche Dichter“, Briefe, Nr. 7, in: HERDER WERKE, Bd. 16, S. 230.

⁴¹³ So der Titel eines Fragmentes über Luther von 1792, in: HERDER WERKE, Bd. 18, S. 509–511. Als „Lehrer der Deutschen Nation“ bezeichnete Herder Luther auch in den „Briefen zur Beförderung der Humanität“, Zweite Sammlung, 1793, Nr. 18, in: HERDER WERKE, Bd. 17, S. 87.

Du stehst mit hundertbogigen Armen
Dem Sturm entgegen und grünst! –
Der Sturm braust fort! es liegen da
Der duerren armen Aeste
Zehn darnieder gesaust. Du Eichbaum stehst,
Bist Luther!⁴¹⁴

Stärker als das Deutschtum seiner Persönlichkeit aber betonte Herder Luthers Verdienste um die deutsche Sprache: Schon 1767 schrieb er in einer Schrift über die neuere deutsche Literatur:

„Er ists, der die Deutsche Sprache, einen schlafenden Riesen, aufgewecket und losgebunden; er ists, der die Scholastische Wortkrämerei, wie jene Wechselertische, verschüttet: er hat durch seine Reformation eine ganze Nation zum Denken und zum Gefühl erhoben.“⁴¹⁵

Hatten die Aufklärer das Fortschreiten im Denken betont, so stellte Herder nun das Fortschreiten im Gefühl gleichwertig daneben. Das Mittel dazu war vornehmlich die deutsche Sprache, die Luther durch seine Bibelübersetzung „aufgewecket“ habe. Hier offenbart sich, welche Rolle die Sprache bei Herder spielt, die „für das Denken nicht nur ein Mittel des Kontakts, sondern weit mehr“,⁴¹⁶ ein Ausdruck des innersten Volksgeistes, sei.

Daher könne eine dem Deutschen gemäße Religion sich auch nur in deutscher Sprache durchsetzen. So sagt in einem gedachten Dialog „Über National-Religionen“ Winnfried zu Dietrich: „Kennst Du den Deutschen, Dietrich, der mit der echten Sprache seines Volks ihm auch echte Religion, d. i. Überzeugung, Glaube, Geist und Herz zurückrief?“⁴¹⁷ Nur durch die deutsche Sprache kann der Deutsche nach Herders Überzeugung zu seinem wahren, inneren Glauben durchdringen.

Die deutsche Sprache aber ist ein Ausdruck des dem Deutschen gemäßen protestantischen Wesens:

„Hältst du es für nichts, daß seitdem Er schrieb, jeder Deutsche, wenn er vom beßern Theil der Nation gelesen seyn will, evangelisch, protestantisch, lutherisch schreiben muß, und wenn er es auch wider Willen thäte? Das Larvenfest, die Zeit der Nachäffung fremder Völker und Zeiten ist vorüber.“⁴¹⁸

Deutsch zu schreiben heißt also automatisch, „evangelisch, protestantisch, lutherisch“ schreiben! Hier zeigt sich schon die das 19. Jahrhundert in weiten Teilen dominierende Ineinssetzung von deutsch und protestantisch.

⁴¹⁴ Zitiert nach BRAUN²1883, S. 7.

⁴¹⁵ Aus: Ueber die neuere Deutsche Litteratur. Fragmente, als Beilagen zu den Briefen, die neueste Litteratur betreffend, Dritte Sammlung, Riga 1767, Nr. 2: HERDER WERKE, Bd. 1, S. 372.

⁴¹⁶ RATHMANN 1996, S. 56.

⁴¹⁷ Aus dem 4. Band der „Adrastea“, 1802. Erstes Stück. Ueber National-Religionen, Erstes Gespräch. HERDER WERKE, Bd. 24, S. 48.

Dabei ist 'protestantisch' mehr als eine Konfession, es ist ein moralisches Prinzip:

„Ich fahre fort zu glauben, daß wer jetzt, worüber es sei, reine Gesinnungen, die Kraft seines Geistes und Herzens, auf den Altar des Vaterlandes legt, das Werk Luthers fortsetze und Nationalreligion im engsten Sinne des Worts, d. i. Gewißenhaftigkeit und Überzeugung fördre.“⁴¹⁹

Die eigentümliche Verquickung von Religiösem mit Nationalem, die Jacobs als ganz spezifisch gerade für die deutsche Nationalentwicklung herausgearbeitet hat, tritt hier zutage:

„Das Volk wurde divinisiert und zu einer religiösen Größe.“⁴²⁰

Bei Herder klingt zwar „der Gedanke einer Hierarchie der Völker“⁴²¹ an, sein Volksbegriff blieb aber im Grunde noch dem Kosmopolitismus von Aufklärung und Klassik verhaftet: So kommen Dietrich und Winnfried in ihrem Gespräch zu dem Schluss: Jedes Volk hat seine Nationalreligion wie seine eigene Sprache, und gleichberechtigt stehen die Völker nebeneinander, jedes dem anderen sein Recht zuerkennend.⁴²²

Erst in Johann Gottlieb Fichtes „Reden an die deutsche Nation“, die er im Wintersemester 1807/08 in Berlin hielt, schlägt dieses Verhältnis um, die deutsche Nation wird den anderen als führend vorangestellt.⁴²³ Dabei hatte auch Fichte kurz vorher noch kosmopolitisch gedacht und geschrieben, so 1804 in den „Grundzügen des gegenwärtigen Zeitalters“, wo er sich als ausgesprochener Weltbürger auswies.⁴²⁴ Was hatte den Umschwung bewirkt? Sicher die unmittelbare Konfrontation mit der französischen Fremdherrschaft: Die Annexion des Rheinlandes durch Frankreich, die daraus folgende Auflösung des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation 1806, schließlich der Einmarsch der französischen Truppen in Preußen und die preußische Niederlage bei Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806 und die folgende Besetzung Preußens hatten eine vorher nie dagewesene Welle des Patriotismus und der Auflehnung besonders bei jungen deutschen Intellektuellen geweckt.

„Es entstand eine neue nationale Ideologie, wie sie vor allem der Philosoph Fichte seit seinen Berliner 'Reden an die deutsche Nation' 1806/07 [sic] und der Publizist Ernst Moritz Arndt, Sohn eines Leibeigenen aus Rügen, verkündet und propagiert haben: sie haben [...] die gleichsam vopolitischen Ideen einer Kultur- und Volksnation der Deutschen mit der nationaldemokratischen Tendenz der Französischen Revolution verbunden und politisiert [...].“⁴²⁵

⁴¹⁸ Ebd.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ JACOBS 1970, S. 100.

⁴²¹ Ebd.

⁴²² ZEEDEN 1950, Bd. 2, S. 375 f.

⁴²³ Zu Fichtes Nationkonzept zusammenfassend JACOBS 1970, S. 102 f.

⁴²⁴ DIEMER 1955, S. VII f.

⁴²⁵ NIPPERDEY 1983, S. 30.

Im Angesicht der Fremdherrschaft und nach dem Verfall des alten Kaiserreichs, des einzigen Bandes, das die deutsche Nation verknüpfte, verspürte Fichte ein Bedürfnis nach Wesensbestimmung der Deutschen. Er wollte zeigen,

„daß es lediglich der gemeinsame Grundzug der Deutschheit ist, wodurch wir den Untergang unsrer Nation im Zusammenfließen derselben mit dem Auslande, abwehren, und worin wir ein auf ihm selber ruhendes, und aller Abhängigkeit durchaus unfähiges Selbst, wiederum gewinnen können.“⁴²⁶

In den „Reden an die deutsche Nation“ entwickelte Fichte das Programm einer nationalen Erziehung durch einen nationalen deutschen Staat mit dem Endziel einer in den dem deutschen ‘Urwesen’ entsprechenden natürlichen sittlichen Grundsätzen wurzelnden und vereinten Staatsgemeinschaft.⁴²⁷

Anders als allen anderen europäischen Völkern, so Fichtes Überzeugung, sei es den Deutschen möglich, zu einem idealen Urzustand zurückzukehren, in dem ein auf völliger Freiheit und Gleichheit beruhender Staat wirklich möglich sei.⁴²⁸ Die Gründe für diese Priorität der Deutschen suchte er in der deutschen Sprache: habe sich der germanische Stamm in allen anderen Ländern mit den dort ansässigen Stämmen vermischt und dabei deren Sprachen angenommen, so sei die deutsche Sprache die einzige in Europa, die noch unverfälscht und daher lebendig sei. In der Sprache aber zeigt sich nach Fichte – wie auch schon bei Herder – die Wesensgrundlage eines Volkes.⁴²⁹

Eine fremde, adaptierte Sprache dagegen führe notwendigerweise zu einer Verflachung des Denkens und Fühlens, da die Wurzeln des inneren Wesenskerns mit der lebendigen Sprache verloren gegangen seien, das Geistige gehe neben dem Leben einher, während es, sofern das Volk eine lebendige Sprache spricht, mit ihm verschmilzt.

„Aus demselben Grunde ist es einem Volke der erstern Art [dem Volk mit ‘lebendiger’ Sprache, d. Verf.] mit aller Geistesbildung rechter eigentlicher Ernst, und es will, daß dieselbe ins Leben eingreife; dagegen einem von der letztern Art diese vielmehr ein genialisches Spiel ist, mit dem sie nichts weiter wollen. Die letztern haben Geist; die erstern auch noch Gemüt. [...] Was aus dem zweiten folgt: die erstern haben redlichen Fleiß und Ernst in allen Dingen, und sind mühsam, dagegen die letztern sich im Geleite ihrer glücklichen Natur gehen lassen.“⁴³⁰

Den Wesensunterschied, den Fichte zwischen Deutschen und ‘Ausländern’ postuliert, demonstriert er in der Sechsten Rede mit der Geschichte der Reformation: Vor den Deutschen

⁴²⁶ FICHTE 1808, Erste Rede, S. 20.

⁴²⁷ Auch HERRMANN 1996A, S. 216–218 zu Fichtes Ideen der Nationalerziehung.

⁴²⁸ Nur die Deutschen seien zu der von ihm vorgeschlagenen Erziehung befähigt, so FICHTE 1808, Vierte Rede, S. 113.

⁴²⁹ FICHTE 1808, Vierte Rede, S. 121.

⁴³⁰ FICHTE 1808, Vierte Rede, S. 144.

seien auch die Italiener und andere Völker sich der Entleerung und Verfälschung der christlichen Religion bewusst geworden, aber ihre einzige Reaktion:

„Sie lachten des Truges, denn es war kein Ernst in ihnen, den er erbittert hätte; sie wurden durch diesen ausschließenden Besitz einer ungemainen Erkenntnis um so sicherer ein vornehmer und gebildeter Stand, und mochten es wohl leiden, daß der große Haufe, für den sie kein Gemüt hatten, dem Truge ferner preisgegeben, und so auch für ihre Zwecke folgsamer erhalten bliebe.“⁴³¹

Dann aber sei die Erkenntnis auch in „das Gemüt des deutschen Mannes, Luther“⁴³², gefallen, und der nahm die Sache nicht oberflächlich:

„... ihn ergriff ein allmächtiger Antrieb, die Angst um das ewige Heil, und dieser ward das Leben in seinem Leben, und setzte immerfort das letzte in die Waage, und gab ihm die Kraft und die Gaben, die die Nachwelt bewundert.“⁴³³

Der Mut und die Entschlossenheit, mit der Luther dabei vorging, war „durchaus kein Wunder. Dies ist nun ein Beleg von deutschem Ernst und Gemüt.“⁴³⁴

Hier tritt Luther als exemplarischer Deutscher hervor: Fichte löst sich von der Vorstellung des elegant konversierenden, mit feiner geistiger Überlegenheit agierenden Luther der Aufklärung und malt statt dessen das ‘deutsche Gemüt’, den aus der tiefsten deutschen Seele empfindenden Mann.

Wie Luther bewies auch das deutsche Volk in der Reformation Gemüdstiefe, Glaubensfestigkeit und Entschlossenheit, für das zu kämpfen, an was es glaubte:

„Sehen Sie hier einen Beleg von der Eigentümlichkeit des deutschen Volkes. Es ist durch Begeisterung zu jedweder Begeisterung, und jedweder Klarheit, leicht zu erheben, und seine Begeisterung hält aus für das Leben, und gestaltet dasselbe um.“⁴³⁵

Die ‘Reden an die deutsche Nation’ sind nur im Kontext des Eroberungsfeldzuges Napoleons zu verstehen, der das ‘Fremde’ in das gerade eben zu nationaler Identität erwachende Land gebracht hatte und gerade deswegen auch bei den jungen Patrioten auf so erbitterte Ablehnung stieß, die 1814 schließlich zu seinem Sturz mit beitragen sollte.

Um die Deutschen zu ermutigen, nach ihrer eigenen Identität zu suchen und schließlich mittels dieser Identität ihren Nationalstaat aufzubauen, argumentierte Fichte mit dem mystischen Bild vom ‘auserwählten Volk’, das in einer besonderen Beziehung zu seinem ursprünglichen ‘Geist’ stehe, der durchaus göttlich gemeint ist. So wurde er auch noch 100

⁴³¹ FICHTE 1808, Sechste Rede, S. 180.

⁴³² FICHTE 1808, Sechste Rede, S. 184.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Ebd.

⁴³⁵ FICHTE 1808, Sechste Rede, S. 186.

Jahre später verstanden: Der Herausgeber der „Historischen Zeitschrift“ Friedrich Meinecke schrieb in einem opulenten Band über den Protestantismus im 19. Jahrhundert rückblickend:

„Wer weiß es nicht, wie dann seine im Winter 1807/08 in Berlin gehaltenen Reden an die deutsche Nation den Glauben an die Zukunft des deutschen Geistes und Volkes und an seine besondere göttliche Begnadigung geweckt haben.“⁴³⁶

Träumte Fichte noch von der Überbrückung des Gegensatzes der Konfessionen, sahen doch andere Patrioten einen Grund des Auserwähltseins der Deutschen auch in ihrer vorwiegend protestantischen Religion als ihrer ‘Nationalreligion’ im Sinne Herders. Damit wurde schon zu Beginn des Jahrhunderts ein Grundstein zu den konfessionellen Streitpunkten gelegt, die das ganze 19. Jahrhundert prägen sollten.⁴³⁷

Gerade die religiöse und für viele Autoren z. B. der Dichtung der Freiheitskriege spezifisch protestantische Prägung des deutschen Nationalismus macht die Stilisierung Luthers, des religiösen Reformators, zum deutschen Volkshelden so naheliegend. Hatte sich die Aufklärung noch bemüht, Luther von allen übersinnlichen Attributen zu befreien, wurde er bei Ernst Moritz Arndt wieder zum Propheten und ‘Mann Gottes’, freilich unter ganz anderen Vorzeichen als noch in der Orthodoxie des 17. Jahrhunderts: Luther ist hier nicht der Befreier des religiösen Menschen, sondern der Befreier seines Volkes. So appellierte Arndt im „Geist der Zeit“ 1806 im Namen Luthers an das deutsche Volk:

„Was für ein Geschlecht bist du geworden, Luthers Volk, der durch dich die Welt erleuchtete und befreite, der so laut und so kühn zu dir sprach, dir und deiner Tugend so unendlich vertraute und der Zukunft Großes von dir gelobte? Ach! wohin ist deine Prophetenstimme gefahren, Mann Gottes? Wo sind deine Hoffnungen geblieben?“⁴³⁸

Arndts patriotische Predigten sollten ihre Wirkung in den Befreiungskriegen 1813 noch zeigen: Mit dem Sieg gegen Napoleon hob ein ganz neuer, breit wirkender, siegesgewisser und politisierter Patriotismus in Deutschland an, aber auch ein neues Kapitel in der Lutherverehrung.

⁴³⁶ MEINECKE 1901, S. 408.

⁴³⁷ S. HAUPT – LANGEWIESCHE 2001, Einführung, S. 22; WEHLER 1996, S. 271 betont, dass gerade zu Beginn die „Trägerschicht“ des Nationalismus sich zusammengesetzt habe aus „protestantischen Theologen, Historikern, Schriftstellern, Beamten, Gymnasiallehrern usw.“ CONZE 1983, S. 179 verweist zudem darauf, dass die Nationalbewegung des beginnenden 19. Jahrhunderts sich auch direkt auf Luther und die Reformationszeit selbst berufen konnte, so „auf Luthers Bekenntnis, ein Deutscher zu sein und sich dessen verantwortlich bewußt zu sein“.

⁴³⁸ Zitiert nach MÜLLER 1983, S. 159.

II.4. Die Manifestation des neuen Lutherbildes in der Kunst an der Wende zum 19. Jahrhundert

II.4.1. Die Lutherillustrationen des späten 18. Jahrhunderts: Auftakt zur historistischen und patriotischen künstlerischen Auseinandersetzung mit Martin Luther

Das veränderte geistige Lutherbild der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und des Beginns des 19. Jahrhunderts findet seinen Niederschlag auch in der bildenden Kunst. Den Auftakt bildet dabei die Lutherillustration, ein Medium, das ohne große Kosten und Aufwand eine weite Verbreitung und Popularität erfahren konnte. Dabei kann man auch jetzt – im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts, nicht von einer Welle der Lutherillustration sprechen, wie sie das 19. Jahrhundert ab etwa 1817 und besonders ab den 30er Jahren sah. Die Illustrationen traten vielmehr zunächst eher vereinzelt als Illustrationen zu Geschichtsbüchern, Zeitschriften und Kalendern auf. Dennoch markieren sie, 60 Jahre nach den letzten vorhergegangenen Lutherillustrationen, eine Zeitenwende: Im Vergleich zu den Folgen Paravicinus' (Abb. 54) oder Baecks (Abb. 62 und Abb. 63) hat sich die Bildauffassung grundlegend gewandelt. Es wird – bis auf die Bildtitel – vollkommen auf Text im Bild verzichtet. Es gibt keine emblematischen oder allegorischen Ausdeutungen, es gibt keine Konfrontation mit Bibelszenen, die Illusion bleibt ungebrochen. Die häufig eher schematisch begriffenen Lutherbildchen bis ins frühe 18. Jahrhundert werden abgelöst von detaillierter ausgearbeiteten, milieuhaften Darstellungen, in denen die Menschen als Handelnde im Mittelpunkt stehen.

Von 'historisch authentischen' Darstellungen kann dennoch in den meisten Fällen keine Rede sein. Vielmehr wird Luther im Sinne der späten Aufklärung als ein Vorbild an patriotischen und bürgerlichen Tugenden gezeichnet, und entsprechend treten seine großen öffentlichen Auftritte in den Illustrationen eher hinter anekdotenhaften Szenen zurück, in denen Luthers Charakter und Persönlichkeit in den Mittelpunkt gerückt werden können.

Beispielhaft hierfür ist eine Reihe von Zeichnungen, die Johann David Schubert (1761–1822) für ein ehrgeiziges patriotisches Buchunternehmen um 1794 anfertigte: Das 'Pantheon der Deutschen', dessen erster Band 1794 bei Karl Gottlieb Hofmann in Chemnitz herausgegeben wurde.⁴³⁹ Die Zielsetzung dieses Unternehmens war eindeutig patriotisch: In der Widmung an Kaiser Franz II. heißt es:

⁴³⁹ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794. Die Zeichnungen, die sich im Besitz der Veste Coburg finden, wie auch die danach von verschiedenen Stechern realisierten Kupferstiche des „Pantheons der Deutschen“ in KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 14, Kat. Nr. 11, S. 47–52; KRUSE 1983, S. 196–198; erwähnt auch bei WEBER 1987, S. 47; KRUSE 1998, S. 37.

„Das Andenken des mit glänzenden Charakterzügen verherrlichten Deutschen Ruhms, unvergeßlicher Deutscher Geschichtsszenen und der Deutschen großen und edeln Geister, die der Stolz und die Zierde ihres Vaterlandes sind, gewährt eine Empfindung, die der ganzen Nation angehört, jedes deutsche Herz entflammt, den Patriotismus belebt, den Gemeingeist veredelt und aus der schönen Idee entspringt, daß die Deutschen, obgleich durch einzelne Staaten und abweichende Religionsgrundsätze unter sich verschieden, unter dem Szepter ihres erhabenen Oberhauptes nur Eine Nation sind, und ein gemeinsames Vaterland haben.“⁴⁴⁰

Das Anliegen ist auch ein pädagogisches: Die deutschen Herzen sollen „entflammt“ werden, der „Patriotismus belebt“ durch das Vorbild großer Deutscher. Dabei zählen weniger ihre großen Taten als ihre die deutschen Tugenden exemplarisch vertretenden liebenswerten Charakterzüge. Diese sind es auch, die in den zugehörigen Illustrationen die Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Der erste Band des „Pantheons der Deutschen“ ist – und das ist interessant – Martin Luther und Friedrich dem Großen gewidmet. Beide stehen, wie Mehnert gezeigt hat, in der deutschen Spätaufklärung für die Freiheit des Geistes und des Gewissens, sind also Helden der Aufklärung.⁴⁴¹ Und die Aufklärung spricht sich auch in den sechs Illustrationen Schuberts zu Luther und den dazugehörigen Texten beredt aus.

Den Anfang macht „Der junge Luther wird von Conrads Cotta Ehefrau zu Eisenach ins Haus genommen“ (Abb. 69).⁴⁴² Dargestellt ist die Szene, wie Luther als Jugendlicher sich mit anderen Schülern durch Kurrendesingen vor den Bürgerhäusern Eisenachs sein Brot verdiente. Die wohlhabende Bürgersfrau Cotta wurde dabei auf ihn aufmerksam und gewährte ihm schließlich Aufnahme in ihrem Haus, womit sie ihm die materiellen Sorgen nahm.

Es ist m. W. das erste Mal überhaupt, dass diese Szene in der Kunst dargestellt wird. Sie wird im 19. Jahrhundert noch von außerordentlicher Beliebtheit sein, für die Lutherillustration früherer Jahrhunderte war sie dagegen vollkommen uninteressant: Sie hat ja nichts mit Luthers Lehre zu tun, sie gemahnt eher an ein Rührstück aus Romanen des 18. Jahrhunderts als an eine bedeutende Szene der protestantischen Kirchengeschichte.

Ganz anders ist aber auch die künstlerische Umsetzung: Mit einem Schlag kommt Leben in die Lutherillustration. Dargestellt ist im Kupferstich links ein weinumrankter Hauseingang, aus dem die Dame des Hauses tritt, ein Gitter aufstoßend. Ihr Haar ist von einer Haube verdeckt, sie trägt ein hochgeschlossenes, eng tailliertes Kleid mit hohem Kragen, von dessen Gürtel ein Rosenkranz herabhängt. Durch eine von einem Tritt überbrückte Abwasserrinne ist sie getrennt von einer Gruppe halbwüchsiger Jungen, die mehr oder weniger engagiert ihr

⁴⁴⁰ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, o. S.

⁴⁴¹ MEHNERT 1982, S. 86.

⁴⁴² PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, No. 1, Erklärung S. LXXIII; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 11.1, S. 47, Abb. S. 48 (Zeichnung) und 11.7, S. 50, Abb. S. 48 (Kupferstich von Christian Schule); KRUSE 1983, S. 197, Abb. 6.

Lied singen. Einer, der im Vordergrund im Profil dargestellt ist, singt mit erhobenem Kopf, frei und laut; er schaut der Dame direkt in die Augen, und auch sie sieht ihn an, zeichnet ihn durch ihren Blick vor allen anderen aus. Mit den Fingern der rechten Hand scheint sie ihn ins Haus zu locken. Eine menschliche Beziehung spinnt sich hier an zwischen dem jungen Luther und seiner zukünftigen Wohltäterin.

Hatte der jugendliche Luther etwa in der Lutherlebenfolge des Paravicinus (s. o. S. 87–89) nur in Bezug auf seine Vorherbestimmtheit und damit sein Eingebundensein in einen göttlichen Heilsplan Interesse gefunden, verschiebt sich hier der Akzent: Luther fällt Frau Cotta durch seinen Gesang, aber wohl auch durch seinen treuherzigen Blick auf. Nicht göttliche Vorbestimmung, sondern eigene Leistung und charakterliche Vorzüge bringen ihn nach vorn – ganz der bürgerlichen Vorstellung entsprechend, in der nicht mehr der „geburtsständische[n] Status“, sondern der „Verdienst‘ durch Leistungen des Individuums“ über das gesellschaftliche Ansehen des Einzelnen entscheidet.⁴⁴³

Typisch aufklärerische Vorstellungen der Tugenden eines ‘großen Mannes’ zeigen sich auch in einer weiteren Zeichnung Schuberts für das „Pantheon der Deutschen“: „Luther an der Tafel des Churfürsten von Trier“ (Abb. 70).⁴⁴⁴ Um einen großen Tisch sitzt – in Kerzenlicht getaucht – eine Reihe von Männern, ins Gespräch vertieft, aufmerksam blickend und lauschend. Man trägt gepflegtes Lockenhaar und spitze Bärtchen, die Gesichter der anwesenden Herren sind fein und vergeistigt. Lebendigkeit und Unmittelbarkeit bestimmen die Szene wie keine Lutherillustration zuvor: Der Mann im Vordergrund, der nur als Rückenfigur gegeben ist und in das Bild einführt, verleiht der Komposition etwas Zufälliges; er ist in Schatten getaucht, die Szenerie dahinter in helles Kerzenlicht, das sich zur Zimmerdecke hin verliert, eine fein nuancierende, verlebendigende Lichtführung also, die das Momentane der Situation betont. Luther selbst ist gar nicht auf den ersten Blick erkennbar, er sitzt am linken Tischrand und hat sein Glas erhoben, ruhig blickt er auf seinen Nachbarn, mit dem er zu reden scheint. Porträtähnlichkeit ist nicht vorhanden, allenfalls hat der Zeichner durch die Fülle von Luthers Gesicht Zugeständnisse an seine Kenntnis von Bildnissen des alternden Luther gemacht.

Die Szene verbildlicht eine Anekdote, die im Zusammenhang des Wormser Reichstags steht: Dort hatte Luther sich wacker geschlagen und so auch die Sympathie der Andersdenkenden

⁴⁴³ RUPPERT 1977, S. 40.

⁴⁴⁴ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, No. III, Erklärungen S. LXXVIII–LXXXI; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 11.3, S. 47, Abb. S. 49 (Zeichnung), Kat. Nr. 11.9, S. 50 (Kupferstich von Johann Carl Dornheim); KRUSE 1983, S. 197 f., Abb. 7.

erregt.⁴⁴⁵ Der Kurfürst von Trier, Richard von Greiffenklau, lud Luther als Ausdruck dieser Wertschätzung zum Abendessen ein, und bei dieser Gelegenheit zersprang das Weinglas, das Luther in den Händen hielt,

„und sogleich äusserten verschiedene Herren aus der Gesellschaft ihre Muthmassung, daß der Wein in dem zersprungenen Glase wohl vergiftet gewesen seyn müsse. Nur Luther, der auch bei diesem, wenn gleich überraschenden, doch ganz natürlichen Vorfall seine gewöhnliche Fassung nicht verlor, [...] war weit davon entfernt, eine Vergiftung zu muthmassen. ‘Lieben Herren, sagte er zu seinen erstaunten Mitgästen, der Trunk ist mir entweder nicht bescheert oder nicht gesund gewesen; und gewiß sprang das Trinkgeschirr, weil man es zu schnell in kaltem Wasser abkühlte.’“⁴⁴⁶

Kruse hat richtig herausgestellt, dass Luther hier mit Tugenden des 18. Jahrhunderts ausgestattet wird: „Kaltblütigkeit, Schlagfertigkeit, bonmothafte Ausdrucksweise, das Herunterspielen von Emotionen“.⁴⁴⁷ Am wichtigsten wird den Zeitgenossen aber die Rationalität gewesen sein, mit der Luther hier handelt, wurde doch gerade diese Geschichte immer wie ein Wunderbericht erzählt, in dem Luther durch Gottes Eingreifen vor einem Anschlag bewahrt wird.

Eine weitere sehr geschätzte bürgerliche Tugend, zu deren Illustration man Luther heranziehen konnte, war sein Fleiß. Auch hierfür steht bei Schubert eine nicht beglaubigte Anekdote: „Katharina von Bora findet ihren drey Tage vermissten Gatten Luther, im tiefen Nachdenken am Studier-Tische“.⁴⁴⁸ Hier wird Luthers „nie zu ermüdende Arbeitsamkeit“⁴⁴⁹ dadurch illustriert, dass Luther sich einmal, beschäftigt mit der Auslegung eines Psalms, in seiner Studierstube einschloss und „drey Tage und eben so viel Nächte unbeweglich an seinem Schreibtische sitzen blieb“.⁴⁵⁰ Seine Frau machte sich verständlicherweise Sorgen: Sie ließ ihn überall in Haus und Garten suchen und schließlich, am dritten Tag, die Tür zu seiner Studierstube gewaltsam aufbrechen, wo sie ihn ganz versunken fand. Diese Szene stellt Schubert dar: In einem einfachen Raum mit Bohlenfußboden, einem einfachen Schreibtisch und einem kleinen Bücherregal als einziges Inventar sitzt Luther, mit der Feder in der Hand, in seine Arbeit vertieft und scheint gar nicht bemerkt zu haben, dass soeben zwei noch im Hintergrund sichtbare Männer – sicher unter großem Lärm – die spitzbogige Zimmertür aus den Angeln gehoben haben. In der Türöffnung steht, aufgeregt beide Arme ausbreitend,

⁴⁴⁵ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, S. LXXVIII f.

⁴⁴⁶ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, S. LXXXI.

⁴⁴⁷ KRUSE 1983, S. 197.

⁴⁴⁸ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, No. V, Erklärungen S. LXXXVI–XC; Ausgestellt auch auf der Berliner Akademieausstellung 1794: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1794, S. 29, Nr. 105 a; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 11.5, S. 47, Abb. S. 50 (Zeichnung), Kat. Nr. 11.11, S. 51 f. (Kupferstich von I. S. Ringk); KRUSE 1983, S. 198, Abb. 8.

⁴⁴⁹ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, S. LXXXVIII.

⁴⁵⁰ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, S. LXXXVIII.

Katharina von Bora, auch sie von ihrem „unermüdet arbeitsamen“ Mann noch unbemerkt. Ihre Aufregung steht in einem wirksamen Kontrast zu dem ruhig und versunken am Schreibtisch sitzenden Mann.

Sind Inventar und die Kleidung Katharinas durchaus mit dem 16. Jahrhundert in Verbindung zu bringen, so erinnert Luther wiederum eher an einen aufgeklärten Philosophen: Er trägt einen weiten Mantel, unter dem ein fein bestrumpftes Bein und ein eleganter Hausschuh hervorschauen, und der gepflegte Lockenkopf hat mit dem von Cranach überlieferten Lutherbild wenig zu tun. Elegant hat er die linke Hand in die Seite gestützt. Das sieht nicht nach harter Arbeit aus, vielmehr verkörpert Luther den idealen aufgeklärten Gelehrten, dessen Geisteskraft so scharfsinnig ist, dass ihm die Arbeit leicht von der Hand geht.

Der erklärende Text nutzt die Gelegenheit, nicht nur Luthers Fleiß, sondern auch sein vorbildliches Eheleben vor dem aufmerksamen Leser auszubreiten. Kruse bemerkt, dass sich das Ganze – weit entfernt von der Realität – wie ein Ehe traktat lese:⁴⁵¹ „Er war liebevoller Gatte und Vater; menschlich herablassend gegen seine Dienstboten, aber auch strenger Freund der Ordnung in seinem ganzen Hauswesen ...“.⁴⁵² Weise finde Luther immer die Balance, wenn es darum gehe, seiner Frau einerseits freie Hand in der Hauswirtschaft zu lassen, andererseits aber stets die Oberaufsicht zu haben:

„Durch die Beobachtung dieser klugen Maaßregeln wußte er sich die von Hochachtung genährte Zärtlichkeit seiner Katharine beständig zu erhalten, ohne sich weder zu einer den Mann entehrenden Abhängigkeit von dem Willen des Weibes, noch zu einem fast eben so verächtlichen ehelichen Despotismus herabwürdigen zu dürfen.“⁴⁵³

Ähnliche Töne vernimmt man auch noch im 19. Jahrhundert, und in Bildern von Luthers Trauung und seinem Beisammensein mit seiner Familie wird das Ideal Luthers als Familienvater und Ehemann dem Betrachter des 19. Jahrhunderts nahe gebracht.

Wohl gemerkt verzichtete man aber in Illustrationen und Gemälden des 19. Jahrhunderts weitgehend auf die Darstellung historisch nicht verifizierter Szenen wie dieser oder auch der Giftglasepisode in Trier. Schuberts Illustrationen zeigen da eine Unbedenklichkeit, die sie eben doch noch weit von dem historischen Denken des 19. Jahrhunderts trennt.

Andere Szenen, die Schubert illustrierte, sind dagegen historisch beglaubigt und fanden im 19. Jahrhundert noch rege Nachfolge: „Luther verbrennt die canonischen Rechtsbücher und

⁴⁵¹ KRUSE 1983, S. 198. Vgl. auch ganz ähnliche Passagen in der sog. „Hausväterliteratur“ des späten 18. Jahrhunderts, wie von WEBER-KELLERMANN 1974, S. 75 f. angeführt.

⁴⁵² PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, S. LXXXVI.

⁴⁵³ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, S. LXXXVII.

die päpstliche Bannbulle. 10. Dec: 1520“ (Abb. 71),⁴⁵⁴ „Luthers gewaltsame Entführung auf die Wartburg“⁴⁵⁵ und „Luthers Tod“⁴⁵⁶.

Von diesen Themen war besonders die „Verbrennung der Bannbulle“ gegen Ende des 18. Jahrhunderts beliebt: auch Daniel Nikolaus Chodowiecki und Johann Michael Mettenleiter griffen das Thema auf. Von diesen dreien hat Schubert, das wird im Vergleich deutlich, offensichtlich am wenigsten Sinn für das dramatische Moment dieser Szene: Zwar hat er durch effektvolle, auf starken Licht-Schatten-Kontrast bauende Lichtführung das Drama angedeutet, aber das gleicht die Winzigkeit des Feuerchens, die unpathetische Geste Luthers, mit der er die Bulle dem Feuer übergibt (er lässt sie einfach fallen) und die zwar neugierigen, aber emotional unbeteiligten Blicke der Zuschauer kaum aus.

Anders sieht das schon in einer Radierung Johann Michael Mettenleiters (1765–1853) – des „Münchener Chodowiecki“ – von 1801 aus, die vielleicht für den Westenriederschen „Historischen Kalender“ geschaffen, aber nicht verwendet wurde (Abb. 72):⁴⁵⁷ Luther nimmt hier die Mitte des Blattes ein, während das Feuer am rechten Rand den doppelten Umfang des Schubert’schen Feuers und eine beeindruckende Höhe gewonnen hat – schwarze Rauchwolken steigen in den Himmel. Den linken Arm hat Luther angehoben, um die Bannbulle – hier ein überdimensionales Papier – in einer pathetischen Geste dem Feuer zu übergeben. Zwei Zuschauer links von Luther scheinen erregt über das Geschehen zu diskutieren.

Die Dramatik von Mettenleiters Bild wird von Chodowiecki noch übertroffen: Seine Illustration für die „Deutsche Monatsschrift“ 1799 (Abb. 73)⁴⁵⁸ verlegt das Geschehen – anders als bei Schubert und Mettenleiter – in eine weite Ebene, in der weit im Hintergrund die Kulisse von Schloss und Stadtkirche Wittenbergs zu sehen sind. Das Feuer – bei Schubert ein harmloses Feuerchen, bei Mettenleiter immerhin ein beträchtliches Lagerfeuer – wird zu einer wahren Feuersäule, die fast senkrecht in den Himmel steigt, wo sie imposante, wirbelnde

⁴⁵⁴ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, No. II, Erklärungen S. LXXIV–LXXVII; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 11.2., S. 47, Abb. S. 49 (Zeichnung) und Kat. Nr. 11.8., S. 50 (Radierung von Daniel Berger).

⁴⁵⁵ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, No. IV, Erklärungen S. LXXXI–LXXXV; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 11.4., S. 47 (Zeichnung) und 11.10., S. 51 (mit Abb., Kupferstich von Christian Gottlieb Geysler).

⁴⁵⁶ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, No. VI, Erklärungen S. XCI–XCV; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 11.6., S. 49 f., Abb. S. 50 (Zeichnung) und Kat. Nr. 11.12., S. 52 (Kupferstich von Wilhelm Arndt).

⁴⁵⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 15.2., S. 55 (mit Abb.). Mettenleiter schuf noch zwei weitere Lutherillustrationen: „Reichstag zu Worms“, 1799, als 1. Blatt für den Historischen Calender für 1800 von L. Westenrieder, München: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 15.1., S. 54 und „Luther wird auf die Wartburg entführt“, 1801: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 15.3., S. 55.

⁴⁵⁸ ENGELMANN 1857, S. 505, Nr. 940. Engelmann macht zwei verschiedene Druckversionen aus: eine mit den Randzeichnungen am unteren Rand, eine ohne; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 13, S. 53 (mit Abbildung); BAUER 1982, Nr. 1848; erwähnt auch bei WEBER 1987, S. 47; Eine Vorzeichnung wurde 2001 bei Boerner in Düsseldorf zum Verkauf angeboten: s. KAT. BOERNER 2001, Kat. Nr. 5, S. 6 mit Abb.; außerdem die Radierung: ebd., Kat. Nr. 72, S. 42.

Rauchwolken bildet. Luther, links davon, hält päpstliche Dokumente in beiden Händen. Anders als in den beiden anderen Radierungen, in denen er hinab ins Feuer sieht, ist sein Blick hier aufwärts auf die Feuersäule gerichtet, er erhält dadurch etwas von visionärer Kraft und Klarheit. Seine Haltung ist dynamisch, wie ein Diskuswerfer steht er in leichter Schrittstellung, den Körper nach rechts gebeugt, um zum Wurf des Blattes in seiner rechten Hand ins Feuer ausholen zu können.

Was war es, das die Zeitgenossen an diesem Thema so faszinierte, dass es zum meist dargestellten in der Graphik am Ende des 18. Jahrhunderts wurde? Sicher beeindruckte die kühne, männliche Tat, mit der Luther kurz entschlossen mit allen Konventionen brach und entschieden ein Symbol für seinen Bruch mit Rom – damit für die Aufklärer mit Aberglauben und verknöcherten Strukturen – setzte. So wird in den Erklärungen zu Schuberts Illustration des „Pantheons der Deutschen“ die Bulle als „Inbegriff der verderblichsten Irrthümer“ bezeichnet, auf den Luther mit der „kühne(n) ... Handlung“ der Verbrennung reagierte.⁴⁵⁹ Diese Kühnheit der Tat, das zukunftsweisende und fortschrittliche, in diesem Sinne fast schon ‘liberal’ zu nennende Moment der Bannbullenverbrennung wird in Chodowieckis Radierung am deutlichsten herausgearbeitet.

Gerade Chodowiecki mag aber auch mehr Sinn dafür gehabt haben als die anderen beiden Künstler: Er verlebte einen Großteil seines Lebens in Berlin, einer Stadt, in der ein gepflegt-französisches Aufklärertum herrschte, das Friedrich der Große gern um sich versammelte. Auch wenn sich „die Zuordnung Chodowieckis zur Aufklärung kaum auf Selbstaussagen und explizite stilistische Bekenntnisse berufen“⁴⁶⁰ kann, ist es unwahrscheinlich, dass er, der auch selbst im Kreis einflussreicher Aufklärer verkehrte, von ihrem Geist unbeeinflusst blieb.⁴⁶¹ Das zeigt sich auch in den Randzeichnungen, den „Einfällen“, die er seiner „Bannbullenverbrennung“ hinzufügte: unter der päpstlichen Krone auf dem Postament, die von einem Kind auf einem Esel heruntergezogen wird, steht „Unwissenheit“ – ein Gräuel für das aufgeklärte 18. Jahrhundert –; die weibliche, von einem Löwen begleitete Figur rechts dagegen heißt „Herzhafftigk:“. Auch sonst zeigt sich Chodowiecki in seinen Themen den Ideen der Aufklärung verbunden, z. B. dort, wo er „Natürliche und affectirte Handlungen des Lebens“ zugunsten der ersteren nebeneinander stellt. Sie sind bezeichnend für „jene praktische und moralische, auch moralisierende, verständige und tüchtige Aufklärung, die nirgendwo radikal, nie bloß theoretisch, abstrakt war: eine unpräventöse bürgerliche

⁴⁵⁹ PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794, S. LXXVI f.

⁴⁶⁰ VIERHAUS 1997, S. 4.

⁴⁶¹ Zu Chodowieckis Verbindung mit den liberal-reformerischen Aufklärerkreisen in Berlin s. LAMMEL 1992, S. 327.

Gesinnung.⁴⁶² Von der bürgerlichen Aufklärung war Chodowiecki auch in seiner Haltung zur Französischen Revolution beeinflusst: Stand er ihr zunächst noch mit Sympathie gegenüber, so lehnte er wie die meisten deutschen Künstler und Intellektuellen die Gewaltherrschaft und die Hinrichtung Ludwigs XVI. am 21. 1. 1793 entschieden ab.⁴⁶³

Die „Verbrennung der Bannbulle“ war die letzte und beeindruckendste von drei Lutherillustrationen Chodowieckis. 1796 entstand als Teil einer Serie von Illustrationen zur Geschichte Polens im Historisch-Genealogischen Kalender auf das Jahr 1797 „Der Hochmeister des Deutschen Ordens lässt Luthern befragen“.⁴⁶⁴ Für Polen und besonders für Preußen war diese Episode von Bedeutung, weil Luther dem Hochmeister des Deutschen Ordens Albrecht von Brandenburg zuriet, das Ordensland in ein weltliches Herzogtum umzuwandeln, was 1525 im Vertrag von Krakau besiegelt wurde. Das Herzogtum Preußen wurde also ausdrücklich mit Luthers Segen gegründet, ein Umstand, auf den das 19. Jahrhundert besonders in seinen letzten Jahrzehnten nicht müde wurde hinzuweisen. Die Illustration, die Chodowiecki dazu bietet, ist bieder und trocken, Luther auf die Bibel hinweisend und wie befehlend auf den Hochmeister zeigend, dieser noch nachdenklich in sich versunken. Dabei scheint es, als hätte Chodowiecki sich nicht entscheiden können, ob er nun historisch authentisch sein wolle oder nicht: Während Luther seinen Predigertalar trägt, ist der Herzog in ein antikisches, undifferenziertes Gewand gekleidet.

Auch in der Radierung „Luther in Worms“, die die legendäre Begegnung Luthers mit dem berühmten Feldhauptmann Frundsberg vor dem Eingang in den Reichstagsaal zeigt⁴⁶⁵ – wiederum eher eine Anekdote als eine Begegnung von historischer Bedeutsamkeit – hat Chodowiecki zwar Luther als Mönch in Kutte mit Tonsur gezeigt, Frundsberg aber ein „Phantasiekostüm“⁴⁶⁶ angezogen: auf historische Authentizität legte Chodowiecki keinen Wert. Das wird auch deutlich im Vergleich zu einer Radierung des gleichen Themas von Johann Heinrich Lips (1758–1817) (Abb. 74),⁴⁶⁷ erschienen in der „Deutschen Monatsschrift“

⁴⁶² VIERHAUS 1997, S. 5.

⁴⁶³ KAT. AUSST. FRANKFURT 1978, S. 141. S. auch besonders Kat. Nr. 174,6, S. 146: „Die Französische Constitution“: „Die Freyheit triumphiert über Tyrannen und Aberglauben ... im Hintergrund sieht man die Ruinen der Bastille, hinter welcher die Sonne aufgeht, und im Vordergrund zertrümmerte Wappen und Adelsbrief“, für den Goettinger Taschen Calender 1792, also vor der Hinrichtung des Königs; dagegen 1793: Kat. Nr. 186, S. 152: „Freiheit und Gleichheit“: Ein Schornsteinfegerjunge in der Kleidung der Sansculottes bedrängt ein junges Mädchen: „Es kann es nicht hindern, und sind die Folgen der ohnbehosten Freiheit und Gleichheit.“ S. zu Chodowieckis Einstellung zur Revolution auch LAMMEL 1992.

⁴⁶⁴ Auch ausgestellt auf der Berliner Akademieausstellung 1797: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1797, S. 10, Nr. 9c; ENGELMANN 1857, S. 438, Nr. 823.3; BAUER 1982, S. 263, Nr. 1818.

⁴⁶⁵ Für den „Gothaischen Hof Kalender zum Nutzen und Vergnügen auf das Jahr 1792“. Auch ausgestellt auf der Berliner Akademieausstellung 1793: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1793, S. 5, Nr. 12 1; ENGELMANN 1857, S. 353, Nr. 663.11; BAUER 1982, S. 223, Nr. 1549; KRUSE 1989, S. 208.

⁴⁶⁶ KRUSE 1989, S. 208.

⁴⁶⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 10, S. 46; KRUSE 1989, Kat. Nr. 122, S. 207 f.; KRUSE 1998, S. 38 f.

1791. Die Komposition ist mit der Chodowieckis so eng verwandt – die Schrittstellung, mit der Frundsberg auf Luther zutritt, die Art, wie er ihm die rechte Hand auf die Schulter legt, der Durchblick durch eine spitzbogige Türöffnung in den Reichstagssaal, wo man schon den Kaiser sitzen sieht – dass Kruse davon ausgeht, dass er sie gekannt haben muss.⁴⁶⁸ Wie auch immer die Abhängigkeitsverhältnisse sind – entscheidend sind die Unterschiede im Vergleich der beiden Illustrationen: Im Gegensatz zu Chodowiecki scheint Lips, erstmals in der Lutherillustration überhaupt, historische Studien betrieben zu haben: Das Kostüm Frundsbergs entspricht genau der Landsknechtstracht der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts,⁴⁶⁹ und überhaupt: „Fast alle Details der Illustration könnten ins Jahr 1521 datiert werden.“⁴⁷⁰ Besonders symptomatisch ist – und das fällt im Vergleich der fertigen Radierung zu einer in den Kunstsammlungen der Veste Coburg erhaltenen Vorzeichnung auf, wo Luther ein freundlich blickendes Mönchlein mit weichen Gesichtszügen und großen Augen ist⁴⁷¹ – dass Lips in der Radierung für den Kopf Luthers eine zeitgenössische Vorlage (Abb. 2 und Abb. 3) herangezogen hat: Er löst sich so von dem gefälligen weichen Lutherbild der übrigen Illustrationen des späten 18. Jahrhunderts und macht erstmals der historischen Wahrheit, in diesem Falle den harten, kantigen Gesichtszügen des jungen Luther, Zugeständnisse.⁴⁷² Aber damit nicht genug: Die Anmerkung zur Illustration in der Deutschen Monatsschrift hebt sogar ausdrücklich und mit Stolz hervor: „Sein Gesicht ist nach einer sehr sorgfältigen Kopie eines Gemäldes von Lukas Kranach, vom Jahr 1523, gearbeitet.“⁴⁷³ Der Wandel der historischen Auffassung, die nun immer stärker nach ‘Wahrheit’ nicht nur in der Geschichtsschreibung, sondern auch in ihrer bildlichen Illustration verlangt, wird hier erstmals in der Lutherillustration deutlich.

Lips’ Lutherillustration steht in einer Reihe von Illustrationen für die „Deutsche Monatsschrift“ – eine Zeitschrift mit patriotischer Zielsetzung –, die „in positiver Weise Revolutionen und Befreiungstendenzen“ thematisierten: Neben Luther, dem „Held, der für Vaterland und Freyheit kämpfte“,⁴⁷⁴ gab es „Die Freiheit krönt Franklins Büste“, anspielend auf die amerikanische Revolution und Unabhängigkeitserklärung, und auch Kolumbus wurde

⁴⁶⁸ KRUSE 1989, S. 208. Kruse klärt dabei nicht den Widerspruch auf, dass Lips’ Radierung bereits ein Jahr vor der Chodowieckis erschien; allerdings erscheint es eher unwahrscheinlich, dass der ältere und selbständiger arbeitende Chodowiecki von Lips abschaute; für Lips dagegen ist das Zurückgreifen auf fremde Vorlagen durchaus nichts Ungewöhnliches.

⁴⁶⁹ Vgl. z. B. eine Zeichnung Hans Burgkmaiers in zu Kaiser Maximilians Weisskunig: WEISSKUNIG 1775, S. 163.

⁴⁷⁰ KRUSE 1989, S. 208.

⁴⁷¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 10.1., S. 46.

⁴⁷² Das betont auch KRUSE 1989, S. 208.

⁴⁷³ *Deutsche Monatsschrift* 1791, 1. Band, S. 31, Fußnote.

als ein Repräsentant des fortschrittlichen Prinzips (wie übrigens auch gern später im 19. Jahrhundert) gefeiert.⁴⁷⁵ Auch hier also steht Luthers Leben – säkularisiert – im Kontext von Patriotismus und Aufklärung, nicht in dem von protestantischer Theologie und Kirchengeschichte.⁴⁷⁶ Nur dadurch wird wohl jetzt auch die moderne, narrative Illustration auch für Lutherthemen möglich, die vorher – wir haben es gesehen – durch das schwierige protestantische Verhältnis zum Bild in ihrer Entfaltung sehr eingeschränkt waren.

Wie neuartig eine historisch korrekte Darstellung im Sinne Lips' am Ende des 18. Jahrhunderts noch war, zeigt auch der Vergleich mit der einzigen Luther-Illustration Bernhard Rodes, die dieser wohl zwischen 1779 und 1784, also um zehn Jahre früher, für Matthias Schröckhs „Weltgeschichte für Kinder“ gezeichnet hat: „Luther vertheidigt die Wiederherstellung des Christenthums“ auf dem Reichstag zu Worms (Abb. 75).⁴⁷⁷

Rode hat das Ereignis zwar streng historisch aufgefasst, das Figurenpersonal (Kurfürsten, Kaiser, Schreiber, Hellebardier, Luther als Mönch) entspricht dem historischen Ereignis, und der Künstler hat eine erzählerische Einheit geschaffen. Aber er ist ganz den barocken Stilmitteln verhaftet: Der Kaiser sitzt vor einer monumentalen Säulenarchitektur, die zudem im oberen Bereich von einer gewaltigen Draperie dekorativ umwunden wird; auch von dem Thron des Kaisers hängt eine Stoffbahn herunter, auf der Luther steht. Dieser trägt zwar ein Mönchsgewand, aber Rode hat es in dekorative barocke Faltenzüge gelegt. Von Porträtähnlichkeit Luthers kann natürlich keine Rede sein.

„Die Bestandteile und die Komposition des Bildes sind formal und thematisch so stark eingebunden in den allgemeinen, abrufbaren Stil ihrer Zeit, daß der damit vertraute Betrachter ein Empfinden oder ein Bewußtsein für die Einmaligkeit des weltgeschichtlich bedeutenden Wormser Ereignisses kaum entwickeln konnte: ein Staatsereignis unter anderen!“⁴⁷⁸

Hier wird ein Umbruch in der Kunstgeschichte deutlich, den Frank Büttner für symptomatisch für das Kunstschaffen gerade Rodes herausgearbeitet hat: Thematisch ist hier zwar ein Sinn für die Historie vorhanden, gerade auch für das „Eigentümliche, Ungewöhnliche, Neue“,⁴⁷⁹ die stilistischen Konsequenzen, mit denen dieses Neuartige adäquat hätte dargestellt werden können, werden aber noch nicht gezogen. Lips stellt da in der Luther-Illustration des späten

⁴⁷⁴ So in dem zugehörigen Text von Streithorst: „Luther in Worms. Eine Scene aus Luther's Leben“, in: *Deutsche Monatsschrift* 1791, S. 20–47, Zitat S. 47.

⁴⁷⁵ KRUSE 1989, S. 207.

⁴⁷⁶ Streithorst erwähnt in seinem Text mit keinem Wort, dass Luther für seinen Glauben oder für seinen Gott kämpfte, sondern stets für „Wahrheit“, „Freyheit“, „Vaterland“.

⁴⁷⁷ Gestochen von F. C. Krüger. KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 54; KRUSE 1983, S. 195, Abb. 3.

⁴⁷⁸ KRUSE 1983, S. 195.

⁴⁷⁹ BÜTTNER 1988, S. 41.

18. Jahrhunderts eine einmalige Ausnahme dar, die aber im 19. Jahrhundert noch breite Nachfolge finden wird.

Die Luther-Illustrationen des späten 18. Jahrhunderts bilden nur einen verschwindend geringen Teil der Illustrationen in den zeitgenössischen Organen der gebildeten aufgeklärten bürgerlichen Oberschicht: der historischen und genealogischen Kalender (Historisch-Genealogischer Kalender, Gothaischer Hof Kalender, Historischer Kalender von Westenrieder in München), der patriotischen Zeitschriften („Deutsche Monatsschrift“), der Geschichtsbücher (Schröckhs „Weltgeschichte für Kinder“) und anderer patriotischer Publikationsunternehmen („Pantheon der Deutschen“). Dabei zeigt sich gerade in der vorherrschenden Tendenz zur Anekdote (einzig die „Verbrennung der Bannbulle“, 3x dargestellt, und der „Wormser Reichstag“, 2x, bilden hier Ausnahmen), dass Luther hier weniger als politisches Vorbild für öffentlich wirksames Handeln herangezogen wurde, als als Privatmann, der im privaten Rahmen seine bürgerlichen Pflichten erfüllt und dessen sich im Privatraum entfaltende Charaktereigenschaften für den noch eher unpolitischen durchschnittlichen Bürger der späten Aufklärung vorbildlich sein konnten.

Auch hier steht die Luther-Illustration nicht allein, sondern reiht sich in eine allgemeine Zeittendenz ein: v. a. bei Szenen aus dem Leben Friedrichs des Großen, die nun zu einem bevorzugten Stoff für die Illustration wurden, ist die Betonung des Anekdotenhaften auffällig.⁴⁸⁰ Das ist auch symptomatisch für das gerade erst erwachende Interesse an Weltgeschichte, das sich auch in den Kalender-Illustrationen beredt ausspricht: Tamara Schumann hat darauf hingewiesen, dass der Schwerpunkt der Illustrationen ab 1770 bei literarischen Themen lag (z. B. Chodowieckis „Minna von Barnhelm“-Illustrationen), um das Jahr 1790 aber zu historischen Themen umschwenkte.⁴⁸¹ Bei der Betrachtung der Luther-Illustrationen wird deutlich, wie stark das gewohnt-romanhafte auch die historischen Illustrationen noch beeinflusste. Mit dem Umschwung zum Historischen ging auch die Umbenennung des Preußischen „Genealogischen Kalenders“ in „Historisch-Genealogischer Kalender Berlin 1790“ einher.⁴⁸²

Warum nun dieser Umschwung gerade zu diesem Zeitpunkt? Schumann bringt ihn mit der Französischen Revolution und dem Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg in Zusammenhang und liegt damit sicher richtig.⁴⁸³ Die umwälzenden historischen Ereignisse auf der ganzen Welt mögen das historische Bewusstsein geschärft haben, und gleichzeitig wurde gerade

⁴⁸⁰ Hierzu auch HAGER 1989, S. 71.

⁴⁸¹ SCHUMANN 1999, S. 89.

⁴⁸² SCHUMANN 1999, S. 89.

⁴⁸³ SCHUMANN 1999, S. 89.

angesichts dieser Ereignisse an den Patriotismus der Bürger appelliert, indem ihre vaterländische Geschichte ihnen als vorbildhaft vor Augen gehalten und damit die Verbundenheit mit dem Land und seinem Fürsten gestärkt werden sollte: im Historisch-Genealogischen Kalender, der von der dem Königshaus eng verbundenen Akademie der Wissenschaften in Berlin herausgegeben wurde, konzentrierte man sich z. B. in diesen Jahren mit Vorliebe auf die Brandenburgisch-Preußische Geschichte.

Der deutsche Patriotismus – man sieht es auch in Karl Gottlieb Hofmanns Widmung des „Pantheons der Deutschen“ an Kaiser Franz II. – wurde „nicht als Volkswille gegen Stände und Fürsten, sondern als Gesamtintegration von Volk, Stände und Fürst gedacht. Gerade im preußischen Patriotismus ist dieses Bild entworfen worden.“⁴⁸⁴ Eine Politisierung des Bürgertums war daher nicht gefragt, und damit korreliert das Zurückstehen der „Staatsereignisse“ in den Illustrationen Luthers oder Friedrichs des Großen hinter den privaten Anekdoten. Dieses Verhältnis änderte sich erst mit dem Beginn der politischen liberalen Bewegung in Deutschland nach den Unabhängigkeitskriegen und besonders mit den eng mit dem politischen Liberalismus zusammenhängenden konfessionellen Streitigkeiten, die Deutschland seit den 1830er Jahren beherrschten. Auch das spiegelte sich dann in der Lutherillustration und – neu im 19. Jahrhundert – in der Luther-Historienmalerei.

Trotzdem ist mit den häufig etwas betulich-sentimentalen Luther-Illustrationen des späten 18. Jahrhunderts ein neues Element in die künstlerische Luther-Rezeption eingedrungen, auf dem auch das 19. Jahrhundert noch mit Eifer aufbaute.

III.4.2. „Luther, dem Weisen, dem Unerschütterlichen, dem Unsterblichen“⁴⁸⁵ – erste Entwürfe für ein Lutherdenkmal

Noch 1773 beklagte sich Johann Georg Sulzer (1720–1779) über den Mangel an Denkmälern im öffentlichen Raum Deutschlands. „Diese Nachlässigkeit beweiset unwidersprechlich, wee [sic] wenig man es darauf anlegt, die Menschen zum Verdienst und zur bürgerlichen Tugend aufzumuntern.“⁴⁸⁶ Gerade Denkmäler könnten den „vornehmste[n] Zweck der schönen Künste“, der „in einer lebhaften und auf Erwekung tugendhafter Empfindung abziehenden Rührung der Gemüther besteht“, in vorbildhafter Weise erfüllen.⁴⁸⁷

Die Nachwelt nahm sich diese Anregungen des großen Aufklärungspädagogen Sulzer zu Herzen, so dass seit dem frühen 19. Jahrhundert eine wahre Denkmalwelle die Städte und

⁴⁸⁴ JACOBS 1970, S. 98.

⁴⁸⁵ Aus der Schrift „Dr. Luthers Denkmal“, Mansfeld 1801. STUMP 1983, S. 139.

⁴⁸⁶ SULZER 1787, Erster Theil, Abschnitt zum „Denkmal (Zeichnende Künste)“, S. 410.

Landschaften überschwemmte. Auch Luther erfuhr dabei ausführliche Würdigung: 1821 wurde das erste Lutherdenkmal von Johann Gottfried Schadow in Wittenberg eingeweiht.⁴⁸⁸ Es folgte 1861 die Weihe des Lutherdenkmals in Möhra von Ferdinand Müller und 1868 die von Rietschels berühmtem monumentalen Lutherdenkmal in Worms. 1882 wurde das Unionsdenkmal für Luther und Calvin in der Stiftskirche Kaiserslautern von Konrad Knoll eingeweiht, 1883 das Eislebener Luther-Denkmal von Rudolf Siemering, 1886 das Magdeburger von Emil Hunderieser, 1889 das Erfurter von Fritz Schaper, 1895 das Eisenacher von Adolf Donndorf und das Berliner Denkmal von Paul Otto und Richard Toberentz, schließlich noch 1913 das Mansfelder Lutherdenkmal von Paul Juckhoff. Hinzu kommen die zahlreichen Luther-Statuen, die ihren Platz – oft in Verbindung mit Skulpturen Melanchthons – in oder an Schulen und Kirchen erhielten, wie die Terrakotta-Statue eines unbekanntes Künstlers am Martin-Luther-Gymnasium Eisenach, um 1877, die Luther-Statue im Berliner Dom von Friedrich Pfannschmidt oder auch die Skulptur, die ihren Platz im Rahmen der Reformatoren-Gedächtnishalle im Brettener Melanchthonhaus fand.⁴⁸⁹

Die allermeisten dieser Denkmäler haben die Form von Personenstandbildern auf hohem, oft reliefgeschmücktem oder mit Inschriften versehenem Sockel. Bestimmend dafür wurde Schadows Wittenberger Denkmal, das als erstes Luther-Denkmal den Charakter eines Prototyps auch für das Personenstandbild des 19. Jahrhunderts überhaupt annahm. Dabei war diese Form des Luther-Denkmal am Beginn des Jahrhunderts noch keineswegs selbstverständlich.

Schadows Lutherdenkmal geht auf die Initiative einer Mansfelder Vereinigung von 'Patrioten', der „Vaterländisch-literarischen Gesellschaft der Grafschaft Mansfeld“ von 1801 zurück, die der Auslöser für rege Diskussionen und eine stattliche Anzahl von Entwürfen der bekanntesten Architekten und Bildhauer Deutschlands war.⁴⁹⁰ Die herausragendsten Diskussionspunkte und die charakteristischsten Entwürfe sollen hier kurz vorgestellt werden, um deutlich zu machen, wie offen Luther noch zu Beginn des 19. Jahrhunderts, das ihn

⁴⁸⁷ Ebd., S. 409.

⁴⁸⁸ Schon vor dem 19. Jahrhundert gab es sicher Vorbilder für Luther-Denkmäler; WEBER 1972, S. 184 nennt z. B. das Relief über dem Katharinenportal am Schwarzen Kloster in Wittenberg, die Rundbilder von Wolfgang und Oswald Hilliger für die Schlosskirche in Torgau (1545) und von Jobst Camerer für die Kirche Unserer Lieben Frauen in Halle (1553), außerdem die Grabplatte Luthers. S. auch KAMMER 1996A, der plastische Lutherbilder vor dem 19. Jahrhundert zusammenstellt.

⁴⁸⁹ Diese Liste ist natürlich nicht vollständig; sie nennt nur die bekannteren Denkmäler. Zum Lutherdenkmal im 19. Jahrhundert u. a.: WEBER 1972; STUMP 1983; TÜRPEL 1983; SCHUCHARD 1996.

⁴⁹⁰ Zum Denkmalaufwurf u. a. WEBER 1972, S. 185 f.

zunehmend auf den deutschen 'Saft- und Kraft-Mann kindlichen Gemüts' einengen sollte, für die künstlerische Interpretation war.⁴⁹¹

Die Umstände, unter denen dieses erste Luther-Denkmal und damit das erste großformatige bürgerliche Denkmal überhaupt entstand,⁴⁹² sind bezeichnend für den Charakter der Lutherverehrung um 1800. Es war nicht die evangelische Kirche, auch nicht ein protestantischer Landesherr, der das Lutherdenkmal initiierte, sondern ein typisch bildungsbürgerlicher Verein, womit Luther von Anfang an als eine Identifikationsfigur des Bürgertums vereinnahmt wurde: Die Mansfelder „vaterländisch-literarische Gesellschaft“ wurde 1801 als Lesegesellschaft gegründet, wie es sie in dieser Zeit häufig gab. Mitglieder waren, wie Steffens betont, typische Repräsentanten des Bildungsbürgertums um 1800: Geistliche, Beamte, Ärzte, Apotheker, Lehrer. Über die literarische Zielsetzung hinaus verfolgte man auch allgemein 'patriotische' Zwecke zur Förderung des Allgemeinwohls, stand damit auch im Zusammenhang mit der Welle an „patriotischen Gesellschaften“ seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.⁴⁹³

Eine solche patriotische Gesellschaft in Hamburg setzte am 27. Juli 1802 einem seiner bedeutendsten verstorbenen Mitglieder, Johann Georg Büsch, ein bescheidenes Denkmal, bestehend aus einem Sockel, einem Würfel mit dem Profilbildnis Büschs und einem bekrönenden Obelisken.⁴⁹⁴ Die Setzung eines Denkmals wurde hier durchaus als ein patriotisches Unternehmen begriffen, das ganz im Sinne Sulzers die Gedanken des Betrachters erheben und ihm ein Tugendvorbild geben sollte:

„Mögen die Freunde des Vaterlandes dann immer mehr Thaten des wahren Patriotismus, immer mehr Früchte der bürgerlichen Eintracht, in der Mitwirkung vieler zu dem einen grossen Zweck, dem mit Kraft und Muth beförderten Gemeinwohl, zählen.“⁴⁹⁵

Fast zeitgleich mit der Hamburger Denkmalsetzung hoben auch in der Mansfelder Gesellschaft die Überlegungen um ein bürgerliches Denkmal, speziell ein Denkmal für den „großen Sohn“ des Mansfelder Landes, Luther, an: 1801 erschien die Schrift „Dr. Martin

⁴⁹¹ S. zu dem gesamten Vorgang von den ersten Planungen bis zur Ausführung des Denkmals 1821 ausführlichst STEFFENS 2002A, S. 115–148.

⁴⁹² Das Wittenberger Lutherdenkmal war wohl nach dem Rundtempel mit der Büste Leibniz' in Hannover von 1790 das erste großformatige Denkmal in Deutschland, das keinen Herrscher oder Feldherrn zeigt und damit das erste einer Flut von bürgerlichen Personenstandbildern. S. auch WEBER 1972, S. 183 f. Auch BISCHOFF 1985, S. 109–111 über die neue, spezifisch bürgerliche und auch meist bürgerlich gestiftete Denkmalgruppe der „Geistesheroen“.

⁴⁹³ STEFFENS 2002A, S. 115 f.; der Patriotismus dieser frühen „patriotischen Gesellschaften“ bezog sich vor allem auf die eigene nähere Umgebung und war gänzlich unpolitisch vor allem auf allgemeine Wohlfahrt gerichtet.

⁴⁹⁴ BISCHOFF 1985, S. 22–27.

⁴⁹⁵ Friedrich Johann Lorenz Meyer in seiner Gedenkrede auf Büsch im Jahr 1800, in der er die Denkmalsidee erstmals formulierte: zitiert nach BISCHOFF 1985, S. 24.

Luthers Denkmal“, in der erste Vorschläge gemacht wurden: Das Denkmal sollte die Aufschrift tragen: „Dem großen Luther die freie dankbare Menschheit“, und „Luther, dem Weisen, dem Unerschütterlichen, dem Unsterblichen – geweiht von der dankbaren teutschen Nation.“⁴⁹⁶ Die ganze deutsche Nation – einen deutschen Staat gab es ja noch nicht – sollte also durch dieses Lutherdenkmal vertreten sein, hierin offenbart sich ein Anspruch, der weit über den der Hamburger Patriotischen Gesellschaft mit ihrem Büsch-Denkmal hinausgeht: Der des „Nationaldenkmals“. Tatsächlich fiel, wie Nipperdey betont hat, dieser das 19. Jahrhundert weit prägende Begriff in der Diskussion um das Mansfelder Lutherdenkmal zum ersten Mal, „hier wird zuerst der Gedanke des öffentlichen Verdienstdenkmals mit dem Nationalgedanken verbunden.“⁴⁹⁷

Gerade der hohe Anspruch, den die mansfeldische „Gesellschaft“ auf diese Weise aufstellte und der noch dadurch betont wird, dass man sich 1804 an den preußischen König Friedrich Wilhelm III. um allerhöchste Unterstützung wendete,⁴⁹⁸ bewirkte die breite Aufmerksamkeit, auf die das Projekt in weiten Teilen Deutschlands stieß: Nicht nur äußerten sich Mitglieder der Berliner Akademie zu dem Vorhaben, auch verschiedene bedeutende Künstler, unter ihnen Gutzow, Klenze, Schinkel und Schadow reichten Entwürfe ein. In den Jahrgängen 1804 und 1805 war der „Reichsanzeiger“ das Forum für die Diskussionen um das Luther-Denkmal, daneben erschienen aber auch verschiedene andere Publikationen.⁴⁹⁹

Angesichts der vielen im Laufe des 19. Jahrhunderts entstandenen Luther-Denkmalen ist es bemerkenswert, dass die Idee des Luther-Denkmalen an sich zu Beginn des Jahrhunderts durchaus nicht auf allgemeine Zustimmung stieß. Als die Mansfelder Gesellschaft der Berliner Akademie verschiedene der eingegangenen Entwürfe zur Begutachtung einreichte, schrieb der Gutachter Hans Christian Genelli:

„ ... wenn es wirklich so ist, daß meinen Zeitgenossen mit einem Mal so ganz an der Verherrlichung dieses Mannes gelegen wäre, welches aber bei weitem noch nicht ausgemacht ist, oder manche vielleicht fürchten, da er in ihrem Andenken vielmehr so gänzlich aussterben

⁴⁹⁶ Hier zitiert nach STUMP 1983, S. 139.

⁴⁹⁷ NIPPERDEY 1968, S. 557.

⁴⁹⁸ Teile der Grafschaft Mansfeld lagen auf preußischem Gebiet, andere auf kursächsischem. STEFFENS 2002A, S. 116 betont, dass man sich wohl kaum aus preußischem Patriotismus an Friedrich Wilhelm III. gewandt hat, sondern weil man sich im Klaren war, dass man derartig hochfliegende Pläne allein nicht verwirklichen konnte und der sächsische Kurfürst als Katholik für das spezielle Projekt des Luther-Denkmalen nicht in Frage kam.

⁴⁹⁹ U. a. gab die Mansfelder Gesellschaft zwei Bände mit den besten Entwürfen heraus: „D. Martin Luthers Denkmal oder Beiträge zur richtigen Beurtheilung des Unternehmens diesem großen Manne ein würdiges Denkmal zu errichten von der vaterländisch-literarischen Gesellschaft der Grafschaft Mansfeld, Halle 1804“ und „Denkmal Dr. Luthers, oder Entwürfe, Ideen und Vorschläge zu demselben mit vielen Kupfertafeln herausgegeben zum Besten des Denkmalen von der Königl. Preußischen Gesellschaft der Grafschaft Mansfeld, Eisleben 1805.“ Die Künstler Schäffer und Klenze gaben ihre Entwürfe in eigenen Publikationen mit Erklärungen heraus. Gerade die rege Diskussion in der Zeitung zeigt das große Interesse des gebildeten Bürgertums an dem Projekt an.

will, daß sie ihn dem toten Stein überlassen zu müssen glauben, sei es nun, welche von beiden es wolle, er könne sich die Lösung, eine Luther-Statue an eine Kreuzung zu stellen oder als Reiter auf ein Pferd zu heben, nicht vorstellen. Er sei dann doch eher für die Errichtung einer Freischule, aus der gut Prediger hervorgehen.“⁵⁰⁰

Verschiedene Bedenken – mit denen Genelli nicht allein stand⁵⁰¹ – äußern sich hier: Zum einen zeigt er sich irritiert von der plötzlichen Verehrung Luthers, die er als neuartig und wohl als eine Modeerscheinung betrachtet und als solche schon hinterfragt. Zum anderen kann er sich Luther beim besten Willen nicht als Standbild oder gar als Reiterskulptur vorstellen – Luther als Denkmal: zunächst eine eher fremdartige Idee, von der man sich keine rechte Vorstellung machen konnte. Und endlich regt er an, Luther lieber ein lebendiges Andenken in Form einer wohltätigen Einrichtung zu stiften: Diese Idee kam dem Geist Luthers sicher näher als alle Denkmalsetzungen, sie blieb auch in der Mansfelder Diskussion (freilich verbunden mit einem Standbild) lange lebendig⁵⁰² und wurde schließlich in der preußischen Wiedereinrichtung der Lutherarmenfreischule in Eisleben 1817 auch verwirklicht.⁵⁰³ Die vorherrschende Form der öffentlichen Luther-Verehrung wurde aber im 19. Jahrhundert doch das Denkmal.

Dabei beriefen sich die Befürworter des Denkmals aus den ersten Jahren des Jahrhunderts vor allem auf dessen sittliche Qualitäten: So betonte C. G. Salzmann im Reichsanzeiger 1804, dass natürlich Luther selbst kein Denkmal brauche, aber „die deutsche Nation benötige dieses Denkmal aus erzieherischen Gründen, um sich durch Luther als großer geschichtlicher Gestalt auf die eigene Kraft zu besinnen“:⁵⁰⁴ ein gängiges Argument, das ganz im Sinne der Aufklärungspädagogik Sulzers den sittlichen Wert des Kunstwerks beschwört.

Wie aber sollte das Denkmal aussehen? Die verschiedenen Entwürfe und schriftlichen Vorschläge zeigen, wie vielfältig Luther noch interpretierbar war, was für eine Projektionsfläche er den Zeitgenossen am Anfang des 19. Jahrhunderts noch bot. Sie zeigen aber auch die Umbruchsituation des ganzen Zeitalters an: Ideen der Aufklärung und Ideen des Historismus, Nationalismus und Kosmopolitismus und religiöse Toleranz sprechen sich hier

⁵⁰⁰ Gutachten der Königlichen Akademie der Künste vom 29. August 1806, zitiert nach KRENZLIN 1995, S. 395.

⁵⁰¹ S. verschiedene kritische Stimmen bei STEFFENS 2002A, S. 118 f. Besonders das Argument, dass eine wohltätige Anstalt eher im Sinne Luthers sei, dem ein „Stück kalter todter Marmor“ nicht entsprechen könne, wird immer wieder gebracht.

⁵⁰² STEFFENS 2002A, S. 135: 1806 plante man, ein Standbild in der Mansfelder Schlosskapelle aufzustellen, das Schloss aber zu kaufen, um hier einerseits eine Druckerei für Luthers Schriften, zum anderen aber eine Knabenschule einzurichten. Das Projekt ließ sich, so Steffens S. 136, aus Kostengründen wegen des schlechten Zustands von Schloss und Schlosskapelle nicht verwirklichen. S. hierzu auch SCHADOW 1849 (1987), Bd. 1, S. 71 f., Bd. 2, Anm. zu 71/40–72/2, S. 471 f.: Schadow und der Architekt Rabe waren mit einem Gutachten beauftragt worden.

⁵⁰³ Vgl. NESER 2002A.

⁵⁰⁴ Zitiert nach KLINGENBURG 1983, S. 501.

gleichermaßen aus, und es war keineswegs von Anfang an klar, welches Konzept den Sieg davontragen würde.

Die Vaterländisch-literarische Gesellschaft selbst schlug in einem Aufruf von 1803 einen „kolossalischen Obelisk“ vor als ein der „Größe [Luthers] und menschlicher Dankbarkeit würdiges Ehrendenkmal, von vaterländischem Porphyr auf einem freyen erhabenen Platze der Grafschaft Mansfeld.“⁵⁰⁵ In der Publikation von 1804 wurden diese Vorstellungen präzisiert, u. a. sollte nun eine Seite des Obeliskens eine Nische „von 20 Fuß Höhe“ erhalten, „in dieser werde Luthers Statue in kolossalischer Größe in priesterlichem Ornat, die Bibel in der Hand, aufgestellt“.⁵⁰⁶

Heinrich Gentz hat sich in seinem Entwurf von 1804 ernsthaft mit den Vorgaben der Gesellschaft auseinandergesetzt: Er projektierte einen auf einer Bergspitze zu errichtenden Obeliskens, allerdings ohne figürliche Darstellung. An der Spitze des Obeliskens zeichnete er drei Sterne, darunter die Inschrift „Dem Andenken Luthers“, und den Fuß des Obeliskens zierte eine aufgehende Sonne. Zu seinen Füßen sollte in einer Felsgrotte ein Sarkophag stehen mit der Inschrift „Ein feste Burg ist unser Gott“.⁵⁰⁷

Obeliskens galten seit dem 16. Jahrhundert „als Sinnbilder der Tugend und Standhaftigkeit“ und waren als solche besonders in der Grabmalkunst beliebt, seit Anfang des 19. Jahrhunderts aber auch für bürgerliche Verdienstdenkmäler adaptiert.⁵⁰⁸ Darüber hinaus bringt Gentz Luther vage mit dem Obeliskens als Kultmal des Lichts und mit der aufgehenden Sonne in Verbindung. Das hat aufklärerische Züge, wird aber durch die unwirtliche Felsenlandschaft, in der das Ganze nach Gentz’ Idee stehen sollte, ins pantheistisch-mystische verklärt: Angesichts dieses Entwurfs werden auch die Bedenken des Senats der Akademie verständlich, die dieser äußerte, als er von der Mansfelder Gesellschaft bezüglich der richtigen Proportionen des gewünschten Obeliskens befragt wurde: ob nicht „die Errichtung eines Obeliskens, um das Andenken eines christlichen Reformators zu ehren, nicht paßlich“ sei.⁵⁰⁹

Der Obelisk – als eine Form aus dem Altertum adaptiert und wie die Pyramidenform und die ‘archaischeren’ Stile der griechischen und römischen Architektur um 1800 wegen seiner reinen, klaren geometrischen Form beliebt, wird auch mit dem Heidentum in Verbindung gebracht, dieser Eindruck durch den felsigen landschaftlichen Umraum noch verstärkt. Auf

⁵⁰⁵ Zitiert nach STEFFENS 2002A, S. 123 f.

⁵⁰⁶ Zitiert nach STEFFENS 2002A, S. 124.

⁵⁰⁷ WEBER 1972, S. 186 f.; LANKHEIT 1979, S. 54; TÜMPEL 1983, S. 232 f.; WEBER 1987, S. 35; SCHUCHARD 1996, S. 76; STEFFENS 2002A, Abb. 5.

⁵⁰⁸ LANKHEIT 1979, S. 60; auch SCHUCHARD 1996, S. 76.

⁵⁰⁹ Zitiert nach STEFFENS 2002A, S. 124.

die Antike hatte sich jedoch auch Sulzer in seinem Artikel über Denkmäler berufen: In der vorbildlichen bürgerlichen Polis der Griechen, Athen, habe man alle verdienstvollen Bürger durch Denkmäler geehrt, so dass ein Spaziergang durch die Stadt voll erhebender Anblicke gewesen sei.⁵¹⁰ Überhaupt war die griechische Polis ebenso wie die römische Republik ein wichtiger Anknüpfungspunkt für das sich konstituierende Bürgertum des späten 18. Jahrhunderts: Sie standen für eine perfekte, auf bürgerlicher Autonomie beruhende Gemeinschaft, getragen von dem Zusammenwirken bürgerlicher Tugenden.⁵¹¹ Aus diesem Grunde wurde die Antike, gerade die römische Republik, für die Französische Revolution als Bezugspunkt so wichtig.

Für das sich konstituierende Bürgertum war die antike Formensprache daher durchaus vereinbar mit seinem Patriotismus, verstand man doch auch Nationalismus ohnehin eher als „eingebunden in ein Weltbürgertum“.⁵¹² Erst in einer zweiten, gerade eben anhebenden Phase der Nationalisierung suchte gerade die romantische Bewegung sich durch einen eigenen „Nationalstil“ von dem Kosmopolitismus der Aufklärungszeit abzusetzen.

Auch Leo von Klenze, späterer Erbauer der ebenfalls in ihrer Bauform die „Synthese von Nationalität und universaler Humanität“⁵¹³ des Griechentums ausdrückenden Walhalla, arbeitete in seinem Entwurf mit griechischen Formen: Er plante einen sparsam gegliederten antiken Rundtempel (Abb. 76).⁵¹⁴ Der sich über einem Sockel erhebende Tempel sollte von einer von einfachen Pfeilern gestützten Wandelhalle umgeben sein, diese Pfeiler aber Hermen tragen, die die Tugenden Luthers personifizierten, wobei die Weisheit an erster Stelle steht.⁵¹⁵ Luthers Weisheit rühmt Klenze auch in der Inschrift, die er für den Architrav vorsah: „Luther, dem Weisen, dem Unerschütterlichen, dem Unsterblichen.“⁵¹⁶ Dem Weisen Luther

⁵¹⁰ SULZER 1787, Erster Theil, Artikel zu „Denkmal (Zeichnende Künste)“, S. 410.

⁵¹¹ Von französischen Architekten des späteren 18. Jahrhunderts wurde die römische Architektur der späterepublikanischen Zeit gern aufgenommen, weil sie die „Idealvorstellungen von republikanischen Tugenden“ ausdrücken sollte, die man dieser Zeit zuschrieb. S. HÄBERLE 1995, S. 37. Die Bürgertugenden der Römer nennt z. B. ARNDT 1806, S. 174: „Genügsamkeit, Mäßigkeit, Tapferkeit, Gerechtigkeit, Verstand, Weisheit im Glück, größerer Muth im Unglück ...“ und folgert: „Welches Volk würde durch solche Tugenden nicht groß werden?“ Auch in der Malerei äußert sich, vor allem in Frankreich, seit der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts die Verehrung für römisch-republikanische Bürgertugenden, die stets auch als Ausdruck des Patriotismus gewürdigt werden. S. hierzu SPRIGATH 1968.

⁵¹² GRAMLEY 2001, S. 37.

⁵¹³ NIPPERDEY 1968, S. 553.

⁵¹⁴ Mit ausführlichen Erklärungen und drei Kupferstichen von ihm selbst veröffentlicht: „Entwurf zu einem Denkmale für Dr. Martin Luther“, Braunschweig 1805. WEBER 1972, S. 188–192; LANKHEIT 1979, S. 56; STUMP 1983, S. 139; TÜMPEL 1983, S. 233 f.; WEBER 1987, S. 35–37; SCHUCHARD 1996, S. 77; STEFFENS 2002A, S. 126.

⁵¹⁵ Die übrigen Tugenden waren Geistesstärke, Glaube, Hoffnung, Liebe, Standhaftigkeit, Entsagung, Mut, Eintracht, Gerechtigkeit, Duldsamkeit, Mitleid, Mäßigung, Milde, Treue und Entschlossenheit. WEBER 1972, S. 188 f.

⁵¹⁶ WEBER 1972, S. 190. Klenze orientierte sich hier an einem Motto der Denkmalschrift der Mansfelder Gesellschaft von 1801, s. o. Anm. 496.

sollte man dann beim Eintreten in den Innenraum des Tempels begegnen: Als Kolossalstatue, ein antikisches Gewand umgeschlungen, mit kurzem Haar und Schriftrolle in der Hand ganz im Habitus der antiken Philosophen sollte er in einer Nische gegenüber dem Eingang stehen. Auch das war also 1805 noch möglich. Weitere sechs – kleinere – Philosophenstatuen sollten in die Sphäre des Geistes einstimmen, während sechs Reformatorenskulpturen auch in Luthers eigentliches Gebiet, die Theologie, weisen. Als Abschluss der umlaufenden Wand und im Übergang zur kassettierten Kuppel plante Klenze interessanterweise einen umlaufenden Fries, der die bedeutendsten Szenen aus dem Leben Luthers zeigen sollte.⁵¹⁷ Auch, wenn die meisten dieser Szenen eher allegorisch aufgefasst waren, wie aus Klenzes Erläuterungen hervorgeht, griff der Künstler damit doch den Lutherdenkmälern des gesamten 19. Jahrhunderts vor, die selten auf solche Reliefs als weitere Möglichkeit, Luthers Verdienste denkwürdig zu machen, verzichteten. Zukunftsweisend erscheint auch Klenzes Forderung, die Hauptpersonen müssten „die Physiognomien zeigen, die sie wirklich hatten.“⁵¹⁸ Die Beschreibungen der Reliefs verdeutlichen den aufklärerischen Zusammenhang, in dem Klenze Luther noch sah. So heißt es zu der Szene der „Geburt Luthers“: „Der Genius der Aufklärung oder Wahrheit, nimmt das Kind von der Wöchnerin, und reicht es der personificirten Europa.“⁵¹⁹

Unterhalb des Tempels plante von Klenze ein unterirdisches Gewölbe, eine Art Gruft, in der Luthers Gebeine ruhen sollten. Der Gedanke liegt nahe, dass Klenze sich hierbei wie auch in der Gesamtkonzeption – neben dem von Weber genannten „Tempel der bürgerlichen Glückseligkeit“ seines französischen Lehrers Durand⁵²⁰ – an die Entwürfe Friedrich Gillys für ein Denkmal für Friedrich den Großen von 1797 als Vorbild anlehnte: Hier wie dort eine tempelartige Architektur, hier wie dort bewohnt von einem Standbild des Verehrten (wie Luther sollte auch die Skulptur Friedrichs bei Gilly „entkleidet von allen Zufälligkeiten des Lebens, der Nation und des Zeitalters“ sein), hier wie dort die unterirdische Grabkammer.⁵²¹ Klenzes Denkmal sollte außerhalb der Stadt Eisleben auf einer „sanfte(n) und freie(n) Anhöhe“ liegen,⁵²² wie auch Gillys Denkmal abseits der Stadt liegen sollte, um die sakrale Sphäre der Anlage zu unterstützen. Gilly betonte ausdrücklich, sein Denkmal solle ein „Nationalheiligtum“ werden, und als solches entwarfen auch Klenze und Andere das

⁵¹⁷ Die Vorstellungen Klenzes sind abgedruckt im KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 17, S. 55–57; Themen auch bei KRUSE 1983, S. 206.

⁵¹⁸ Zitiert nach WEBER 1987, S. 37.

⁵¹⁹ Nach KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 17.1., S. 56.

⁵²⁰ WEBER 1987, S. 35.

⁵²¹ S. zu einer kurzen Beschreibung der Pläne Gillys NIPPERDEY 1968, S. 536.

⁵²² WEBER 1972, S. 188.

Lutherdenkmal. Die sakrale Sphäre konnte dabei ganz abseits spezifisch christlicher Religiosität liegen, und so konnte Klenze auch an Luther seine „Weisheit“ vor seiner christlichen, gar seiner spezifisch protestantischen Theologie betonen. Luther wird hier zu einem deutschen Geisteshelden, der für alle Konfessionen seine Gültigkeit hat, und niemand scheint am Anfang des Jahrhunderts seine gesamtdeutsche Integrationsfähigkeit bezweifelt zu haben. Das entspricht ganz den Gedanken einer vom Protestantismus ausgehenden erneuerten deutschen Religion als „erhöhtes und vergeistigtes Christentum“, wie Ernst Moritz Arndt sie in „Geist der Zeit“ 1806–08 äußerte.⁵²³

Der überkonfessionelle Gedanke drückt sich exemplarisch in den Vorschlägen aus, die der kurfürstlich württembergische Landbaumeister Jacob Atzel im Juli 1804 im Reichsanzeiger veröffentlichte: „Auf einer weiten Fläche erhebt sich eine in Felsen versenkte Halbkugel, als Nachbild des uns sichtbaren Universums; ringsum in gehöriger Entfernung ein feyerlicher Hain.“⁵²⁴ In der Halbkugel sollte ein Tempelraum entstehen, der sowohl der lutherischen und reformierten als auch der katholischen Konfession dienen sollte, verdeutlicht durch Bildnisse von protestantischen und katholischen Religionslehrern in Flachrelief über den Eingängen. Der „schädliche Religionshaß“, so Atzel, sollte durch gemeinsame christliche Feiern ein Ende finden.⁵²⁵

Richtig weist Klingenburg darauf hin, dass die Idee der Halbkugel wohl von der sog. ‘Revolutionsarchitektur’ Frankreichs inspiriert war. Der Rückgriff auf elementare Formen, der in Frankreich – u. a. bei dem Architekten Ledoux – seit der Mitte des 18. Jahrhunderts zu einem regelrechten ‘Elementarismus’⁵²⁶ führte, steht gleichermaßen für die einfache, strenge Auffassung der Bürgertugend der Revolutionszeit wie für ihre Vorliebe für Größe und Monumentalität. In diesem Sinne ist auch der Entwurf eines Lutherdenkmals in Form einer Pyramide zu sehen, den ein Einsender „St.“ 1805 einreichte,⁵²⁷ oder der schwere und

⁵²³ KLINGENBURG 1983, S. 492.

⁵²⁴ Zitiert nach KLINGENBURG 1983, S. 499.

⁵²⁵ KLINGENBURG 1983, S. 499 f.

⁵²⁶ S. HÄBERLE 1995. Die Reduktion der architektonischen Elemente auf geometrische Grundformen, die vor allem von Ledoux in seinen „Barrières“ von Paris und anderen, meist nur zeichnerisch entwickelten Projekten betrieb, war wohl vor allem eine Gegenreaktion auf die hoch verfeinerte, verspielte und als degeneriert empfundene Architektur des Rokoko, der man eine neue, reine, die Tugenden versinnbildlichende und mit der Natur im Einklang stehende Kunst entgegensetzen wollte. Vgl. ROSENBLUM 1967, S. 119 ff. Bei Ledoux so nicht intendiert, konnte diese Form der Architektur, die besonders gern auf die schlichte Bauweise der römischen Republik zurückgriff, besonders in der Revolutionszeit auch „rich political associations“ beinhalten (ebd., S. 124).

⁵²⁷ STEFFENS 2002A, S. 132, Abb. 12; der Entwurf lehnt sich stark an Friedrich Gillys Entwurf zu einem Pyramidentempel von 1791 an. S. LANKHEIT 1979, Abb. 10 auf S. 17.

gedrungene, aus kubischen Formen zusammengesetzte „altdorische“ Tempel, den Johann August Heine ebenfalls 1805 entwarf (Abb. 77).⁵²⁸

Heine legte dabei besonderen Wert darauf, eine ‘sprechende’ Architektur zu schaffen: „der bewusst kleine Eingang sollte durch dorische Säulen und einen stark vorspringenden Sims verschattet werden, da ‘Luthers Aussichten trübe waren, als er seine schwere Laufbahn begann’“, und ein Pfeiler in der Mitte des Tempels sollte Luthers Stärke versinnbildlichen.⁵²⁹ Durch diese, das drückt die Skulpturengruppe auf der Spitze des aus drei übereinander geschachtelten Kuben bestehenden Baus aus, kann die Religion in Form einer antikisch gewandeten weiblichen Figur mit Kreuzesstab den „hierarchischen Despotismus“ besiegen, eine barbusige Figur mit verbundenen Augen, die ebenso wie ihre versklavenden Ketten zu Füßen der „Religion“ liegt, ein Messer noch in der Hand. Ein kleiner Genius „der Aufklärung“, die Fackel in der einen, den Palmstab in der anderen Hand, schickt sich, nun endlich befreit, zum kühnen Flug an. Wäre da nicht der Kreuzesstab in der Hand der „Religion“, so würde man die Gruppe für eine ganz profane Allegorie der Aufklärung halten. Aber noch an anderer Stelle macht Heine auf die Religion aufmerksam: Um den Fries des obersten Kubus ziehen sich die Symbole von Kelch und Patene als Hinweis auf das durch Luther für den Protestantismus durchgesetzte Abendmahl unter beiderlei Gestalt.

Mit diesen Verweisen auf Luthers Religiosität, auch hier nur zurückhaltend angedeutet, steht Heine im Kreise der Lutherdenkmals-Entwerfer relativ allein da, wohingegen die allgemein ausgedrückten Ideen von Kraft und Stärke, von Freiheit, Aufklärung und Licht auch die Entwürfe Gantz’, Klenzes u. a. bestimmen.

Auch die sakral anmutenden kolossalen gotisierenden Architekturen, die Friedrich Georg Weitsch⁵³⁰ und Johann Conrad Costenoble⁵³¹ 1805 entwarfen, sind trotz ihrer religiösen Anmutung eher von einer ganz allgemeinen Sakralität als spezifisch auf Luther bezogen. Dabei empfanden viele der Diskutierenden den gotischen Stil als für Luther passender als die antiken Tempelanlagen. Der Pädagoge Christian Gotthilf Salzmann äußerte: „Ich sollte meinen, ein christlicher [Tempel], eine Kirche und wenn man lieber will, eine Kapelle, wäre

⁵²⁸ KRUSE 1983, S. 205; WEBER 1987, S. 38 f.; STEFFENS 2002A, S. 126 f.; möglicherweise kannte Heine Friedrich Weinbrenners Entwurf zu einem Denkmal für Friedrich den Großen von 1794, der seinerseits auch stark von der französischen ‘Revolutionsarchitektur’ beeinflusst war: Das Denkmal ist aufgebaut aus mehreren, sich in die Höhe staffelnden Kuben und wie Heines Entwurf von einer Skulptur bekrönt. Wie Heine zieht auch Weinbrenner hier die dorische Ordnung vor (zwei mächtige dorische Säulen stützen die Eingangshalle). Mit der dorischen Ordnung will Weinbrenner die „herkulische Stärke“ Friedrichs ausdrücken, und so ist sie wohl auch bei Heine gemeint. Zu Weinbrenners Entwurf vgl. LANKHEIT 1979, S. 10–12. Vgl. hier auch den formal sehr ähnlichen Entwurf zu einem Grabmal, um 1794, Abb. 5 und 6, S. 13.

⁵²⁹ STEFFENS 2002A, S. 126.

⁵³⁰ STEFFENS 2002A, S. 129, Abb. 9.

für den Mann schicklicher, dessen Wirkungskreis gewöhnlich die Kirche war.“ Außerdem sei die Gotik „eine Erinnerung an das Zeitalter [...], dem Luther angehörte.“⁵³²

Dahinter steht natürlich nicht nur der Gedanke, dass die Gotik der christlichen Religion besser entspreche als die antiken Formen, sondern vor allem und damit verknüpft auch, dass die Gotik ein deutscher Nationalstil sei, dem „Nationalhelden“ Luther angemessen.

Diese gotisierenden wie auch die an die Antike sich anlehenden Entwürfe haben eines gemeinsam: Mit Ausnahme Klenzes, der mit dem in seinem Rundtempel umlaufenden Fries mit Szenen aus dem Leben Luthers ausführlich Bezug auf den Verlauf der Reformation genommen hatte, entwarfen alle Künstler Projekte, die mit der Person Luthers und seinen spezifischen Verdiensten nicht viel zu tun haben, die ebensogut das Denkmal für einen anderen Geisteshelden darstellen könnten; die theologische Komponente spielt bestenfalls am Rande eine Rolle. Luther dient zumeist nur als Repräsentant der Nation, und unter dem Vorwand, ein Lutherdenkmal zu entwerfen, entstehen grandiose, ja utopische Projekte für ein „nationales Heiligtum“.

Was ist aber das Nationale? Auf jeden Fall verband man damit Größe (daher die Monumentalität vieler Entwürfe), aber auch Sakralität (eine vage pantheistische Sakralität, die sich dann in der Verortung der Denkmäler in der Natur ausdrückt), vielfach auch die Errungenschaften der Aufklärung und der Französischen Revolution, die allgemeine Bürgertugend (für die bei Klenze Luther als hervorragender Vertreter steht). Man verband damit, wie Atzel, ein allgemeines Christentum, das die Trennung der Konfessionen nicht kennt, man verband damit das Eingebettetsein in ein Weltbürgertum (in den antiken Architekturen), oder auch, proto-romantisch, die Gotik als deutschen Nationalstil. Und all das sollte nun Luther repräsentieren.

Es verwundert kaum, dass keiner der bisher genannten Entwürfe auch nur in die engere Auswahl gezogen wurde. Die große Idee des Nationalheiligtums geht in den kolossalen Entwürfen Heines, Weitschs, Costenobles, den Vorschlägen Atzels auch mit utopischen Kosten einher, die die Mansfelder Gesellschaft selbst mit Hilfe des preußischen Königs unmöglich bewältigen konnte. Und sie geht in den meisten ihrer Ausformungen an der Zielvorgabe der Mansfelder Gesellschaft vorbei, nämlich den Sohn des Mansfelder Landes Luther – und nur ihn – zu ehren.

Der religiösen Persönlichkeit Luthers kommt der Entwurf Karl Friedrich Schinkels schon näher (Abb. 78).⁵³³ Schinkel entwarf eine einjochige, rundbogige und nach drei Seiten offene

⁵³¹ STEFFENS 2002A, S. 129 f., Abb. 10.

⁵³² Zitiert nach STEFFENS 2002A, S. 129.

Halle, die man über eine breite Treppe an der Vorderseite erreichen sollte und die mit einer polygonalen, kreuzrippengewölbten Apsis abschließt. Er folgte darin einer Empfehlung, die der Senat der Akademie im Dezember 1804 nach ihrer Ablehnung des Obelisken gegeben hatte: eine Kapelle in dem Stil zu bauen, „der unter unsern Vorfahren herrschte, als Luther noch unter ihnen lebte“.⁵³⁴ Renaissanceformen sind hier mit einem gotischen Gewölbe vereint, wie es ähnlich in der deutschen Architektur um 1500 auftrat, z. B. in der Fuggerkapelle in Augsburg. Dieser Rückgriff auf den zeitgenössischen Stil war sicher nicht „unbeabsichtigt“, wie Steffens meint.⁵³⁵

In der Apsis projektierte Schinkel ein Standbild Luthers auf sechseckigem Sockel, der vorn von einem Kreuz geziert wird. Luther selbst ist eindeutig als religiöse Person gekennzeichnet: Schinkel verzichtete auf jede Porträtähnlichkeit und verlieh dem Reformator Züge und Habitus eines Propheten oder Evangelisten. In den Gewölbekappen der Apsis schweben Engel und vermitteln ein schwärmerisches, frühromantisches Christentum, das durch die in der Zeichnung angedeuteten umstehenden Eichen mit dem Nationalen verquickt wird.

Den Luther aber, wie man ihn aus zahlreichen späteren Lutherdenkmälern und aus der Malerei des 19. Jahrhunderts kennt, schuf Johann Gottfried Schadow, der erstmals 1805 einen Entwurf zu einem einfachen Personenstandbild Luthers vorlegte (Abb. 79).⁵³⁶ Obwohl auch viele der anderen Architekten grundsätzlich die Aufstellung einer Büste oder Skulptur Luthers innerhalb ihrer Denkmalbauten vorsahen, war Schadow neben Schinkel der einzige, der konkret einen Entwurf zu einem Standbild lieferte.⁵³⁷

In der Zeichnung erhebt sich die Skulptur Luthers auf einem hohen, gotisierenden Sockel mit spitzbogigen Relieffeldern und auf einem zusätzlichen Würfel, auf dem Luthers Emblem, der Schwan, im Relief herausgearbeitet werden sollte. Das Relief auf der Vorderseite lässt in der Zeichnung drei Szenen aus dem Leben Luthers erkennen, in zwei Registern übereinandergestaffelt: oben die Verbrennung der Bannbulle, unten der Wormser Reichstag links und, rechts, sehr wahrscheinlich die Bibelübersetzung. Auch diese ganz historisch aufgefassten Reliefs verdeutlichen das historische Interesse an Luthers Person und Leben.⁵³⁸

⁵³³ TÜMPEL 1983, S. 234; KRENZLIN 1995, Abb. 16; STEFFENS 2002A, S. 129, Abb. S. 317; bei WEBER 1972, S. 192 nur kurz erwähnt.

⁵³⁴ Zitiert nach ECKARDT 1990, S. 132.

⁵³⁵ STEFFENS 2002A, S. 129.

⁵³⁶ SCHADOW 1849 (1987), Bd. 2, S. 464, Anm. zu 69/28; WEBER 1972, S. 198 f., Abb. 16; TÜMPEL 1983, S. 237; WEBER 1987, S. 40; ECKARDT 1990, S. 131–137; STEFFENS 2002A, S. 134 f., Abb. 13.

⁵³⁷ STEFFENS 2002A, S. 135 weist darauf hin, dass sich Schadows Konzept nur scheinbar von den anderen grundlegend unterscheidet: auch er dachte zunächst nicht an ein freistehendes Denkmal, sondern an die Aufstellung in einer architektonischen Umgebung.

⁵³⁸ STEFFENS 2002A, S. 135. Zusätzlich gibt es Entwürfe zum Thesenanschlag und zu einer Apotheose Luthers, 1806, die Schadow aber für eine 1806 zwischendurch geplante Halle, in der das Denkmal aufgestellt werden

Das Standbild selbst zeigt Luther im Predigertalar, mit beiden Beinen fest auf dem Block stehend, mit der linken Hand hält er die aufgeschlagene Bibel, auf deren Text er mit der Rechten hinweist. Während Klenze es abgelehnt hatte, Luther in seiner wenig vorteilhaften zeitgenössischen Kleidung wiederzugeben,⁵³⁹ beharrte Schadow auf der Authentizität der Erscheinung des Reformators und stellte damit das 'Characteristische' über das Ideal-Schöne.⁵⁴⁰ Auch die Züge Luthers sind zwar nur vage, aber im Vergleich zu anderen Lutherbildern der Zeit auffällig an das Porträt des Reformators angelehnt. Damit ist Schadow der Einzige der beteiligten Künstler, der sich auf die Suche nach dem historischen Luther begab. Er folgte damit den ersten Vorgaben der Mansfelder Gesellschaft, die die Luther-Figur in ihrem Obelisken ausdrücklich „in priesterlichem Ornat, die Bibel in der Hand“ gewünscht hatte (s. o. S. 144).

Dass Schadows Herangehensweise sich deutlich von der der anderen Künstler unterschied, wird schon in dem ersten Schritt deutlich, den er noch vor den ersten Entwürfen tat: Er suchte 1804 Friedrich Nicolai auf, um sich Bücher über Luther auszuleihen.⁵⁴¹ Seine Mühe auf der Suche nach dem 'echten' Luther wurde belohnt, denn bereits im September 1805 erhielt er die Nachricht, dass sein Entwurf von der Mansfelder Gesellschaft zur Ausführung ausersehen sei.⁵⁴² Obwohl der Aufstellungsort noch nicht feststand, fertigte Schadow in den nächsten Monaten bereits ein Gipsmodell an. Zu diesem Zweck – und auch das ist bezeichnend für Schadows ganz neuartige Arbeitsweise – konsultierte er eine Sammlung von Lutherbildern bei einem „Bücher Antiquar“ in Berlin. Dabei stieß er u. a. auf die von Heinrich Ziegler d. J. angefertigte Bronzeplatte für Luthers Grab von 1549 in der Stadtkirche in Jena, die er sich zum Vorbild seines Gipsentwurfs nahm.⁵⁴³ Damit noch nicht voll zufrieden, unternahm er im Mai/Juni 1806 eine Dienstreise, die zum einen der Überprüfung möglicher Standorte für das

sollte, plante: KRUSE 1983, S. 209–211; ECKARDT 1990, S. 136; KRENZLIN 1995, S. 398; STEFFENS 2002A, S. 137, Abb. 15, 16, 18. Auch andere Künstler, z. B. Heine, hatten zu ihren Denkmälern Reliefs mit Szenen aus dem Leben Luthers geplant, die hier aber – da in keinem weiteren Fall ein Entwurf vorhanden ist – nicht weiter berücksichtigt werden sollen.

⁵³⁹ Klenze vertritt eine ganz klassizistische Kunstauffassung im Gegensatz zu dem Realismus Schadows, wenn er sagt: „Ich glaube nicht, daß dieses lange, alles verhüllende Priesterornat die schönste Bekleidung ist; sie ist zwar Luther eigen und wahr, allein der Schönheit muß in der Kunst alles weichen.“ Zitiert nach WEBER 1972, S. 191.

⁵⁴⁰ Anlässlich der Planungen zu einem Denkmal Friedrichs des Großen und damit verbundenen Studienreisen nach St. Petersburg und Stockholm äußerte sich Schadow über die „Kostümfrage“ 1791: „Jede fremde Tracht ist eine Verstellung und dienet nur dazu, eine Sache unkenntlich zu machen. Und obwohl in großen und prächtigen Denkmälern der Kunst hiewieder ist gehandelt worden, so müssen wir auch eingestehen, sie haben alle denselben Charakter oder vielmehr gar keinen.“ Zitiert nach ECKARDT 1990, S. 56. Zum sog. „Kostümstreit“ auch BISCHOFF 1985, S. 27–37.

⁵⁴¹ Das geht aus Bemerkungen in Schadows „Schreibkalender“ hervor: ECKARDT 1990, S. 132; SCHADOW 1849 (1987), Bd. 2, S. 464, Anm. zu 69/28.

⁵⁴² SCHADOW 1849 (1987), Bd. 2, Anm. zu 69/28, S. 464; ECKARDT 1990, S. 133; auch KRENZLIN 1995, S. 395 f.

Lutherdenkmal diente (z. B. die Kapelle des Schlosses Mansfeld, die aber als zu baufällig befunden wurde), zum anderen aber auch der Besichtigung der authentischen Luther-Stätten und -Bildnisse. So kam er nach „Brandenburg, Magdeburg, Halberstadt, Blankenburg, Großörner, Eisleben, Halle, Merseburg, Weimar, Erfurt, Kassel, Eisenach mit Wartburg, Gotha, nochmals Erfurt und Weimar, Naumburg, Weißenfels, Leipzig, Meißen, Dresden, Annaberg, Wittenberg.“⁵⁴⁴

Ergebnis der Reise war ein „neues Bild Luthers“, das er u. a. durch die Vermessung von Luthers Totenmaske in Halle gewonnen hatte, „... u. ich beschäftige mich jetzt damit, dies in einer Büste auszudrücken“.⁵⁴⁵ Diese Büste, von der sich heute ein Eisenguss in Eisleben, Andreaskirche, findet, sollte später zusammen mit der Lutherfigur Cranachs auf dem Weimarer Altarbild (Abb. 41) verbindlich für die endgültige Ausführung des Denkmals 1821 werden. Denn noch im gleichen Jahr 1806 musste das Projekt durch den Sieg Napoleons über Preußen und die französische Besatzung des Mansfelder Landes jäh unterbrochen werden. Dennoch – die Weichen für die Verwirklichung des Denkmals, die ab 1817 erneut wieder aufgenommen wurde, waren gestellt, und damit die Weichen für das Lutherdenkmal und das bürgerliche, am vermeintlich ‘historischen’ Luther orientierte Lutherbild des 19. Jahrhunderts überhaupt. Zwar wurden 1817 auf Wunsch des Königs noch einmal neue Entwürfe von Schinkel und Weinbrenner vorgelegt,⁵⁴⁶ aber die Mansfelder Gesellschaft beharrte auf dem Standbild Schadows, das sich wohl nicht zuletzt auch aus Kostengründen bei Friedrich Wilhelm III. schließlich durchsetzen konnte und – in Bronze gegossen, mit einem von Schinkel entworfenen wesentlich vereinfachten, nur mit Inschriften versehenen Sockel, dafür aber einem neugotischen eisernen Baldachin (ebenfalls von Schinkel) überfangen – am 31. Oktober 1821 auf dem Wittenberger Marktplatz geweiht wurde (Abb. 80).⁵⁴⁷

⁵⁴³ ECKARDT 1990, S. 133; SCHADOW 1849 (1987), Bd. 2, S. 464.

⁵⁴⁴ ECKARDT 1990, S. 137. Zu der Reise auch SCHADOW 1849 (1987), Bd. 1, S. 71 f., Bd. 2, Anm. zu 71/40–72/2.

⁵⁴⁵ Zitiert nach ECKARDT 1990, S. 137.

⁵⁴⁶ Diese Entwürfe, alle stark allegorisierend, die schon im Kontext einer anderen Zeit entstanden, können hier nicht ausführlicher diskutiert werden. S. zu Schinkels Entwürfen WEBER 1972, S. 193–198, Abb. 10–13; STUMP 1983, S. 139 f.; TÜMPEL 1983, S. 234–237; WEBER 1987, S. 37 f.; ECKARDT 1990, S. 207; STEFFENS 2002A, S. 141 f. Zu Weinbrenner WEBER 1972, S. 198, Abb. 14; LANKHEIT 1979, S. 54, Abb. 38.

⁵⁴⁷ STEFFENS 2002A, S. 142: Während die Ausführung von Schinkels aufwändigem Entwurf von 1817 260.000 Taler gekostet hätte, kam man bei Schadows Standbild mitsamt einer damals noch geplanten Halle auf 40.000 Taler. Den Standort in Wittenberg bestimmte der König ohne das Wissen und die Zustimmung der Mansfelder Gesellschaft, denn Wittenberg lag außerhalb der Grafschaft Mansfeld. Über die merkwürdige Ausbootung der Gesellschaft durch den König, der das Projekt bei seiner Wiederaufnahme 1816/17 an sich riss, und die möglichen Gründe s. STEFFENS 2002A, S. 142–148. Zum Wittenberger Lutherdenkmal und der zweiten Phase seiner Entstehung s. auch TÜMPEL 1983, S. 237–239; WEBER 1987, S. 40–44; ECKARDT 1990, S. 206–212; BECKMANN 1992, S. 175–177; ROETTIG 1993, S. 53 ff.; KRENZLIN 1995; SCHUCHARD 1996, S. 77 f.; STEFFENS 2002A, S. 139–142.

Die Übersicht über die Denkmalsentwürfe aus den Jahren 1804–06 bestätigt erneut die These Martin Scharfes, der von einem Umschwung zur Personalisierung Luthers an der Schwelle zum 19. Jahrhundert ausgeht.⁵⁴⁸ Zunächst waren da die Zweifel, ob man Luther überhaupt ein Denkmal darbringen müsse, denn die durch Luther vermittelten Werte bedürften nicht der Äußerlichkeit (Genelli). Sodann waren zwar die allermeisten Entwürfe von einem eher allgemeinen Lutherbild bestimmt, das in Luther die Erwartungen an die ganze Nation bündelte, doch der Entwurf, der sich schließlich durchsetzte, war ein ganz auf die Person Luthers abgestellter: Schadow stellte Luther dar, wie er ‘tatsächlich’ ausgesehen hat, für ihn ließ sich Luther nicht wie für Klenze in ein allgemeines Philosophen-Schema pressen, sondern er suchte nach seiner Individualität und seinem Charakter. Zum anderen thematisierte Schadow auch nicht allgemeine Tugenden wie Weisheit und Rationalität, sondern das, was er als das Spezifische an Luther begriff, und das war seine Standhaftigkeit im Glauben, begründet auf der Bibel.

Obwohl Schadow auf das großartige „Nationalheiligtum“ verzichtete, das die Architekten reihenweise entworfen hatten, begriff er sein Denkmal doch nicht weniger als national. Vielmehr kam er mit seiner individualistischen Auffassung von Patriotismus dem bildungsbürgerlichen Nationsverständnis der Mansfelder Gesellschaft sicher näher als die auf eine unbestimmte Sakralisierung ausgelegten utopischen Denkmalsprojekte Weitschs, Heines oder Costenobles oder der eher allgemein-christlich gehaltene Entwurf Schinkels.

Wenn Schadow Luther in seiner historischen Gewesenheit aufsucht, nach dem ‘Charakteristischen’ in ihm forscht, sich damit gegen die ideal-kosmopolitische Kunstauffassung Goethes wendet, begreift er gerade das als patriotisches Kunstwollen. Denn das ‘Vaterländische’ ist für ihn das ‘Eigentümliche’, und nur, wo ein deutscher Künstler das darstellt, was er sieht und empfindet, repräsentiert er eine spezifisch deutsche Kunst.⁵⁴⁹ Auch von der sittlichen Wirkung eines ‘charakteristischen’ Denkmals versprach sich Schadow mehr als von einem allgemein antik-ideal gehaltenen Standbild: „Je näher aber ein Denkmal mit dem eigenthümlichen Character des Helden übereinkommen wird, je mehr Eindruck muss es ja wohl auf die Nation selbst und überhaupt auf jeden Beschauer machen.“⁵⁵⁰

⁵⁴⁸ S. o. S. 111.

⁵⁴⁹ S. hierzu den Aufsatz Schadows, den dieser als Erwiderung auf eine kurze Abhandlung Goethes in den Propyläen von 1800 schrieb: Goethe beklagte den „prosaischen Geist“ in der zeitgenössischen Berliner Kunst, in der das „allgemein Menschliche durchs Vaterländische verdrängt“ würde. Hierzu BUSCH – BEYRODT 1982, S. 91–100. Auch ECKARDT 1990, S. 105 f.

⁵⁵⁰ So geäußert in einem Vortrag Schadows „Die bronzenen Arbeiten in Stockholm und St. Petersburg betreffend“ von 1791. Zitiert nach BISCHOFF 1985, S. 31.

In der Verehrung eines einzelnen großen deutschen Mannes, der hier in seiner ganzen Individualität begriffen wurde, feierte die Mansfelder Gesellschaft wie später auch andere bürgerliche Denkmalsvereine die deutsche Kulturnation in einem ihrer bedeutendsten Repräsentanten: Eine andere Form der Nation existierte ja noch nicht, Identifikation aller Deutschen gab es nur über gemeinsame deutsche Sprache, über gemeinsame Geschichte, über deutsches Geistesleben. Das Bürgertum wich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in dieses Gebiet der Kulturnation aus, drückte hier seine auch politischen Aspirationen aus, für die es kein anderes Ventil gab.⁵⁵¹ Insofern ist das Lutherdenkmal Schadows, trotz des Eingreifens des Königs, ein durch und durch bürgerliches Denkmal, wie Steffens in Ablehnung von Klingenburgs Thesen herausgearbeitet hat.⁵⁵² Krenzlin begriff sogar den späteren Eingriff König Friedrich Wilhelms III., der gegen den Willen Schadows eine Überdachung des Denkmals durch einen gotischen Baldachin Schinkels forderte, als Versuch, gerade diese bürgerlichen Aspekte auch etwas zurückzudrängen, den „Prediger von seiner Gemeinde“ zu isolieren, so auch vermeintliche aufrührerische Tendenzen, die von dem „Prediger für eine Idee“ ausgehen könnten, zu unterbinden.⁵⁵³ Sehr wahrscheinlich erscheint dieser Gedanke nicht: In seinen Lebenserinnerungen berichtete Schadow, dass die Baldachin-Idee nicht vom König, sondern vom Kronprinzen (dem späteren König Friedrich Wilhelm IV.) stammte, dem Romantiker, dem sicher vor allem an dem gotischen Element des Baldachins gelegen war.⁵⁵⁴ Die Skulptur Schadows muss ihm – wie Krenzlin selbst bemerkt⁵⁵⁵ – unmodern erschienen sein, und so wollte er das Ganze durch die Mitarbeit des jüngeren, ganz im Geist der Romantik wirkenden Schinkel aktualisieren. Paradox nur, dass von dieser Denkmalskonzeption vor allem der ‘unmoderne’ Teil überlebte und die bürgerliche Denkmalsvorstellung des 19. Jahrhunderts weithin prägte.

Wie dem auch sei: Gedacht war das Denkmal als ein bürgerliches, konfessionell tolerantes, nationales. Aber: „Nach 1815 ließ die zunehmende Rekonfessionalisierung ein solches Nationaldenkmal nicht mehr zu, das Wittenberger Luther-Denkmal von Schadow 1821 wurde

⁵⁵¹ NIPPERDEY 1968, S. 557.

⁵⁵² STEFFENS 2002A, S. 170–172. KLINGENBURG 1983, S. 501 fragt: „Individualdenkmal und architektonisches Denkmal stehen in einem gewissen und mitunter großen politischen Gegensatz. Man muß wohl fragen, welcher Luther gemeint ist bei einem Denkmalentwurf: der der Fürsten oder der des Volkes?“ Dabei berücksichtigt er nicht, dass es das politisch nationalisierte deutsche „Volk“ so 1805 noch gar nicht gab, dass die patriotischen Ideen von einer kleinen Elite des Bildungsbürgertums vertrieben wurden. Nach dem Denkmalentwurf der Bürger aber fragt Klingenburg nicht.

⁵⁵³ KRENZLIN 1995, S. 400. Ähnliche Gedanken hatte schon ROETTIG 1993, S. 56 formuliert, wenn sie meint, mit dem Baldachin habe der König das „oppositionelle Empörerpathos“ des Standbildes eingedämmt.

⁵⁵⁴ SCHADOW 1849 (1987), Bd. 1, S. 139, Bd. 2, Anm. zu 139/10–140/12, S. 612; ECKARDT 1990, S. 209.

⁵⁵⁵ KRENZLIN 1995, S. 399.

ein protestantisch-preußisches und zudem monarchisch gestiftetes Denkmal.⁵⁵⁶ Damit war die Luther-Verehrung des 19. Jahrhunderts aber schon auf eine neue Stufe gerückt: Zwar sollte sie bürgerlich-national bleiben, aber sie war besonders seit den 30er Jahren stets exklusiv protestantisch und spiegelte in weiten Teilen die mit den konfessionellen Streitigkeiten einhergehenden antikatholischen Ressentiments.

II.4.3. Das Jahr 1806: Luther-Illustration und Luther-Schauspiel unter dem Eindruck der napoleonischen Bedrohung

Die Rückbesinnung der Deutschen auf ihr nationales Erbe, wie sie in den historischen Illustrationen seit 1790 und in den Bemühungen um ein „Nationaldenkmal“ in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts zutage trat, stand in engstem Zusammenhang mit der Französischen Revolution, die erstmals die Porosität der althergebrachten gesellschaftlichen Ordnung offenbarte, vor allem aber auch mit der Erfahrung der Bedrohung des Deutschen Reiches von außen in den Revolutionskriegen seit 1792 und durch die Eroberungen Napoleons. Im gleichen Jahr, in dem die Mansfelder Vaterländisch-literarische Gesellschaft gegründet wurde, 1801, wurden die linksrheinischen Gebiete französisch. 1803, in dem Jahr, in dem der erste Spendenaufruf zum Lutherdenkmal erschien, nahm Napoleon durch Mediatisierung und Säkularisierung weitreichende territoriale Umgestaltungen im Deutschen Reich vor, die endgültig mit der alten Reichsstruktur brachen. 1804 und 1805, als die Denkmalsdiskussionen auf ihrem Höhepunkt waren, nahm der deutsche Kaiser Franz II. die Würde eines Kaisers von Österreich an – eine Absage an das Heilige Römische Reich deutscher Nation. Napoleons Truppen fielen in Süddeutschenland ein, erzwangen die Kapitulation der Österreicher in Ulm am 17. Oktober 1805, zogen am 13. November in Wien ein und siegten am 2. Dezember in Austerlitz.⁵⁵⁷

Diese Ereignisse hatten zum einen ein erhöhtes Bedürfnis der Deutschen nach nationaler Selbstvergewisserung zur Folge, das sich in der Wiederentdeckung nicht nur Luthers, sondern auch anderer deutscher Heroen und Geschichtsgestalten (Hermann der Cherusker, immer wieder Friedrich der Große, aber auch der Große Kurfürst etc.) für die Kunst ausdrückte. Zum anderen aber zogen sie die Schaffung eines neuen und eindeutigen Feindbildes nach sich: Die Franzosen, die die nationale Einheit der Deutschen verhinderten und ihre Selbstbestimmung untergruben. Solche Feinde aber „hatte das Reich“ in den Augen des patriotischen Agitators

⁵⁵⁶ NIPPERDEY 1968, S. 557.

⁵⁵⁷ NIPPERDEY 1983, S. 11–13.

Ernst Moritz Arndt, „vorher nur einmal, nämlich das antike Rom“,⁵⁵⁸ das die alten Germanen unterjochte, aber schließlich dank Arminius besiegt werden konnte.⁵⁵⁹ Analog dazu wurde auch der reformatorische Kampf gegen Rom, gegen die Bevormundung in geistlichen und weltlichen Dingen, auch gegen die wirtschaftliche Ausbeutung des Deutschen Reiches, als ein geschichtliches Exempel für das nun vermeintlich neu anstehende nationale Aufbegehren der Deutschen gegen ihren Unterdrücker Napoleon angeführt.⁵⁶⁰

In einem vergleichbaren Sinn brachte Johann Gottfried Schadow noch 1825 rückblickend die Entstehung des Wittenberger Lutherdenkmals mit den Ereignissen der Reformation in Zusammenhang: Zwar musste das Denkmal 1806 durch die Angriffe Napoleons unterbrochen werden, wie auch Luther Rückschläge durch die Verfolgung der Altgläubigen ertragen musste, doch letztlich blieb auch in der Denkmal-Angelegenheit der protestantische preußische König Sieger über den „fremde[n] Herrscher, der nicht unseres Glaubens war“:⁵⁶¹ Dem preußischen Kampf gegen Frankreich wurde also eine Analogie zu Luthers Kampf gegen Rom unterstellt.

Das Feindbild Frankreich und Napoleon wurde keineswegs von allen Deutschen geteilt: Ein großer Teil der deutschen Bevölkerung bewunderte Napoleon und feierte ihn als „Repräsentant des Fortschritts, des gebildeten Zeitgeists, der Freiheit“ und als „Retter aus dem Chaos“ und „Bändiger der Revolution“.⁵⁶² Der Widerstand gegen Napoleon aber gewann auf die Dauer doch die Oberhand, wie die Befreiungskriege zeigten. Entscheidend ist hier, dass dieser Widerstand mit einem neuen Einheitsgefühl aller Deutschen einherging, einem Patriotismus also, der sich nicht nur auf die eigene Heimat bezog, sondern auf die ganze ‘Nation’ und diese – unter Einfluss der Ideen der Französischen Revolution – durchaus als politische Einheit erfasste, in der das ‘Volk’ zu einer eigenen und zur Mitbestimmung befähigten und berechtigten Größe wurde.⁵⁶³

Erst das Jahr 1806 aber gab dieser nationalpolitischen Bewegung den entscheidenden Antrieb, der die Grundlage für die Befreiungskriege wurde: Am 6. August 1806 legte Franz II. endgültig die ohnehin substanzlos gewordene Kaiserkrone nieder. Preußen wurde in seiner

⁵⁵⁸ KLINGENBURG 1983, S. 485.

⁵⁵⁹ Nicht zufällig wird auch Hermann der Cherusker in dieser Zeit zu einem beliebten Gegenstand für die Künste: Schon Klopstock hatte sich Ende des 18. Jahrhunderts mehrfach dichterisch mit dem Thema auseinandergesetzt, 1808 erschien Kleists berühmte „Hermannschlacht“. 1806 zeigte Heinrich Steinberg den „Sieg der Deutschen über die Römer, unter der Anführung des Arminius“ in der Akademie-Ausstellung (BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1806, S. 38, Nr. 180).

⁵⁶⁰ KLINGENBURG 1983, S. 492.

⁵⁶¹ So Schadow in seiner Schrift über „Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei“, Wittenberg 1825. Zitiert nach HENNEN 1998, S. 45.

⁵⁶² NIPPERDEY 1983, S. 28.

⁵⁶³ NIPPERDEY 1983, S. 29.

machtlosen Neutralität zunehmend zum „kleinlauten Bundesgenossen“ Napoleons und von diesem im August um das durch die Kooperation erworbene Hannover geprellt, so dass es schließlich unter dem wachsenden Druck der „antifranzösischen ‘patriotischen’ Opposition in der Öffentlichkeit“ gegen Napoleon mobil machte.⁵⁶⁴ Es wurde am 14. Oktober bei Jena und Auerstedt vernichtend geschlagen und im Juli 1807 zu dem äußerst ungünstigen Frieden von Tilsit gezwungen: „die jüngste, modernste und dynamischste Großmacht im europäischen 18. Jahrhundert, der stärkste deutsche Militärstaat, Preußen eben“, war dem französischen Feind schmachvollst erlegen.⁵⁶⁵ Nicht zufällig begann Ernst Moritz Arndt im Jahr der Niederlage 1806 mit der Abfassung von „Geist der Zeit“ und im folgenden Jahr Fichte mit seinen „Reden an die deutsche Nation“ (s. o. S. 124–127).

Auch künstlerisch markiert das Jahr 1806 eine Wende: „Es fällt auf, daß alle wichtigen künstlerischen Ereignisse, die an das Erlebnis der Altdeutschen gebunden sind, zwischen 1806 und 1810 stattfanden.“⁵⁶⁶ Becker nennt u. a. die Neuaufstellung des Weimarer Stadtkirchenaltars von Cranach durch den Herzog von Weimar, das Neuerscheinen von Dürers Randzeichnungen für das Gebetbuch Kaiser Maximilians 1808, die Gründung des Lukasbundes in Wien 1809, schließlich die Eröffnung der Sammlung Boisserée in Heidelberg 1810.

In diesem Zusammenhang sind auch einige künstlerische Manifestationen einer patriotischen Lutherverehrung zu sehen: Johann Erdmann Hummels Illustrationszyklus zu Luthers Leben von 1806 und Zacharias Werners vaterländisches Schauspiel „Martin Luther oder die Weihe der Kraft“.

Johann Erdmann Hummel, der später zum Aushängeschild des Berliner bürgerlichen Realismus werden sollte, trat in der Ausstellung der Berliner Akademie 1806 mit einer Ölskizze hervor, die im Katalog breite Beachtung fand und ausführlich beschrieben wurde: „Die Verherrlichung Dr. Martin Luthers“ (Abb. 81).⁵⁶⁷ Es handelt sich um eine lünettenförmig abgeschlossene, querrrechteckige Tafel, auf deren großem Mittelbild das Hauptthema dargestellt ist: „Dr. Martin Luther, der Erde entschwebend, hat bereits die Wolkenbahn betreten, um in den Regionen des Lichts die für die Religion und Menschheit standhaft

⁵⁶⁴ NIPPERDEY 1983, S. 15.

⁵⁶⁵ NIPPERDEY 1983, S. 16.

⁵⁶⁶ BECKER 1971, S. 68.

⁵⁶⁷ Erfurt, Angermuseum, Inv. Nr. 454; Literatur: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1806, S. 110–115, Nr. 454; Abb. bei HUMMEL 1954, S. 23 f., Abb. 22 auf S. 78; KAT. AUSST. BERLIN 1996, Kat. Nr. II 2/113, S. 162 f., farbige Abb. S. 163. Im gleichen Jahr war übrigens in der Akademieausstellung auch ein bronziertes Modell zu Schadows Luther-Skulptur zu sehen (BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1806, S. 45, Nr. 219), außerdem ein weiteres Modell Schadows für die Lutherskulptur in Gips und „mit veränderter Kopfrichtung“ (Kat. Nr. 220) und eine Büste Martin Luthers von Schadow (Kat. Nr. 221).

errungene Palme, die seiner wartete, zu empfangen.“⁵⁶⁸ Dem Katalogtext entnehmen wir weiter, dass der andächtig betende und sogar mit einem Heiligenschein versehene Luther von der „religiösen Freiheit“ und zwei Genien begleitet wird, die die ins Deutsche übersetzte Bibel und den Katechismus tragen. Das engelhafte Wesen aber, das Luther in den himmlischen Gefilden empfängt, ist die „himmlische Venus, die Gnade“, verweisend auf Luthers Lehre, „daß der Mensch durch sich nichts, sondern alles nur durch die Gnade vermöge“. Die Gnade wiederum wird von den drei christlichen Kardinaltugenden Glaube, Liebe und Hoffnung begleitet, Tugenden, die Luther beispielhaft vertritt. Die musizierenden Engel auf der sich der Lünette einschiebenden Wolkenbank, auch das verrät der Katalog, spielen und singen das Lutherlied „Ein feste Burg ist unser Gott“.⁵⁶⁹

Schon der Katalogtext offenbart, wie stark Hummel dem Klassizismus verhaftet war: Die Engel, die Katechismus und Bibel halten, sind „Genien“, die christlichen Tugenden „Grazien“, die Personifikation der Gnade gar eine „himmlische Venus“. Dem entspricht die Formgebung. Die anwesenden Damen haben ‘griechische Profile’, tragen griechische Peploi und zum Teil von römischen Porträtbüsten abgeschauten Frisuren, in der Wiedergabe der Gewänder ist ein außerordentliches Bemühen um Schönlinigkeit zu bemerken.⁵⁷⁰ Das gilt sogar für Luthers Predigertalar, dem Hummel durch das rechte ausgestellte Bein Luthers, über das sich das Gewand schmiegt, einen Hauch von Eleganz verlieh. Bei Luther selbst, obwohl sicher kein Porträtkopf, ist zumindest eine Annäherung an den historischen Lutherkopf versucht, deutlich suchte Hummel eine Balance zwischen Realität und griechischem Schönheitsempfinden, so dass der Lutherkopf zwar charakteristisch, aber nicht individuell wirkt.

Eine einzige, aber beredte Andeutung auf Zeitgenössisches enthält das Bild: die ‘religiöse Freiheit’ in Luthers Gefolge trägt einen Kreuzstab, über den eine phrygische Mütze gestülpt ist: das Freiheitssymbol der Französischen Revolution. Dieses Symbol konnte im damaligen Kontext gar nicht anders als politisch verstanden werden, und so wird Luther nicht nur zum Verteidiger religiöser Freiheit, sondern darüber hinaus wird aus seinem Wirken auch der

⁵⁶⁸ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1806, S. 110 f. Das Konzept erinnert stark an Pläne, die Schadow ebenfalls im Jahr 1806 für eine eventuelle Halle für sein Lutherdenkmal machte: Die Rückwand der Halle sollte mit mehreren Reliefs verziert werden, von denen das krönende Basrelief im Giebelfeld eine „Apotheose Luthers“ darstellen sollte. Zeichnungen hierzu haben sich erhalten, in denen der kniende Luther aus den Händen eines heranschwebenden Genius eine Palme überreicht bekommt. Vgl. ECKHARDT 1990, S. 135, Abb. S. 134 und 135.

⁵⁶⁹ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1806, S. 111.

⁵⁷⁰ Kruse im KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 58 und Kruse 1983, S. 215 f. weist darauf hin, dass Hummel ein Jahr zuvor das „Bilderbuch für Mythologie, Archäologie und Kunst, herausgegeben von Aloys Hirt, Berlin 1805“ illustriert hatte, sicher in enger Zusammenarbeit mit dem Kunstgelehrten Hirt, den er bereits bei

Anspruch auf bürgerliche Freiheiten abgeleitet, wie das auch in der Literatur spätestens seit dem Ausbruch der Französischen Revolution gängig war (s. o. S. 119 ff.).

Unten und seitlich ist das Bild umgeben von kleineren Darstellungen, die Szenen aus dem Leben Luthers zeigen, nun ganz ohne jede Allegorie. Der obere Rahmenteil, der die Lünette überspannt, ist mit Arabesken verziert, in denen man die Evangelistensymbole und, bekrönend, das Lamm mit der Kreuzesfahne finden kann.

Die Skizze sollte dazu dienen, „dem Publikum eine Idee vorzulegen, die vielleicht nicht unwürdig sein dürfte, im Großen ausgeführt zu werden,“⁵⁷¹ so hieß es im Katalogtext. Ferner wies er auch auf den Zusammenhang mit den gleichzeitigen Anstrengungen von Architekten und Bildhauern um ein Lutherdenkmal hin: „Es sey also auch dem Maler vergönnt, mit einer malerischen Idee hervorzutreten, welche die Verherrlichung des großen Mannes zum Zwecke hat.“⁵⁷²

Über die Entstehungsgeschichte des Bildes ist wenig bekannt, aber es ist anzunehmen, dass die Ölskizze aus längeren Vorarbeiten hervorging, die schon parallel zu den Denkmalsdiskussionen liefen. Kruse vermutet, dass Hummel über den mit beiden Künstlern befreundeten Aloys Hirt auch über Schadows Lutherdenkmal-Pläne informiert war,⁵⁷³ und vielleicht hoffte Hummel auf eine großformatige Ausführung seines Entwurfs als Wandgemälde in einem damals noch geplanten architektonischen Umraum für das Denkmal. Der erhoffte Auftrag für die Ausführung des monumentalen Bildes kam jedoch nie, so dass der eigentliche Ertrag des Unternehmens aus der graphischen Reproduktion des Ganzen floss, die Hummel noch im gleichen Jahr unternahm.

Das Titelblatt der graphischen Folge ist eine genaue Umzeichnung der Ölskizze, dazu kommen ein Blatt mit den Erklärungen, die auch schon im Ausstellungskatalog abgedruckt waren, und die elf Szenen aus dem Leben Luthers, die hier noch einmal größer reproduziert wurden.⁵⁷⁴

Alle Blätter sind in Umrissmanier gestochen, eine Form der Radierung, die besonders John Flaxman mit seinen Zeichnungen zu Homer ab 1793 populär gemacht hatte und die in ihrer Reduktion auf die reine Linie für eine am ‘Primitiven’, der griechischen Vasenmalerei und der mittelalterlichen italienischen Kunst orientierten, Kunst stand. Man erblickte in ihr die

seinem Romaufenthalt 1792–1799 kennengelernt hatte. Die Gewand- und Gesichtstypen der „Verherrlichung Luthers“ sind hier, thematisch bedingt, bereits vorgebildet.

⁵⁷¹ BÖRSCH-SUPAN 1971, Ausstellung 1806, S. 114 f.

⁵⁷² BÖRSCH-SUPAN 1971, Ausstellung 1806, S. 115.

⁵⁷³ KRUSE 1983, S. 214.

⁵⁷⁴ HUMMEL 1954, S. 22 f.; KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 15, Kat. Nr. 18, S. 57–69; KRUSE 1983, S. 212–220; WEBER 1987, S. 47 f.

Möglichkeit zur Erneuerung der Kunst von Grund auf, die Rückkehr zu einer verlorenen Ursprünglichkeit und Reinheit, die man wiederbeleben wollte.⁵⁷⁵

In Hummels Szenen aus dem Leben Luthers bleiben die Anleihen an die Antike, wie sie Flaxman in seinen Odyssee- und Ilias-Zeichnungen gepflegt hat, deutlich, nun aber vor allem in den Profilen der dargestellten Frauen. Die Akteure tragen alle zeitgenössische Gewänder, die zwar stets einen besonders schönlinigen Faltenwurf aufweisen, aber dennoch für die Lutherzeit vorstellbar sind: Hummel unternimmt damit einen Schritt zur Historisierung des Dargestellten, der vielleicht – abgesehen von einer allgemeinen Zeittendenz – durch Ideen Aloys Hirts mitbedingt ist, auf die Kruse bereits hingewiesen hat: In zwei Aufsätzen in Schillers „Horen“ 1797 entwickelte der mit Hummel befreundete Kunstgelehrte den Begriff des ‘Charakteristischen’, über den er dann in Auseinandersetzung mit Goethe geriet:

„‘Charakteristisch’, also ‘schön’ sei ein Kunstwerk, wenn es den höchsten Grad von Übereinstimmung von innen und außen erreicht habe: Wahrheit gegenüber dem Dargestellten in seiner Zeitlichkeit, Wahrheit in der subjektiven Auffassung des Darzustellenden.“⁵⁷⁶

Daher auch der Versuch Hummels, z. B. durch spitzbogige Architekturen und Butzenscheibenfenster Zeitkolorit einzufangen, den Figuren ihre zeitgenössische Kleidung zu geben und ihnen, wenn auch keine Porträtköpfe, so doch Charakterköpfe zu verleihen. Letzteres wird besonders deutlich in der Darstellung der „Bibelübersetzung“, in der „jedem einzelnen [der um Luther versammelten Männer] ein bedeutendes, gedankenschweres Antlitz“ verliehen wird (Abb. 82).⁵⁷⁷

Die erste Lutherlebenfolge des Jahrhunderts enthielt bereits eine Reihe der Szenen, die später in der Graphik und Malerei immer wieder aufgenommen wurden: Den Tod des Alexius, den Thesenanschlag, Verhör bei Cajetan, Verbrennung der Bannbulle, Wormser Reichstag, Bibelübersetzung, Hochzeit mit Katharina von Bora, den Kampf gegen den Bildersturm und Luthers Tod. Nur zwei Szenen wurden sowohl in der Malerei als auch in der Graphik kaum aufgegriffen: Die Geburt Luthers und seine Konfrontation mit dem Teufel auf der Wartburg. Die Folge leitete damit nach den vereinzelt Vorläufern am Ende des 18. Jahrhunderts eine ganze Gattung ein, die im Vergleich zu den früheren Lutherlebenillustrationen durch die ungebrochene Erzählweise und das Rekurren auf rein Historisches Anspruch auf völlige

⁵⁷⁵ ROSENBLUM 1967, S. 159 ff. Aus diesem Grund hatten die Illustrationen Flaxmans einen ungeheuren Einfluss in ganz Europa, zu deutschen Reaktionen s. Rosenblum S. 175, aber auch HOHL 1979 und die folgenden Katalognummern. Zu dem ganzen Komplex der Hinwendung der Künstler zur linearen Abstraktion, die in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts in Rom entwickelt wurde, s. ROSENBLUM 1976, zu Flaxman im besonderen S. 114–129. Anders als Flaxman und vielleicht eher im Sinne Carstens’ verzichtet Hummel aber nie auf eine räumliche Einordnung der Luther-Szenen. In ihrer perspektivischen Strenge bleiben sie aber im Einklang mit dem der Technik zugrundeliegenden Purismus.

⁵⁷⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 218.

Neuartigkeit erheben konnte. Hinzu kommt die Charakterisierung Luthers als „standhafter Religionsheld“, als „mit dem Geist Gottes beseelter Mann“ und „unerschütterlicher Held“ im erklärenden Text,⁵⁷⁸ die sich auch in den Bildern ausdrückt: Luther ist hier stets die anderen Akteure körperlich überragend dargestellt und beeindruckt durch souveräne, weit ausgreifende Gestik z. B. im Thesenanschlag oder im Kampf gegen den Bildersturm oder durch ruhige Standhaftigkeit, ruhend im Glauben, wie in der Verbrennung der Bannbulle, dem Reichstag zu Worms, der Vermählung mit Katharina von Bora. Der Held des 19. Jahrhunderts tritt hier auf den Plan.

Und dennoch ist die Folge auch so ganz anders als alles, was folgt: Jeder Szene wohnt eine später nie wieder erreichte Feierlichkeit und Würde inne, die in allen späteren Lutherillustrationen durch die Betonung des Individuellen, des Gemütvollen und durch das extreme Bemühen um Lokal- und Zeitkolorit verloren geht. Hummels Illustrationen sind dagegen ganz bewusst stilisiert: Strenge Symmetrie beherrscht alle Kompositionen, die Gesetze der Perspektive sind genauestens und fast pedantisch beachtet, wie z. B. in der Bannbullenverbrennung.

Zum anderen brachte Hummel immer wieder motivische Anleihen an die traditionelle christliche Ikonographie, auch darauf hat Kruse bereits hingewiesen:⁵⁷⁹ Die „Geburt Luthers“ z. B.⁵⁸⁰ zeigt im Vordergrund eine Gruppe von drei Frauen, die der Wöchnerin zur Hand gehen und hier Wasser zum Baden des Kindes in einem großen Gefäß mischen: Das ist die Ikonographie der Geburt Mariens. Die Bibelübersetzung (Abb. 82) zeigt Luther umgeben von zwölf Männern an einem längsrechteckigen Tisch sitzend. Wer denkt da nicht an das letzte Abendmahl, an die Gruppe Christi mit seinen Jüngern? Und die Vermählung Luthers (Abb. 83)⁵⁸¹ mit dem einander gegenüberstehenden Brautpaar, zwischen dem mittig und frontal zum Betrachter der Priester die Ehe einsegnet, mit den Assistenzfiguren zu beiden Seiten, das ist deutlich angelehnt an Darstellungen der Vermählung Mariens, man denke an das Bild Raffaels in der Mailänder Brera.⁵⁸² Die Illustrationen werden so mit einer zusätzlichen, quasi-sakralen Bedeutung ausgestattet.

Sakralisierend wirkt auch ein weiterer Umstand, den Kruse entdeckt hat: Zwar sind die Figuren in reiner Umrissmanier gegeben, also größtenteils frei von Schattierungen. Und

⁵⁷⁷ KRUSE 1983, S. 217; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.8, S. 68.

⁵⁷⁸ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1806, S. 12 und 13.

⁵⁷⁹ KRUSE 1983, S. 219.

⁵⁸⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.1., S. 63.

⁵⁸¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.9., S. 68.

⁵⁸² Dieser Zusammenhang wurde auch im KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 68 hergestellt, mit dem Hinweis, dass Hummel ein Verehrer Raffaels war und während seines Italien-Aufenthaltes Teile seiner Fresken kopierte.

trotzdem werfen sie in den Illustrationen z. T. Schlagschatten, die den Eindruck erwecken, die ganze Szenerie sei überflutet von Licht. „Man könnte dieses Bildlicht als einen in den Anfang des 19. Jahrhunderts transponierten mittelalterlichen Goldgrund begreifen, d. h. als ein Mittel, der Bildaussage einen sakralen Hintergrund zu geben.“⁵⁸³

Genau das, so die These, war Hummels Absicht, und darin berührt er sich mit der beginnenden Romantik: Die Überhöhung Luthers und seines Lebens geschieht nicht in erster Linie durch die Idealschönheit des Klassizismus, von dem Hummel ja herkommt, sondern durch Anleihen an christliche Motive und durch subtile formale Mittel wie eben die Beleuchtung.

Auch inhaltlich fügt Hummel mystisch-religiöse Elemente ein: Das Bild „Luther als Junker Jörg auf der Wartburg wird vom Teufel versucht“ (Abb. 84)⁵⁸⁴ enthält schon im Bildtitel die Anspielung auf die Versuchung Christi, die auch im Text ausdrücklich angesprochen wird: „Plötzlich versucht ihn der Teufel (wie ehemals den Herrn dort auf dem hohen Berge) durch Vorspiegelung von Wohlleben und von weltlicher Größe.“⁵⁸⁵ Die bildliche Umsetzung ist etwas platt, aber eindeutig: Der Teufel, ein muskulöser Akt mit Schwanz und Hörnern, hält dem am Schreibtisch sitzenden Luther ein Bild hin, auf dem eine Mitra und ein Kardinalshut und eine wohligh sich räkelnde Nackte zu sehen sind. Luther, davon gar nicht groß berührt, greift ruhig zum „Dintenfass“, durch dessen Wurf er den Teufel vertreiben wird.

Andere Bilder verweisen auf den katholischen Glauben, der vor der Reformation herrschte: Im ersten Bild der Geburt Luthers trägt der Vater das Neugeborene zu einem Bildnis der Maria an der linken Wand: „der fromme Vater empfiehlt den Neugeborenen der besondern Obhut der Jungfrau Maria.“⁵⁸⁶ Von Anfang an wird Luther damit in einen besonderen Bezug zur Religion gesetzt, dies wird die Sphäre sein, in der er wirkt. Und im folgenden Bild, in dem Luthers Gefährte Alexius, von einem Blitzstrahl niedergestreckt, tot zu dessen Füßen liegt (Abb. 85),⁵⁸⁷ erscheint dem jungen Luther die Gestalt des Heiligen Augustinus, „dessen Wink Luthers künftige Bestimmung fixiert, und ihn in der Stille des Klosters zur kommenden Reformation der Kirche vorbereitet.“⁵⁸⁸ Beruht schon die ganze Geschichte des im Gewitter zu Tode gekommenen Alexius auf einer Legende, so fügt der Künstler dem durch die Heiligen-Erscheinung eine ganz eigene Erfindung hinzu, die angesichts von Luthers späterer Ablehnung einer allzu eifrigen Heiligenverehrung paradox wirkt.

⁵⁸³ KRUSE 1983, S. 220.

⁵⁸⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.7., S. 67.

⁵⁸⁵ BÖRSCH-SUPAN 1971, Ausstellung 1806, S. 113.

⁵⁸⁶ BÖRSCH-SUPAN 1971, Ausstellung 1806, S. 112.

⁵⁸⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.2., S. 64.

⁵⁸⁸ BÖRSCH-SUPAN 1971, Ausstellung 1806, S. 112.

Gerade diese 'katholisierenden' Zutaten, das Element der Marienverehrung (das an sich durchaus realistisch von Hummel erdacht wurde) und der Heiligenerscheinung, wurden von den Weimarer Kunstfreunden, die den Zyklus in der „Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung“ 1807 ausführlicher besprachen und im Ganzen durchaus lobenswert fanden, als unpassend empfunden.⁵⁸⁹

Nicht geglückt fand man auch die Darstellung der „Verbrennung der Bannbulle“,⁵⁹⁰ die bei Hummel nicht an einem einfachen Lagerfeuer stattfindet, sondern auf einem großen steinernen Altarblock. Dadurch aber schienen „die Schriften, welche Luther dem Feuer übergibt, ganz gegen den Sinn der Sache [...] geehrt zu werden.“⁵⁹¹ Das ist in der Tat der Fall: die Handlung bekommt dadurch Opfercharakter, auch dies wirkt vage mystisch und sakralisierend.

Nicht zuletzt wurde – diesmal von Johann Heinrich Füssli – am Hauptbild des Zyklus, der Verherrlichung, Kritik geübt: Getadelt wurde, „daß der Sinn dunkel, fast apokalyptisch sei, wo es sich doch um 'den hellsten aller hellen Männer' handelte.“⁵⁹²

Es sind dies Kritikpunkte, die – „mystisch“, „katholisierend“, „dunkel“ – gerade von den Weimarnern auch angesichts von Zacharias Werners Schauspiel „Martin Luther oder Die Weihe der Kraft“ bemüht wurden.

Das Drama, das zum größten Bühnenerfolg Zacharias Werners avancierte, wurde am 11. Juni 1806 im Berliner Hoftheater uraufgeführt, nach dem Sieg Napoleons über Österreich, aber noch vor der verheerenden Niederlage der Preußen bei Jena und Auerstedt im Herbst desselben Jahres. Die Stimmung in Berlin in diesem Sommer muss von einem Gefühl der dumpfen Bedrohung und der Ungewissheit bestimmt gewesen sein: „Der Krieg, der unvermeidliche, ist da und der große Verderber wälzt seine furchtbaren Legionen von dem Ocean an den Rhein. Europa lauscht in Erwartung, Teutschland in Angst“, so schilderte Ernst Moritz Arndt die Situation,⁵⁹³ und das erklärt wohl auch den enormen Erfolg des Stückes: Nach der fünfstündigen Uraufführung – mit dem berühmten Schauspieler Iffland in der Rolle

⁵⁸⁹ Besprechung in den „Unterhaltungen über Gegenstände der bildenden Kunst als Folge der Nachrichten von den Weimarischen Kunstausstellungen, in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung vom Jahre 1807*, Vierter Jahrgang, Erster Band, Januar, Februar, März 1807, S. I–XII, zu Hummels Zyklus S. VII f. S. VII: Man fand, die „poetischen Fiktionen“ der Empfehlung des Kindes an die Madonna und die Erscheinung des Augustinus, „werfen auf Luther, den Reformator, ein sehr ungünstiges Licht; ja er wird darüber dem Scheine nach zum Ketzer und Empörer gegen den Himmlischen.“

⁵⁹⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.5., S. 66.

⁵⁹¹ *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung* 4, 1807, Bd. 1, S. VIII.

⁵⁹² HUMMEL 1954, S. 23.

⁵⁹³ ARNDT 1806, S. 437.

des Luther – wurde das Stück „jede Woche dreimal gespielt, und das Haus ist gedrückt voll.“⁵⁹⁴

Dabei wurde das Stück vom Publikum sehr gespalten aufgenommen. Theodor Fontane, dessen Erzählung „Schach von Wuthenow“ im Sommer 1806 in Berlin spielt und auf intensivem Quellenstudium beruht,⁵⁹⁵ bezog die Kontroverse, die das Stück auslöste, in seine Erzählung mit ein. Zunächst ist da – ganz ähnlich wie bei der Lutherdenkmalsdiskussion – die Frage, ob man überhaupt Luther auf die Bühne bringen kann. So äußert Herr von Alvensleben, Offizier des Regiments Gensdarmes, schon zu Beginn der Erzählung seine Bedenken: „Und diesen Gottesmann, nach dem wir uns nennen und unterscheiden, und zu dem ich nie anders als in Ehrfurcht und Andacht aufgeschaut habe, den will ich nicht aus den Kulissen oder aus einer Hintertür treten sehen.“⁵⁹⁶

Sodann aber scheiden sich die Meinungen vor allem an der Umsetzung des Stoffes. Zelter schrieb nach der Uraufführung an Goethe: „Es ist kein Schauspiel mehr, es ist die Parodie einer ernsthaften heiligen Kirchenangelegenheit, die sich begreiflich machen will, indem sie profaniert.“⁵⁹⁷ Und Goethe – nicht nur angesichts der ‘Weihe der Kraft’, sondern Werners dramatischem Schaffen überhaupt – stieß sich an „schiefer Religiosität“ und mystischem Obskurantismus.⁵⁹⁸ Fontane lässt Alvensleben in seinem Stück sagen, „der Pferdefuß des Jesuitismus“ schaue „Überall unter dem schwarzen Doktormantel hervor“.⁵⁹⁹ Er fasste zusammen: „Alles, was mystisch-romantisch war, war *für*, alles, was freisinnig war, *gegen* das Stück.“⁶⁰⁰

Zacharias Werner verließ in „Martin Luther oder Die Weihe der Kraft“ den Boden des aufgeklärten Lutherbildes, auf dem Luther aus eigener Kraft und Vernunft handelte und machte ihn zu einem Werkzeug Gottes auf Erden. Gott gab ihm die Kraft, aber sein Werk ist ohne deren „Weihe“ nicht zu vollenden, deshalb schickt ihm Gott „Kunst, Glauben, Reinheit“ in Gestalt der Figuren des Flöte spielenden Theobald, Luthers Famulus’, der Ziehtochter Katharina von Boras, der frommen Therese, und schließlich, als „Reinheit“, Katharina

⁵⁹⁴ So berichtet Zelter in einem Brief an Goethe vom 26. Juni 1806. Zitiert nach REUTER 1968, S. 362. Einen kausalen Zusammenhang zwischen der politischen Lage und dem Erfolg des Stückes vermutet auch KARNICK 1980, S. 260 f.

⁵⁹⁵ REUTER 1968, S. 365; zu der Schlüsselrolle, die das Stück Werners in Fontanes Erzählung spielt, auch KAISER 1978.

⁵⁹⁶ Theodor Fontane: Schach von Wuthenow, in: FONTANE WERKE, Bd. 2, S. 280.

⁵⁹⁷ Zitiert nach REUTER 1968, S. 360.

⁵⁹⁸ FRIED 1994, S. 323. Es ist in diesem Zusammenhang nicht uninteressant, dass Werner wenige Jahre später, 1810, zum Katholizismus übertrat und sich 1814 sogar zum Priester weihen ließ.

⁵⁹⁹ Theodor Fontane: Schach von Wuthenow, in: FONTANE WERKE, Bd. 2, S. 280.

⁶⁰⁰ Theodor Fontane: Schach von Wuthenow, in: FONTANE WERKE, Bd. 2, S. 332.

selbst.⁶⁰¹ Das ist das Thema des Stücks, das Werner dramaturgisch mit den mehr oder weniger historischen Ereignissen verwebt.

Mit historischer Authentizität hat das Stück nichts zu schaffen: Nicht nur sind Figuren wie Therese, Theobald oder der durch seine heiße Liebe zu Katharina schließlich in den Wahn des Bildersturmes getriebene Franz von Wildeneck erfunden, auch die Begegnung Katharinas mit Luther hat Werner frei umgedichtet: Katharina ist Nonne in einem Kloster in Wittenberg, eifrig frömmelnd und anfangs voll Hass auf Luther und die Reformation. Doch hat sie sich in ihrem Inneren ein „Urbild“ gemacht von ihrem Heiland. Dieses Urbild erkennt sie in Luther, als sie ihm kurz vor der Verbrennung der Bannandrohungsbulle hindernd in den Weg treten will: „Katharina (bei seinem Anblick entsetzt auffahrend und sich das Gesicht mit den Händen bedeckend): Mein Urbild!“⁶⁰² Den Rest des Stückes bringt sie damit zu, Luther mit ihrer göttlich gesegneten und jenseits aller irdischen Begierden liegenden Liebe zu verfolgen. Schließlich, als Luther ganz am Ende des Stückes angesichts des Todes seines geliebten Theobald (wie Therese, der Glaube, muss Theobald, die Kunst, um zu wirken, erst in den sublimeren Bereich des Himmlischen eingehen) verzweifeln und den Mut verlieren will, kann Katharina ihn durch ihre Standhaftigkeit und ihre Reinheit erringen. Eine mystische Seelenverwandtschaft, ein gegenseitiges Sich-Erkennen suggeriert Werner auch hier, wenn beide „unwillkürlich einander zu“ eilen und zugleich ausrufen: „Weib! – Mann!“⁶⁰³

Die Figur Luthers zeichnet Werner als einen von einem göttlichen Wahn Besessenen, der unvermittelt in dem Normal-Sterblichen fremde Bewusstseins Ebenen übergeht und sich in seiner Durchdrungenheit mit Gottes Geist dem Begreifen der übrigen Figuren entzieht. So ist er in seine Übersetzungsarbeit so versunken, dass er nicht einmal bemerkt, dass seine Eltern zu Besuch kommen. Diese Versunkenheit aber ist nicht – wie in Schuberts Illustration, wo Katharina von Bora ihren seit drei Tagen verschollenen Gatten findet – einfach seiner Konzentration auf die Arbeit zuzuschreiben, sondern einer Art von Beseeltheit durch den göttlichen Geist. Als man Luther ‘aufwecken’ will, ruft Theobald: „Nein, der Geist ist noch nicht von ihm!“ Luther aber hat „glasige Augen“ und handelt wie ein Schlafwandler.⁶⁰⁴

Mehrmals hat er Visionen, verfällt in Verwirrungszustände und Versenkungen. Gerade die eher mystischen, nicht beglaubigten Elemente in Luthers Leben hebt Werner gern hervor: Den Kampf mit dem Teufel, nach dem Luther das Tintenfass wirft, den Tod des Alexius. Letzterer aber fand, so erzählt Luther, nicht einfach durch einen natürlichen Blitzschlag während eines

⁶⁰¹ WERNER 1876 (1806), S. 5 f.: Prolog.

⁶⁰² WERNER 1876 (1806), S. 44.

⁶⁰³ WERNER 1876 (1806), S. 188.

⁶⁰⁴ WERNER 1876 (1806), S. 50 f.

Gewitters statt, sondern der Himmel war heiter, und ein Blitz kam dennoch „wie eine Feuerkugel auf mich zu!“⁶⁰⁵

Nicht zu übersehen sind die Anspielungen auf die Gegenwart, mit denen Werner das Stück spickt. So wird z. B. Karl V. deutlich in Analogie zu Napoleon gesetzt, als Franz von Wildeneck ihn Katharina beschreibt:

„Ich sah ihn, als er sechzehn Jahre kaum / Vollendet, eben war er König worden, / Ein Gott an Kraft, ein Teufel an Begier. / Schon jeder sah in ihm den jungen Adler, / Der stark und frech genug, den ganzen Erdball / Zu fassen und zum Futter zu verschlingen.“⁶⁰⁶

Karl selbst brüstet sich, dass „ganz Europa vor ihm zittert“,⁶⁰⁷ dass „eine halbe Welt / Vor mir erbebt“.⁶⁰⁸ Gleichzeitig aber zeigt er auch seine Fremdheit dem deutschen Volk gegenüber, wenn er – als ihm Luthers Name entfallen ist – bekennt: „Die deutschen Namen / Und Titel zu behalten, fällt mir schwer.“⁶⁰⁹ Das ist die napoleonische Fremdherrschaft, in der „der fremde Söldner / Auf deutschem Boden wüthet“,⁶¹⁰ „deß nie gestillte Habsucht alles raubt, / Nicht nur das Hab’ und Gut von allen Völkern, / Nicht nur das Mark von unserm armen Deutschland.“⁶¹¹

Nur Luther vermag es, den Kaiser aus dem Konzept zu bringen: Als Karl V. vor dem Wormser Reichstag an Luther vorbeireitet, sein Pferd vor ihm anhält und ihn ansieht, „entfällt ihm das Scepter“,⁶¹² das er dann dem Kurfürsten von Brandenburg zum Weitertragen überlässt. Die Aufforderung Werners ist deutlich: Die Nachfolger der Brandenburgischen Kurfürsten, die Hohenzollern, sollen endlich dem Kaiser – Napoleon – das Szepter aus der Hand nehmen. Aber noch ist Uneinigkeit unter den deutschen Fürsten, und eine Kluft trennt die Fürsten vom Volk, was auch Ernst Moritz Arndt als großes Hindernis der deutschen Nationsbildung seiner Zeit erkannte.⁶¹³ Im Stück versucht zwar auch der Kardinal Albrecht von Brandenburg an den Patriotismus der Fürsten zu appellieren: „Freiheit! / Wir sind die freien Deutschen. Freiheit ist / Des Rechtes Tochter; darum flieht das Unrecht! [...] Besonnen, kräftig, stolz und einig wart / Ihr Deutsche: bleibt’s! Ihr könnet viel: seid eins!“⁶¹⁴ Er wird aber in diesem Aufruf von Kaiser Karl V. unterbrochen.

⁶⁰⁵ WERNER 1876 (1806), S. 72.

⁶⁰⁶ WERNER 1876 (1806), S. 30.

⁶⁰⁷ WERNER 1876 (1806), S. 93.

⁶⁰⁸ WERNER 1876 (1806), S. 105.

⁶⁰⁹ WERNER 1876 (1806), S. 94.

⁶¹⁰ WERNER 1876 (1806), S. 12.

⁶¹¹ WERNER 1876 (1806), S. 119.

⁶¹² WERNER 1876 (1806), S. 116.

⁶¹³ ARNDT 1806, S. 375 f.

⁶¹⁴ WERNER 1876 (1806), S. 130.

Durchsetzen kann sich dagegen Luther, der – sehr sinnig –, als er zur Eindämmung des Bildersturmes zurückkehrt und während des ganzen Schlussaktes, als Junker Jörg, als Ritter auftritt: „bei Werner zum Ausweis der Berufung als *miles christianus*, der männliche Tatkraft und göttliche Begnadung vereint.“⁶¹⁵ In diesem Aufzug lässt Luther, nachdem er dem Aufruhr der Bauern und Bilderstürmer allein durch seine Autorität heischende Gegenwart Einhalt geboten hat, die Fürsten im Schlussbild für das ganze deutsche Volk schwören: „(indem er sein Schwert herauszieht und das Kreuz des Heftes den um ihn stehenden Fürsten vorhält) Kraft, Freiheit, Glauben, Gott!“⁶¹⁶

Deutlicher als im Bild bei Hummel kann sich in dem Schauspiel die Parallelität zu den zeitgenössischen Zuständen aussprechen.⁶¹⁷ Dass sie auch bei Hummel intendiert ist, kann angenommen werden. Hummels und Werners künstlerische Luther-Rezeptionen bilden einen einmaligen und nur im Jahr 1806 unternommenen Versuch, Luther und die beginnende romantische Bewegung in Einklang zu bringen. Bei beiden stieß gerade dieser Versuch auf Ablehnung im Publikum. Die romantische Kunst ließ Luther in den folgenden Jahren auch außer Acht, orientierte sie sich doch eher katholisch-restaurativ. Dazu mochte der protestantisch-nüchterne Geist, den die Bürger zum großen Teil noch immer in der Tradition der Aufklärung – und auch weiterhin – mit Luther assoziierten, nicht passen. Nicht zufällig konnten sich Luther-Illustration und Luther-Historiengemälde erst mit den ersten Anfängen eines künstlerischen Realismus, der parallel zur liberalen Bewegung lief, durchsetzen.

Bezeichnenderweise blieb aus dem Jahr 1806 nur eine Zeichnung der „Bannbullenverbrennung“ Franz Ludwig Catels, die 1810/11 von Ludwig Buchhorn gestochen wurde, wegweisend für die Luther-Illustration des 19. Jahrhunderts (Abb. 86, s. auch u. S. 429 f.).⁶¹⁸ Mit ihrer eher gemütvollen und atmosphärischen Stimmungslage, der ansatzweisen Individualisierung der vielen Figuren, dem Versuch, durch das Porträt Melanchthons historische Authentizität einzubringen, konnte diese Darstellung auch für die späteren Jahrzehnte gültig und volkstümlich bleiben.

⁶¹⁵ KARNICK 1980, S. 262.

⁶¹⁶ WERNER 1876 (1806), S. 189.

⁶¹⁷ Das wird auch deutlich in den nach Franz Ludwig Catels und Heinrich Anton Dählings gestochenen Zeichnungen zum Stück in der Berliner Ausgabe von 1807: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 19; KRUSE 1983, S. 222 f.

⁶¹⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 15, Kat. Nr. 20, S. 73 f.; KRUSE 1983, S. 221 f.; WEBER 1987, S. 48; KAT. AUSST. BERLIN 1996, Kat. Nr. II 2/112, S. 162. Der Stich wurde erstmals in der Akademie-Ausstellung in Berlin 1810 gezeigt, allerdings nicht ganz vollendet: BÖRSCH-SUPAN 1971, Ausstellung 1810, S. 13, Nr. 76. Schon 1806 aber stellte Catel die Zeichnung an der Akademie aus, die als Vorlage diente: BM I,1, S. 173, Nr. 2. Es mag auch hier aktuelle Bezüge haben, dass Catel gerade in diesem Jahr eine Zeichnung mit dem Thema der Verbrennung der Bannbulle vorlegt: Diese Tat Luthers symbolisiert den endgültigen Bruch mit Rom, so wie Preußen, nachdem Frankreich Hannover England angeboten hatte, endgültig mit Napoleon brach und in den Krieg zog.

Dennoch: Luther-Denkmal-Entwürfe sowie die Illustrationen Hummels und das Schauspiel Werners zeigen, wie eng auch die künstlerische Luther-Rezeption vom Beginn des Jahrhunderts an im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen stand. In allen Fällen wurde Luther als nationale Integrationsfigur eingesetzt, auch wenn sich schon bald erwies, dass er in dieser Funktion für die Gesamtnation untauglich war. Als man ab den 30er Jahren in Kunst und Literatur zunehmend wieder auf Luther als nationalen Helden zurückgriff, verengte sich die nationale Sichtweise folgerichtig auf die protestantische und kleindeutsche Nation.

Festzuhalten bleibt hier, dass fast alle wichtigen Formen der künstlerischen Luther-Rezeption des 19. Jahrhunderts, das Denkmal, die Illustration, das Schauspiel, bereits in den ersten Jahren des Jahrhunderts formuliert wurden. Nur das großformatige Historienbild blieb noch aus, hierfür mussten die historischen und kunsthistorischen Voraussetzungen erst geschaffen werden.

III. Luther als nationaler Mythos in der geschichtlichen Entwicklung des 19. Jahrhunderts

Das Luther-Historienbild des 19. Jahrhunderts hat seinen ganz bestimmten historischen Ort. Es ist, wie oben dargelegt, vor dem 19. Jahrhundert nicht denkbar und war es danach nicht mehr. Es bedarf daher zur Verortung dieses Phänomens einer historischen Bestandsaufnahme: Wer war der Träger des in den Historienbildern vermittelten Lutherbildes? Welche gesellschaftlichen, kulturellen, politischen Verflechtungen generierten es? Es wird sich später bei der Betrachtung der Historienbilder im Detail zeigen, dass die Antworten auf diese Fragen selten eindeutig ausfallen, wie sich auch die Geschichte des 19. Jahrhunderts nicht auf einen Nenner bringen lässt. Dennoch kann man Tendenzen herausarbeiten, die parallel zu den großen Strömungen der Zeit laufen.

So ist tendenziell der Hauptträger des nationalen Lutherbildes das gebildete Bürgertum, und zwar sowohl der liberalen ideologischen Ausrichtung als auch der konservativen. So ist als Movens für die extreme Nationalisierung Luthers die Verflechtung der deutschen Nationalbewegung mit dem Liberalismus, damit aber auch mit den konfessionellen Konflikten, die das ganze 19. Jahrhundert maßgeblich bestimmten, zu identifizieren.

Andererseits gilt es, mit der Gründung des Kaiserreiches und erst recht mit dem Ende der liberalen Ära eine Umfunktionierung auch des gängigen Lutherbildes zu konstatieren: Es verliert tendenziell seine liberalen Konnotationen und wird verstärkt für einen zunehmend

imperial sich gebärdenden Blut- und Eisen-Nationalismus in Anspruch genommen. Zudem bedient sich das Haus Hohenzollern gerade am Ende des 19. Jahrhunderts zur Legitimierung seines protestantischen Kaisertums des protestantischen Nationalhelden Luther.

III.1. Luther als Held des Bürgertums

Das gängige Lutherbild des 19. Jahrhunderts gedieh auf dem Boden des Bürgertums und des Kleinbürgertums, nicht aber der Bauern und des Proletariats. Dass für letztere der Name Luthers oftmals ein relativ unbeschriebenes Blatt war, zeigt eine von Martin Scharfe entdeckte Studie, die der Mediziner Ernst Rodenwaldt 1903 und 1904 mit jungen schlesischen Rekruten durchführte. Ziel war, die geistige Gesundheit der ungelerten Arbeiter und Landarbeiter zu überprüfen, und hier wurde unter anderem das Allgemeinwissen abgefragt: „Wer war Dr. Martin Luther“, lautete eine Frage, und es kamen teils richtige („Der hat die Bibel übersetzt“, „ein Pastor, hat die Predigt gehalten“, „ein frommer Mann“), teils aber auch haarsträubende („hat die Bibel erfunden“, „hat Christus gekreuzigt“, „Vorbereiter, ehe Christus kam“) Antworten dabei heraus.⁶¹⁹

Eine intensive Auseinandersetzung mit Luthers Leben und Werk kann hier nicht stattgefunden haben, die Trägerschicht des Nationalhelden Luther ist also woanders zu suchen. Schon die ersten Anstrengungen des 19. Jahrhunderts um ein Luther-Denkmal führen auf die richtige Spur: eine bildungsbürgerliche Lesegesellschaft war hier der Initiator, und auch spätere Lutherdenkmäler – wie ganz prominent das Wormser Denkmal,⁶²⁰ aber auch die Denkmäler in Möhra⁶²¹, Eisleben⁶²² und anderswo – gehen auf bürgerliche Vereins-Initiativen zurück. Die bürgerliche Trägerschaft wurde besonders bei der Enthüllungsfeier des Wormser Reformationsdenkmals mehrfach hervorgehoben: „Liebe und Begeisterung im schlichten Bürgergewande“ hätten dieses Werk „hervorgerufen“, so Andreas Oppermann, Schwager und Biograph des Schöpfers des Denkmals, Ernst Rietschels, in seinem einleitenden Vortrag. Und stolz betonte er, das Denkmal sei „so reich und prachtvoll, wie es noch kein Fürst, kein mächtiger Staat im Laufe der Jahrhunderte geschaffen!“⁶²³

Auch in der Kultur der Reformationsgedenkfeiern vermerkt Johannes Burkhardt eine Verbürgerlichung. Waren frühere Reformationsgedenkfeiern, wie erstmals 1617, stets vom Landesherrn verordnet und initiiert, so übernahm im 19. Jahrhundert die Bürgerschaft selbst

⁶¹⁹ SCHARFE 1996, S. 11 f.

⁶²⁰ THEISELMANN 1992.

⁶²¹ SCHUCHARD 1996, S. 80. Hier war der Dichter Ludwig Bechstein Vorsitzender des Denkmalsvereins.

⁶²² STEFFENS 2002A, S. 149–153 zur Vereinsgründung und Spendensammlung.

die Gestaltung der Gedenkfeiern: spezifisch bürgerliche Empfindsamkeitskultur drückt sich in der Erzeugung der feierlichen Stimmung aus,⁶²⁴ aber im Laufe des Jahrhunderts zunehmend auch bürgerliche und kommunale Selbstdarstellung in den großen historischen Festumzügen, die es besonders 1883 in jeder bedeutenderen Luther-Stadt gab (Wittenberg, Eisleben, Erfurt).⁶²⁵ Auch die Örtlichkeiten der Feste verlagerten sich: Zwar fanden noch immer Festpredigten in den Kirchen statt, doch wurden die Festlichkeiten ausgeweitet auf Schule, Marktplatz, Rathaus – die Gedenkfeiern wurden ein kommunal-bürgerliches Ereignis.⁶²⁶

Das ist gleichzeitig ein Zeichen für die Verbürgerlichung der reformatorischen Gedenkkultur wie auch für ihre Säkularisierung: es handelte sich nicht mehr in erster Linie um ein kirchliches Fest, wie auch Luther nicht mehr zuallererst der kirchliche Reformator war. Das Reformationsfest wurde zunehmend Nationalfest, angefangen beim Wartburgfest 1817 bis hin zu der betont nationalen Reformationsrezeption bei den nach außen hin eher zurückhaltenden, nach innen aber mit nationalistischem Pathos aufgeladenen Lutherfeiern 1917.⁶²⁷ Und nationale Einheit, das war ein Hauptanliegen des Bürgertums des 19. Jahrhunderts.

Das Lutherbild des 19. Jahrhunderts war also wesentlich ein bürgerlich generiertes: In ihm dürften sich die Befindlichkeiten dieser Klasse im 19. Jahrhundert ausdrücken, seine politischen Stellungnahmen, seine Selbstwahrnehmung, sein Geschichtsbild.

Nun ist das 'Bürgertum' als im 18./19. Jahrhundert neu entstehende gesellschaftliche Größe schwer zu definieren: Kocka betont, dass seine Zusammengehörigkeit weder unter dem sozioökonomisch umrissenen Begriff „Klasse“ noch unter dem des „Standes“ erfasst werden kann, da es auch nicht „durch eine spezifische Form politischer Repräsentation von anderen gesellschaftlichen Kategorien unterschieden war.“⁶²⁸

Einen gemeinsamen Nenner von Wirtschaftsbourgeoisie und Bildungsbürgertum sieht er einzig durch die Kultur gewährleistet:⁶²⁹ Die Art von Lebensführung und gesellschaftlichem Beisammensein, die gemeinsamen kulturellen Werte und Normen definieren die

⁶²³ EICH 1868, S. 218.

⁶²⁴ BURKHARDT 1988, S. 217–220.

⁶²⁵ S. HARTMANN 1976, S. 7 f. zum „historischen Festzug als bürgerliche Festform“, ferner S. 131 f. besonders zu den Lutherfestzügen. Auch BURKHARDT 1988, S. 221. Zum Erfurter Festumzug s. auch BAUM 1996, S. 136: 2000 Personen nahmen an dem Festzug teil. „Mit historischer Kostümierung, mit Fahnen und Blumendekoration, wurden einzelne Bilder aus Luthers Leben gestaltet ...“; Eisleben: TREU 2002, S. 43–45; zu den Festzügen auch BAEUMER 1977, S. 53 f.

⁶²⁶ BURKHARDT 1988, S. 220; auch BAEUMER 1977, S. 51.

⁶²⁷ BURKHARDT 1988, S. 224–226. S. zum Reformationsfest 1917 auch MARON 1982.

⁶²⁸ KOCKA 1987A, S. 42.

⁶²⁹ KOCKA 1987A, S. 42: Angehörige des Bildungsbürgertums sind, S. 42, u. a. „Beamte, Professoren und Lehrer, Ärzte, Rechtsanwälte, evangelische Geistliche, Ingenieure“. Kocka spart dabei das Kleinbürgertum ausdrücklich aus seiner Untersuchung aus; NIPPERDEY 1987, S. 146 betont dagegen, dass auch das Kleinbürgertum an der bürgerlichen Kultur teilhat.

Zugehörigkeit zum Bürgertum mehr als alles andere.⁶³⁰ Dabei ist gerade die spezifisch deutsche bürgerliche Kultur von der protestantisch-lutherischen Tradition stark geprägt:⁶³¹ Arbeitsethos und Familienethos, aber auch das im Bürgertum vorherrschende Verhältnis zur Obrigkeit müssen in diesem Kontext gesehen werden. Angehörige der katholischen Konfession bildeten eher eine Minderheit innerhalb des Bürgertums, war doch die katholische Bevölkerung noch wesentlich agrarisch und handwerklich geprägt. Und selbst die Katholiken, die Anteil an der bürgerlichen Kultur hatten, differenzierten sich doch kulturell von der protestantischen Majorität: „they tended to read different authors, to prefer different historians, even to travel [...] to different places.“⁶³²

So war auch die im Bürgertum vorherrschende politische Bewegung, der Liberalismus, eine vornehmlich protestantische Bewegung.⁶³³ Wie eng Bürgertum und Liberalismus zusammenhängen, betont Blackbourn: „To a striking degree, the bourgeois values [...] were also liberal values.“⁶³⁴ Im Zentrum steht dabei das Ideal des selbstverantwortlichen Menschen und auf politischer Ebene ein auf politischer Mitbestimmung mündiger Staatsbürger basierender Nationalstaat. Beides – Nationalstaat und bürgerliche Selbstbestimmung – gehörten in der liberalen Vorstellung unmittelbar zusammen,⁶³⁵ weswegen die nationale Einigung Deutschlands zu einem zentralen Ziel des Liberalismus wurde:

„Bis zur Reichsgründung war der deutsche Liberalismus keine Partei neben anderen Parteien. Er verkörperte vielmehr die Nationalbewegung, der sich alle zugehörig fühlten, die den kleindeutschen Nationalstaat erstrebten ...“⁶³⁶

Wohl vor allem aus diesem Grund konnte liberales Gedankengut über die unmittelbar politisch Interessierten hinaus weite Kreise der Gesellschaft erreichen und weithin prägen.

Der nationale Verfassungsstaat wurde wie die bürgerliche Gesellschaft als das unaufhaltsame Ergebnis eines historischen Prozesses interpretiert, der Nationalismus war somit Teil des liberalen Fortschrittsideals. Doch war das liberale Bürgertum zu stark von humanistischen

⁶³⁰ KOCKA 1987A, S. 43 f.; ähnlich RUPPERT 1977, S. 30; BEUTIN 1963, S. 292 betont „das geistige Leben als das Charakteristische“ des Bürgertums; ausführlicher zur bürgerlichen Kultur BAUSINGER 1987. Er unterscheidet, S. 121 f., auch verschiedene Aspekte von Kultur: a) „als Summe bestimmter künstlerischer Veranstaltungen und Angebote“, b) „Kultur als Ensemble von Werten und daraus abgeleiteten basalen Verhaltensnormen“ und c) „Kultur gewissermaßen als Form der Kommunikation, als Verhaltensstil ...“. Vgl. auch KASCHUBA 1995.

⁶³¹ NIPPERDEY 1987, S. 148.

⁶³² BLACKBOURN 1991, S. 10.

⁶³³ Zum Liberalismus siehe auch konzis zusammenfassend NIPPERDEY 1983, S. 286–299.

⁶³⁴ BLACKBOURN 1991, S. 19.

⁶³⁵ NIPPERDEY 1983, S. 308.

⁶³⁶ LANGEWIESCHE 1995, S. 265. Insofern wurde der Liberalismus, das betont NIPPERDEY 1983, S. 299, in den 30er und 40er Jahren zu einer „bürgerlichen Volks-, ja Massenbewegung“, denn, ebd. S. 308: „Nationalismus und Liberalismus gehen in Deutschland nicht nur Hand in Hand, sondern sie sind eigentlich identisch.“

Ideen der gemäßigten deutschen Aufklärung bestimmt, um ad hoc und bedingungslos den Bruch aller gesellschaftlichen Ordnungen zu fordern: Der Fortschritt wie der Nationalstaat sollte sich in überschaubaren Schritten vollziehen,⁶³⁷ weswegen der klassische deutsche Liberalismus eher antirepublikanisch und für ein konstitutionelles Königtum eingestellt war, weswegen auch im politischen Programm der Liberalen von 1848 keineswegs das allgemeine Wahlrecht vorgesehen war: Politische Meinungsbildung setzt Bildung voraus, diese aber wiederum Besitz und Freiheit, also wirtschaftliche Unabhängigkeit und Selbständigkeit. Das heißt nicht, dass man langfristig nicht von einer Gesellschaft freier Staatsbürger geträumt hätte; für die Verwirklichung sah man aber die Bedingungen noch nicht gegeben.⁶³⁸

Als den liberalen Grundsätzen von Freiheit und Autonomie des Individuums, von Nationalismus und Fortschrittsglaube zuwiderlaufend aber empfand man – nicht ganz zu Unrecht – die katholische Kirche. Grundsätzlich musste daher auch nach dem Verhältnis des Staates zur Kirche gefragt werden – eine zentrale Frage in der Politik des 19. Jahrhunderts –, aber auch abseits vom Politischen sah der protestantische Bürger die katholische Kirche zunehmend in Opposition zu den eigenen Bestrebungen und dem eigenen Wertesystem. Nur dadurch konnte der konfessionelle Konflikt des 19. Jahrhunderts in heute kaum mehr vorstellbarem Ausmaß emotional aufgeladen werden: Er ging weit über rein kirchliche Fragen hinaus, Protestantismus und Katholizismus verkörperten vielmehr zwei verschiedene Weltordnungen, bürgerlich-individualistisch-fortschrittlich-national oder ständisch-korporativ-restaurativ-übernational. Luther als Begründer des Protestantismus stand also für die Liberalen nicht nur für seine Religion, sondern für die bürgerlich-protestantische Weltordnung und damit für den ganzen bürgerlich-liberalen Wertekanon, den es gegen konkurrierende Konzepte mit allen Mitteln zu verteidigen galt.

Demgegenüber schuf auch das konservativ-protestantische Bürgertum sich ein mit seinen gesellschaftspolitischen Vorstellungen konformes Lutherbild, das dann allerdings weniger den Kämpfer für Freiheit und Vaterland zeichnete, sondern den bedächtig vorgehenden, im Einklang mit seinem Landesherrn handelnden, betont religiösen und eben nicht politischen Reformator. Die bürgerlichen Tugenden wie Fleiß, Familienverbundenheit und Integrität freilich verehrten beide Parteien gleichermaßen an Luther.

Im öffentlichen Bewusstsein blieb das liberale Lutherbild bis in die 70er Jahre hinein vorherrschend, weswegen die liberale Bewegung und ihre Lutherverehrung bis zur Reichsgründung etwas ausführlicher betrachtet werden soll. Dabei ist es fraglich, ob die

⁶³⁷ LANGEWIESCHE 1995, S. 270 spricht von „Fortschritt mit humanem Maß“.

⁶³⁸ LANGEWIESCHE 1995, S. 270 f.

liberale Lutherverehrung ohne die bewusste Absetzung gegen den Katholizismus und Klerikalismus in den konfessionellen Differenzen der 30er, dann aber besonders der 70er Jahre, überhaupt so weit gediehen wäre, wie es dann de facto der Fall war. Dem konfessionellen Dissens des 19. Jahrhunderts soll daher in diesem geschichtlichen Überblick besondere Aufmerksamkeit zukommen.

III.2. Das Wartburgfest 1817 – Beginn der liberalen Bewegung in Deutschland und erster Kulminationspunkt der liberalen Lutherverehrung

Die in den Befreiungskriegen 1813 besonders von jüngeren Intellektuellen in ganz Deutschland herbeigesehnte Einigung Deutschlands bei gleichzeitiger Gewährung von mehr bürgerlicher Freiheit wurde durch die Ergebnisse des Wiener Kongresses 1814/15 bitter enttäuscht: Deutschland war nach wie vor in eine unüberschaubare Anzahl Kleinstaaten zergliedert, der Deutsche Bund „war nicht mehr als ein loser Staatenbund ohne gemeinsames Oberhaupt bzw. Bundesexekutive, ohne gesetzgebende Versammlung, ohne Gerichtshöfe und ohne eine gemeinsame innere Verfassung ...“.⁶³⁹ Statt einer Liberalisierung der Verhältnisse war die Befestigung der fürstlichen Souveränität Ergebnis des Kongresses. „Die Nation ist betrogen!“⁶⁴⁰

In dieser Situation setzte die Feier der 300-jährigen Wiederkehr von Luthers Thesenanschlag 1817 einen nationalen Akzent. In allen evangelischen Landesteilen Deutschlands fanden Reformationsfeierlichkeiten statt, Luthers Schriften wurden neu entdeckt, der junge Historiker Ranke – später Verfasser der maßgeblichen Reformationsgeschichte des 19. Jahrhunderts⁶⁴¹ – schrieb sein „Luther-Fragment“. Eine Zeichnung G. Schnorrs zeigt endlose Pilgerzüge, die anlässlich des Jubiläums den historischen Schauplatz von Luthers ‘Erweckung’ aufsuchten, seine Klosterzelle in Erfurt.⁶⁴² In Worms dachte man erstmals über ein Lutherdenkmal nach,⁶⁴³ und auch die Planungen für das Lutherdenkmal in Wittenberg erhielten angesichts des bevorstehenden Reformationsfestes einen neuen Anstoß. Die ersten volkstümlichen Bilderbögen zu Luthers Leben erschienen ebenfalls 1817: einfache Bilderfolgen ohne großen künstlerischen Anspruch, die sich nicht wie Hummels Illustrationsfolge an das gebildete

⁶³⁹ GÖRTEMAKER³1989, S. 76.

⁶⁴⁰ So Gerd Eilers in seinen Memoiren „Meine Wanderung durchs Leben“, Leipzig 1856. Zitiert nach GÖRTEMAKER³1989, S. 79.

⁶⁴¹ RANKE 1839–1847.

⁶⁴² Die Zeichnung war eine Illustration zur „Allgemeinen Chronik der dritten Jubel-Feier der deutschen evangelischen Kirche im Jahre 1817“, hrsg. von Christian Schreiber u. a., Erfurt und Gotha 1819. Abgebildet im KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 15.

⁶⁴³ WEBER 1972, S. 204; TÜMPEL 1983, S. 240.

Bürgertum, sondern an die Volksmasse wandten und während des 19. Jahrhunderts noch breite Nachfolge erfuhren (vgl. Abb. 137).⁶⁴⁴

In Festpredigten und Publikationen zum Jubiläum lebte im Allgemeinen noch das aufgeklärte Lutherbild fort.⁶⁴⁵ Luther wurde als „Erwecker wissenschaftlicher Aufklärung“⁶⁴⁶ gefeiert; in der religiösen und geistigen Befreiung der Reformation seien zugleich Grundlagen für den sittlichen Fortschritt des Menschen gelegt worden.⁶⁴⁷ Der geschichtliche Stellenwert der Reformation leitete sich in den Augen vieler Festprediger auch aus ihrer Bedeutung für die Entstehung der bürgerlichen Welt mit ihrem Arbeits- und Familienethos her: Reformation wurde als bürgerliche Revolution aufgefasst. Als durch die Reformation erworbene bürgerliche Tugenden wurden „Zucht und Ehrbarkeit, Ordnungsliebe, Mäßigkeit, Sparsamkeit und Gewerbefleiß“ genannt;⁶⁴⁸ für einige dieser Tugenden, besonders die Mäßigkeit, den Fleiß, das ideale häusliche Leben stand exemplarisch die Person Luthers. Dabei betont Winckler, dass der aufgeklärte Fortschrittsgedanke in den meisten Predigten auf den privaten und beruflichen Bereich beschränkt blieb und nicht auf das Politische ausgriff.⁶⁴⁹

Einige Äußerungen zum 300-jährigen Reformationsjubiläum, und das ist neu in der Reformationsgedenkkultur, brachten Luther aber auch in Zusammenhang mit Nation und Vaterland. Häufig wurde eine Brücke von der noch lebendigen Erinnerung an die Freiheitskriege zu Martin Luther als deutschem Nationalhelden geschlagen. So hieß es im Plan für die Eislebener Lutherfeier 1817:

„Sprach und schrieb in den letzt vergangenen Jahren alles von dem deutschen Helden Blücher: so sind in diesem Jahr alle Schriften, öffentlichen Blätter und alle Unterredungen voll von dem großen deutschen Martin Luther, der ebenfalls ein tapferer Streiter für Wahrheit, Freiheit und Recht war.“⁶⁵⁰

⁶⁴⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 25: „Gedächtnis Tafel zur Jubelfeier des Reformations Festes am 31. October 1817“, bei G. P. Buchner in Nürnberg, Lithographie; Kat. Nr. 26: „Erinnerungs-Tafel, allen Verehrern D. Martin Luthers gewidmet, bei der Feier des dritten Reformations-Jubileums, am 31. October 1817“, bei Friedrich Campe in Nürnberg, Radierung.

⁶⁴⁵ Exemplarisch dafür ist z. B. Pflaums „Martin Luther. Eine Lebensbeschreibung für Jünglinge“, 1817, das die beliebte Gattung des „Lutherbüchleins“ des 19. Jahrhunderts einleitet. Luther wird darin gerade der Jugend als Exempel vorgestellt: PFLAUM 1817.

⁶⁴⁶ PFLAUM 1817, Zweytes Bändchen, S. 243.

⁶⁴⁷ WINCKLER 1969, S. 18.

⁶⁴⁸ WINCKLER 1969, S. 19.

⁶⁴⁹ S. weiterführend zum Lutherverständnis der Prediger und Festschriftsteller des Reformationsfestes 1817 WINCKLER 1969, S. 23–43. Vor allem wird Luther in seiner Vorbildlichkeit im Beruf und als Hausvater gewürdigt. Allerdings gibt es im Kreise um den „Keyserschen Reformationsalmanach“ durchaus politisierende Tendenzen, wenn z. B. Wilhelm Leberecht de Wette aus der in der Reformation begründeten religiösen Freiheit die Freiheit auf politischem Gebiet ableitet, S. 36 (s. zu de Wette auch BRANDHORST 1981, S. 38–41). Diese Politisierung ist allerdings nicht, wie Winckler meint, neu, sondern bereits deutlich von den Spätaufklärern des späten 18. Jahrhunderts ausgesprochen: MEHNERT 1982, S. 190–195.

⁶⁵⁰ Zitiert nach TREU 2002, S. 34.

Noch emphatischer wurde die Beziehung zwischen Befreiungskriegen und Luthergedenken in der „Allgemeinen Chronik der dritten Jubel-Feier der deutschen evangelischen Kirche. Im Jahre 1817“ betont.⁶⁵¹ Das entsprach allgemein dem Geist der Zeit, und so verwundert es nicht, dass auch Goethe auf die Idee kam, den Jahrestag der Reformation am 31. Oktober 1817 kurzerhand mit dem der Schlacht bei Leipzig am 18. Oktober zusammenzulegen. Dadurch, so schwebte Goethe vor, werde der Reformationsfeier auch die konfessionelle Einseitigkeit genommen:

„Und dann lässt sich in keinem Sinne ein höheres Fest finden als das *aller* Deutschen. Es wird von allen Glaubensgenossen gefeyert und ist in diesem Sinne noch mehr als Nationalfest: ein Fest der reinsten Humanität. Niemand fragt, von welcher Confession der Mann des Landsturms sey, alle ziehen vereinigt zur Kirche und werden von *einer* Flamme erleuchtet.“⁶⁵²

In der Realität konnte sich diese schöne Vision nicht durchsetzen: Das Wartburgfest der deutschen Burschenschaften, das ganz gemäß Goethes Anregung am 18./19. Oktober 1817 gleichzeitig den Sieg in der Leipziger Völkerschlacht und das 300-jährige Jubiläum des Thesenanschlags feierte, wurde nur in Ausnahmefällen von Katholiken besucht, sein Charakter war wesentlich protestantisch.⁶⁵³ Und er war national und liberal, waren doch die seit dem Sommer 1815 an mehreren deutschen Universitäten gegründeten Burschenschaften, die das Fest veranstalteten, neben den Turnern „der eigentliche Träger dieser politischen Jugendbewegung“.⁶⁵⁴ Ihre Orientierung war – gegen die alten Landsmannschaften – gesamtdeutsch, ihr Motto „Ehre, Freiheit, Vaterland“, ihre Farben die des Lützowschen Freiwilligenkorps und der vermeintlichen alten Reichsfarben, Schwarz-Rot-Gold.⁶⁵⁵

Wenn das Fest auch zunächst nicht dezidiert politisch war – im Einladungsschreiben war die Rede von einer „freudige[n] und freundschaftliche[n] Zusammenkunft deutscher Burschen von den meisten vaterländischen Hochschulen“⁶⁵⁶ – so erhielt es doch durch die allgemein freiheitliche und nationale Gesinnung, die sich in Reden und Predigten ausdrückte, den Charakter einer politischen Demonstration.

⁶⁵¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 16.

⁶⁵² Zitiert nach SUPHAN 1895, S. 4.

⁶⁵³ BRANDT 1988, S. 91 hebt hervor, dass die Einladungen der Burschenschaften nicht an die katholischen süddeutschen und österreichischen Universitäten ergingen. Überhaupt war die Burschenschaftsbewegung vornehmlich auf den protestantischen Raum beschränkt: NIPPERDEY 1983, S. 280. Insgesamt nahmen 468 Personen an dem Fest teil, vor allem Studenten der protestantischen Theologie und des Rechts, aber auch eine Anzahl von liberal eingestellten Professoren: BRANDHORST 1981, S. 37. Allgemein zu Charakter, Ablauf und Hintergrund des Wartburgfestes BRANDT 1988 und WINCKLER 1969, S. 44 ff.

⁶⁵⁴ NIPPERDEY 1983, S. 279.

⁶⁵⁵ NIPPERDEY 1983, S. 279.

⁶⁵⁶ BRANDT 1988, S. 91. Brandt, S. 92, folgert, dass „politische Ziele im engeren Sinne, wenn überhaupt, nur eine sekundäre Rolle“ spielten.

Die Themen, die die Versammlung bewegten, waren immer wieder die gleichen: Reform der Hochschulen, nationale Einigung und Verfassung, patriotische Erziehung, Luther und die Reformation.⁶⁵⁷ Der religiöse Patriotismus der Freiheitskriege, wie er sich in der Dichtung Theodor Körners, Max von Schenkendorffs oder Friedrich Rückerts ausdrückte, fand auf dem Wartburgfest seine Fortsetzung. Symptomatisch hierfür ist schon, dass eine Gruppe Kieler Studenten „mit dem Kampflied des Protestantismus, Luthers ‘Ein feste Burg ist unser Gott’, eine Gruppe von Jenaer Burschen mit Arndts ‘Was ist des Deutschen Vaterland?’“ in Eisenach einzog.⁶⁵⁸ Aber auch in den Festpredigten wurde diese Linie weiter verfolgt: Der Theologiestudent Roediger z. B. bezeichnete die Freiheitskriege als „Gottesgericht“, Napoleon dagegen als „Antichrist und Gottesgeißel“.⁶⁵⁹ Erst diese spezifische Verquickung von Religiosität und Nationalismus macht gerade die Stilisierung Luthers, eines religiösen Reformators, zum Nationalhelden verständlich.

Luther nämlich habe, so sah man es in der Tradition Herders, einer deutschen Nationalreligion zum Durchbruch verholfen, und das konnte er nur, weil er so durch und durch deutsch war. So hieß es in einer Rede Christian Wilhelm Spiekers:

„Nur ein so freies, edles, frommes, und tapferes Volk als das unsrige, konnte einen Luther erzeugen. Er ist deutsch in Wort und That, in Sinn und Gemüth, im öffentlichen und häuslichen Leben, in seinen Tugenden und Fehlern. Er gehört uns an; er ist unser Stolz und unsere Freude. Deutsche Sprache und deutscher Glaube haben an ihm ihre festeste Stütze.“⁶⁶⁰

Entsprechend wurde Luther eine patriotische Gesinnung unterstellt, die auch jedem Deutschen der eigenen Zeit vorbildlich sein könne:

„Nie hat [...] einer sein Vaterland größer und heißer geliebt, als Luther, keiner stärker als er, darauf gedrungen, Teutschland, im Glauben eins, müsse auch zusammenhalten in Liebe und sich von dem entehrenden Joche fremder Herrschaft befreien und frei erhalten.“⁶⁶¹

Einige wenige Redner legitimierten auch die Forderungen der Versammelten nach bürgerlichen Freiheiten und Grundrechten aus der Reformation: der Philosophieprofessor Jacob Friedrich Fries z. B. sah in seiner Rede alle bürgerrechtlichen Fortschritte der letzten Jahrhunderte (die Entwicklung Amerikas war leuchtendes Beispiel) als Folge der Reformation. Luthers Geist habe die Deutschen auch in den Befreiungskriegen begleitet und fordere nun von ihnen, „das unvollendete Werk der Befreiung und Einigung zu Ende zu

⁶⁵⁷ WINCKLER 1969, S. 12.

⁶⁵⁸ BRANDT 1988, S. 93.

⁶⁵⁹ WINCKLER 1969, S. 50.

⁶⁶⁰ Zitiert nach WINCKLER 1969, S. 56 f.

⁶⁶¹ Zitiert nach WINCKLER 1969, S. 57 f. Vgl. zu Luthers tatsächlichem Verhältnis zum frühen Nationalismus seiner Zeit SCHMIDT 1998.

führen.⁶⁶² Ähnliche Töne hörte man von den Studenten Heinrich Hermann Riemann und Georg Ludwig Roediger.⁶⁶³ In der anti-etatistischen und anti-absolutistischen Aktion der Bücherverbrennung, die in ihrem revolutionären Pathos von den deutschen Regenten mit äußerstem Misstrauen bedacht wurde, berief man sich dezidiert auf Luthers Bannbullenverbrennung:

„Wie Luther mit dem ‘Feinde der Glaubensfreiheit, dem Widerchrist’ verfahren sei, ‘so wollen auch wir’, rief Maßmann aus, ‘durch die Flamme verzehren lassen das Angedenken derer, so das Vaterland geschändet haben, durch ihre Rede und Tat, und die Freiheit geknechtet und die Wahrheit und Tugend verleugnet haben in Leben und Schriften.’⁶⁶⁴

Diese Form einer politisierten Reformations- und Lutherinterpretation war nicht neu, das hat schon Mehnert betont.⁶⁶⁵ Auch Luthers Verehrung als großer Deutscher, als Begründer deutscher Nationalreligion, als Befreier von Fremdherrschaft hatte seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Tradition. Neu aber war die auf dem Wartburgfest vor sich gehende Verquickung dieser Aspekte: Erst seit dem Wartburgfest „traten Liberalismus, Protestantismus und Nationalismus in eine enge Gefühlsverbindung ein, die ungeachtet aller konservativen Gegenströmungen, weit über das Bildungsbürgertum hinaus ins Volk wirkte.“⁶⁶⁶

Das Wartburgfest markiert den Beginn der Vereinnahmung Luthers für die liberal-protestantische Nationalbewegung, wie es den Beginn des politischen Liberalismus in Deutschland überhaupt kennzeichnet: Eine Folge des Wartburgfestes waren die von den Jenaer Burschenschaftlern H. H. Riemann und K. Müller um die Jahreswende 1817/18 verfassten „Grundsätze und Beschlüsse des 18. Oktober“, die man „in gewissem Sinn als das erste nationalliberale Parteiprogramm Deutschlands bezeichnen“ kann.⁶⁶⁷ Inhalt waren die Forderungen nach nationaler Einheit, Verfassung und nationaler Repräsentation und die Wendung gegen den Polizeistaat und den Feudalismus.⁶⁶⁸

Nicht nur die gemäßigt-liberalen Burschenschaftler, auch die radikal-republikanisch Eingestellten, die „Altdeutschen“ in Jena, die Göttinger „Schwarzen“ und deren Kern, die „Unbedingten“, beriefen sich mit ihrem revolutionär-jakobinischen Programm auf Luther und

⁶⁶² WINCKLER 1969, S. 68.

⁶⁶³ WINCKLER 1969, S. 69 f.

⁶⁶⁴ WINCKLER 1969, S. 58.

⁶⁶⁵ MEHNERT 1982, S. 194 f. mit Bezug auf die radikalen Spätaufklärer, deren Lutherbild Thema seiner Abhandlung ist. S. auch hier Kapitel II.2. Das liberale Lutherbild hat also seine Wurzeln in der Aufklärung, wie auch der Liberalismus selbst als Bewegung aus der Aufklärung hervorgegangen ist. Die Entwicklungslinien zeigt VALJAVEC 1951 auf, besonders S. 15–39 und 396–412.

⁶⁶⁶ CONZE 1983, S. 180.

⁶⁶⁷ BRANDT 1988, S. 104.

⁶⁶⁸ NIPPERDEY 1983, S. 280; auch BRANDT 1988, S. 104.

die Reformation.⁶⁶⁹ Karl Follen machte Luther in seinem „Neujahrslied freier Christen“ von 1817/18 zum „Eideshelfer nationaler Revolution“:⁶⁷⁰ Nur eine der Luther betreffenden Strophen sei hier zitiert:

„Die Wahrheit umfaßt er, die Flammenbraut,
Wie der Sturm die glühende Wolke;
Der Luther, der sprach ja so lauter, so laut,
Daß dem Pfaffen es graut, daß das Volk sich erbaut’,
Heil, Heil unserm Volke!
Im Garten der Freiheit die herrlichste Blum’,
Im Volksthum erblühe das Christentum!“⁶⁷¹

An diese Verse schließen sich direkt „fanatische Revolutionsappelle“⁶⁷² an. Kein Wunder, dass sich auch der Theologiestudent Karl Sand bei seinem Attentat auf den als russischer Spion verdächtigten Kotzebue am 23. März 1819 auf Luther berief. In dem Manifest „Todesstoß dem August von Kotzebue“, das er bei der Tat bei sich führte, rief er u. a. auf: „Die Reformation muß vollendet werden!“⁶⁷³

Hatte schon das Wartburgfest die Besorgnis der Regierung erregt und besonders in Preußen polizeistaatliche Maßnahmen eingeleitet,⁶⁷⁴ war das Attentat auf Kotzebue unmittelbarer Anlass für die Karlsbader Konferenz und ihr bekanntes Resultat, die „Karlsbader Beschlüsse“:

„Die Burschenschaften wurden verboten, die Universitäten überwacht, die Pressezensur wiedereingeführt bzw. verschärft und eine Zentral-Untersuchungs-Kommission eingesetzt, um die ‘revolutionären Umtriebe und demagogischen Verbindungen’ aufzuhellen“.⁶⁷⁵

Damit kam die politische Kommunikation weitgehend zum Erliegen, ein politisch-öffentliches Leben sollte es zumindest bis zur Juli-Revolution in Frankreich 1830 nicht mehr geben. Das macht sich auch im literarischen Lutherbild bemerkbar: Gerade in dieser Zeit des privaten Rückzugs kamen die Luther-Lyriker zum Zuge, die wie Johannes Falk, Adolf Schults, Ludwig Bender ein gemütvoll-verinnerlichtes, auf den privaten Bereich beschränktes Lutherbild zeichneten, gesehen „durch die altfränkische Butzenscheibe“.⁶⁷⁶

Erst nach 1830, nach der Juli-Revolution in Frankreich, die mit einem Wiederaufschwung der liberalen und nationalen Bewegung, einem Neuerwachen des politischen Bewusstseins

⁶⁶⁹ Hierzu BRANDHORST 1981, S. 42–45.

⁶⁷⁰ MECKLENBURG 1998, S. 2.

⁶⁷¹ Zitiert nach MECKLENBURG 1998, S. 3.

⁶⁷² MECKLENBURG 1998, S. 3. Diese auch abgedruckt bei BRANDHORST 1981, S. 44.

⁶⁷³ BRANDHORST 1981, S. 43.

⁶⁷⁴ Zu den Folgen des Wartburgfestes BRANDT 1988, S. 104–106.

⁶⁷⁵ GÖRTEMAKER³ 1989, S. 85.

⁶⁷⁶ MECKLENBURG 1998, S. 11.

einherging,⁶⁷⁷ stellten Heinrich Heine und die Jungdeutschen wie Gutzkow und Laube Luther erneut in einen liberalen Rahmen.⁶⁷⁸ Vielleicht nicht zufällig verlief diese erneute Politisierung parallel zu dem in den 30er Jahren erwachenden antikatholischen Impetus, in dessen Folge auch der „Kampf gegen die Jesuiten und die ‘Schwarzen’ allgemein [...] zu einem Leitthema der Vormärzliteratur“ wurde.⁶⁷⁹

III.3. Der konfessionelle Dissens des 19. Jahrhunderts

Als man zu Beginn des 19. Jahrhunderts im Mansfelder Land ein Lutherdenkmal als ein Nationaldenkmal für alle christlichen Konfessionen plante, war dieser Gedanke gar nicht so abwegig. Pietismus und Aufklärung hatten der konfessionellen Toleranz vorgearbeitet, und durch die territorialen Umgestaltungen bei Bildung des Rheinbundes entstanden vielfach gemischt konfessionelle Staaten: Baden und Württemberg mit ihren protestantischen Herrscherhäusern erhielten große Teile an katholischer Bevölkerung hinzu, während andererseits die protestantischen Franken dem katholischen Königreich Bayern eingegliedert wurden. Die Folge war zunächst eine überall eifrig geübte Toleranz,

„vielfach auch die Gleichberechtigung, die Parität der Konfessionen, bei der Zulassung zu Ämtern, der Niederlassungsfreiheit oder der Einrichtung von protestantischen Kirchen in katholischen Städten wie in München, katholischen in protestantischen Städten.“⁶⁸⁰

Zudem suchte man den konfessionellen Frieden durch Eindämmung von extremen Positionen zu erhalten: In Bayern und auch Württemberg ging man aus diesem Grund gegen Wallfahrten und Prozessionen vor, Wunderpredigten und Weihnachtsskrippen wurden verboten,⁶⁸¹ in katholischen Ländern wurden die Jesuiten bekämpft.⁶⁸²

Auch in der Kunst machte sich das Bemühen um Toleranz bemerkbar: Die Nazarener träumten von einer Versöhnung von Italia und Germania, von Katholizismus und Protestantismus. Der protestantische, den Nazarenern angehörige Maler Julius Schnorr von

⁶⁷⁷ GRAMLEY 2001, S. 38: „In den Jahren von 1830 bis zum März 1848, dem Vormärz, entfaltete sich der Nationalismus zu einer breiten oppositionellen Massenbewegung“, unterstützt durch die Aufstände der Polen und Griechen in den 1830er Jahren und die Rheinkrise 1840. Erstmals erreicht der Nationalismus breitere Schichten.

⁶⁷⁸ MECKLENBURG 1998, S. 5. S. auch zum literarischen Lutherbild der Heinezeit MECKLENBURG 1998 passim. Auch KIND 1969, bes. S. 110–119, BRANDHORST 1981, S. 48–68. Nicht von allen Jungdeutschen wurde Luther als Freiheitsbringer verehrt: Ludwig Börne z. B. beurteilte ihn als Fürstendiener, der den lebendigen revolutionären Geist in Deutschland untergraben habe: „Die Reformation war die Schwindsucht, an der die deutsche Freiheit starb, und Luther war ihr Totengräber.“ (BRANDHORST 1981, S. 52). Zu Börne BRANDHORST 1981, S. 50–53.

⁶⁷⁹ SPRENGEL 1999, S. 15.

⁶⁸⁰ NIPPERDEY 1983, S. 73.

⁶⁸¹ NIPPERDEY 1983, S. 73.

⁶⁸² BESIEN 1998, S. 7.

Carolsfeld äußerte in einem Brief im August 1821 die Überlegung: „Soll es gut in Deutschland werden, so muß es auch am Ende dahin kommen, daß diejenigen, die Gott suchen, fest zusammen halten, sie mögen von einer Konfession sein, von welcher sie wollen.“⁶⁸³ Und Adam Eberle malte in seinem Transparent für die Dürerfeier 1828 sogar – als Begleiter der sich vor dem Thron der Kunst die Hand gebenden Dürer und Raffael – Luther in einem Bild mit den Päpsten Julius II. und Leo X., seinen großen Kontrahenten: Er wird hier als Initiator einer Erneuerung auch des Katholizismus gewürdigt.⁶⁸⁴ Durch das Auftreten der geistlichen Würdenträger und des Reformators erhält die Versöhnung zwischen Italia und Germania neben der ästhetischen auch eine religiöse Komponente.⁶⁸⁵ Gerade die romantische Wiederbesinnung auf die Religion aber führte zu einer tiefgehenden Auseinandersetzung mit den konfessionellen Wahrheiten und damit zu einer Rekonfessionalisierung.⁶⁸⁶ Innerhalb des Katholizismus leitete die innere kirchliche Erneuerung, die anfangs durchaus noch mit der protestantischen Erweckungsbewegung in Verbindung stand, zu einer ultramontanen Restauration über.⁶⁸⁷

Zunächst aber strebte man auch in der katholischen Literatur über Luther seit dem 18. Jahrhundert mehr und mehr ein ausgewogeneres, von den früheren, teilweise gehässigen Darstellungen in der Nachfolge der Kommentare des Cochläus gelöstes Bild des Reformators an und gewann ihm jetzt „viele neue, und zwar lichte Seiten ab.“ Erst seit dem dritten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, so hat Adolf Herte herausgearbeitet, wurde der Ton wieder unversöhnlich und blieb es bis in das 20. Jahrhundert hinein.⁶⁸⁸ So charakterisierte der Dominikaner und Kirchenhistoriker Heinrich Denifle Luther noch im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts:

„Ein gewöhnlicher, oder wenn man selbst will, ein außergewöhnlicher Umsturzmännchen, ein Revolutionär, der durch sein Zeitalter wie ein Dämon hingegangen und rücksichtslos zu Boden getreten, was ein Jahrtausend vor ihm verehrt hatte; ein Verführer, der Hunderttausende in seine

⁶⁸³ Zitiert nach HOFFMANN 1994, S. 70.

⁶⁸⁴ GROSS 1983, S. 476; GROSS 1989, S. 118, Abb. eines Stiches von Philipp Walter nach dem Transparent S. 117.

⁶⁸⁵ Ein weiteres Beispiel für das versöhnliche Nebeneinander der Konfessionen im Bild ist Karl Hermanns Karton der „Theologischen Fakultät“ für die Aula der neugegründeten Bonner Universität 1824: Hier sind einerseits das Papsttum und katholische Gelehrte und Ordensgeistliche, andererseits Luther mit den deutschen Reformatoren des 16. Jahrhunderts vertreten. Erwähnt bei LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 213; das von Jacob Götzberger ausgeführte, heute zerstörte Wandgemälde ist abgebildet bei SCHAARSCHMIDT 1902, S. 49; im Besitz der Berliner Staatsbibliothek befindet sich weiterhin ein Blatt „Wir glauben all an einen Gott“, eine populäre Graphik, in der der Papst vor einem Marienbild, Luther mit dem Kelch, Calvin mit dem Brot einträchtig nebeneinander stehen: STRAHL 1982, S. 60, Kat. Nr. 733; ein weiteres Beispiel für die Versöhnung der Konfessionen im Bild bietet Wachs „Madonna“, die er 1827 begann: Zu beiden Seiten der Mutter Christi stehen, im Typus der *sacra conversazione*, Luther und Melanchthon: ROSENBERG 1879, S. 13.

⁶⁸⁶ NIPPERDEY 1983, S. 406; auch GRAMLEY 2001, S. 61.

⁶⁸⁷ BESIER 1998, S. 9.

⁶⁸⁸ HERTE 1943, Bd. II, S. 2.

verhängnisvollen Irrtümer mit Fortriß; ein falscher Prophet, der in seiner widerspruchsvollen Lehre wie in seinem sündenvollen Leben das gerade Gegenteil von dem bekundete, was man von einem Gottesgesandten verlangen und erwarten soll; ein Lügner und Betrüger, der eben durch Preisgebung aller sittlichen Schranken unter dem Schlagwort christlicher Freiheit so viele Betörte zu sich hinüberzog.⁶⁸⁹

Ein solches Urteil kam nicht von ungefähr: Zwischen den Zeichen der Toleranz am Beginn des 19. Jahrhunderts und diesem vernichtenden Urteil über den Reformator an seinem Ende liegen Jahrzehnte der konfessionellen Streitigkeiten zwischen Katholizismus und Protestantismus, die nicht auf religiösem Gebiet blieben, sondern die ganze Weltanschauung prägten und daher eine ungeheure Emotionalisierung auf beiden Seiten zur Folge hatten. Zum Ausbruch kamen die Konflikte erstmals in den 30er Jahren.

III.3.1. Die Kölner Wirren und der Bayerische Kniebeugungsstreit

Der so genannte 'Kölner Kirchenstreit',⁶⁹⁰ der die konfessionelle Bewegung des 19. Jahrhunderts ins Rollen bringen sollte und allgemein als eine Vorbereitung des Kulturkampfes der 1870er Jahre angesehen wird, konnte nur durch das Zusammentreffen einer Vielzahl von Faktoren entstehen und eskalieren: Vorbedingung war u. a. der ohnehin im Rheinland und Westfalen durch die preußische Eingliederung herrschende Antagonismus, der nicht nur aus den konfessionellen Unterschieden entsprang, sondern auch aus der von preußischen Beamten übernommenen Verwaltungstätigkeit, die die fremden Beamten direkt ins Land holte und die einheimischen z. T. verdrängte.

Hinzu kam der in der katholischen Kirche sich ausbreitende Ultramontanismus: Aus einer streng konservativen und restaurativen Grundhaltung heraus sah sich die katholische Kirche im „dauernden Abwehrkampf gegen ihre Feinde: den modernen Staat und die moderne Gesellschaft, Liberalismus und Zeitgeist“:⁶⁹¹ dieser Kampf konnte nur bei strenger Geschlossenheit, Hierarchisierung und Disziplinierung geführt werden, mittels einer strikten Konzentration auf Rom – daher ultra-montan –, mittels einer völlig neuartigen Zentralisierung. Diese Bewegung, zunächst innerkatholisch und gegen die Aufklärer und Rationalisten in den eigenen Reihen gerichtet, fand bei dem Mainzer Bischof Colmar ihren

⁶⁸⁹ Heinrich Denifle: Luther in rationalistischer und christlicher Beleuchtung, Mainz 1904, S. 33. Hier zitiert nach HESSEN 1947, S. 9 f. Denifle war vor allem für sein Werk „Luther und Luthertum in der ersten Entwicklung quellenmäßig dargestellt“ bekannt, erschienen in Mainz 1904–1909. Hier wendet er sich – zu Recht – empört gegen den protestantischen Kult um Luthers Person, allerdings nicht ohne in verbitterte Polemik zu verfallen.

⁶⁹⁰ Die sehr komplexen Geschehnisse der „Kölner Wirren“ und ihre Folgen können hier nur angerissen werden. S. – immer noch am ausführlichsten – SCHRÖRS 1927, aber auch KEINEMANN 1986. Zusammenfassend KUPISCH 1955, S. 39–42; NIPPERDEY 1983, S. 417–420; BESIÉ 1998, S. 10.

ersten Vorkämpfer in Deutschland und ab 1821 in der Zeitschrift „Der Katholik“ ein Forum⁶⁹² und wurde vom seit 1814 wieder zugelassenen und beständig wachsenden Jesuitenorden getragen.⁶⁹³ Ein Ausdruck des gegen den liberalen Zeitgeist gerichteten Kirchenkurses war die Enzyklika „Mirari vos“, mit der Papst Gregor XVI. den Syllabus Errorum Pius IX. von 1864 (s. u.) vorwegnahm: Er wandte sich darin u. a. gegen Presse- und Meinungsfreiheit.⁶⁹⁴

Die Erstarkung des Ultramontanismus in den 30er Jahren fiel aber gerade zusammen mit einer Belebung des Liberalismus seit der – übrigens stark antiklerikal geprägten⁶⁹⁵ – französischen Juli-Revolution 1830: In mehreren deutschen Staaten wurden Verfassungen eingeführt, so in Sachsen und Hannover, die Publizistik weitete sich ebenso aus wie das öffentliche Festwesen.⁶⁹⁶ In einer sich stärker politisierenden Öffentlichkeit bildeten sich also spätestens seit Anfang der 30er Jahre die Fronten aus, die die konfessionelle Atmosphäre des ganzen Jahrhunderts bestimmten.

Für den Kölner Kirchenstreit kam aber noch eine weitere, eine personelle Komponente hinzu. Erst die rigide Haltung des Kölner Erzbischofs Clemens August von Droste-Vischering ließ die seit der preußischen Machtübernahme im Rheinland und Westfalen aktuelle Mischehenfrage zum konfessionellen Brennpunkt werden.

Bereits als General-Vikar in Münster in den ersten Jahren nach der (erneuten) preußischen Machtübernahme in Westfalen 1815 war Droste-Vischering mehrmals mit dem preußischen Oberpräsidenten der Provinz Westfalen Vincke aneinander geraten, und schon früh meldet sich auch der Freiherr vom Stein gegen Droste-Vischering,

„insbesondere beklagte er in einem Schreiben vom 17. Mai 1817, daß der ‘dumme und fanatische’ Generalvikar den Geistlichen verbiete, ‘irgendeinen Anteil an der Einsegnung der Ehen zu nehmen, wenn nicht die Katholizität der Kinder ausbedungen ist ...’“⁶⁹⁷

Genau das sollte 20 Jahre später erneuter Auslöser der Konflikte zwischen dem preußischen Staat und der katholischen Kirche werden: das Mischehenrecht. Die katholische Kirche lehnte grundsätzlich die eheliche Verbindung von Katholiken mit Nicht-Katholiken ab, gestattete sie aber unter der Bedingung, dass die Kinder katholisch erzogen würden. Im preußischen Recht dagegen war vorgesehen, dass Kinder aus gemischt-konfessionellen Ehen in jedem Fall in der

⁶⁹¹ NIPPERDEY 1983, S. 410.

⁶⁹² Ebd.

⁶⁹³ GRANE 1987, S. 63.

⁶⁹⁴ FRANZ-WILLING 1971, S. 12; GRANE 1987, S. 70.

⁶⁹⁵ GRANE 1987, S. 69.

⁶⁹⁶ NIPPERDEY 1983, S. 366–369.

⁶⁹⁷ KEINEMANN 1986, S. 37. KUPISCH 1955, S. 40: Droste-Vischering trat auch schon 1817 publizistisch gegen die laxen Behandlung der Mischehenfrage auf. Ein weiterer Streitpunkt war, dass er den Studenten der Münsterischen Akademie den Besuch der Vorlesungen des Bonner Dogmatikers Georg Hermes verbot, eines Vertreters der katholischen Aufklärungstheologie. KUPISCH 1955, S. 40; KEINEMANN 1986, S. 45 f.

Konfession des Vaters erzogen werden sollten.⁶⁹⁸ Das Problem wurde nach der Eingliederung des Rheinlandes und Westfalens in den preußischen Staat akut, zumal viele preußische protestantische Beamte in der Rheinprovinz katholische Frauen heiraten wollten. Nach dem preußischen Recht hätte das für die katholische Kirche einen eindeutigen Nachteil dargestellt, waren doch in diesen Fällen immer die Frauen katholisch: Eine zunehmende Protestantisierung der Region wäre nach dem preußischen Mischehenrecht zu erwarten gewesen.

Trotzdem gab es zunächst – mit Ausnahme der lokalen Differenzen in Münster, die nach der Absetzung Droste-Vischerings als Generalvikar 1821 ohnehin erledigt waren – keine nennenswerten Probleme: In der Praxis hielt sich meist das katholische Mischehenrecht. Zwar hatte es schon 1819 eine königliche Kabinetts-Ordre gegeben, die die unnachgiebige Haltung der katholischen Kirche rügte; sie hatte aber keinerlei praktische Konsequenzen.⁶⁹⁹ Seit 1825 bemühte sich der preußische König Friedrich Wilhelm III. stärker um die Durchsetzung des preußischen Rechts auch in den westlichen Provinzen und strebte zu diesem Zweck eine Verständigung mit dem päpstlichen Hof an. Als Ergebnis dieser Verhandlungen erging am 25. März 1830 ein päpstliches Breve: Darin ging die Kurie zwar so weit, „zur Vermeidung weiteren Unheils“ die passive Assistenz bei gemischten Ehen auch ohne katholisches Erziehungsversprechen zu erlauben. Diese Trauungen sollten aber außerhalb der Kirchen stattfinden, und darüber hinaus evangelische Trauungen von den katholischen Priestern nicht anerkannt werden: Beides empfand die protestantische Regierung als unwürdig.⁷⁰⁰

Mit dem konzilianteren, aufgeklärteren und toleranteren Kölner Erzbischof Spiegel kam die Regierung 1834 zu einer geheimen Einigung, die nun „nicht mehr das Versprechen katholischer Kindeserziehung, sondern nur ‘die religiöse Gesinnung des katholischen Teiles in Absicht auf Glaubenstreue und Pflichterfüllung bei der katholischen Kindererziehung’ zur Vorbedingung der feierlichen Einsegnung“ machte und auch die von evangelischen Pfarrern geschlossenen Ehen als gültig anerkannte.⁷⁰¹

Als Folge dieser gütlichen, wenn auch nicht ganz papsttreuen Einigung vermerkte man eine merkliche Entspannung im konfessionellen Zusammenleben.⁷⁰² Dem machte die Wahl Clemens Augusts von Droste-Vischering zum Kölner Erzbischof 1836 ein Ende: Er stellte neue Forderungen für die Unabhängigkeit der Kirche vom Staat, etwa was die Ausbildung der

⁶⁹⁸ KUPISCH 1955, S. 39.

⁶⁹⁹ KEINEMANN 1986, S. 40–42.

⁷⁰⁰ KEINEMANN 1986, S. 74 f.

⁷⁰¹ KEINEMANN 1986, S. 76.

⁷⁰² KEINEMANN 1986, S. 77.

Geistlichen und die Rechte der Kirche an den Schulen anging,⁷⁰³ und wandte sich scharf gegen die liberal-katholische hermesianische Schule an der Bonner Universität.⁷⁰⁴ In der Mischehenfrage weigerte er sich, das Geheimabkommen zwischen Spiegel und der preußischen Regierung anzuerkennen und richtete sich ganz nach dem päpstlichen Breve von 1830. Hinzu kam, dass er sich ab 1837 – wohl auf Weisung Roms⁷⁰⁵ – in dieser Angelegenheit auch ganz offen gegen den preußischen Staat erklärte, was dieser seinerseits kaum dulden konnte. Die Unterhandlungen, die der Kultusminister Altenstein, aber auch Bunsen und der Graf von Stolberg, Düsseldorfer Regierungspräsident, mit dem Erzbischof anstrebten, fruchteten nichts.

Kurz vor dem Höhepunkt des Konflikts, vom 21. bis 29. Oktober 1837, machte der Erzbischof das Kölner Ursulafest zum 1600-jährigen Gedenken der Schutzheiligen der Stadt Köln zu einer Demonstration seiner Sache,⁷⁰⁶ was bei der Regierung äußerste Besorgnis hervorrief: Man bemerkte, wie der Erzbischof durch dieses Fest „bei den fanatischen Katholiken an Popularität gewonnen“ habe, er habe „die Gemüter in Aufregung und Gährung“ versetzen wollen. Der Innenminister Rochow schrieb an den König:

„So gerüstet hofft der Erzbischof sich dem Willen und Befehl Eurer Königl. Majestät nötigenfalls widersetzen zu können, und die feindselige ultrakatholische Partei ist voller Freude, daß es dahin gekommen ist.“⁷⁰⁷

Die Besorgnis, die Dinge könnten der Kontrolle der Regierung entgleiten, stieg: In einer Ministerkonferenz am 14. November beschloss man baldmöglichstes Eingreifen. Eine Niederlage gegen die katholische Kirche kam kaum in Frage, und so entschied man sich für die zwangsweise Amtsenthebung des Erzbischofs: Am 20. November 1837 wurde er aufgefordert, sein Amt niederzulegen. Als Droste-Vischering sich weigerte, das „ihm anvertraute Amt“ und die „ihm anvertraute Herde“ zu verlassen, wurde er mit Gewalt abgeführt und zunächst in der Festung Minden inhaftiert.⁷⁰⁸

Schnell griff in der katholischen Bevölkerung die Empörung über diesen als unrechtmäßig empfundenen staatlichen ‘Willkürakt’ und die Einmischung des Staates in kirchliche Angelegenheiten um sich, die bald eine nie dagewesene publizistische Aufmerksamkeit nach

⁷⁰³ SCHRÖRS 1927, S. 313.

⁷⁰⁴ SCHRÖRS 1927, S. 362 ff.; GRANE 1987, S. 64: Georg Hermes wurde post mortem 1835 noch von Rom verurteilt, woraufhin der Kölner Erzbischof den Studenten verbot, bei seinen Schülern Vorlesungen zu hören. „Die Episode hatte zur Folge, daß den Jesuiten die theologische Zensur in Deutschland überlassen wurde, was Schwierigkeiten für die freie katholische Forschung und eine Begünstigung der Neuscholastik bedeutete.“

⁷⁰⁵ SCHRÖRS 1927, S. 468.

⁷⁰⁶ SCHRÖRS 1927, S. 495–497.

⁷⁰⁷ Zitiert nach SCHRÖRS 1927, S. 497.

⁷⁰⁸ KEINEMANN 1986, S. 96.

sich zog: Erstmals äußerte sich bei dieser Gelegenheit in Deutschland eine politisch interessierte Öffentlichkeit. In zum Teil dramatischen Schilderungen berichteten etwa die Kölnische Zeitung oder der Westfälische Merkur über das Geschehene, die Verhaftung des Kölner Erzbischofs wurde Tagesgespräch.⁷⁰⁹ Die Gräben zwischen der evangelischen und der katholischen Bevölkerung rissen wieder auf, Kinder preußischer Beamter wurden in den Schulen von katholischen Kindern gehänselt, in Münster brachen am 11. Dezember Unruhen aus, bei denen mehrere tausend Bürger Domplatz und Markt bevölkerten, und die dort exerzierenden preußischen Soldaten wurden mit Steinen beworfen.⁷¹⁰ Adel und Klerus traten in offene Opposition zur preußischen Regierung. Die 'Kölner Wirren' wurden „weit über die Region hinaus – die erste große gesamtdeutsche politische Erfahrung der Katholiken, die sie vereinte.“⁷¹¹

Publizistisch am wirksamsten (mit 10.000 verkauften Exemplaren in zwei Monaten)⁷¹² war sicher die Schrift „Athanasius“, die der aus dem Rheinland stammende Münchener Universalhistoriker Joseph Görres Ende 1838 veröffentlichte.⁷¹³ Mit Macht beschwor er das katholische religiöse Selbstbewusstsein:

„Das katholische Volk in ganzer Masse bis zu seinem allertiefsten Grunde aufgeregt. Alle, wie sie wähten, längst entwurzelten religiösen Gefühle wieder sich mit Macht erhebend, und mit verjüngter Kraft in Aller Herzen lebend. Ein Wille, ein Streben, ein Herz, eine Begeisterung in Allen ohne einige Ausnahme lebendig. Alle Kirchen, mehr als sie fassen können, mit betendem Volk erfüllt ...“⁷¹⁴

Die Schrift rechtfertigte einerseits das Verhalten des Erzbischofs, den Görres geradezu zum Märtyrer stilisierte, und reflektierte das Verhältnis von Kirche und Staat und speziell von Preußen und dem Katholizismus andererseits. Görres' Ziel war „die ganze und volle Realisierung der feierlich gewährten Religionsfreiheit, und der zugesagten politischen und bürgerlichen Gleichheit der Confession in ihrem ganzen Umfang ohne Gefährde und Hinterhalt.“⁷¹⁵ Mit diesen Forderungen, vor allem aber mit der „mutigen und siegesgewissen Stimmung“,⁷¹⁶ die die Schrift vermittelte, gab er dem im Entstehen begriffenen politischen Katholizismus einen nicht unwesentlichen Anstoß und gleichzeitig eine von vornherein antiborussische Ausrichtung: In diesem Sinne erschienen ab 1838 auch die „Historisch-politischen Blätter für das katholische Deutschland“, das Blatt für den konservativen Flügel

⁷⁰⁹ KEINEMANN 1986, S. 106 f.

⁷¹⁰ KEINEMANN 1986, S. 1–9.

⁷¹¹ NIPPERDEY 1983, S. 381.

⁷¹² SCHRÖRS 1927, S. 564.

⁷¹³ Ausführlich dazu SCHRÖRS 1927, S. 557–575.

⁷¹⁴ GÖRRES 1838, S. 132.

⁷¹⁵ GÖRRES 1838, S. 156.

⁷¹⁶ SCHRÖRS 1927, S. 567.

des politischen Katholizismus,⁷¹⁷ und maßgebliche katholische Politiker des späteren 19. Jahrhundert wurden ganz wesentlich von den Ereignissen der Jahre 1837 und 1838 geprägt: Der spätere Mainzer Bischof Ketteler beschloss, seine bereits eingeschlagene juristische Laufbahn gegen die geistliche einzutauschen, die späteren Politiker der Zentrumspartei, August Reichensperger und Hermann von Mallinckrodt, erhielten „die entscheidenden Anstöße zu ihrer politischen Laufbahn.“⁷¹⁸

Aber auch auf protestantisch-liberaler Seite weckte Görres' Schrift das politische Bewusstsein, führte zu Auseinandersetzung und Widerspruch. Nicht nur die konservativen Verfechter des preußischen Staatsgedankens, auch die oppositionelle Linke, Heine, Laube, Gutzkow verteidigten die preußische Handlungsweise, v. a. aber die seit dem 1. Januar 1838 von Arnold Ruge und Theodor Echtermeyer herausgegebenen „Hallischen Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst“, die später zu einem Forum des Linkshegelianismus werden sollten. 1838 aber, so beobachtet Brandhorst, waren die Töne der Zeitschrift noch gemäßigt, „preußisch-patriotisch und regierungstreu“.⁷¹⁹

Hier wandte man sich v. a. gegen die von Görres im „Athanasius“ vorgenommene Verurteilung der Reformation als „Quelle eines dreihundertjährigen religiösen, moralischen und politischen ‘Zersetzungsprocesses’“,⁷²⁰ und das Verhalten der preußischen Regierung wurde als eine folgerichtige Fortsetzung der Reformation interpretiert, als „politisch-rechtliche Verteidigung der protestantischen ‘Freiheit des Wissens, des Glaubens und unseres Staates’ gegen den reaktionären Angriff des unfreien katholisch-hierarchischen Prinzips“.⁷²¹ Das knüpfte an die Ideen der Spätaufklärer an, nach denen die geistliche Befreiung der Reformation eine Fortsetzung im politisch-staatlichen Bereich erfahren müsse, und die Verwirklichung der Freiheit der Bürgerrechte war es auch, was Ruge und andere Autoren der Hallischen Jahrbücher vom preußischen Staat erwarteten.

Diese Erwartungen wurden nie erfüllt: Der 1840 den Thron besteigende König Friedrich Wilhelm IV., der ‘Romantiker auf dem Thron’, enttäuschte nicht nur die Verfassungshoffnungen der Liberalen, sondern er führte auch noch eine Versöhnung mit Rom bezüglich der Mischehenfrage herbei, die auf eine Kapitulation Preußens hinauslief: Der Staat gab u. a. in der Mischehenpraxis nach und ließ ein Veto des Bischofs bei der Besetzung theologischer Professuren zu.⁷²² Die schwerwiegendste Entscheidung war aber wohl die

⁷¹⁷ NIPPERDEY 1983, S. 382.

⁷¹⁸ KUPISCH 1955, S. 42.

⁷¹⁹ BRANDHORST 1981, S. 71.

⁷²⁰ BRANDHORST 1981, S. 71.

⁷²¹ BRANDHORST 1981, S. 71 f.

⁷²² NIPPERDEY 1983, S. 420.

Einrichtung einer eigenen katholischen Abteilung im Kultusministerium, die ausschließlich mit katholischem Personal besetzt wurde.⁷²³

Dass die beiden Tatbestände von restaurativer Politik in der Verfassungsfrage und Annäherung an den Katholizismus miteinander einhergingen, ist symptomatisch für die Regierungsweise des romantisch-konservativen Königs, und beides stellte für die liberale Opposition einen Affront dar. Aber auch die Versuche des Königs zur Versöhnung der Konfessionen – am demonstrativsten wohl durch sein Engagement für den Wiederaufbau des Kölner Doms, den er mit dem Kölner Dombaufest 1842 einleitete⁷²⁴ – konnten den Graben, der sich aufgetan hatte, nicht mehr überbrücken. Liberalisierung der protestantischen Bevölkerung und Ultramontanisierung der katholischen waren nicht mehr aufzuhalten.

Auch in anderen deutschen Staaten verschärften sich in den 30er Jahren die konfessionellen Fronten, wofür hier beispielhaft der sog. 'Bayerische Kniebeugungsstreit' stehen soll: In einer umgekehrten Entwicklung als in Preußen hatte die Regierung in Bayern spätestens seit 1837 unter dem Ministerium Abel einen „klerikalen Kurs“ eingeschlagen: Förderung von Orden und Klöstern, Verkirchlichung von Schulen, Benachteiligung von Protestanten zeigen die enge Verbindung der bayerischen Regierung zur katholischen Kirche und ihrem ultramontanen Kurs an.⁷²⁵ Das Pendant zur Verhaftung des Kölner Erzbischofs in Preußen bildete dann der „Kniebeugungserlass“:

„Durch eine Order des bayerischen Kriegsministeriums vom 14. August 1838 wurde festgelegt, daß alle Soldaten, gleich welcher Konfession, bei Fronleichnamsprozessionen und auf Wache beim Vorübertragen des Allerheiligsten die Knie zu beugen hätten.“⁷²⁶

Wie die Katholiken in Preußen, so reagierten nun die bayerischen Protestanten empört auf den verfassungswidrigen Erlass, auch hier folgte ein ungeheures publizistisches Echo, so dass der bayerische König den Erlass schließlich zurücknehmen musste. Folge war auch hier ein gesteigertes konfessionelles Bewusstsein der protestantischen Minderheit in Bayern, auch hier eine Verschärfung der konfessionellen Antagonismen. Von den Protestanten scharf kritisiert wurde in diesem Zusammenhang auch die Entscheidung König Ludwigs I., die Büste Luthers, die er bereits 1831 bei Ernst Rietschel in Auftrag gegeben hatte, nicht in der 1842 fertig gestellten Walhalla aufzustellen. Zwar erhielt Luther 1847 doch seinen Platz in der Ehrenhalle

⁷²³ KEINEMANN 1986, S. 139.

⁷²⁴ Darauf weist auch BESIER 1998, S. 10 hin.

⁷²⁵ NIPPERDEY 1983, S. 420. Zum klerikalen bayerischen Kurs vor 1848 auch GRANE 1987, S. 119.

⁷²⁶ BESIER 1998, S. 11. Auch NIPPERDEY 1983, S. 420.

der Deutschen, doch die zwischenzeitliche, auffällig tendenziöse Weigerung des Königs drückt das gespannte konfessionelle Klima auch in Bayern beredt aus.⁷²⁷

III.3.2. Die Gräben öffnen sich weiter

Obwohl sich also die Regenten in den 40er Jahren um eine Entspannung der konfessionellen Verhältnisse bemühten, ging die Schere zwischen Ultramontanismus und Liberalismus in den folgenden Jahrzehnten weiter auseinander. Beide Bewegungen gewannen an Anhängerschaft und formierten sich zu einer politischen Größe.

In der katholischen Kirche wurde von den Päpsten Gregor XVI. (1831–1846) und dann Pius IX. (1846–1878) ein unnachgiebiger Kurs vorgegeben, der gegenreformatorische Züge hatte und folgerichtig vom im 19. Jahrhundert wieder auflebenden Jesuitenorden vehement verteidigt wurde.⁷²⁸ Analog zur Gegenreformation bemühte man sich um eine neue Volksfrömmigkeit, die die Massen in die katholische Kirche einbinden sollte: Wallfahrtswesen und Prozessionen wurden in verstärktem Maße wieder aufgenommen, der Marienkult und der Kult um das Heilige Herz Jesu gefördert.⁷²⁹

Einen Höhepunkt dieser Frömmigkeitsübungen bildete die Ausstellung des Heiligen Rocks in Trier 1844: Über eine Million Pilger besuchten im Laufe eines Sommers Trier, um diese Reliquie zu ehren und erregten damit die Empörung der liberal eingestellten Zeitgenossen: Die auffällige Aktion wurde als Provokation des Ultramontanismus empfunden und löste einen heftigen publizistischen Protest aus.⁷³⁰ Der Historiker Heinrich Sybel führte seinen Antikatholizismus auf dieses Ereignis zurück,⁷³¹ und innerhalb des Katholizismus löste die Ausstellung des Heiligen Rockes die Abspaltung der deutsch-katholischen Kirche aus. Ihr Initiator, der Priester Johannes Ronge aus Breslau, ging sogar so weit, den Trierer Erzbischof als einen „Tetzel des 19. Jahrhunderts“ zu bezeichnen.⁷³²

Provozierend wirkte auch die Verkündigung der Unbefleckten Empfängnis Mariä durch Pius IX. 1854 und zehn Jahre später die Veröffentlichung der Enzyklika *Quanta cura* mit dem *Syllabus Errorum*, einer Liste über so genannte „moderne Irrtümer“ wie Liberalismus, Sozialismus, Ökonomismus, Naturalismus usw., die als den Sitten verderblich und daher verdammenswert eingestuft wurden.⁷³³ Eine „Kriegserklärung an die moderne Welt“.⁷³⁴

⁷²⁷ NIPPERDEY 1968, S. 554; STUMP 1983, S. 141 f.

⁷²⁸ FRANZ-WILLING 1971, S. 12.

⁷²⁹ Vgl. GRANE 1987, S. 126–145.

⁷³⁰ GRANE 1987, S. 133.

⁷³¹ GRAMLEY 2001, S. 251.

⁷³² GRANE 1987, S. 133.

⁷³³ GRANE 1987, S. 139; auch BESIER 1998, S. 16.

Das protestantisch-liberale Gegenstück zum Ultramontanismus war der an die Vermittlungstheologie der Freunde und Schüler Schleiermachers anknüpfende und wesentlich bildungsbürgerlich geprägte Kulturprotestantismus, der sich nicht wie der Ultramontanismus gegen die moderne Kultur wandte, sondern gerade die Versöhnung zwischen moderner Weltanschauung und Religion suchte.⁷³⁵ Dabei wandte man sich im Namen von Wissenschafts- und Fortschrittsgläubigkeit und von liberal-konstitutioneller politischer und synodaler kirchlicher Verfassung gegen die restaurative Kirchenpolitik konservativer Lutheraner wie Hengstenberg, Stahl und der Gebrüder Gerlach und ihres Organs, der Evangelischen Kirchenzeitung, ebenso wie gegen den ultramontanen Katholizismus.⁷³⁶

Parallel zum Aufschwung des Liberalismus, der nach dem Scheitern der '48er-Revolution zunächst ein Opfer erneuter Restaurationsbestrebungen geworden war, in der 'Neuen Ära' in den frühen 1860er Jahren „schlossen sich führende kulturprotestantische Gruppierungen der deutschen Einzelstaaten, getragen von der allgemeinen nationalen und liberalen Aufbruchstimmung, zum Deutschen Protestantenverein zusammen.“⁷³⁷ Hier traf sich das liberale protestantische Bildungsbürgertum, das mit Harnack der Meinung war, dass „von seinem Ursprung her der evangelische Protestantismus und die bürgerliche Ordnung der Gesellschaft zusammengehören.“⁷³⁸ Der Deutsche Protestantenverein sollte spezifisch protestantische bürgerliche Nationalkultur betonen und den 1859 gegründeten Deutschen Nationalverein, „der von Anfang an eng mit dem Protestantenverein verklammert war“,⁷³⁹ kulturell untermauern. Gemeinsam war den beiden Vereinen, die auch personell eng verflochten waren, die liberale, die kleindeutsch-nationale und die anti-ultramontane Orientierung.⁷⁴⁰

Angesichts dieser großen, einander diametral entgegengesetzten Gruppierungen – Ultramontanismus und protestantischer Liberalismus – und ihrer Formierung in Vereinen und Parteien, verwundert es nicht, dass sich die konfessionellen Gräben im Laufe der 50er und besonders der 60er Jahre weiter öffneten als je zuvor: So kam es in Baden mit seiner liberalen Regierung bereits in den 50er Jahren zu einem kulturkampftartigen Konflikt zwischen der

⁷³⁴ FRANZ-WILLING 1971, S. 19.

⁷³⁵ Zum Kulturprotestantismus besonders HÜBINGER 1994.

⁷³⁶ HÜBINGER 1994, S. 23.

⁷³⁷ HÜBINGER 1994, S. 1.

⁷³⁸ So Adolf von Harnack in einer Rede auf dem Evangelisch-sozialen Kongress 1897, die ganz den Idealen des Protestantenvereins verpflichtet war. Zitiert nach HÜBINGER 1994, S. 30. Zum liberal interpretierten Lutherbild des Protestantenvereins speziell der Pfalz s. FENSKE 1983.

⁷³⁹ HÜBINGER 1994, S. 40.

⁷⁴⁰ Zu der engen personellen Verflechtung von Protestantenverein, Nationalverein und kleindeutscher Historikerschule auch BUSCHMANN 2001, S. 345.

Regierung und der katholischen Kirche, der seit 1866 erneut aufflammte.⁷⁴¹ Seinen Höhepunkt erreichte der Konflikt aber im preußischen Kulturkampf in den 1870er Jahren.

III.3.3. Kulturkampf in Preußen

Das Phänomen „Kulturkampf“ wurde von seinem Wortschöpfer, dem Arzt und liberalen Politiker Rudolf Virchow, 1873 als Kampf des Staates um die Emanzipation von der Kirche definiert. In diesem Sinne war der Kulturkampf weder auf Deutschland noch auf die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts beschränkt, sondern war „das geistige Grundthema des 19. Jahrhunderts“⁷⁴² überhaupt. Im Preußen der 1870er Jahre machte sich der Kanzler des neuen Deutschen Reiches, Bismarck, zum Vorkämpfer des Staates gegen die Machtansprüche des Ultramontanismus; lebhaft und aus voller Überzeugung unterstützten ihn die Liberalen, die bei den Wahlen 1871 eine starke Mehrheit im Reichstag erringen konnten und daher für Bismarck, der sich in der Kulturkampf-Frage von seinen alten konservativen Verbündeten verlassen sah, zunächst zu einem wichtigen Bündnispartner wurden.

Dabei wurde der Kampf von den Liberalen und Bismarck auf zwei verschiedenen Ebenen geführt.⁷⁴³ Dem Reichskanzler ging es vor allem um die politische Zurückdrängung des kirchlichen Einflusses, um die Behauptung der Machstellung des Staates in Abgrenzung von der Kirche. Damit stand er in Deutschland keineswegs allein: Abgesehen von den badischen Konflikten zwischen Staat und Kirche gab es auch in Bayern starke Kulturkampfbestrebungen, und einige der wichtigsten Kulturkampfgesetze auf Reichsebene wurden von der katholischen bayerischen Regierung angeregt.⁷⁴⁴

Für Bismarck war es namentlich die im November 1870 gegründete katholische Zentrums-Partei, die bedrohliche Züge annahm: Das Zentrum machte sich „zum Anwalt aller mit den seit 1866 gefallen politischen Entscheidungen Unzufriedenen oder von ihnen Überrannten“⁷⁴⁵ und stellte damit die Existenzberechtigung des preußisch dominierten kleindeutschen Reiches in Frage. Wie die Sozialdemokratie, so war auch das Zentrum eine auf Massenwirkung ausgelegte Partei, deren Gesinnungsgrundlage, der Katholizismus, international ausgerichtet war. In der Opposition des Zentrums sah Bismarck eine Gefährdung des neuen preußischen Machtstaates und versuchte daher in der Kulturkampfgesetzgebung, den Einfluss der katholischen Kirche und namentlich des Rom-orientierten Ultramontanismus

⁷⁴¹ NIPPERDEY 1983, S. 422.

⁷⁴² FRANZ-WILLING 1971, S. 10.

⁷⁴³ FRANZ-WILLING 1971, S. 10.

⁷⁴⁴ FRANZ-WILLING 1971, S. 37 f.

⁷⁴⁵ KUPISCH 1955, S. 89.

auf das alltägliche Leben und besonders in politischen Angelegenheiten so weit wie möglich einzudämmen.

Für die Liberalen dagegen war der Kulturkampf eine Frage der Weltanschauung, die weit über das bloß politische hinausging:⁷⁴⁶ Das 1870 auf dem Vatikanischen Konzil beschlossene Unfehlbarkeitsdogma⁷⁴⁷ hatte den schwelenden Antagonismus zur als rückständig und abergläubisch eingestuften katholischen Kirche noch verschärft,⁷⁴⁸ und man glaubte nun, liberale Fortschrittsideale und nationalstaatliche Ideen tatkräftig gegen den Ultramontanismus verteidigen zu müssen. Indem als Feind nicht der deutsche Katholik an sich, sondern dezidiert die ultramontane Ausrichtung der katholischen Kirche benannt wurde, konnte man den Kampf als einen im nationaldeutschen Interesse und gegen ausländische Einflüsse geführten propagieren.⁷⁴⁹ Die Frömmigkeitshaltung der ultramontanen Bewegung wurde als eine importierte, romanische dem 'deutsch'-protestantischen Christentum entgegengestellt.⁷⁵⁰

Auslöser für Bismarcks Kulturkampf war die erste Reichstagssitzung am 21. März 1871, in der das Zentrum mit 57 Abgeordneten als zweitstärkste Partei eine starke Stellung innehatte. Hier wurde deutlich, dass „die Katholiken im katholischen Westfalen, in den katholischen Rheinlanden, im katholischen Schlesien, die katholischen Polen in den östlichen Provinzen“⁷⁵¹ dem neuen, preußisch geführten Reich durchaus kritisch gegenüberstanden, eine von Bismarck als bedrohlich empfundene Situation. Nachdem seine Versuche, die Kurie zu einer Stellungnahme gegen die parlamentarische Opposition des Zentrums zu bewegen, gescheitert waren, beschloss er, selbst gegen sie vorzugehen.⁷⁵²

Eine erste Kampfmaßnahme war die Aufhebung der katholischen Abteilung des preußischen Kultusministeriums am 8. Juli 1871. Als Begründung hieß es:

„Die ultramontane Partei hat in der jetzt beendigten Session des ersten Deutschen Reichstags zu einer Zeit des höchsten patriotischen Aufschwungs der Nation deutlich gezeigt, daß die Herrschaft des unfehlbaren Papstes und des blind gehorchenden Klerus ihr entschiedenes Ziel ist, daß sie die Regierung bekämpft, wenn sie sich nicht jener Herrschaft beugt, daß sie das

⁷⁴⁶ S. zur liberalen Haltung im Kulturkampf und liberale Vorurteile über den rückständigen, abergläubischen, sittenlosen Katholizismus v. a. die Arbeiten Blackbourns: Allgemeiner BLACKBOURN 1988, an dem Fallbeispiel der Marienerscheinungen in Marpingen und die liberale Reaktion BLACKBOURN 1997.

⁷⁴⁷ Zum Unfehlbarkeitsdogma und seinen Folgen FRANZ-WILLING 1971, S. 24: „Höhepunkt im Weltanschauungskrieg zwischen der herrschenden Zeitströmung des Liberalismus und der Gegenbewegung des Klerikalismus.“

⁷⁴⁸ Der liberale Theologe Michael Baumgarten z. B. interpretierte das Unfehlbarkeitsdogma als Angriff auf die Wissenschaft und die Vernunft: BAUMGARTEN 1883, S. 34: „Unfehlbarkeit eines sterblichen, sündigen Menschen als gewisses Heilmittel gegen die tiefsten Schäden der Völker und der einzelnen Seelen, das ist eine Kriegserklärung nicht gegen diese oder gegen jene Wissenschaft, sondern gegen den Geist aller Wissenschaften, das ist ein Bündniß mit dem Ungeist der Unwissenheit, der Unergründlichkeit, der Geschichtsfälschung, des Aberglaubens.“

⁷⁴⁹ GRAMLEY 2001, S. 146.

⁷⁵⁰ GRAMLEY 2001, S. 151.

⁷⁵¹ FRANZ-WILLING 1971, S. 27.

⁷⁵² FRANZ-WILLING 1971, S. 27–29.

deutsche Reich unter einem evangelischen Kaiser als eine Institution ansieht, zu deren Bekämpfung das Bündnis mit revolutionären Elementen nicht zu verschmähen ist.“⁷⁵³

Für eine weiter reichende Gesetzgebung, die z. B. die Verstaatlichung der Schulen plante, konnte Bismarck aber weder das Kaiserpaar noch die Konservativen gewinnen, schließlich war hier die evangelische Kirche genauso betroffen wie die katholische. Der konservative Kultusminister von Mühler wurde also im Januar 1872 durch den Nationalliberalen Adalbert Falk ersetzt, der die weitere Gesetzgebung größtenteils ausarbeitete. Noch unter von Mühler wurde auf Veranlassung Bayerns ein Gesetz gegen den Missbrauch der Kanzel zu politischen Zwecken erlassen. Es folgte, unter Falk und auf Preußen beschränkt, im März 1872 das Schulgesetz, das die Aufsicht aller Schulen dem Staat unterstellte und ebenfalls noch 1872 ein Gesetz, das den Jesuitenorden und verwandte Orden auf Reichsboden verbot. Den Höhepunkt bildete die Maigesetzgebung von 1873: Rasch aufeinander folgend wurden vom 11.–14. Mai vier Gesetze erlassen, die die Ausbildung und Anstellung der Priester einer staatlichen Aufsicht unterstellten, die kirchliche Disziplinargewalt stark einschränkten und den Kirchenaustritt von den kirchlichen Behörden unabhängig machten. Es folgten 1874 Gesetze, die sich auf die Durchführung und Auswirkung der Gesetze von 1873 bezogen und 1875 eine Reihe von Strafgesetzen, „erlassen wegen Nichtbefolgung der bisherigen Kirchengesetze.“ Im Mai 1875 wurden außer dem Jesuitenorden auch alle anderen aufgehoben, die sich nicht mit Krankenpflege befassten. 1874 und 1875 wurde zuerst in Preußen, dann im Reich, die obligatorische Zivilehe eingeführt.⁷⁵⁴

Besonders für die Maigesetze von 1873 gilt, „daß der Staat mit diesen Gesetzen die römisch-katholische Hierarchie zerstören wollte und die Kirche in eine nationale Staatskirche umzuwandeln suchte.“⁷⁵⁵ Die Kirchen – auch die evangelischen – wurden aus dem öffentlichen Leben zurückgedrängt, dem Staat dagegen ein Machtzuwachs gewährleistet.

Bereits 1873 weigerte sich der preußische Episkopat, die Maigesetzgebung zu akzeptieren: Es kam zum offenen Kampf zwischen dem Staat und der Kirche, was den Liberalen entgegenkam, Bismarcks Absichten jedoch zuwiderlief, hatte er doch den Konflikt allein auf politischer Ebene gegen die parlamentarische Opposition führen wollen.⁷⁵⁶

Entgegen allen Absichten auf liberaler Seite hatte der Kulturkampf eher eine Stärkung als eine Schwächung des politischen Katholizismus in Deutschland zur Folge: Die massiven

⁷⁵³ Zitat aus dem Vorschlag des Kultusministeriums zur Aufhebung der katholischen Abteilung vom 30. Juni 1871, FRANZ-WILLING 1971, S. 34.

⁷⁵⁴ Zur Kulturkampfgesetzgebung FRANZ-WILLING 1871, S. 43–45; BESIER 1998, S. 23 f.

⁷⁵⁵ FRANZ-WILLING 1971, S. 43.

⁷⁵⁶ BESIER 1998, S. 24.

Maßnahmen, mit denen die Gesetze z. T. brutal durchgesetzt wurden (Auflösen von Versammlungen, Versiegeln von Kirchentüren, Hausdurchsuchungen⁷⁵⁷) schürten den Hass der Katholiken auf den preußischen Staat, die Einschnitte in das kirchliche Leben – „1440 Pfarrstellen wurden vakant durch Absetzung, Verbot der Amtsausübung und Landesverweisung“⁷⁵⁸ – schweißten die katholischen Deutschen um so fester zusammen und ließen sie geschlossen hinter ihrer Partei, dem Zentrum, stehen. Bereits in den Landtagswahlen 1873 verdoppelten sich die Stimmen der Partei, die den sich verfolgt fühlenden Katholiken Halt bot.⁷⁵⁹ Die Liberalen dagegen, die durch die harschen Kulturkampfmaßnahmen manches liberale Prinzip verraten hatten,⁷⁶⁰ verloren an Integrität und Unterstützung. Gerade im Vergleich zum klassenübergreifenden politischen Katholizismus wurde nun auch deutlich, dass es den stets exklusiv agierenden und argumentierenden Liberalen, die sich aus Angst vor „den rohen Instinkten der Massen“ z. B. gegen das allgemeine Wahlrecht aussprachen, an einer Massenbasis fehlte,⁷⁶¹ zumal das volkstümlichste Ziel der Liberalen, das sie bisher zum Vertreter der Interessen ganz Deutschlands gemacht hatte, der Nationalstaat, nun erreicht war.⁷⁶² Nicht zuletzt die Gründerkrise seit 1873 machte das Vertrauen in liberale Politik wanken.⁷⁶³

Bismarck konnte spätestens 1876 nicht umhin, zu erkennen, dass seine Kulturkampfpolitik das Gegenteil von dem bewirkt hatte, was er ursprünglich wollte: die Schwächung des Zentrums. Zudem erforderten seine Pläne in Wirtschafts- und Sozialpolitik, für die er nicht mit uneingeschränkter Unterstützung der Nationalliberalen rechnen konnte, eine neue Regierungsmehrheit: Es galt nun, die Konservativen, die sich im Kulturkampf von ihm abgewandt hatten, und das Zentrum auf seine Seite zu bringen und den Kulturkampf ebenso wie die ‘Liberale Ära’ zu beenden.⁷⁶⁴

Erste Verhandlungen führte er in Wien mit dem Nuntius Jacobini 1879, und im gleichen Jahr trat der Kultusminister Falk zurück. 1880 traten die ersten „Milderungsgesetze“ in Kraft, die der Regierung die Möglichkeit gaben, von der Anwendung der Maigesetzgebung von 1873 abzusehen. Die Diplomatie zwischen preußischem Staat und Kurie wurde wieder intensiviert, und 1886 und 1887 wurden die den Kulturkampf beendenden Friedensgesetze beschlossen:

⁷⁵⁷ BLACKBOURN 1988, S. 38.

⁷⁵⁸ FRANZ-WILLING 1971, S. 47.

⁷⁵⁹ FRANZ-WILLING 1971, S. 47.

⁷⁶⁰ FRANZ-WILLING 1971, S. 36: Liberal wäre eine Trennung von Staat und Kirche gewesen, nicht eine Reglementierung der Kirche durch den Staat.

⁷⁶¹ BLACKBOURN 1988, S. 43–45.

⁷⁶² Auf die Erfüllung eines der wichtigsten politischen Anliegen des Liberalismus als Grund für seinen Attraktivitätsverlust weist auch ULLMANN 1995, S. 63 hin.

⁷⁶³ ULLMANN 1995, S. 60–63.

Ein Erfolg für Bismarck, den die Liberalen als Demütigung, als Gang nach Canossa brandmarkten.⁷⁶⁵

Für sie war der auf der weltanschaulichen Ebene geführte Kulturkampf längst nicht beendet. Eine unmittelbare Reaktion war der vor allem von protestantischen Theologen gegründete „Evangelische Bund zur Wahrung der deutsch-protestantischen Interessen“ 1887. Sein Ziel war die Gründung einer deutsch-protestantischen Nationalkirche „mit Einschluß der von Rom abgefallenen Katholiken.“⁷⁶⁶ Im Aufruf zu seiner Gründung vom 15. Januar 1887 heißt es u. a.:

„Die deutsche evangelische Kirche und mit ihr unser deutsches Vaterland sind von schweren Gefahren bedroht. Durch den sogenannten Kulturkampf und die Art seiner Beilegung sehen wir die Macht des Romanismus aufs höchste gesteigert. Rührig und mit zäher Beharrlichkeit, unter Benutzung aller dem deutschen Wesen entgegenwirkenden Strömungen verfolgt dieser seine Ziele. Die Zugeständnisse, welche er den deutschen Regierungen abgerungen hat, bieten ihm nur neue Mittel des Angriffs. Auch die größere Mäßigung und die Friedfertigkeit, welche er jetzt zur Schau trägt, dienen ihm zur Gewinnung weiterer Vorteile.“⁷⁶⁷

Die Angst vor einer Verschwörung des Romanismus gegen das deutsche Volkstum ist kaum zu überhören. Der Kulturkampf, so meinte der Verfasser des Aufrufes, neige sich zwar dem Ende zu, aber „der Kampf mit Rom dauert fort; er wird dauern ‘so lange noch ein Ketzer im Lande ist’ [...] Das evangelische Volk muß diesen Kampf aufnehmen mit vereinter und nachhaltiger Kraft.“⁷⁶⁸

Schließlich beruft sich der Verfasser noch auf die Reformation, auf der „Deutschlands gegenwärtige Kraft und Größe beruht.“⁷⁶⁹ Überhaupt war die Reformation ein beliebter historischer Bezugspunkt, auf den man im Kulturkampf immer wieder zurückgriff und mit dem man ihn legitimierte. So berief sich auch Bismarck im Gespräch mit dem die konservative Position im Kulturkampf verteidigenden Regierungspräsidenten Gustav von Diest auf Luther:

„Tun Sie mir den Gefallen und lesen Sie einmal wieder Luthers Schriften, wie ich es jetzt getan, lesen Sie vor allem Luthers Brief an den Adel deutscher Nation, und Sie werden finden, daß ich nur einen kleinen Bruchteil von dem, was Luther gegen Rom und den Papst durch die Staatsgewalt ausgeführt wissen will, jetzt durch die Kirchengesetze erstrebe. Und dann erklären Sie mir den Widerstand derer gegen die Kirchengesetze, die sich mit Vorliebe ‘lutherisch’ nennen!“⁷⁷⁰

⁷⁶⁴ FRANZ-WILLING 1971, S. 49 f.

⁷⁶⁵ FRANZ-WILLING 1971, S. 57–62.

⁷⁶⁶ FRANZ-WILLING 1971, S. 63. Zum „Evangelischen Bund zur Wahrung der deutsch-protestantischen Interessen“ auch Hübinger 1994, S. 28. Hübinger S. 35 weist auch darauf hin, dass der „Kampf gegen Rom“ auch 1888 auf der Tagesordnung des 17. Protestantentages stand.

⁷⁶⁷ Zitiert nach KUPISCH 1960, S. 52.

⁷⁶⁸ Zitiert nach KUPISCH 1960, S. 53.

⁷⁶⁹ Zitiert nach KUPISCH 1960, S. 54.

⁷⁷⁰ Zitiert nach THADDEN 1983, S. 105.

Und der liberale Theologe Michael Baumgarten schrieb 1872 zu Luthers Schrift über das Papsttum:

„Diese Schrift ist von einer erschreckend rauhen Form, aber wer die Geschichte des jesuitischen Papstthums verfolgt, wer im Geiste durchlebt hat die Bartholomäusnacht, die Blutthaten Albas in den Niederlanden, die Greuel des durch die fürstlichen Jesuitenschüler entzündeten 30jährigen Krieges [...] wer endlich diesen stupiden Gehorsam von hunderttausenden gegen ein jesuitisch gewordenes Pfaffenthum als eine Schmach der deutschen Nation empfindet, der wird den zürnenden Genius in jener Schrift verstehen und segnen, der wird den gesunden und kräftigen Kern in jener rauhen Hülse weit vorziehen der verderblichen Schwächlichkeit und gesinnungslosen Weichlichkeit ...“⁷⁷¹

Das harte Vorgehen der preußischen Regierung gegen den Katholizismus im Kulturkampf schien so historisch gerechtfertigt.

Auch künstlerisch hängt die Luther-Rezeption der 70er Jahre eng mit der Kulturkampf-Stimmung zusammen. Das wird besonders deutlich anhand der Aufstellung des Eislebener Lutherdenkmals in den 70er Jahren: Schon in den ersten Vorschlägen und Spendenaufrufen wurde Luther im Zusammenhang mit der Gründung des Deutschen Reiches und dem Kampf gegen Jesuitismus und Ultramontanismus beschworen,⁷⁷² und die Annahme des Entwurfes von Rudolf Siemering war eine deutliche Absage an Rom: In Siemerings erst 1882 vollendetem, aber bereits 1875 entworfenen Denkmal ist Luther – und das ist in dieser Form einzigartig in der Lutherdenkmalkunst – handelnd dargestellt: Mit verachtungsvollem Ausdruck knüllt er mit der rechten Hand die Bannandrohungsbulle zusammen, um sie – das macht der Ausfallschritt deutlich – im nächsten Moment dem Feuer zu übergeben (Abb. 87).⁷⁷³ Nicht seine theologische Aufbauarbeit, sondern sein Bruch mit Rom wird hier thematisiert. Beredt spricht sich darin die aufgeladene Stimmung zur Zeit des Kulturkampfes aus.

Reichsgründung und darauf folgender Kulturkampf wurden in der liberalen Geschichtsvorstellung in einer Linie mit Luther und der Reformation, als die Fortführung von

⁷⁷¹ BAUMGARTEN 1872, S. 11.

⁷⁷² STEFFENS 2002A, Zitate S. 149 f. und 152.

⁷⁷³ STEFFENS 2002A, S. 159 betont ebenfalls die kulturkämpferische Intention dieses Denkmals. Das kulturkämpferische Moment – und darauf hat mich Herr Otto Kammer noch einmal aufmerksam gemacht – wird aber sicher nicht der einzige Grund für die Annahme von Siemerings Entwurf gewesen sein; vor allem empfanden die Entscheidungsträger gerade diesen Entwurf als besonders innovativ; anders als die anderen beiden Denkmalsentwürfe von Fritz Schaper und Carl Keil schlug Siemering gegenüber dem Wormser Lutherdenkmal einen eigenen Weg ein. Es wurde auch Kritik an Siemerings Denkmal geäußert; so fand man es unpassend, dass hier ein einzelner Moment aus Luthers Leben dargestellt sei statt der „ganze Luther“ in all seinen Facetten. Ein Kritiker, ein Pastor Thun, kritisierte auch den offensichtlichen Bezug des Denkmals zum Kulturkampf: „....., wer, der unbefangenen die bisherigen Früchte dieses Kampfes betrachtet, möchte nicht denselben je eher je lieber beendet sehen? Wozu soll denn die Erinnerung daran in dem Lutherdenkmal gleichsam verewigt werden?“ Zitiert nach STEFFENS 2002A, S. 161.

Luthers Anliegen und Vollendung der Reformation interpretiert. Nur so konnte Luther im Kaiserreich endgültig zu einem deutschen Mythos werden.

III.4. Mythos Luther – das konfessionelle Geschichtsbild

Die Geschichte war die herausragende Deutungsmacht des 19. Jahrhunderts. Erst, wenn man diesen Umstand berücksichtigt, wird die Selbstverständlichkeit, mit der Politiker, Historiker und Theologen jeder *façon* ihr Handeln und ihre politische Sichtweise immer wieder aus der Geschichte legitimieren, verständlich. Die Geschichte trägt wesentlich zur Identitätsbildung der Nation bei. Sie birgt ihre Wurzeln, sie zeigt ihren Weg und verweist auf ihr Zukünftiges.⁷⁷⁴ Sie wirkt damit auch unmittelbar auf die Gegenwart ein:

„Alle historistischen Geschichtsschreiber gingen [...] von der selbstverständlichen Annahme aus, daß die Erkenntnisse ihrer jeweiligen Darstellungen nicht nur das historische Erkenntnisinteresse ihrer selbst und ihrer Fachkollegen befriedigen sollten, sondern in die politischen Handlungsvollzüge der Zeitgenossen hineinwirken konnten und mußten.“⁷⁷⁵

Dabei war die Deutung der Geschichte und des in ihr ersichtlichen politischen und menschheitlichen Fortschritts keineswegs so eindeutig, wie die Historiker es gern darstellten: Einig war man sich zwar im wesentlichen über die geschichtliche Bedingtheit der nun notwendigen Nationsbildung, in der Frage aber, wie diese Nation aufgebaut zu sein habe, in welchem Rahmen sie sich überhaupt verwirklichen lassen würde – großdeutsch oder kleindeutsch, monarchisch oder parlamentarisch – gingen die Anschauungen weit auseinander, und entsprechend verschiedenartige Auslegungen musste die geschichtliche Vergangenheit über sich ergehen lassen.

Am wirkungsmächtigsten und verbreitetsten war unter den Historikern die kleindeutsche, sog. ‘borussianische’ Schule, die – wissenschaftlich geschlossen formuliert in Johann Gustav Droysens „Geschichte der preußischen Politik“, danach in Abwandlungen von Droysen verteidigt von Sybel und Treitschke – den Aufbau des deutschen Nationalstaats als historische ‘Aufgabe’ Preußens verstand, unter Ausschluss des Habsburgerreiches Österreich.⁷⁷⁶ In diesem Geschichtsentwurf setzt die Geschichte der deutschen Nation im Wesentlichen bei der Reformation an. Hier habe das Bedürfnis der Deutschen nach Befreiung vom römischen Gängelband und nach nationaler Eigenständigkeit ihre erste Verwirklichung gefunden, die Reformation wurde als „unseres Volkes größte That“, als „größte Glaubens- und

⁷⁷⁴ Zur nationalen Mythenbildung als bezeichnende Begleiterscheinung des Nationalismus überhaupt auch WEHLER 1996, S. 269.

⁷⁷⁵ HARDTWIG 1981, S. 50.

Gewissensthat deutscher Nation“ interpretiert.⁷⁷⁷ Die Intoleranz der Altgläubigen habe schließlich den Dreißigjährigen Krieg heraufbeschworen, dessen verheerende Folgen nur durch die Kräfte des Protestantismus überwunden werden konnten, nämlich durch Preußens Aufstieg zu einer Großmacht, die nun im Begriff sei, den deutschen Nationalstaat endlich zu verwirklichen.⁷⁷⁸

Nicht zufällig war der Begründer der kleindeutschen Schule Droysen auch liberaler Politiker, einer derjenigen, die im Frankfurter Parlament bereits die kleindeutsche Nationsbildung verteidigten: Geschichte und Politik, das ging direkt Hand in Hand, und Droysen war nicht der einzige kleindeutsche Historiker in Frankfurt.⁷⁷⁹

Dabei war die Frage großdeutsch-kleindeutsch keine nebensächliche, sondern grundlegend für die in der 1848er Revolution angestrebte Nationsbildung, die in den folgenden Jahrzehnten bis zur endgültigen Reichsgründung 1871 die Gemüter erhitzten und die Anhänger der Nationalstaatsidee in zwei Lager teilen sollte: War der Gedanke, Österreich aus einem Deutschen Reich auszuschließen, zunächst für die Mehrheit der Deutschen undenkbar, so kam doch bald ein Großteil gerade der Liberalen zu der Erkenntnis, dass ein Nationalstaat mit den beiden Großmächten Preußen und Österreich, die beide Anspruch auf die Vormachtstellung im Reich erheben würden, kaum zu realisieren wäre, zumal auch das österreichische Vielvölkerprinzip der Nationalstaatsidee zuwiderlief.⁷⁸⁰ Es galt also, sich zu entscheiden, und schon im Herbst 1848 bildete diese national-politische Frage die Haupt-Trennlinie zwischen den Fraktionen des Frankfurter Parlaments.⁷⁸¹

Das aus der Geschichte hergeleitete Plädoyer kleindeutscher Historiker für ein deutsches Reich unter preußischer Führung war auch durch konfessionelle Sympathien stark mitbedingt: Preußen stand für den Protestantismus, Österreich hingegen für den Katholizismus. Wandten sich die Verteidiger Großdeutschlands wegen seiner Stellung als einer der „Hochburgen der Reaktion“ und als Militärstaat gegen Preußen, so verteidigten die Kleindeutschen Preußen als „Staat der liberalen Bürokratie, des westdeutschen Bürgertums, des Zollvereins, der

⁷⁷⁶ HARDTWIG 1981, S. 54.

⁷⁷⁷ So Prälat Dr. Zimmermann in seiner Rede zur Enthüllung des Wormser Lutherdenkmals 1868. Zitiert nach EICH 1868, S. 233.

⁷⁷⁸ BECKER 2001, S. 403 f. Die positive Reformationsdeutung knüpft bei Leopold von Ranke's berühmtem Hauptwerk „Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation“ von 1839–1847 an.

⁷⁷⁹ GRAMLEY 2001, S. 156. Auch Heinrich von Sybel betätigte sich später politisch: Er war 1874–1880 Mitglied des preußischen Abgeordnetenhauses, Heinrich von Treitschke 1871–74 Mitglied des Reichstages.

⁷⁸⁰ Zu den sich 1848 stellenden Alternativen NIPPERDEY 1983, S. 656.

⁷⁸¹ NIPPERDEY 1983, S. 612 zu den Frankfurter Fraktionen.

Wissenschaften“ und nicht zuletzt „des Protestantismus, und das hieß in den Augen der Mehrheit der Liberalen: der Basis von Freiheit und Geist.“⁷⁸²

In der Sicht der kleindeutschen Historiker, die durch vielfältige Publikationstätigkeit in den einschlägigen bildungsbürgerlichen Blättern einen starken Einfluss auf das Denken in der Öffentlichkeit hatten, war der Antagonismus Preußen – Österreich bis in die Reformation zurückzuverfolgen und lief parallel zu der Kluft zwischen Protestantismus und Katholizismus. So konnte der beliebte liberalnationale Schriftsteller Gustav Freytag in den 1859–1867 erschienenen „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ über die Auswirkungen des Wormser Reichstages schreiben:

„Diese zwei Tage des 17. und 18. Aprilis 1521 waren es, in denen die beiden Männer einander in das Angesicht schauten, welche das Leben Deutschlands zwiespältig geschieden haben, die großen Gegner, welche in den Urenkeln ihres Geistes einander bis auf unsere Zeit bekämpft haben, der burgundische Habsburger und der deutsche Bauernsohn, Kaiser und Professor, der eine, welcher deutsch nur mit seinem Pferde sprach, und der andere, Uebersetzer der Bibel und Bildner der neudeutschen Schriftsprache, der eine Vorfahr der Jesuitengönner, Urheber der habsburgischen Hauspolitik, der andere Vorgänger Lessing's, der großen Dichter, Geschichtsschreiber und Philosophen. Es war eine verhängnißvolle Stunde deutscher Geschichte, als der junge Kaiser, Herr der halben Erde, zu Worms das verachtende Wort sprach: 'Der soll mich nicht zum Ketzer machen'. Denn damals begann der Kampf seines Hauses mit dem Hausgeist des deutschen Volkes.“⁷⁸³

Es ging, so wird aus Freytags Text deutlich, nicht nur um zwei verschiedene Auffassungen von Religion, es ging um verschiedene kulturelle Haltungen, und der Protestantismus, so machte Freytag dem Leser unmissverständlich klar, war die Grundlage aller deutschen bürgerlichen Kultur und allen deutschen Wesens, das unter einem habsburgischen Herrscher keinesfalls gedeihen könne. Ausgehend von Hegel sieht man in der Reformation „die Einsetzung der Wissenschaft, des Staats, des Berufs in deren autonomes Existenzrecht“, ⁷⁸⁴ die Grundlagen bürgerlichen Lebens und bürgerlicher Werthaltung also, die für die führenden bürgerlichen Schichten des 19. Jahrhunderts so existentiell wurden.

Der von der Reformation ausgehende und sich in ihr verwirklichende 'deutsche Geist', mit dem die Liberalen den notwendigerweise protestantischen Charakter einer deutschen Nationsbildung rechtfertigen, verkörperte sich exemplarisch in der Person Luthers, der so in der Sicht des Bürgertums des 19. Jahrhunderts zu einem deutschen Mythos werden konnte.

Seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts bis weit ins 20. Jahrhundert hinein wurde Luthers Deutschtum sowohl von liberalen als auch von konservativen Protestanten immer wieder beschworen und bildete sich zu einem festen Topos aus. Herausgegriffen seien hier nur einige

⁷⁸² NIPPERDEY 1983, S. 658.

⁷⁸³ FREYTAG 1888 (erstmalig 1859), S. 101.

⁷⁸⁴ BECKER 1985, S. 230.

wenige Zitate. Der Gothaer Theologe Karl Bretschneider schrieb 1844 in seinem Büchlein über die deutsche Reformation:

„Luther war in jeder Beziehung ein Repräsentant der deutschen Nationalität. Ein klarer, gesunder, unverwüthlicher Menschenverstand, der die Nebel der stärksten Vorurtheile durchbrach, oft zu Luthers eigener Gemüthsbeunruhigung, eine große Schärfe des Urtheils, große Gewalt über die Sprache, treue Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit, tiefe Religiosität und innige Hingabe des Gemüths an das Heilige, fester Muth und heldenmütige Unerschrockenheit und Fähigkeit für ächte Begeisterung; – dies waren die Haupteigenschaften, in denen sich das Bild des deutschen Genius in Luther widerspiegelte.“⁷⁸⁵

Aufrichtigkeit im Gegensatz zu ‘welscher Falschheit’, Mut, Gemüthhaftigkeit, Innigkeit, das sind die Vorzüge, die man an Luther immer wieder hervorhob. Da wurde die ihm häufig zum Vorwurf gemachte „Derbheit“ der Rede auch entschuldigt, zumal Luther ja nur mit seinem ungestümen Temperament seine großen Taten vollbringen konnte.

Für den liberalen evangelischen Theologen Heinrich Holtzmann, der sich nachträglich zum Lutherjubiläum 1883 äußerte, war Luther „ein auserlesener Typus deutschen Wesens, ja so recht die concentrirte Erscheinung, die gedrungene Personification, das potenzierte Selbst des deutschen Volksgeistes“⁷⁸⁶ und noch 1901 schrieb Pastor C. Werckshagen:

„Das deutsche Gemüt mit seinem schwermütigen Ernst und seiner lachenden Fröhlichkeit, der deutsche Sinn mit seiner grübelnden Tiefe, mit seiner Offenheit und Treue, das deutsche Wesen mit seinem Ungestüm und Trutz, mit seiner Freude an kraftvollem Thun – sie haben in Luthers Glauben ihr eigenes Bild christlich verklärt wiedergefunden.“⁷⁸⁷

Das deutsche Wesen also ist protestantisches Wesen, beispielhaft verkörpert in der Person Luthers. Dieser, so unterstellte schon der liberal gesinnte Karl Bretschneider 1844, habe nicht allein aus „Verehrung des göttlichen Wortes in heiliger Schrift“ seinen Kampf gegen das Papsttum aufgenommen, sondern auch wegen seines Zornes „über die Herabwürdigung der deutschen Nation durch die Römer oder Italiener.“⁷⁸⁸ Die Reformation sei auch eine Tat des Patriotismus gewesen, die Deutschland endlich die Selbständigkeit von einem verrohten Klerus gewährt habe. Und:

„Auch in neuester Zeit unter dem Drucke der französischen Uebermacht, war es das protestantische Deutschland, wo zuerst der deutsche Patriotismus aufflammte, der die neue Unabhängigkeit der deutschen Nation erkämpfte und begründete.“⁷⁸⁹

Patriotismus und das Verlangen nach Autonomie der deutschen Nation waren also in Bretschneiders Augen – und nicht nur in seinen – protestantische Eigenschaften, oder

⁷⁸⁵ BRETSCHNEIDER 1844, S. 67 f.

⁷⁸⁶ HOLTZMANN 1884, S. 166.

⁷⁸⁷ WERCKSHAGEN 1901B, S. 48.

⁷⁸⁸ BRETSCHNEIDER 1844, S. 209.

⁷⁸⁹ BRETSCHNEIDER 1844, S. 213.

umgekehrt: Der wahre deutsche Patriot war Protestant. Damit machten die Protestanten aber auch den Anspruch, die eigentlichen Repräsentanten der Nation zu sein. Der Katholizismus besonders der ultramontanen Spielart mit seiner fortdauernden Bindung an Rom, von dem Deutschland sich doch durch die Reformation endlich befreit hatte, galt dagegen in den Augen der Kleindeutschen als undeutsch, man stellte das reformatorische, ‘deutsche’ Christentum dem katholischen ‘römischen’ entgegen.⁷⁹⁰

Auch katholische Historiker deuteten die Geschichte ihrer Konfession und ihrem Wunsch nach einem Österreich mit einbeziehenden Deutschen Reich entsprechend aus, und in ihrer konservativen, die Kontinuität des Reiches betonenden Auslegung folgten ihnen, wenn auch selbstverständlich mit einer anderen Bewertung der Reformation, vielfach die konservativen Protestanten.⁷⁹¹ Die katholische Geschichtsschreibung interpretierte den Heiligen Bonifatius als den Stifter nationaler Einheit,⁷⁹² wohingegen die Reformation die Einheit des deutschen Volkes im Christentum zerstört habe.⁷⁹³ Von katholischen Historikern wie Ignaz Döllinger und Josef Edmund Jörg wurde die Reformation als revolutionärer „Einbruch in die kirchliche, politische und soziale Ordnung des Spätmittelalters mit höchst nachteiligen Folgen für Moral, Kultur und Gesellschaft des 16. Jahrhunderts gewertet.“⁷⁹⁴ Zudem sei es die Reformation gewesen, die den revolutionären Geist im Volk geweckt habe und letztlich zu den unseligen revolutionären Entwicklungen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts geführt habe. Der konservative Staatstheoretiker Friedrich Julius Stahl fasste die katholischen Vorwürfe so zusammen:

„Es wird als eine fast nicht mehr zu bestreitende Behauptung hingestellt, die Reformation habe auf religiösem Gebiete begonnen, was die Revolution auf politischem Gebiete vollendet: die Reformation sey die Auflehnung gegen die kirchliche Autorität, die Revolution die Auflehnung gegen die weltliche Autorität; die Reformation vernichte die Monarchie in der Kirche, die Revolution vernichte die Monarchie im Staate; jene verkünde das allgemeine Priesterthum und die Herrschaft der Gemeinde, diese die Egalité und die Souveränität [sic] des Volkes“⁷⁹⁵

⁷⁹⁰ GRAMLEY 2001, S. 151.

⁷⁹¹ Zur „konservativen Allianz“ von konservativen Protestanten und Katholiken, die aber mit dem Kölner Kirchenstreit in eine Krise geriet s. BUSCHMANN 2001, S. 342 f. Beide waren antiliberal und antirevolutionär ausgerichtet und betonten die Kontinuität mit der Vergangenheit. Die konservativen Protestanten wehrten sich gegen eine Auslegung der Reformation als Vorbereitung des liberalen Zeitalters und betonten, gerade der Gehorsam gegen die Obrigkeit sei ein „ächt protestantisches Prinzip“ (STAHL 1853, S. 22), während die Katholiken vielfach die Reformation selbst als Vorbedingung der späteren Revolutionen brandmarkten.

⁷⁹² Zur Nationalisierung des Bonifatiuskultes auch LAUBE 2001, S. 299, 303 f, 307 f. Ebenso wurde auch die Heilige Elisabeth zur nationalen Heiligen stilisiert.

⁷⁹³ S. ausführlicher zu den konfessionellen Interpretationen Luthers und der Reformation während des ganzen Jahrhunderts auch BECKER 1985.

⁷⁹⁴ BECKER 1985, S. 222.

⁷⁹⁵ STAHL 1853, S. 1.

Und er fügte richtig hinzu: „Diese Ansicht wird noch dadurch bestärkt, daß die Anhänger der Revolution selbst sie theilen.“⁷⁹⁶

Die konfessionellen geschichtlichen Deutungsbilder erlangten mit den historisch-politischen Zeitschriften in den 1830er Jahren bereits Breitenwirkung, so dass der protestantische Theologe Karl Gottlieb Bretschneider es 1844 für notwendig hielt, eine Schrift zur „Apologie der Reformation“ zu schreiben.⁷⁹⁷ Die Debatte verschärfte sich jedoch erst mit der aktuellen nationalpolitischen Fragestellung und gelangte in der Kontroverse zwischen dem protestantisch-kleindeutschen Historiker Sybel und dem katholischen Geschichtspräsident Ficker über die Italienpolitik der mittelalterlichen Kaiser 1859–62 zu einem ersten Höhepunkt.⁷⁹⁸

Diese Diskussion, in der Sybel die übernationale Orientierung der mittelalterlichen Kaiser als dem deutschen Nationalinteresse zuwiderlaufend und dadurch den Verfall des Alten Reiches beschleunigend darstellte, Ficker hingegen gerade in den nationalen Bestrebungen seiner Glieder und schließlich in der nationsspaltenden Reformation den Untergang des Reiches begründet sah, begann parallel zu dem italienischen Krieg 1859, in dem Österreich seine außernationalen Gebiete in Italien zu verteidigen suchte und Preußen jede Hilfestellung verweigerte. In den „Hamburger Nachrichten“ urteilte man, Österreich

„führe in Italien einen ‘katholischen’ Krieg und verdiene deshalb keine militärische Unterstützung Preußens und des Deutschen Bundes. Die Historisch-politischen Blätter sahen darin einen Versuch, ‘die deutsche Einigkeit mit allen Mitteln, namentlich durch Entzündung von Religionshaß, nach Kräften zu hintertreiben’.“⁷⁹⁹

Die Konfessionalisierung des preußisch-österreichischen Machtkonfliktes in der öffentlichen Meinung war jetzt nicht mehr von der Hand zu weisen. Sie prägte dann auch die Debatte um den preußisch-österreichischen Krieg 1866, der Sieg Preußens wurde als ein Sieg des Protestantismus interpretiert, der sich damit als das überlebensfähigere Prinzip und im Sinne der Evolution als das ‘richtige’ erwiesen hatte. Dieser konfessionellen Deutungsmuster

⁷⁹⁶ STAHL 1853, S. 2. Stahl geht im folgenden dazu über, diese Behauptungen zu widerlegen und einen neuartigen politischen Konservatismus, unangetastete Autorität der Obrigkeit bei einem höheren „Maaß politischer Freiheit der Völker“ (S. 31), das im wesentlichen in seinem „freien Gehorsam“ (S. 32) besteht, als aus dem Wesen des Protestantismus hervorgehend darzustellen.

⁷⁹⁷ BRETSCHNEIDER 1844. Unter anderem stellt Bretschneider dar, wie sehr Deutschland unter dem Joch Roms zu leiden hatte; farblich schildert er die Sittenlosigkeit des Klerus in vorreformatorischer Zeit und die Verachtung, die die Italiener für das deutsche Volk an den Tag gelegt hätten. Luther habe seinen Kampf gegen Rom nicht nur wegen der Heiligen Schrift geführt, sondern auch wegen seines Zornes über diese Herabwürdigung: Das nationale Anliegen Luthers, das er in seiner Schrift „An den Adel deutscher Nation“ vertrat, aber immer hinter seinen religiösen Reformvorstellungen zurückstellte, wird bei Bretschneider über Gebühr betont. S. zur Reformation als „nationales Ereignis“ und Luthers Haltung dazu SCHMIDT 1998.

⁷⁹⁸ BUSCHMANN 2001, S. 336; kurze Zusammenfassung der Debatte und Quellenangaben bei GRAMLEY 2001, S. 179 f.

⁷⁹⁹ BUSCHMANN 2001, S. 366.

nahmen sich jetzt nicht mehr nur die Historiker und liberalen Publizisten an, sondern auch protestantische Theologen, wie z. B. der Theologe Schenkel in der Allgemeinen Kirchen-Zeitung 1866:

„Auf dem Schlachtfelde von Königgrätz hat nicht nur der österreichische Staat, sondern das ultramontan-jesuitische System eine schwere Niederlage erlitten [...] Preußen ist und bleibt auf dem europäischen Continent die Burg des protestantischen Geistes.“⁸⁰⁰

Als zwei Jahre nach dem sog. ‘Bruderkrieg’ das Wormser Lutherdenkmal eingeweiht wurde, brachte ein Glückwunschsreiben der theologischen Fakultät der Berliner Universität diese „großen Ereignisse“, die „Deutschland seiner politisch-socialen Einigung um ein Mächtiges näher gerückt“ hätten, in Verbindung mit der Denkmalaufstellung für Luther, den „deutschen Mann durch und durch“.⁸⁰¹ Und bei der an die Enthüllung anschließenden Feier verkündete der Redner Dr. Schlottmann aus Halle unter lauten Beifallsbekundungen die Vision eines bereits geschichtlich in der Reformation begründeten und durch das Preußen Friedrichs II. bedingten, im Entstehen begriffenen protestantischen Staates:

„Wir alle wissen, wie einst in dieser Gegend gerade der Feind des Reichs gewüthet hat, wir alle wissen, daß dies in Zukunft, so Gott will, nicht mehr möglich sein wird, (Bravo!) weil ein deutscher Staat im Werden begriffen ist. (Bravo!) Gerade der Staat, von dem allein, wie man auch sonst über ihn denken möge, dieses Heil für Deutschland ausgehen kann, ist ein wesentlich protestantischer Staat. (Bravo!) Kein Mensch unter uns, kein einziger wird verkennen, was die großen Fürsten dieses Staates zur Begründung desselben gethan haben, was die kriegerische Tüchtigkeit des Volkes gethan hat. Aber daran erinnere ich zum Schluß: ein französischer Geschichtsschreiber des vorigen Jahrhunderts hat im Hinblick auf die Monarchie Friedrichs des Großen gesagt, indem er ihr erstaunenswerthes Wachsthum bewunderte: ‘Man kann sagen, daß Luther den Grundstein zu ihr gelegt hat. (On peut dire, que Luther en a jeté le fondement)’“.⁸⁰²

Endgültig mit dem preußischen Sieg über Frankreich 1870/71 und der Reichsgründung unter der Ägide Preußens trat das borussianische Geschichtsbild seinen Siegeszug an: Seine Visionen schienen sich bestätigt zu haben, nun konnte man eine im Nachhinein als teleologisch interpretierbare Linie ziehen, die von der Reformation über den Großen Kurfürsten, Friedrich den Großen und die Befreiungskriege direkt zur Gründung des Deutschen Reiches führte.⁸⁰³

Exemplarisch für das Geschichtskonstrukt, das in der Reformation den Grundstein für das Kaiserreich sah, mag hier ein Gedicht Karl Geroks stehen: „Der Lutherbaum bei

⁸⁰⁰ Zitiert nach GRAMLEY 2001, S. 140.

⁸⁰¹ EICH 1868, S. 254.

⁸⁰² Zitiert nach EICH 1868, S. 291.

⁸⁰³ Dass von einer solchen Zwangsläufigkeit der Entwicklung nicht die Rede sein konnte, betont WEHLER 1996, S. 275: Nur das Zusammentreffen von Zufällen in den 60er Jahren bedingte die kleindeutsche Reichsgründung 1870/71.

Pfiffligkeit“.⁸⁰⁴ Das Gedicht ist eine Erzählung aus der Sicht einer uralten Ulme in der Nähe von Worms, unter der sich Luther der Legende nach auf dem Weg zum Reichstag ausruhte.⁸⁰⁵ Gleich merkte die Ulme, dass da unter ihr ein ganz besonderer Vertreter des Menschengeschlechts ruhte, und als Luthers Ruhm erscholl und man die Ulme „Lutherbaum“ nannte, grünte und starkte sie um so mächtiger.

„Doch als zu Worms am Rheinesstrand
Der Luther hoch im Erzbild stand,
Da dacht ich: nicht mehr braucht man dein,
Geh, alter Knecht, zur Ruhe ein.
Und als im großen Siebz’ger Jahr
Das deutsche Reich erstanden war,
Da wollt’ ich gerne schlafen gehen,
Weil ich den Tag des Heils gesehn.
Da fuhr vom Himmel Gottes Sturm,
Da brach ich wie ein morscher Turm,
Da lag ich wie ein grauer Held,
Gefallen auf dem Siegesfeld,
Der willig stirbt und ehrlich liegt,
Dieweil um ihn sein Heer gesiegt.“⁸⁰⁶

Mit der Reichsgründung also brauchte Deutschland dieses sichtbare Zeichen für Luthers Taten, den „Lutherbaum“, der tatsächlich bei einem Unwetter 1870 seine Krone verlor,⁸⁰⁷ nicht mehr: Das Reich selbst ist die lebendige Erinnerung und das Denkmal Luthers, in seinem Geiste wurde auf dem Schlachtfeld gestorben und gesiegt, das Reich wurde als die Vollendung der Reformation dargestellt.

Dass das neue Reich ein protestantisch geprägtes sei, war eine im Bildungsbürgertum weit verbreitete Vorstellung. Vielfach wurde den Katholiken unterstellt, den Krieg Preußens gegen das katholische Frankreich nicht voll unterstützt zu haben, und Becker vermerkt eine Tendenz, „nur die Protestanten als wirkliche Sachwalter des nationalen Interesses gelten zu lassen“.⁸⁰⁸ Schließlich war es die Führung des protestantischen Preußen, unter der der große Sieg gegen Frankreich verfochten wurde, und nicht zuletzt verdanke „seine Armee ihre Schlagkraft protestantischen Tugenden“.⁸⁰⁹

⁸⁰⁴ Abgedruckt bei BRAUN²1883, S. 43–45.

⁸⁰⁵ So die Version in dem Gedicht. Bei REUSCHEL 1912 wird die Legende etwas anders wiedergegeben. S. 71: Zwei Frauen stritten sich während des Reichstages um die Lehre Luthers, und schließlich habe eine ihren Stock in die Erde gerammt und gerufen: „So gewiß dieser Stock grünen und Äste und Zweige tragen wird, so gewiß wird auch Luthers Lehre ewig fort dauern!“ Ähnlich KAMMER – REUTER³1991, S. 2. Daraus erwuchs dann die Ulme mit 40 m Höhe.

⁸⁰⁶ BRAUN²1883, S. 45.

⁸⁰⁷ KAMMER – REUTER³1991, S. 2.

⁸⁰⁸ BECKER 2001, S. 395.

⁸⁰⁹ BECKER 2001, S. 398.

Dabei ermöglichte es die „Reichsgründung von oben“ und das weitgehend konservative Gepräge des neuen Staates auch den Konservativen, „sich einem von liberalen Inhalten weitgehend entleerten Nationsbegriff anzunähern“, ⁸¹⁰ die Liberalen andererseits wurden durch die Überzeugung von der historischen Aufgabe Preußens mit der Art der Reichsgründung und dem alten Antagonisten Bismarck versöhnt: unabhängig von einem bestimmten nationalpolitischen Programm konnte der Borussianismus nun zu einem allgemeinverbindlichen Geschichtsbild der Reichsgründung werden, zur offiziellen Ideologie des Kaiserreichs. ⁸¹¹

Wie ein solches Geschichtsbild z. B. durch die Schulbuchliteratur in den Köpfen gefestigt wurde, hat Monika Flacke deutlich gemacht: ⁸¹² Einzelne Ereignisse aus der deutschen Geschichte wurden als Schlüsselmomente besonders hervorgehoben, die im Zusammenhang eine schlüssige Kette von Ereignissen bildeten, eine folgerichtige Entwicklung suggerierten und so die Entstehung des deutschen Kaiserreichs als schicksalhaft und vorherbestimmt erscheinen ließen. Laut Flacke begann diese Ereigniskette meist mit der Schlacht im Teutoburger Wald, in der die Deutschen sich unter Hermann dem Cherusker erstmals ihre Freiheit von Fremdherrschaft erkämpften (und zwar gegen Rom! Dieser Bezugspunkt wird daher im Kulturkampf auch wichtig) und setzte sich über den Tod Barbarossas, der im Mythos ja das Versprechen einer Wiederauferstehung des Deutschen Reiches enthält (die sich in der Gründung des Kaiserreiches erfüllt), fort. Die Reformation (und hier wurde als Ereignis meist die Verbrennung der Bannbulle als endgültiger Bruch mit Rom herausgegriffen) markierte dann das Wiedererwachen eines nationalen Bewusstseins nach dem Ende des mittelalterlichen Reiches, das sich in den Befreiungskriegen (Völkerschlacht bei Leipzig) machtvoll Bahn gebrochen und in der Proklamation des Deutschen Kaiserreiches seine Verwirklichung gefunden habe.

Man fühlt sich an einige öffentliche Gemäldezyklen erinnert, die im Kaiserreich verwirklicht wurden und einen oder mehrere dieser Gründungsmythen in sich vereinen, wie z. B. Hermann Wislicenus' Wandgemälde der Kaiserpfalz in Goslar 1876–1897, die ja auch, wie Monika Arndt herausgearbeitet hat, die Geschichtsauffassung Heinrich von Sybels reflektieren. ⁸¹³ Der Schwerpunkt liegt hier zwar, der Historizität des Ortes entsprechend, auf der mittelalterlichen Kaisergeschichte, doch wird diese akzentuiert von den großen Ereignissen des Todes Barbarossas als Ende des alten Reiches und gleichzeitig Versprechen des neuen, des

⁸¹⁰ BUSCHMANN 2001, S. 386.

⁸¹¹ HARDTWIG 1981, S. 53.

⁸¹² FLACKE 1998B passim.

⁸¹³ ARNDT 1976, S. 32.

Reichstages in Worms 1521 und schließlich, als riesiges Mittelbild, der Apotheose Kaiser Wilhelms I.

Auch der heute verlorene und leider nur schlecht dokumentierte Wandbilderzyklus im Schullehrerseminar von Mörs, der 1875 begonnen wurde, zeigte die geschichtliche Entwicklung von der Einführung des Christentums durch Bonifatius (der als Missionierer der Deutschen durchaus auch von Protestanten verehrt werden konnte) über die „Wirksamkeit der bedeutendsten Reformatoren“ zur „Wiederherstellung des deutschen Reiches [...], dargestellt durch König Wilhelm, dem ein Engel die Kaiserkrone bringt.“⁸¹⁴

Die offizielle Kunstförderung des Kaiserreiches systematisierte so in ihrem Sinne die Erzeugung und Verfestigung nationaler Mythen durch Kunst, die schon zu Beginn des Jahrhunderts einsetzte und mit der zunehmenden Stärke der Nationalbewegung zu einem gewichtigen Movers der Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts wurde. Dabei entsprangen diese Mythen, wie Stefan Germer gezeigt hat, zunächst gerade dem Wunsch nach Identitätsbildung einer de facto noch nicht staatlich verfassten Nation. Gerade bei Nationen, die gespalten sind und durch Assoziierung zu einer Staatsbildung kommen, vermerkt er bestimmte Muster der nationalen Mythenbildung, u. a. die „Definition einer Nation durch ihren Glauben“: Das gewichtige kulturelle Moment des Glaubens schafft neben der Sprache die „Kulturnation“, die der noch zersplitterten und politisch zusammenhanglosen Nation einen Zusammenhalt verleiht.⁸¹⁵

Ein nationales Bewusstsein wird aber auch durch die Erinnerung an erfolgreich geleisteten Widerstand gegen Fremdherrschaft gestärkt,⁸¹⁶ wie z. B. Hermanns, dann aber vor allem auch Luthers Kampf gegen Rom und seinen Auflehnung gegen den „welschen“ Kaiser: Die Reformation vereint also mehrere Momente in sich, die die nationale Mythenbildung dankbar aufgreifen konnte: Der protestantische, ‘deutsche’ Glaube, die Belebung der deutschen Sprache, schließlich die Behauptung des Deutschen gegen das Fremde.

Werden solche Mythen in der ersten Phase einer nationalen Bewegung, nach Miroslav Hrochs Definition Phase A, in der sie vor allem von wenigen Intellektuellen getragen wird, entdeckt und geprägt, so erlangen sie in der Phase B, der Phase der organisierten nationalen Agitation, Breitenwirkung.⁸¹⁷ Diese Phase war in Deutschland vor allem vom liberalen

⁸¹⁴ Dieses Programm wird überliefert in der *Kunstchronik* 10, 1875, Sp. 157 f.

⁸¹⁵ GERMER 1998, S. 39. Ähnlich LAUBE 2001, der, S. 295, das gemeinsame kulturelle Bewusstsein einer Nation in dem Begriff „Erinnerungsgemeinschaft“ fasst. Eine solche Erinnerungsgemeinschaft kann sich u. a. auch im Glauben definieren, wie das in der „nationalprotestantischen Erinnerung“ der Fall war. Die Erinnerungsgemeinschaften finden sich u. a. auch in gemeinsamen Festen, wie dem dezidiert protestantisch geprägten Sedan-Fest, aber auch dem Luther-Jubiläum 1883 (S. 310 f.).

⁸¹⁶ GERMER 1998, S. 35.

⁸¹⁷ Zur Definition dieser Phasen der Nationalbewegung s. HROCH 1995, S. 201 f.

Bildungsbürgertum geprägt, das entsprechend auch die nationalen Mythen und auch den Mythos von Luther und der Reformation in seinem Sinne deutete. Nach der Reichsgründung dagegen, nach der Errichtung des Nationalstaates, konnte der Mythos nur noch zur Legitimierung des Bestehenden beitragen. Und das war auch notwendig, denn, wie Ekkehart Rudolph betont: „Der neue Nationalstaat war ein Provisorium“. Er war trotz allen Jubels durchaus nicht das, was sich die Liberalen und der große Teil des deutschen Volkes ursprünglich erhofft hatte, ein aus dem Willen des Volkes geborenes, vom Volk verfasstes Staatswesen (dieser Versuch war gescheitert, als König Friedrich Wilhelm IV. 1849 die deutsche Kaiserkrone abgelehnt hatte), sondern er wurde ‘von oben’ beschlossen, er war „das Ergebnis einer Kraftprobe zwischen Deutschland und Frankreich und entstand damit letztlich aus aggressiven Impulsen“.⁸¹⁸ Und schließlich: Österreich war ausgeschlossen, auch das hatte sich ein Großteil der Deutschen anders vorgestellt. Um so notwendiger wurde da bei aller Begeisterung im Volk die Legitimierung durch das Bemühen von vorher schon vorhandenen nationalen Mythen, die nun von den Machthabern und den gesellschaftlichen Trägern des Reiches für sich vereinnahmt wurden.

Das gilt auch für den Mythos Luther, der nach der Gründung des Kaiserreiches zunehmend von seinen liberalen Inhalten entleert, dafür aggressiver nationalisiert und schließlich als historische Vorbildfigur des Hauses Hohenzollern vom Kaiserhaus vereinnahmt wurde.

III.5. Der Wandel des Lutherbildes nach der Reichsgründung: „Alldeutschland wir und Luther du“

Zur Feier des 400. Reformationsjubiläums 1917 dichtete Joachim Ahlemann:

„Du stehst am Amboß, Lutherheld,
Umkeucht von Wutgebelfer.
Und wir, Alldeutschland, dir gesellt,
Sind deine Schmiedehelfer.
Aus Gott und Glut,
Aus Zorn und Blut
Aus Gold und Eisen schaffen
Wir unsre heil’gen Waffen:

Die Landsknechtsfaust, den harten Mut,
Den Grimm der deutschen Hiebe,
Des Rechtes blanken Eisenhut,
Die süße Heimatliebe.
Im Feuer gleißt
Der Gottesgeist,
Der Erz und Felsen spaltet

⁸¹⁸ RUDOLPH 1969, S. 15.

Und Hände betend faltet.

Wir schmieden, schmieden immerzu,
Wir hämmern und wir schweißen
Alldeutschland wir und Luther du
Das Deutsche Gold und Eisen.
Und wenn die Welt
In Schutt zerfällt,
Wird deutsche Schwertschrift schreiben:
Das Reich muß uns doch bleiben!⁸¹⁹

Das sind Töne, geboren unter dem Eindruck der Grausamkeit des Ersten Weltkrieges, von einer nationalen Aggressivität, wie sie vor 1870 noch undenkbar gewesen wären: Luther als Schmied der deutschen Waffen, „umkeucht vom Wutgebelfer“. Schwert, Eisen, Erz, Felsen, Landsknechtsfaust, Hiebe, Gott und Glut, Zorn und Blut, Schlagworte eines blindwütigen Hau-Drauf-Nationalismus vereinigen sich mit „süßer Heimatliebe“ und betenden Händen. Ein unappetitliches Konglomerat von an das viel beschworene ‘deutsche Gemüt’ appellierenden Phrasen wird hier vor dem Leser aufgebaut, das allzu deutlich zeigt, wie sehr sich das deutsche Nationalbewusstsein, das anlässlich der Wormser Lutherfeiern 1868 durchaus noch von einem friedlichen Zusammenleben aller Nachbarn sprechen konnte,⁸²⁰ in einen unversöhnlichen, überheblichen Nationalismus verwandelt hat.⁸²¹ Und auch hierfür wird Luther missbraucht.

Aber beginnen wir von vorn: In den 70er Jahren war der Liberalismus in Deutschland ja auf dem politischen Parkett noch ganz vorn, und gerade während des Kulturkampfes konnte die liberale Lutherdeutung sich durchaus noch halten. 1872 schrieb der liberale Theologe Michael Baumgarten einen Aufsatz über den „Protestantismus als politisches Prinzip“, in Wiederaufnahme des Titels der berühmten Abhandlung des konservativen Staatstheoretikers Friedrich Julius Stahl von 1853 und deutlich als Reaktion darauf gedacht. Im Gegensatz zu Stahl, der im Wesen des Protestantismus gerade die Untertanentreue einem von Gottes Gnaden eingesetzten Oberhaupt gegenüber begründet sah,⁸²² galt Luther Baumgarten vor

⁸¹⁹ Abgedruckt im Westfälischen Volkskalender 1917. Zitiert nach SCHARFE 1984, S. 56.

⁸²⁰ So sprach der Wormser Bürgermeister Brück in seiner Rede nach der Übergabe des Denkmals an die Stadt Worms davon, dass das Lutherdenkmal auch „die schöne Idee eines allgemeinen Völkerfriedens lebhaft vor Augen stellen und zu dessen Erhaltung auffordern“ solle. EICH 1868, S. 249.

⁸²¹ Eine unterscheidende Definition von „Nationalbewusstsein“ und „Nationalismus“ bringt RUDOLPH 1969, S. 9. WEHLER 1996 formuliert: „Es gibt eine rund hundertjährige Spanne des Liberalnationalismus von den 1780er Jahren bis etwa 1879. Danach wird er abgelöst von einem zunehmend konservativen Reichsnationalismus“, bedingt durch die Stärke des preußischen Staates und Bismarcks, das nationale Erfüllungsgefühl und die Entliberalisierung des Reiches seit 1879.

⁸²² STAHL 1853, S. 11: Durch die Rechtfertigung aus dem Glauben sei der Protestantismus „die absolute Einkindschaft des Menschen in Gott“. Die protestantische Obrigkeit sei im Gegensatz zur katholischen nicht von einem Mittelsmann, sondern direkt von Gott eingesetzt und abhängig (S. 14–16). Erst im

allem als Begründer eines freien, liberalen Staatswesens: „Das Christentum Luthers“, so erklärte Baumgarten,

„erklärt den Staat für ein Werk der allgemeinen Menschenvernunft, für ein freies sittliches Gemeinwesen, in welchem die Fürsten nicht bloß Rechte, sondern auch Pflichten haben, in welchem die Unterthanen nicht bloß Pflichten, sondern auch Rechte besitzen.“⁸²³

Freilich, Luther selbst habe „das Princip des Zwanges in die befreite Kirche wieder“ eingeführt,⁸²⁴ und das war dann auch ein Grund, warum die Liberalen zumeist vor allem den jungen Luther beschworen, den Stürmer und Dränger, der die Thesen anschlug, die Bannbulle verbrannte und in Leipzig lebhaft gegen die Kirchenhoheit gerichtete Überzeugungen vertrat. Die liberalen Deutungsmuster hielten sich zwar in den weiterhin vielfach liberal wählenden Bevölkerungsschichten, besonders nach wie vor dem Bildungsbürgertum, wurden aber mit dem Liberalismus als politischer Bewegung überhaupt deutlich schwächer,⁸²⁵ zumal auch der Liberalismus selbst sich wandelte, unter dem Eindruck der Einheitserfolge Bismarcks auf die machtpolitische Linie mit einschwenkte: Das zunächst konservative Deutungsschema „von Luther zu Bismarck“ konnte so auch von den Nationalliberalen begrüßt und zu einem Topos werden.⁸²⁶

Innerhalb des teleologischen Geschichtsbildes, nach dessen Sicht Preußen durch die Reichseinigung 1871 seine ‘historische Aufgabe’, die bereits in der Reformation angelegt gewesen sei, zur Erfüllung gebracht habe, war die Zusammenführung von Luther und Bismarck nur folgerichtig: Beide konnten als herausragende protestantische Identifikationsfiguren erhalten, der eine markierte den Beginn, der andere den Endpunkt einer Entwicklung. Waren sich die Deutschen durch Luther erst ihres eigentlichen, tiefsten

Protestantismus sei daher die weltliche Obrigkeit der geistlichen ebenbürtig, habe die gleiche göttliche Autorität (S. 22), daher sei der protestantische Untertan aus freiem Willen gehorsam.

⁸²³ BAUMGARTEN 1872, S. 18. Ganz im liberalen Sinne plädiert Baumgarten weiterhin für die Freiheit der Kirche vom Staat, um sich ganz und gar frei entfalten und so ihre sittlichen Kräfte im Volk verbreiten zu können. Als vorbildhaft führt er die Entwicklung in Amerika an.

⁸²⁴ BAUMGARTEN 1872, S. 20.

⁸²⁵ Die Gründe für den Niedergang des Liberalismus ab den späten 70er Jahren sind vielfältig: Zum einen war die nationale Einheit, einer seiner wichtigsten Programmpunkte, erreicht und konnte nicht mehr als politisches Ziel angepeilt werden (LANGEWIESCHE 1995, S. 256). Zum anderen nennt LANGEWIESCHE 1995, S. 268 die ganz rudimentäre Parlamentarisierung, die es den Liberalen auch, als sie noch in der Regierung waren, kaum ermöglichte, wirklich Einfluss zu nehmen (auch BLACKBOURN 1991, S. 20). Hinzu kommen der Glaubwürdigkeitsverlust der liberalen Prinzipien in seinem Vorgehen im Kulturkampf (BLACKBOURN 1988, S. 37 f.) und durch die Zustimmung zum Sozialistengesetz (HÜBINGER 1994, S. 9), die Wirtschaftskrise seit 1873, die auch die liberalen Wirtschaftsprinzipien in Frage stellte (ULLMANN 1995, S. 60–63). Zudem erwies sich der Liberalismus auch als nicht massenfähig: Während sich die großen Massenparteien des Zentrums und der Sozialdemokratie bildeten und auch der Konservatismus zu populistischen Maßnahmen griff, gab sich der Liberalismus nach wie vor bildungselitär (BLACKBOURN 1988, S. 52).

⁸²⁶ „Von Luther zu Bismarck“ ist auch der Titel einer Abhandlung von Karl KUPISCH 1949, der die Entwicklung der Idee vom protestantischen Wesen des Deutschen im 19. Jahrhundert nachzeichnet.

Wesens bewusst geworden, das in geistiger Hinsicht in der deutschen Nationalliteratur und besonders in Goethe zahlreiche Vertreter fand, so gingen der preußische König Friedrich der Große und schließlich Bismarck an die Aufgabe, ein diesem Wesen gemäßes protestantisches Staatswesen zu bauen.⁸²⁷

Über die bloß historische Kette hinaus aber waren Luther und Bismarck, so lautete der Topos, wesensverwandt, beide seien exemplarische Vertreter des Deutschtums schlechthin. Gern bemüht wurde die Ranke'sche Bezeichnung Luthers als größter Reformator und größter Konservativer zugleich. Denn auch der große Konservative Bismarck erwies sich als Reformator, wenn nicht gar als Revolutionär:

„dieser leidenschaftliche Verteidiger der legitimen Gewalt fecht 1866, revolutionärer als nur irgendein Radikaler seiner Zeit, eine Reihe von deutschen Fürsten mit ihren Thronen hinweg, nichtachtend aller tradierten Auffassungen vom Gottesgnadentum der Herrscher.“⁸²⁸

Beide schließlich pflegten eine als zutiefst deutsch angenommene Form von Religiosität: Die Verquickung einer „Religion der Innerlichkeit“ mit der „Religion der Tat“.⁸²⁹

Bei Herrmann Hoffmeister, der zum Lutherjubiläum 1883 eine Schrift mit dem Titel „Luther und Bismarck als Grundpfeiler unserer Nationalgröße, Parallele zur Erweckung der Vaterlandsliebe und Pflege des Deutschtums“ veröffentlichte, wurde diese angenommene Analogie zwischen Luther und Bismarck auf die Spitze getrieben:

„Luther und Bismarck! – wie grundverschieden einerseits und sehr ähnlich andererseits. Beide aus dem vollen Holz jenes seltenen Menschenbaumes geschnitzt, den man Urwüchsigkeit nennt, beide wahre Recken an Leib und Seele und, je nach ihrer Weise, langersehnte Heilande der deutschen Nation.“⁸³⁰

Der Text ist in drei Teile gegliedert: „Äußere Ähnlichkeit“, „Innere Verwandtschaft“ und „gemeinsames Kampfziel“. Die äußere Ähnlichkeit wird durch herbeigezwungene Parallelen wie „Worms und Sadowa“, „Melancthon und Moltke“, „Augsburg und Sedan“ belegt. Die innere Verwandtschaft erhält dann Überschriften wie „Urgeister ihrer Nation“, „Wahrhaftigkeit und Gradheit“, „Konservative Gesinnung“, „Tiefe Religiosität“, „Feinde aller Rebellion und Konvenienz“, „Vorliebe für die deutsche Sprache“ und „Männer der That, nicht der Wissenschaft“. Als gemeinsames Kampfziel wird benannt „Germanen-, resp. Deutschtum – Christentum – Königtum wider Romanismus, resp. Semitismus – Atheismus – Republikanismus.“

⁸²⁷ Diese Linie zeigt KUPISCH 1949, S. 32 f. auf.

⁸²⁸ KUPISCH 1949, S. 29 f.

⁸²⁹ KUPISCH 1949, S. 37.

⁸³⁰ HOFFMEISTER 1883, Vorwort (ohne Seitenangabe).

Die konservative Stoßrichtung wird schon aus diesen Angaben im Inhaltsverzeichnis deutlich, und der Text scheint einzig dazu geschrieben, zu belegen, dass die wahrhaft deutsche Nationalität konservativer Ausrichtung zu sein habe. So war es Bismarck „beschieden, in dem falschen Liberalismus wie in dem Kosmopolitismus und Atheismus jener Tage, die Proteusgestalt desselben Dämons zu erkennen, den Luther durch Mönchsgewand und Klosterdienst vergeblich zu bannen strebte.“ Bismarck hatte gegen einen „neuen politischen Ablaßkram“ zu kämpfen, „wie derselbe namentlich in der liberalen Phrase der vor- und nachmärzlichen Zeit von 1847–1851 in höchster Blüte zu Tage trat.“⁸³¹ Preußens Aufgabe, die „Fortentwicklung des lutherischen Reformationsgedankens“,⁸³² habe Bismarck zur Vollendung gebracht, aber nicht durch „liberale Phrasen“, sondern durch „Blut und Eisen“,⁸³³ nicht, indem er nach liberalem Credo „dem menschlichen Eigenwillen“ folgte, sondern nur „mit selbstloser Hingebung in den Willen Gottes“,⁸³⁴ die schon Stahl als das Wesen des Protestantismus definiert hatte.

Hoffmeister verwandelte sich also die ursprünglich liberale borussianische Ideologie von der „historischen Aufgabe Preußens“ an, im Geiste der Reformation fortschreitend den Nationalstaat zu schaffen, deutete diese Ideologie aber im konservativen Sinne um. Man steht nun vor der Paradoxie, dass Liberale wie Baumgarten gerade das parlamentarisch verfasste Staatswesen, auf bürgerlicher Freiheit und bürgerlicher Rationalität aufgebaut, als wahres Ergebnis des „protestantischen Prinzips“ und damit als unbedingt deutsch begriffen, Hoffmeister das gleiche „protestantische Prinzip“ aber in der Nachfolge Stahls für seine konservative Staatsideologie heranzog. In seinen Augen bestand sogar

„zwischen Romanismus, resp. Semitismus, Liberalismus, graduellem Atheismus und offenem, oder aber verkapptem Republikanismus einerseits, wie zwischen zähem Deutschtum, echt konservativer Gesinnung, wahren Christentum und unentwegter Königstreue andererseits, ein gewisses, schwerlich ganz wegzuleugnendes Kausalverhältnis“.⁸³⁵

Der Liberalismus ist also nicht deutsch, er ist vielmehr von romanischem Geiste! Ein wahrhaft deutscher Held dagegen, darin Luther vergleichbar, und wie dieser von ‘reckenhafter’ Gestalt ist Bismarck, der große Konservative. Und Hoffmeister dichtete, in freier Adaption eines Gedichts von Karl Rudolf Hagenbach (s. u. S. 468):

„Wie unter Blitzesflammen, wie unter Sturmesweh’n
Zwei Eichen dicht zusammen auf zähen Wurzeln steh’n
So schaust du, kühngestaltig, zwei deutsche Helden dort;

⁸³¹ HOFFMEISTER 1883, S. 24.

⁸³² HOFFMEISTER 1883, S. 31.

⁸³³ HOFFMEISTER 1883, S. 30.

⁸³⁴ HOFFMEISTER 1883, S. 31.

⁸³⁵ HOFFMEISTER 1883, S. 86.

Reformatoren beide; Schöpfer, durch That und Wort!⁸³⁶

Auch das Lutherbild des führenden preußischen Historikers des frühen Kaiserreiches, Heinrich von Treitschkes, war antiliberal⁸³⁷ und dabei gesteigert national.⁸³⁸ Er folgte Stahl in der Auslegung der Rechtfertigungslehre als eigentliches reformatorisches Anliegen Luthers, die die „radikale Negation des Emanzipationsgedankens, auf dem die Revolution und der moderne Liberalismus beruhen“ enthalte und als politisches Prinzip auch ein protestantisches Staatswesen bestimmen müsse.⁸³⁹

Dass Treitschke trotz seiner Ablehnung des „modernen Liberalismus“ dem ursprünglich liberalen, noch vor 1866 vielfach mit Kritik an der preußischen Politik verbundenen kleindeutschen Geschichtsbild folgt, zeigt, wie sehr diese Geschichtskonstruktion die Vorzeichen gewechselt hatte: Sie wurde nun zur offiziellen Ideologie des Kaiserreiches, der sich übrigens auch die Nationalliberalen verpflichtet fühlten.⁸⁴⁰ Man darf davon ausgehen, dass gerade Treitschkes Lutherdeutung von immensem Einfluss in der Öffentlichkeit war, denn an seinen Lippen hing die deutsche Nation. „Er prägte nicht nur die Vorstellungswelt seiner Epoche, er wirkte weit über sie hinaus.“⁸⁴¹ Er war einer der Ersten und Eifrigsten, der Preußens und Deutschlands Vormachtstellung in der Welt forderte,⁸⁴² dabei die bedingungslose und kritiklose Unterordnung des Einzelnen unter das Staatswesen als notwendig voraussetzte und die Politik des Kaiserreiches sanktionierte, „indem er sie aus dem Bereich nüchterner Realität in die Sphäre des gleichsam Religiösen emporhob. Der Deutsche als Vollstrecker des göttlichen Willens ...“,⁸⁴³ das war die Vorstellung, und im Protestantismus besaß der Deutsche, so Treitschke, die ihm eigentümliche Religion.

Zum Lutherjubiläum 1883 wurde lauter als je zuvor Luthers Deutschtum beschworen, seine Religiosität trat dem gegenüber mehr denn je in den Hintergrund. So forderte Heinrich Holtzmann, alle Deutschen, ob Katholiken oder Protestanten, müssten nun Stellung zu Luther

⁸³⁶ HOFFMEISTER 1883, S. 87. Die Assoziationskette Luther – Bismarck – deutsche Eiche fand ihren bildlichen Ausdruck noch auf einer Feldpostkarte des Ersten Weltkriegs, abgebildet bei SÖRRIES 1996, S. 37, Abb. 21. Das gleiche Motiv auch in einem Glasbild der Gebrüder Wilhelm von 1917, Mühlhausen, Mühlhäuser Museen, Museum am Lindenhühl, Inv. Nr. IV/5644, Abb. in FLACKE 1998B, Abb. D 40, S. 125.

⁸³⁷ Dabei war Treitschke, so PRUGEL 1969, S. 81, seit 1871 als Vertreter der nationalliberalen Partei im Reichstag: Ein Indiz dafür, wie sehr sich die nationalliberale Partei auf den machtpolitischen Kurs Bismarcks eingelassen hatte.

⁸³⁸ Hierzu auch SCHORN-SCHÜTTE 1998, S. 125 f.

⁸³⁹ SCHORN-SCHÜTTE 1998, S. 125.

⁸⁴⁰ Auch HARDTWIG 1981, S. 53.

⁸⁴¹ PRUGEL 1969, S. 72.

⁸⁴² So ein Zitat bei PRUGEL 1969, S. 84: „Die Weltstellung Deutschlands hängt in Zukunft von der Zahl der deutschsprechenden Millionen ab. Darum müssen wir beim Ausgang unseres nächsten siegreichen Krieges die Erwerbung von Kolonien mit allen nur möglichen Mitteln erreichen.“ Aus einem Vortrag, erschienen in: Politik. Gesammelte Vorlesungen, 2 Bde., 1898.

⁸⁴³ PRUGEL 1969, S. 78.

nehmen, aber nicht als Christen, sondern „als geborene Deutsche“.⁸⁴⁴ Auch Heinrich von Treitschke äußerte sich natürlich zu diesem Anlass und hielt am 7. November 1883 in Darmstadt einen Vortrag: „Luther und die deutsche Nation“. Ihm war Luthers Religiosität vor allem insofern wichtig, als sich in ihr das tiefinnerste deutsche Wesen ausspreche, und kaum jemand fand so beredte Worte für dieses deutsche Wesen, das auch Luthers Natur bestimmte, wie Treitschke:

„Ein Ausländer mag wohl ratlos fragen: wie nur so wunderbare Gegensätze in einer Seele zusammen liegen mochten: diese Gewalt zermalmenden Zornes und diese Innigkeit frommen Glaubens, so hohe Weisheit und so kindliche Einfalt, so viel tiefsinnige Mystik und so viel Lebenslust, so ungeschlachte Grobheit und so zarte Herzensgüte, und wie derselbe ungeheure Mensch, der einen Brief an Seine Fürstliche Ungnaden Herzog Georg von Sachsen kurzab unterzeichnete ‘Von Gottes Gnaden Martin Luther, Evangelist zu Wittenberg’, dann wieder zerknirscht vor Gott in den Staub sinken konnte. Wir Deutschen finden in alledem kein Rätsel, wir sagen einfach: das ist Blut von unserem Blute.“⁸⁴⁵

Gemeinsames Deutschtum, so Treitschke, sei nun wichtiger als die Trennung der Konfessionen: „und sicherlich steht heutzutage der denkende deutsche Katholik dem deutschen Protestanten in seiner ganzen Weltanschauung näher als seinem spanischen Glaubensgenossen“, denn auch die deutschen Katholiken hätten ihren Geist durch Luthers Wirksamkeit gereinigt. Doch in den Gegenden, die

„die römische Kirche heute beherrscht“, „kränkelt der deutsche Geist noch heute, als wäre ihm eine seiner Schwingen gelähmt. Wo immer deutsches und fremdes Volkstum feindselig aufeinander stößt, da war der Protestantismus allezeit unser sicherster Grenzhüter.“⁸⁴⁶

Spätestens zum Lutherjubiläum 1883 war Luther zur nationalen Leitfigur geworden, die nun auch in ihrer politischen Vorbildhaftigkeit nicht mehr nur vom traditionell liberalen Bürgertum, sondern mehr noch im konservativen Sinne von Anhängern der preußischen Machtstaatsidee beschworen wurde. Auch die evangelische Orthodoxie, die sich bisher vehement gegen eine nationale Rezeption Luthers gewendet hatte, schwenkte nach 1870/71 langsam auf die nationalistische Schiene ein und scheute sich 1883 nicht, Luther in diesem Sinne zu feiern.⁸⁴⁷ Dabei grenzte man sich aber sorgfältig von den liberalen Strömungen innerhalb des Protestantismus ab: So wurde zur Luther-Zentralfeier 1883 in Wittenberg, organisiert vom traditionellen Luthertum, der Vorsitzende des Protestantenvereins demonstrativ nicht eingeladen.⁸⁴⁸

⁸⁴⁴ HOLTZMANN 1884, S. 165. Damit kam er vielen Katholiken entgegen, die nach der Reichgründung vielfach „an erster Stelle Deutscher, und nur noch in zweiter Linie Katholik sein“ wollten: BECKER 2001, S. 399.

⁸⁴⁵ TREITSCHKE 1883 (1907), S. 155.

⁸⁴⁶ TREITSCHKE 1883 (1907), S. 156.

⁸⁴⁷ So auch BUSCHMANN 2001, S. 349.

⁸⁴⁸ LAUBE 2001, S. 328.

Es bleibt zu betonen, dass Luther sich im Kaiserreich zu einer zumindest im Protestantismus absolut mehrheitsfähigen nationalen Identifikationsfigur entwickelte, die so auch integrierend für das politisch und konfessionell uneinheitliche protestantische Bürgertum wirken konnte. Dabei bemühten sich gerade die konservativen Lutherverehrer mehr als zuvor, das vom Liberalismus geschürte Ressentiment gegen den Katholizismus abzubauen und unter der Formel, auch die deutschen Katholiken seien ja in erster Linie Deutsche und könnten Luther als solche würdigen, die einstigen Differenzen zu übertünchen.⁸⁴⁹ Auch das Herrscherhaus kam nicht umhin, diese einheitsstiftende Kraft des protestantischen Nationalhelden zu erkennen und machte sie sich zunutze.

III.6. Luther und die Hohenzollern

Schon am Ende des 18. Jahrhunderts schuf Daniel Chodowiecki eine Illustration zu der „Geschichte Polens“ mit dem Thema „Der Hochmeister des Deutschen Ordens läßt Luthern befragen“ (s. o. S. 135 f.). Er erinnert damit daran, dass es Luther war, der dem Hochmeister Albrecht von Brandenburg zur Umwandlung des Ordenslandes in das weltliche Herzogtum Preußen riet: Martin Luther war also direkt verantwortlich für die Gründung Preußens und damit letztlich für die Entstehung des Deutschen Kaiserreiches. War dieses Faktum in der kleindeutschen Geschichtsschreibung vor der Gründung des Kaiserreiches zwar berücksichtigt,⁸⁵⁰ aber nicht übermäßig gewichtet worden, so ging man nach 1870/71 dazu über, gerade diese Begebenheit immer wieder zu betonen und in ihr das Walten Gottes in der Geschichte zu erkennen.

Kurz nach der Reichsgründung verwies Michael Baumgarten in seiner Schrift vom „Protestantismus als politisches Princip“ darauf, dass „reichlich 170 Jahre“, nachdem Luther sich so in die Geschichte Preußens eingemischt hatte, Preußen zum Königreich erhoben worden sei.

„Und abermals nach 170 Jahren, genau gerechnet auf Jahr und Tag, ist der protestantische König von Preußen Kaiser des deutschen Reiches geworden. Es scheint der Mühe werth, zu untersuchen, ob in dieser Linie, die mit dem Briefe Luthers ‘an die Herren des deutschen Ordens’ vom 28. März 1523 beginnt und mit der Proclamirung des Kaisers Wilhelm am 18. Januar 1871 schließt, ein Spiel des Zufalls waltet, oder vielmehr ein ursächlicher Zusammenhang.“⁸⁵¹

⁸⁴⁹ Das kam den Katholiken, die sich im „Zentrum“ ja auch politisch zunehmend im Reich integrieren, entgegen, denn auch „die katholischen Massen öffneten sich mehr und mehr dem Reichsnationalismus“ (BECKER 2001, S. 411): Der katholische Historiker Martin Spahn schloss sich sogar dem kleindeutschen Geschichtsverständnis an.

⁸⁵⁰ Viel wichtiger war hier der Mythos von Friedrich dem Großen, der Preußen erst zu einer Großmacht machte, mit der man in Europa zu rechnen hatte. GRAMLEY 2001, S. 213.

⁸⁵¹ BAUMGARTEN 1872, S. 3; auch BAUMGARTEN 1883, S. 109–111.

Dass letzteres der Fall sein müsse, wird schon durch die schicksalhaft wiederkehrende Zahl „170“ suggeriert. Und auch Heinrich von Treitschke formulierte zehn Jahre später noch in einer vom vorherbestimmten, göttlich gelenkten Lauf der deutschen Geschichte überzeugten Terminologie:

„Aus diesem, der alten Kirche geraubten Lande [dem Deutschordensland], das mit dem Protestantismus stand und fiel, ist in unvergeßlichen Kämpfen die streitbare Großmacht unserer neuen Geschichte hervorgegangen und endlich, als die Zeiten sich erfüllten, der neue Staat der Deutschen, der nicht heilig sein will und nicht römisch, sondern, nach den Worten des Reformators, ohne Gleißern und falschen Namen ein weltliches, ein deutsches Reich.“⁸⁵²

Die Zeiten haben sich also „erfüllt“, das durch Luthers Einwirken entstandene preußische Herzogtum sollte zur Keimzelle des deutschen Nationalstaates, des ‘evangelischen Kaiserreiches’ werden, und man wurde nicht müde zu betonen, dass Preußen das erste rein protestantische Gebiet Deutschlands war.⁸⁵³

Nicht selten verwies man in der Zeit des Kaiserreiches auch darauf, dass so die Hohenzollern von Anfang an schicksalhaft mit der Reformation verbunden gewesen seien. Sehr deutlich wurde hier August Trümpelmann in seinem Schauspiel „Luther und seine Zeit“ von 1888. Er ließ nicht nur Albrecht von Brandenburg persönlich auftreten und brachte das an sich für die Gesamtgeschichte der Reformation nicht so wesentliche Gespräch, in dem Luther dem Hochmeister des Deutschen Ordens seinen berühmten Rat gibt, auf die Bühne, sondern ließ Luther noch in seinem Schlusswort sagen:

„Ein Hohenzoller trieb mich in den Kampf, / Ein Hohenzoller fragt um meinen Rat / Auf meine Lehr’ sein junges Reich zu gründen! / Albrecht von Mainz trieb mich in Acht und Bann, / Albrecht von Preußen ruft mich an zum Bunde! / Von Papst und Kaiser wendet kühn und stark / Der Hohenzollern edles Blut sich ab, / Um mit des deutschen Ritterordens Banner, / Schwarzweiß, der neuen Zeit voranzugehen; / Es für die Wahrheit, des Gewissens Freiheit, / Ein ernstes Zeichen, machtvoll zu entfalten!“⁸⁵⁴

Damit wird die historische Sendung Preußens, von Luther persönlich auf den Weg gebracht, mit dem Geschlecht der Hohenzollern schicksalhaft verbunden. Ist Luther ein „Mann Gottes“ – und das ist als selbstverständlich vorauszusetzen – so ist auch die Sendung der Hohenzollern durch den göttlichen Willen bedingt, das evangelische Kaisertum von höchster

⁸⁵² TREITSCHKE 1883 (1907), S. 150.

⁸⁵³ Z. B. KÖSTLIN 1883A, S. 317; auch Devrient ließ den Zuschauer in seinem Luther-Schauspiel 1883 davon belehren, indem er Basilius sagen lässt: „So ist denn Preußen nun das erste Land, / Darin die evangelische Lehre Landesbrauch.“ DEVRIENT 1883, S. 97.

⁸⁵⁴ TRÜMPELMANN 1888A, S. 89. Übrigens fiel gerade der Satz „von Papst und Kaiser wendet kühn und stark der Hohenzollern edles Blut sich ab“ der Zensur zum Opfer, als Berliner Studenten das Stück 1888 aufführen wollten (wie übrigens auch einiges mehr in Trümpelmanns deutlich antikatholischem Stück): In

Stelle legitimiert. Nicht zuletzt deshalb bemühte sich das Haus Hohenzollern nach der Reichsgründung tatkräftig um Unterstützung dieses Geschichtsbildes und stützte sein evangelisches Kaisertum demonstrativ auf Luther. Das war keineswegs selbstverständlich, waren die Hohenzollern doch seit 1613 dem reformierten Bekenntnis zugehörig, und ihr direkter Vorfahr der Reformationszeit, Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, war einer der eifrigsten Verfechter des Wormser Ediktes, sein Bruder Albrecht, Bischof von Mainz, einer der frühesten Gegner Luthers. Gerade der Hochmeister Albrecht von Brandenburg, auf den man sich so gern berief, stammte aber aus einer Nebenlinie der Hohenzollern, die bereits mit dem Sohn Herzog Albrechts ausstarb.⁸⁵⁵

Trotzdem oder gerade deshalb versuchten die Hohenzollern, ihre Verbundenheit mit Luther, dessen Erfolg als nationale Identifikationsfigur in der Bevölkerung so groß war, zu demonstrieren. So wurden im Neubau des Berliner Doms unter Wilhelm II. die Skulpturen von Luther und Melanchthon an den herausragenden Plätzen an den Triumphbogenpfeilern seitlich des Chorraums aufgestellt, und als Hinweis auf die von Preußen seit 1817 geförderte protestantische Union waren auch Zwingli und Calvin mit Skulpturen vertreten.⁸⁵⁶ Die Reliefs rechts und links des Triumphbogenportals am Eingang zur Kirche aber thematisieren einzig Szenen der lutherischen Reformation: „Luthers Bibelübersetzung“ und „Luther vor dem Reichstag zu Worms.“⁸⁵⁷

Bevorzugt demonstrierten die Hohenzollern ihr deutsch-protestantisches, sich auf Luther berufendes Kaisertum durch ein großzügiges Mäzenatentum, mit dem sie die deutschen Lutherstätten – und besonders die in Wittenberg – förderten.⁸⁵⁸

Die Förderung der Lutherstätten setzte nicht erst mit der Gründung des Kaiserreichs ein: Schon kurz nach der Machtübernahme in diesem Teil Sachsens, der 1814 im Wiener Kongress Preußen zugesprochen wurde, hatte Friedrich Wilhelm III. sich für das Wittenberger

den Bemühungen um die Wiederherstellung eines guten Verhältnis zum Katholizismus musste diese Formulierung anstößig wirken: TRÜMPELMANN 1888B, S. 33.

⁸⁵⁵ KUPISCH 1955, S. 31. Auch LAUBE 2001, S. 322 weist darauf hin, dass es „historisch nur wenig geeignete Anknüpfungspunkte zwischen Luther und der Hohenzollerndynastie“ gab. Zur Genealogie s. auch GROSSMANN ET AL. 1905, Stammtafel II vom „Urstamm“ der Hohenzollern bis zu den Kaisern, S. 525–531 und Stammtafel IV auf S. 547 zu der Linie der Herzöge in Preußen.

⁸⁵⁶ KLINGENBURG 1992, S. 190.

⁸⁵⁷ KLINGENBURG 1992, Abb. 187 und 188.

⁸⁵⁸ Auf die Eislebener Lutherstätten, für die die Hohenzollern weit weniger Engagement als für Wittenberg an den Tag legten, kann hier nicht näher eingegangen werden. Erwähnt werden muss hier, dass Friedrich Wilhelm III. zumindest den Neubau der Luther-Armenschule an Luthers Geburtshaus in Eisleben 1819 bewirkte, später auch den Ausbau des Geburtshauses zum Museum, in dessen Mittelpunkt ein Porträt Friedrich Wilhelms III. stand (TREU 2002, S. 38). Das Sterbehäus wurde erst 1862 vom preußischen König erworben, jedoch eigentlich mit dem Ziel, es an einen vertrauenswürdigen Käufer wieder loszuwerden. Für die weitere Ausgestaltung wurden keine staatlichen Gelder zur Verfügung gestellt, hierfür sorgte später eine Bürgerinitiative: Zu den Eislebener Lutherhäusern in preußischer Zeit und ihrer Musealisierung s. ausführlich STEFFENS 2002B.

Lutherdenkmal eingesetzt, und hatte – wohl auch als Entschädigung für die Aufhebung der Hochschule, die mit der Universität Halle vereinigt wurde – das Wittenberger Predigerseminar gestiftet. Zur Einweihung des Seminars und Grundsteinlegung des Denkmals kam Friedrich Wilhelm III. am 31. Oktober 1817 persönlich nach Wittenberg.⁸⁵⁹

Frühe Überlegungen, die im Siebenjährigen Krieg und schließlich in den Napoleonischen Kriegen stark in Mitleidenschaft gezogene Schlosskirche aufwändig zu restaurieren (man hatte schon Karl Friedrich Schinkel zur Beratung herangezogen), scheiterten nur am Widerstand der traditionell lutherischen Wittenberger Bevölkerung: Der Direktor des Predigerseminars Nitzsch schrieb an Innenminister von Schuckmann von den Einwänden der Bevölkerung; unter anderem fürchte man, man wolle den Wittenbergern „die Bauart der reformierten Kirchen aufnötigen“.⁸⁶⁰ So wurden zunächst nur die notwendigsten Reparaturen vorgenommen.⁸⁶¹

Aus diesen Umständen ist schon zu ersehen, dass die preußische und auch noch reformierte Regentschaft von den lutherisch-orthodoxen Sachsen mit Misstrauen aufgenommen wurde, und Martin Treu vermutet, dass die mäzenatischen Aktivitäten Friedrich Wilhelms III. in Wittenberg – neben seiner persönlichen Frömmigkeit – unter anderem durch den Wunsch nach Integration der neuen Region in den preußischen Staat motiviert gewesen sein dürften.⁸⁶²

Unter Friedrich Wilhelm IV. bemühte man sich um eine umfassende Restaurierung des Lutherhauses, die jedoch nur schleppend vorankam und erst nach Gründung des Kaiserreiches, 1873, abgeschlossen wurde.⁸⁶³ Es ist bezeichnend, dass Friedrich Wilhelm IV., der „Romantiker auf dem Thron“, sich gleichzeitig für den Wiederaufbau des Kölner Domes wie für die Restaurierung des Lutherhauses engagierte: Er bemühte sich nicht nur um eine bestimmte Konfession, sondern um das Christentum überhaupt, von dem er sich staatstragende Wirkung erhoffte und das er für seinen Kampf gegen die ‘modernen Ideen’ in den Dienst nahm.⁸⁶⁴

Die reaktionäre Komponente wurde auch in der Einweihungsfeier der ab 1844 als Denkmal gestalteten, jedoch erst 1858 vollendeten Thesentür der Schlosskirche deutlich.⁸⁶⁵ Der

⁸⁵⁹ TREU 1995, S. 54.

⁸⁶⁰ Zitiert nach WITTE 1894, S. 15.

⁸⁶¹ Hierzu auch STEFFENS 1998, S. 54–57.

⁸⁶² TREU 1995, S. 55.

⁸⁶³ TREU 1995, S. 56, 59 f.; HENNEN 1998, S. 46 f.

⁸⁶⁴ Zu Friedrich Wilhelms IV. Kirchenpolitik KUPISCH 1955, S. 59–62.

⁸⁶⁵ Zur Thesentür: WITTE 1894, S. 17–29; TREU 1995, S. 58 f.; TREU 1997, S. 17 f. Schon Witte berichtete, S. 23 f., dass bereits 1846 auch ein vollständiger Restaurationsplan Stülers und Steudeners für die Schlosskirche vorlag, der aber 1848 fallengelassen wurde. Von Quast beschäftigte sich zu diesem Zeitpunkt nicht nur mit der Thesentür, sondern auch mit einer weitergehenden Neugestaltung des Inneren (STEFFENS

preußische Konservator Ferdinand von Quast bezeichnete in seiner Rede das Revolutionsjahr 1848 als „Jahr der Schmach“, das „auch dieses Werk königlicher Munifizienz zu vernichten“ drohte. „Als aber das königliche Panier wieder hoch erhoben dastand, ging auch das Werk der Ausschmückung dieser Thüre, die wir hier vor Augen sehen, der Vollendung entgegen.“⁸⁶⁶ Das Thesenportal, an dessen beiden Seiten keineswegs Statuen der Reformatoren, z. B. Luthers und Melanchthons Platz fanden, sondern die der fürstlichen Förderer der Reformation, Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen, wurde so zu einem sichtbaren Beweis der königlichen und auf dem Gottesgnadentum beruhenden Macht, gestärkt durch den Bund von Thron und Altar, der durch die liberalen und revolutionären Bewegungen der Moderne nicht in ihren Grundfesten zu erschüttern war.⁸⁶⁷ Die Hohenzollern gebärdeten sich jetzt wie auch und verstärkt unter der Regentschaft Wilhelms II. als Schutzmacht der Kirche.

Weitere Wittenberger Aktivitäten waren 1845 der staatliche Erwerb des Melanchthonhauses⁸⁶⁸ und in den 60er Jahren die Aufstellung des Melanchthondenkmals als Pendant zum Lutherdenkmal auf dem Wittenberger Marktplatz.⁸⁶⁹

Eigentlichen Auftrieb erhielt die Ausgestaltung der „Lutherstadt Wittenberg“ zu einem Denkmalsort der Reformation aber erst nach der Gründung des Deutschen Kaiserreiches: Ab 1871 wurde endlich am Lutherhaus weiter gearbeitet, das in seiner baulichen Substanz 1873 weitgehend abgeschlossen werden konnte. Eine vom Direktor des Predigerseminars verfasste lateinische Urkunde, die anlässlich der Einweihung in den Turmknauf eingelegt wurde, verdeutlicht, wie eng Luther und die Reformation mit den Geschehnissen der Reichseinigung zusammen gedacht wurden: Der Text befasst sich nicht mit Luther oder seinem Haus, sondern bietet vielmehr eine heilsgeschichtliche Interpretation der deutschen Geschichte des 19. Jahrhunderts: Nur mit Gottes Hilfe im Kampf gegen so uneinsichtige Feinde wie Napoleon III. und Pius IX. gelingt Wilhelm I. 1871 die Reichseinigung, als deren Folge die Vollendung des Lutherhauses interpretiert wird.⁸⁷⁰

Wenige Jahre später, 1876, kam erstmals die Idee eines reformationsgeschichtlichen Museums im Lutherhaus auf, das dann 1883 im Beisein des Kronprinzen feierlich eingeweiht

1998, S. 57). Ferner wurde 1860 erneut ein Restaurationsplan, diesmal von Quast, entworfen, auch er wegen zu hoher Kosten auf Eis gelegt (WITTE 1894, S. 29 f.).

⁸⁶⁶ Zitiert nach WITTE 1894, S. 29.

⁸⁶⁷ STEFFENS 1998, S. 59 f. betont auch, dass die Ikonographie des Thesenportals wie auch des geplanten Altaraufsatzes für das Innere der Kirche die Nachfolgerschaft der Hohenzollern auf die Wettiner in der Förderung der reformatorischen Kirche verbildlichen sollte.

⁸⁶⁸ HENNEN 1998, S. 48; s. ausführlicher zur Bau- und Nutzungsgeschichte bis 1860 auch HENNEN 1997, S. 47–49.

⁸⁶⁹ HENNEN 1998, S. 49. Grundsteinlegung und Einweihung erfolgten im Beisein König Wilhelms I.

wurde, nicht ohne daran zu erinnern, „was Martin Luthers Geist und Wirken auf mehr als einem Gebiet deutschnationalen Lebens für uns erworben hat.“⁸⁷¹

Das eigentliche Prestigeobjekt hohenzollernschen Mäzenatentums wurde aber die 1885–1892 von Grund auf restaurierte und neu gestaltete Schlosskirche. Sie war das eigentliche Anliegen des Kronprinzen Friedrich Wilhelm, der sich des Projekts bereits 1880 annahm und sich persönlich bis zu seinem frühen Tod 1888 stark dafür engagierte.⁸⁷²

Neu angeregt wurde die Idee der Neugestaltung aber von den Wittenberger Bürgern, die sich noch zu Beginn der Hohenzollern-Herrschaft so sehr dagegen gewehrt hatten. Wieder war es der Direktor des Wittenberger Predigerseminars, der als Sprachrohr der Bevölkerung fungierte. In einem Brief an den Evangelischen Oberkirchenrat 1874 schrieb er, es sei nun der lebhafteste Wunsch der Bevölkerung, dass die Kirche baulich wiederhergestellt werde,

„und die ganze evangelische Christenheit diesseits und jenseits des Ozeans würde in einer monumentalen Erneuerung dieses welthistorisch gewordenen Gebäudes ein des Hauses der Hohenzollern würdiges Werk erkennen und das Sinnbild des ruhmwürdigen, frommen, auf Vereinigung der Gläubigen gerichteten evangelischen Kaisertums und Deutschen Reiches preisen.“⁸⁷³

Die Identifikation der sächsischen Bevölkerung mit der preußischen Herrschaft war nun, 60 Jahre nach der preußischen Machtübernahme und drei Jahre nach der Gründung des Deutschen Reiches, keine Frage mehr.

Das Projekt schien zunächst an der Finanzierung zu scheitern, so dass 1882 einige Zeitungen Volksaufrufe veröffentlichten, die zu Sammelaktionen im Bürgertum aufriefen. Wie sich herausstellte, war dieses publizistische Eingreifen der Anstoß für das zuständige Ministerium der öffentlichen Arbeiten, die Geldmittel zu bewilligen: Kultusminister von Goßler nämlich schrieb am 10. November 1882 an das Ministerium,

„es sei unbedingt wünschenswert, der Königlichen Staatsregierung die Führung in dieser Angelegenheit nicht aus der Hand nehmen zu lassen. Der preußische Staat müsse unabweisbar diesen beabsichtigten Sammlungen zuvorkommen.“⁸⁷⁴

Anders als in den vielen besonders nach der Reichsgründung entstandenen Lutherdenkmälern wollte man im Fall der Schlosskirche die Initiative keinesfalls dem Bürgertum überlassen, die an diesem zentralen Ort gepflegte Reformationserinnerung sollte eine monarchisch gelenkte und inszenierte sein.

⁸⁷⁰ TREU 1995, S. 60.

⁸⁷¹ So der Kronprinz in seiner Eröffnungsrede, zitiert nach TREU 1995, S. 61.

⁸⁷² Ausführlicher zum kronprinzlichen Engagement für die Schlosskirche GUNDERMANN 1998.

⁸⁷³ Zitiert nach WITTE 1894, S. 31.

⁸⁷⁴ WITTE 1894, S. 34.

Seit 1880 nahm sich der preußische Kronprinz der Sache persönlich an: Er reiste selbst nach Wittenberg und ließ sich erste Skizzen vorlegen, brachte auch eigene Vorschläge ein und nahm besonders auf die ikonographische Ausgestaltung massiven Einfluss. Im Ergebnis des unter dem Architekten Friedrich Adler ausgeführten Umbaus, und das stellen Steffens und Hermann fest, tritt „der sakrale Aspekt der Schloßkirche schließlich deutlich hinter eine Deutung des Baus als Denkmalsanlage zurück.“⁸⁷⁵

Die 1885 endlich in Angriff genommene Neugestaltung des Innenraums der Schlosskirche wurde in den Formen der obersächsischen Spätgotik ausgeführt, damit stilistisch auf das Erscheinungsbild der Schlosskirche zur Zeit Luthers rekurriert. Die Inneneinrichtung dagegen sollte weniger das authentische Bild der von Kurfürst Friedrich III. um 1500 erbauten Kirche reflektieren, als dem Bau einen denkmalartigen Charakter geben: An den elf Pfeilern des Langhauses (der zwölfte wurde von der Kanzel verdeckt) sollten neben den beiden noch aus der alten Kirche erhaltenen Sandsteinskulpturen der knienden Kurfürsten Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen neun Ganzskulpturen von stehenden Reformatoren aufgestellt werden. Ferner plante man die Einbringung weiterer Zeitgenossen in Medaillonporträts und vervollständigend die Anbringung von Wappen der reformatorischen Fürsten und Städte: Ein Gesamtpanorama der Reformationszeit wurde hier entworfen, das die Kirche zu einem monumentalen Reformationsdenkmal macht. Folgerichtig wurden auch fast alle Elemente aus dem berühmtesten Reformationsdenkmal des 19. Jahrhunderts, dem Wormser, entnommen: Die überlebensgroßen Standbilder, die Stadtwappen, die Porträtmedaillons: all das war hier vorgebildet und wurde nun auf den Innenraum der Schlosskirche übertragen.⁸⁷⁶

Während in den Reformatorenstandbildern nur deutsche Reformatoren aufgenommen wurden – neben Luther und Melanchthon an den Eingangspfeilern zum Chor Bugenhagen, Jonas, Spalatin, Brenz, Urbanus Rhegius, Amsdorf und Cruciger – herrschte über die auf den Porträtmedaillons Darzustellenden zunächst Uneinigkeit: Eine Gruppe um den Hofprediger Kögel befürwortete unter Berufung auf das Wormser Lutherdenkmal, auch Hus, Wyclif, Savonarola, Waldus, Zwingli und Calvin zu würdigen, was von einer Gruppe von Verteidigern einer rein deutschen Reformationserinnerung abgelehnt wurde. Kögel konnte sich schließlich bei den nach dem Tod Friedrichs III. zuständigen Ministern und Kaiser Wilhelm II. durchsetzen.⁸⁷⁷

⁸⁷⁵ STEFFENS – HERMANN 1998, S. 105.

⁸⁷⁶ STEFFENS – HERMANN 1998, S. 111; zur Ikonographie des Wormser Lutherdenkmals s. THEISELMANN 1992.

⁸⁷⁷ WITTE 1894, S. 53 f.

Neben den Theologen und Künstlern der Reformationszeit (Cranach, Dürer und Hans Sachs) fanden in den für die Zwickel des Emporengeschosses bestimmten Porträtmedaillons auch Fürsten der Reformationszeit ihre Anerkennung: Die drei sächsischen Reformationsfürsten, Ernst von Lüneburg, Philipp von Hessen und, als Vertreter Preußens, Herzog Albrecht von Preußen und Kurfürst Joachim II. von Brandenburg. Letztere beiden wurden – reformationsgeschichtlich ganz unverdientermaßen – durch ihre Anbringung im Chorraum, direkt gegenüber von den Medaillons der beiden sächsischen Kurfürsten Friedrichs des Weisen und Johanns des Beständigen hervorgehoben, befanden sich damit auch in unmittelbarer Nähe der Standbilder Luthers und Melanchthons. Dabei war gerade das Engagement Joachims II. von Brandenburg, eines Vorfahren der Hohenzollern, für die Reformation äußerst zögerlich:⁸⁷⁸ Lange vertrat er eine „ambivalente Politik zwischen den Konfessionen“, blieb während des Schmalkaldischen Krieges neutral und stattete, während er schon das Abendmahl in beiderlei Gestalt zu sich nahm, das Cöllner Domstift reich aus.⁸⁷⁹ Zwar führte er 1540 eine neue Kirchenordnung ein, die trotz zahlreicher altkirchlicher Zugeständnisse der Reformation endlich zum Durchbruch in Kurbrandenburg verhalf; doch letztlich kann sein Eifer für die Reformation keinem Vergleich mit dem der sächsischen Kurfürsten oder auch Philipps von Hessen standhalten. In der Kirchenordnung von 1540 taucht nicht einmal Luthers Name auf; der Bruch mit Rom schließlich erfolgte erst durch das Tridentiner Konzil von 1563.⁸⁸⁰

Die Heranziehung Albrechts und Joachims II. an so zentraler Stelle wirkt unter einem objektiv reformationsgeschichtlichen Blickwinkel forciert, ist aber aus der Sicht des Kaiserhauses nur folgerichtig: die hohenzollernsche Unterstützung des Protestantismus wird so bis in die Reformationszeit hinein zurückverfolgt, um so nachdrücklicher konnten sich die Hohenzollern als geschichtlich begründete oberste Schutzmacht der evangelischen Kirche, als Bollwerk des evangelischen Glaubens in ganz Deutschland stilisieren.⁸⁸¹

Zudem wurde erneut der Ursprung des preußischen Königtums und schließlich des Kaiserreiches in der Reformationszeit betont: 1569 wurde Joachim II. von Brandenburg

⁸⁷⁸ STEFFENS – HERMANN 1998, S. 115 wiesen bereits auf die Unangemessenheit der zentralen Repräsentation Joachims II. von Brandenburg hin.

⁸⁷⁹ GANZER – STEIMER 2002, Sp. 370 f.

⁸⁸⁰ Zum Verhältnis der brandenburgischen Kurfürsten zur Reformation stand mir ein Aufsatz von Hermann F. W. von Kuhlows zur Verfügung, den mir Herr Otto Kammer freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat: „Die Einführung der lutherischen Reformation in der Kurmark Brandenburg“, Vortrag am 31. Oktober 1999 in der St. Nikolaikirche in Spandau; der Aufsatz war vermutlich in einem Gemeindeheft der St. Nikolai-Kirche abgedruckt.

⁸⁸¹ Otto Kammer (schriftl. Mitteilung vom 2.9.2003) verweist in diesem Zusammenhang auch auf Skulpturen Joachims II.: Als „Reformationsfürst“ fand er Platz in der Siegesallee, und auch im Berliner Dom wurde er durch eine Pfeilerfigur gewürdigt.

gemeinsam mit Albrecht von Brandenburg mit dem preußischen Herzogtum belehnt, eine Zusammenführung der beiden Gebiete, die später den Kern Preußens ausmachten, wurde damit vorbereitet. Durch die Verbildlichung der beiden beteiligten Fürsten an so herausgehobener Stelle demonstrierten die Hohenzollern ihre Identifikation mit dem borussianischen Geschichtsbild.

Der von liberaler Ideologie nicht ganz unberührte Kronprinz⁸⁸² war innerhalb des Kaiserhauses der eifrigste Verfechter der Reichseinigung: In der Tat setzte er nicht zuletzt ein Denkmal, wenn er in den Fenstern der Wittenberger Schlosskirche die Wappen deutscher Städte einbringen wollte: 1886 schickte er von einer Reise nach Portofino eine Liste mit den wichtigsten Städten der Reformation, 62 an der Zahl. Daraus wurden schließlich 198 Städte, das Wormser Reformationsdenkmal mit seinen 34 Städtewappen weit überbietend. Das ganze evangelische Deutschland sollte sich repräsentiert finden, die Einheit weiter Teile Deutschlands im evangelischen Glauben bekräftigt werden: Wie das Wormser Reformationsdenkmal, so konnte auch die Wittenberger Schlosskirche den Anspruch darauf erheben, ein „Nationaldenkmal“ zu sein.⁸⁸³ Und das war sicher die Absicht des Kronprinzen, der „der entschiedenste Verfechter – vor Bismarck und dem König – des im Kaisertum gipfelnden Einheitsgedankens“⁸⁸⁴ war. In diesem Sinne pries auch Leopold Witte den „überaus glücklichen Gedanken“: „so hat Alldeutschland auch hier eine Stätte gefunden, die von tiefer geistiger Einheit und von großen evangelischen Thaten und Opfern aus Vergangenheit und Gegenwart Zeugnis ablegt.“⁸⁸⁵

Den Städten als den bürgerlichen Trägern der Reformation wurden aber auch die Wappen von 52 Fürstenhäusern gegenübergestellt, der obrigkeitliche Anteil an der Pflege der Religion sollte so, wie auch in den Porträtmedaillons und darin im Gegensatz zum Wormser Lutherdenkmal, noch einmal betont werden.⁸⁸⁶

Der liberalnational gesinnte Kronprinz orientierte sich also für die Wiederherstellung der Wittenberger Schlosskirche, einem der herausragendsten Denkmäler der Reformation in Deutschland, an dem bürgerlich-liberal gestifteten Wormser Reformationsdenkmal; die Schlosskirche sollte wie dieses Denkmal der Reformation wie auch Nationaldenkmal sein.

⁸⁸² S. zu seiner liberalen Haltung ENGEL 1919.

⁸⁸³ Diese Funktion haben auch STEFFENS – HERMANN 1998, S. 116 f. hervor. Hier auch der Hinweis auf eine zumindest im Konzept ältere Tradition einer Kirche als Nationaldenkmal, genannt werden hier Schinkels Entwürfe für einen gotischen Dom in Berlin, wo ebenfalls Standbilder geistlicher und weltlicher Persönlichkeiten ihren Platz finden sollten; weiter verweisen Steffens und Hermann auch auf die Planung des Berliner Doms als Nationaldenkmal.

⁸⁸⁴ KLINGENBURG 1992, S. 164.

⁸⁸⁵ WITTE 1894, S. 59 f.

Stärker als das Wormser Reformationsdenkmal, das außer den allerdings prominenten Standbildern Friedrichs des Weisen und Philipps von Hessen auf die Hervorhebung weiterer fürstlicher Protektoren verzichtet, betont die Ikonographie der Wittenberger Schlosskirchenrestauration aber gerade auch die obrigkeitliche Förderung und Protektion des evangelischen Glaubens.

Dass hierbei die Hohenzollern aktuell die bedeutendste Rolle in Deutschland spielten, sollte nach den Plänen Friedrichs III. durch das Hohenzollernwappen an der Orgelempore und durch die Bekrönung des Turmhelmes in Form einer Kaiserkrone angedeutet werden. Insofern kann man in der Schlosskirche tatsächlich auch einen „Gedenkort fürstlicher Geschlechter“ sehen, wie Steffens und Herrmann es auch mit dem Verweis auf die bereits vorhandenen Grablegenden der Askanier und Wettiner tun. Diese Bedeutung lässt sich aber m. E. aus der Sicht des prinzipalen Förderers des Schlosskirchenprojektes nahtlos in die Funktionen „Reformationsdenkmal“ und „Nationaldenkmal“ integrieren und hat nicht die gleiche eigenständige Bedeutung. Reformation und Nation sind vielmehr aus dieser Sicht ohne den fürstlichen Schutz, die fürstliche ordnende Hand gar nicht denkbar.

Dieser Ansicht jedenfalls war wohl Wilhelm II., der nach dem Tod seines Vaters das Protektorat über die Schlosskirche übernahm: Auf seine Idee ist das „Fürstengestühl“ der Wittenberger Schlosskirche zurückzuführen. Anfang 1892 „verabredete der Kaiser mit den zahlreich zur Feier des Allerhöchsten Geburtstages im Jahre 1892 nach Berlin gekommenen evangelischen Fürsten Deutschlands die Stiftung von prachtvoll geschnitzten Gestühlen im Chor der Kirche ...“, die von Friedrich Adler entworfen und in der Werkstatt des Hofbildhauers Lober ausgeführt wurden: Zwei Fürstengestühle mit je elf Sitzen wurden rechts und links vor dem Altar aufgestellt, jeder Sitz mit dem Wappen des jeweiligen Fürsten versehen, und zwischen ihnen der „noch kunstvoller gehaltene Kaiserstuhl“.⁸⁸⁷ Wilhelm II. nahm sein Amt als „Summus episcopus“ der preußischen Landeskirche ernst, setzte sich und die anderen Landesherren an die Stelle der Chorherren und des Bischofs katholischer Kirchen und verlieh der Kirche, an die Luther seine Thesen angeschlagen hatte, so den Ausdruck einer Hierarchisierung, die das landesherrliche Kirchenregiment seit der Reformationszeit betonte. Erst 1891 hatte Wilhelm II. seines Amtes gewaltet, indem er dem EOK seine bischöflichen Direktiven vorlegte:

„Das oberste Ziel lautete nun nicht mehr wie 1878: Aufrechterhaltung des positiven Bekenntnisses und Schutz vor dem Eindringen der Irrlehren [darunter auch der liberale Protestantismus des Protestantenvereins, d. Verf.] in die Landeskirche, sondern die Bündelung

⁸⁸⁶ STEFFENS – HERMANN 1998, S. 113 betonen ebenfalls die konzeptionelle und inhaltliche Verwandtschaft mit Worms, aber auch die stärkere Hervorhebung des fürstlichen Elements.

⁸⁸⁷ WITTE 1894, S. 66.

aller kirchlichen Kräfte ‘ohne Ansehen ihres konfessionellen oder kirchenpolitischen Parteistandpunkts’.⁸⁸⁸

Worauf es ihm ankam, das war nicht der Kampf der Konfessionen gegeneinander, sondern die Einheit der Christenheit – und das schloss den Katholizismus ein⁸⁸⁹ –, die gegen die säkularen und potentiell umstürzlerischen Mächte des Zeitalters, gegen den Sozialismus insbesondere, Front machen sollte. So hörte man z. B. auf der sog. „Walderseeversammlung“ im November 1887, in der es um die Finanzierung der Berliner Stadtmission ging, von ihm,

„daß gegenüber den grundstürzenden Tendenzen einer anarchischen und glaubenslosen Partei der wirksamste Schutz von Thron und Altar in der Zurückführung der glaubenslosen Massen zum Christentum und zur Kirche und damit zur Anerkennung der gesetzlichen Autoritäten und der Liebe zur Monarchie zu suchen sei.“⁸⁹⁰

Diese Betonung des Christentums drückt sich auch in der bedeutendsten Änderung aus, die Wilhelm II. an den Plänen seines Vaters für die Schlosskirche vornahm: Er ersetzte die Kaiserkrone als Bekrönung des Kirchturms durch ein schlichtes Kreuz:⁸⁹¹ Die Emphase auf dem Nationalen wurde damit zugunsten des Christlichen zurückgenommen, ja, das Christliche war konstitutiv für das Bestehen des nationalen Kaiserreiches.⁸⁹²

Eine starke Kirche war gefragt, aber der Protestantismus war nicht nur in weiten Teilen noch immer gegen den Katholizismus eingenommen, er war auch in sich uneins, noch immer hatten konservative und liberale evangelische Geistliche durchaus unterschiedliche Vorstellungen von der Rolle der Kirche in Staat und Gesellschaft. Dem suchte Wilhelm II. entgegenzuwirken, indem er die Wittenberger Schlosskirche zu einem sichtbaren Zeichen der Einheit aller Protestanten Deutschlands stilisierte. Ganz im Dienst dieser Idee stand auch die opulente Einweihungsfeier der fertig gestellten Kirche am Tag der 375. Reformationsfeier am 31. Oktober 1892. Zu diesem Anlass, so schrieb auch Witte, sollte „die Gemeinsamkeit der evangelischen Interessen zu einer möglichst großartigen und unmißverständlichen Darstellung gebracht werden.“⁸⁹³

⁸⁸⁸ POLLMANN 2001, S. 96.

⁸⁸⁹ Zu Wilhelms II. positivem Verhältnis zum Katholizismus und seinem Bemühen, alle Christen im deutschen Reich zu integrieren, s. STRÖTZ 2001.

⁸⁹⁰ KUPISCH 1949, S. 6, zitiert nach der „Kreuzzeitung“ vom 2.12.1887. Hierzu auch POLLMANN 2001, S. 93 f.

⁸⁹¹ Zu dieser Änderung kam es nach einer Unterredung des Ministers von Goßler und des Geheimen Oberbaurats Adler mit Kaiser Wilhelm II. am 3. November 1890: WITTE 1894, S. 62.

⁸⁹² So auch TREU 1997, S. 25. Darüber hinaus zeigt das Kreuz deutlicher als die Krone den christlichen Charakter des Turmes an, ist damit Indiz für die Transformation des Wehrturmes zum Kirchturm: KRÜGER 1995, S. 409. Ganz anders als sein Großvater Wilhelm I. pflegte Wilhelm II. die Idee des Gottesgnadentums und knüpfte an das christliche Reich des Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation an: STRÖTZ 2001, S. 170.

⁸⁹³ WITTE 1894, S. 68. KRÜGER 1995, S. 410–412 macht deutlich, dass diese beschworene „Einheit der Feier und Einheit des Bekenntnisses“ das „Fundament seines [Wilhelms II.] kirchenpolitischen Programms“ bildeten, das er auch in weiteren Kirchenbauten vertrat, nachdrücklich auch mit den drei Kirchenbauten im

Zu diesem Zweck lud Wilhelm II. nicht nur alle evangelischen Fürsten Deutschlands, sondern auch die der evangelischen Nachbarländer, Englands, Dänemarks, Schwedens und Hollands ein.⁸⁹⁴ An dem Tag der Einweihung selbst wurden auch die Deutschen, die nicht an der Feier teilnehmen konnten, auf das große Ereignis aufmerksam gemacht: In ganz Deutschland läuteten zwischen 12 und 1 Uhr die Glocken der evangelischen Kirchen.⁸⁹⁵

Die ganze kaiserliche Familie nahm, nachdem sie die „Feststraße“ (die geschmückte Collegienstraße) durchschritten hatte und auf dem Schlossplatz mit einem von Posaunen schallenden „Ein feste Burg ist unser Gott“ empfangen worden war, am Festgottesdienst teil, und das Fürstengestühl wurde das erste und einzige Mal seiner Bestimmung gemäß genutzt. Danach begab man sich ins Lutherhaus, wo einer der Höhepunkte des Tages stattfand, die „Quintessenz der gesamten Veranstaltung“:⁸⁹⁶ Alle deutschen Fürsten unterzeichneten eine Bekenntnisurkunde, das sog. „Wittenberger Bekenntnis“,⁸⁹⁷ das durchaus, wie Steffens und Hermann betonen, als eine „Erneuerung der Augsburger Konfession“ erscheinen konnte und mit dem die Einheit aller protestantischen Landesteile im evangelischen Glauben nachdrücklich bestätigt wurde.

Hofprediger Faber dagegen verglich in einem Feldgottesdienst für das Volk die Wittenberger Versammlung mit dem Wormser Reichstag: Die „große Schmach“ der deutschen Geschichte, dass „Kaiser und Reich [...] den besten Sohn ihres Volkes in Bann und Acht“ taten, werde nun „vollends hinweggethan, wo nun der dritte deutsche Kaiser hierher den ersten evangelischen Reichstag berufen hat, nicht zum Bannen, sondern zum Bekennen.“⁸⁹⁸

Auch hier blitzt wieder die Vorstellung durch, die Geschichte habe sich „erfüllt“, die Reformation sei vollendet. Aber wie anders stellt sich diese Vollendung dar, als es sich die Spätaufklärer am Ende des 18. Jahrhunderts oder die Burschenschaftler auf dem Wartburgfest 1817 vorgestellt hatten! Nicht ein auf Bürgerrechten gegründeter, nach liberalen Prinzipien geordneter, weltlicher Staat, sondern ein nach innen strikt autoritäres, den Untertanengeist des deutschen Volkes als Errungenschaft der Reformation feierndes, nach außen aggressives, dabei vage und beinahe mythisch religiös begründetes Kaisertum wurde zur Erfüllung der Reformation stilisiert. Entsprechend bekam Luther ein anderes Gesicht: Sein Beisammensein mit seiner Familie wurde immer gemütvoller beschrieben, seine Untertanentreue gegenüber

Heiligen Land: Wilhelm setzt sich so in Bezug zu Konstantin dem Großen, mit ihm teilt er den Anspruch, eine allgemeinverbindliche Kirchenordnung zu schaffen.

⁸⁹⁴ WITTE 1894, S. 69. Tatsächlich entsandten diese Königshäuser „hohe Vertreter“.

⁸⁹⁵ WITTE 1894, S. 73.

⁸⁹⁶ TREU 1997, S. 27.

⁸⁹⁷ WITTE 1894, S. 85. Text z. T. zitiert bei TREU 1997, S. 27, KRÜGER 1995, S. 410.

⁸⁹⁸ Zitiert nach WITTE 1894, S. 90.

seinem Kurfürsten immer deutlicher hervorgehoben, sein öffentliches Auftreten immer mehr zu einem martialischen, protzend und trotzend auftretenden Heldentum. Das entsprach auch Kaiser Wilhelms II. Auffassung vom Christentum als Bollwerk des Staates gegen innere und äußere Feinde: Innere Festigung durch ein christliches, von sittlichen Idealen getragenes Familienleben, äußere Kampfbereitschaft durch ein mannhaftes, mutiges und kompromissloses Auftreten. Für beides stand auch jetzt Luther, wie er schon das ganze Jahrhundert lang für jegliche protestantische Wertvorstellungen als Ideal erhalten musste.

IV. Die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts

„Von der Entstehung des Historismus im 18. Jahrhundert datiert ein völlig verändertes künstlerisches Bewußtsein, eine Zäsur, die das Kunstwerk gedanklich und formal auf einen neuen Grundriß stellt. Das ganze, nicht nur das rückwärts gewandte 19. Jahrhundert hat im Historismus seinen Ursprung.“⁸⁹⁹

In der Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ein Umbruch zu vermerken, der eng mit den historischen und geistesgeschichtlichen Entwicklungen zusammenhängt und sich in der Kunst auf inhaltlicher wie formaler Ebene bemerkbar macht. Es ist das Ende einer 300-jährigen Entwicklungsgeschichte der neuzeitlichen Kunst seit der Renaissance, und es ist der Anfang der Moderne. Kunsthistoriker wie Werner Hofmann, Robert Rosenblum oder Werner Busch haben sich intensiv mit diesem Zeitalter des Umbruchs auseinandergesetzt und seine Wirksamkeit in allen Gattungen und schließlich über die Gattungen hinweg – die Aufweichung der Gattungshierarchie und -grenzen ist eine der substantiellen Folgen – nachgewiesen.⁹⁰⁰

Nur einige wenige Punkte, die für die Entstehung des Luther-Historienbildes von Bedeutung sind, sollen hier herausgegriffen werden: Zum einen bedingt das veränderte Geschichtsbewusstsein (s. o. Kapitel II.1) eine Ausweitung des Stoffgebietes der Historienmalerei: In Renaissance und Barock beschränkte sich das Repertoire der Historienmalerei vornehmlich auf biblische und antike Themen, daneben gab es eine Handvoll Typen von geschichtlichen Ereignisbildern: „Repräsentations- und Zeremonialstücke, Staatsaktionen, Begegnungen und Schlachtenszenen; *gesta* und *facta* eines kleinen, streng hierarchisch gestuften Personenkreises.“⁹⁰¹ Das änderte sich im letzten Drittel

⁸⁹⁹ HOFMANN 1960, S. 24.

⁹⁰⁰ HOFMANN 1960; ROSENBLUM 1967; BUSCH 1993; HOFMANN 1995.

⁹⁰¹ GERMER 1997, S. 26.

des 18. Jahrhunderts: Jede einzelne Epoche in ihrer Eigenart wurde jetzt grundsätzlich interessant und zum potentiellen Themenlieferanten für die Historienmalerei.

Dabei gewann auch das menschlich-individuelle Handeln in der Geschichte immer mehr an Interesse: In der Geschichtsauffassung von Renaissance und Barock war der „Handelnde noch nicht auf sich gestellt, er vollstreckt eine Geschichtsordnung, die im christlichen Weltbild wurzelt.“⁹⁰² Dagegen wurde die Geschichte seit der Aufklärung zunehmend als ein Prozess begriffen, in dem der Handelnde auf sich gestellt ist, auf seine charakterlichen Fähigkeiten, auf seine Urteilsfähigkeit, seine Vernunft, seinen Mut zurückgreifen muss, selbst wenn der allgemeine, nun aber als fortschrittlich und nicht als statisch begriffene Lauf der Geschichte noch immer als Spiegel des göttlichen Willens begriffen werden konnte.

Damit gewann die individuelle Persönlichkeit des Helden an Bedeutung: In der Historienmalerei hatte das zur Folge, dass zum einen eine Psychologisierung des Helden stattfand. Zum anderen suchte man ihn in seiner ganzen Person zu begreifen, indem man auch sein Privatleben, Anekdoten, die weltgeschichtlich nicht relevant schienen, zum Bildthema erhob.

Und wie der Held, so wurden nun auch die einzelnen Epochen in ihrer Einzigartigkeit gewürdigt, so dass nicht mehr nur die herausragenden geschichtlichen Ereignisse, in ein überzeitliches Gewand gekleidet und zum Exemplarischen erhoben, Interesse fanden, sondern jedes Detail, das eine Epoche nach dem Urteil der Menschen des 19. Jahrhunderts in ihrem Charakter bezeichnete: Die Kulturgeschichte erlebte einen ungeheuren Aufschwung, was sich unter anderem durch die Popularität des historischen Romans à la Walter Scott bemerkbar machte und in der Malerei in der völlig neuartigen Verpflichtung zur kulturhistorischen Authentizität.

Dabei bedingt das erwachende Nationalbewusstsein, dass die Nationen sich vor allem in ihrer eigenen Geschichte und Kultur umsahen, dass außer dem Zeitkolorit auch nationale Eigenheiten gesucht wurden, in der Historienmalerei auch, dass man sich thematisch in erster Linie in die eigene Vergangenheit und hier zunächst vornehmlich in das Mittelalter, in dem sich nach Meinung der Zeitgenossen die Nationen konstituierten, zurückversetzte.

Parallel zu diesen Entwicklungen fand ein Funktionswandel der Kunst statt: Sie diente nicht mehr in erster Linie der Selbstvergewisserung und Repräsentation der Herrscher und den Anliegen der Kirche, sondern trat zunehmend in einen bürgerlichen Resonanzraum, vollzog den von Habermas statuierten Wandel von der repräsentativen zur bürgerlichen Öffentlichkeit mit (diese aber ist, wie Büttner betont, eine der Vorbedingungen dafür, dass sich eine

öffentliche Geschichtsmalerei überhaupt ausbilden kann)⁹⁰³. Institutionell äußerte sich das zum einen in den zu Massenveranstaltungen werdenden Salon-Ausstellungen in London und Paris, zum anderen in der sich herausbildenden bürgerlichen Kunstkritik. Für die Historienmalerei bedeutete das, dass sie stärker an den bürgerlichen Betrachter appellieren musste, sei es durch eine emotionalisierte Bildsprache, sei es durch neue Inhalte, die dem privaten Empfinden wie dem wachsenden politischen Selbstbewusstsein dieser Schicht Ausdruck verliehen.

Zum anderen – und das war im ganzen 19. Jahrhundert noch von herausragender Bedeutung – wurde die bürgerliche Öffentlichkeit zu einem machtvollen politischen Faktor, mit dem man rechnen muss, der einerseits eine eigene Repräsentation entwickelte, andererseits von den Machthabern in ihrem Sinne beeinflusst werden konnte. Auch das geschah u. a. durch Kunst, die nun auch zu einem Propagandamittel ersten Ranges wurde. Die Historienmalerei spielte hier durch ihren Zugriff auf die Geschichte als der führenden Sinngebungsinstanz des 19. Jahrhunderts eine Schlüsselrolle.

Gerade dieser letztere Aspekt – Historienmalerei als Mittel der Volks-Erziehung wie der Propaganda – ist für ein Verständnis der Lutherbilder des 19. Jahrhunderts von grundlegender Bedeutung, weswegen v. a. er hier berücksichtigt sein soll.

IV.1. Die Entwicklung einer ‘modernen’ Historienmalerei in England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts

Früher als in Deutschland bildete sich in England und in Frankreich eine bürgerliche Öffentlichkeit aus, die konstitutiv für die neuartigen Entwicklungen in der Historienmalerei zu sein scheint. Die umwälzenden Neuerungen fanden daher auf den britischen Inseln mit ihrer langen parlamentarischen Tradition und im vorrevolutionären, besonders aber im revolutionären und napoleonischen Frankreich statt.

Ausgehend von der Aufklärungspädagogik, nach der gerade die Kunst ein hervorragendes Mittel war, um die Menschen zur Tugend zu erziehen, erhielt das klassische *exemplum virtutis* für die Historienmalerei seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine neue Betonung. Thematisch wie stilistisch – unter dem überragenden Einfluss Winckelmanns – handelte es sich zunächst um eine Gegenbewegung zum als degeneriert und lasterbehaftet empfundenen Rokoko, gegen seinen verspielten, ausschweifenden Stil, gegen die amourösen, die Leichtfertigkeit der

⁹⁰² HOFMANN 1960, S. 30.

⁹⁰³ BÜTTNER 1990, S. 83.

höfischen Gesellschaft spiegelnden Sujets.⁹⁰⁴ Bereits 1753 nannte Lafont de Saint-Yenne die ‘großen Männer’ der Geschichte als Vorbild für Menschlichkeit, Großzügigkeit, Mut und nicht zuletzt „un zèle passioné pour l’honneur et le salut de sa patrie.“⁹⁰⁵

In England bildete sich in den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts eine entsprechende Historienmalerei aus, wobei häufig eine unumstößliche und selbst Familienbande überwindende, stoische Loyalität zum Staatswesen, gekleidet vorzugsweise in das Gewand der römischen Republik, Thema war. Nathaniel Dance z. B. malt den „Tod der Virginia“, 1761: Lieber, als sie der Sklaverei an den despotischen Decemvirn Appius Claudius auszuliefern, schickte Virginias Vater sie in den Tod. Benjamin West zeigte in der Akademieausstellung 1770 „Leonidas und Cleombrotus“, in dem der spartanische König Leonidas II. seinen eigenen Schwiegersohn wegen Verrats verbannt.⁹⁰⁶

In Frankreich war es Charles Cochin, der in noch traditioneller Denkweise 1764 dem französischen König in seinem Schloss zu Choisy Vorbilder durch die tugendhaften Taten römischer Kaiser zu geben suchte: Noël Hallé stellte hier Trajan dar, der einer armen Witwe Gerechtigkeit widerfahren lässt, Joseph-Marie Vien Marcus Aurelius, der in Zeiten von Hungersnot und Krankheit Nahrung und Medizin unter den Menschen verteilt.⁹⁰⁷ Bezeichnend ist, dass Louis XV von dieser Tugendlitanei nichts wissen wollte und die Gemälde durch Bilder Bouchers ersetzen ließ.⁹⁰⁸

Erst Ludwig XVI. zeigte Sinn für die ‘grande manière’ des sich entwickelnden Klassizismus und unterstützte seinen directeur des bâtiments du roi, den Comte d’Angiviller, in seiner Kunstpolitik:⁹⁰⁹ In den 70er Jahren begann d’Angiviller in Reaktion auf eine Vielzahl zeitgenössischer Stimmen, die eine erzieherisch wirksame Historienmalerei forderten, mit einem umfassenden Programm zur Förderung der Historienmalerei, indem er zu den Salon-Ausstellungen Gemälde antiken oder vaterländischen Inhalts in Auftrag gab, außerdem auch eine Reihe von Skulpturen vorbildlicher Männer der französischen Geschichte.⁹¹⁰ Gemälde

⁹⁰⁴ ROSENBLUM 1967, S. 50. Einer der ersten, der die antiken Stoffe für die Kunst propagierte und die Darstellungen heroischer Taten der „grand hommes“, war Lafont de Saint-Yenne 1747 (ebd., S. 55 ff.); s. auch ZIESENER-EIGEL 1982, S. 51 ff.

⁹⁰⁵ In: *Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, 1753*. Zitiert nach Rosenblum 1967, S. 56. SPRIGATH 1968, Bd. 1, S. 95 ff. betont Lafont de Saint-Yennes Pionierrolle für die Idee der erzieherischen Rolle von Historienmalerei.

⁹⁰⁶ ROSENBLUM 1967, S. 65; der „Tod der Virginia“ wurde auch in der französischen Malerei, u. a. für Gabriel Doyen 1759 und für Brenet 1783 Thema: SPRIGATH 1968, Bd. 2, S. 392 f., Kat. Nr. 16 und S. 405 f., Kat. Nr. 38. s. auch Kat. Nr. 78 und 81.

⁹⁰⁷ ROSENBLUM 1967, S. 56, Abb. 51 und 52. S. zum Programm für Schloss Choisy auch SPRIGATH 1968, Bd. 1, S. 70–87.

⁹⁰⁸ ROSENBLUM 1967, S. 56; GERMER 1997, S. 18.

⁹⁰⁹ ZIESENER-EIGEL 1982, S. 58.

⁹¹⁰ LEITH 1972, S. 926.

und Skulpturen⁹¹¹ sollten den Betrachter zur Tugend anleiten. Anders als bei dem Programm für Schloss Choisy war jetzt nicht mehr der Herrscher der Adressat dieser *exempla virtutis*, sondern das Salonpublikum, das sich ausbildende und politisches Selbstbewusstsein entwickelnde französische Bürgertum. Es handelte sich dabei zunächst auch um monarchistische Propaganda: Vaterländische Themen sollten die Vaterlandsliebe wecken, Beispiele antiker Bürgertugend die Loyalität zum Staat als eine erste Bürgertugend beschwören. Die monarchische Unantastbarkeit wurde brüchig, die absolutistische Monarchie stand – ideologisch ausgehöhlt von aufklärerischer Philosophie – nur noch auf tönernen Füßen, der König brauchte die emotionale Unterstützung loyaler und tugendhaft gesinnter Bürger. Durch die Beschwörung einer großen nationalen Vergangenheit wurden gegenwärtige Unzulänglichkeiten übertüncht,⁹¹² durch das Vorbild des für seinen König kämpfenden Bayard, des Ritters „ohne Furcht und Tadel“ des späten Mittelalters, die Königstreue angefacht.⁹¹³

Wie Anthony D. Smith bereits betonte, liefen zunächst also ‘klassische’, die Idee eines weltbürgerlichen Patriotismus vertretende Themen neben vaterländischen, auf die spezielle nationale Situation eingehenden und von einem frühromantischen ethnischen Nationalismus kündenden Sujets einher: In England überwog von 1760 bis etwa 1800 das Vaterländische, meist mit dem Mittelalter Assoziierte, in Frankreich das Klassisch-weltbürgerliche.⁹¹⁴ Beide Auffassungen sind aber nicht als gegensätzlich zu verstehen, sondern ergänzen und verstärken einander.⁹¹⁵

Von den vaterländischen Themen ging der Impuls zu stärker kulturhistorischen Bemühungen aus. In dem Verlangen, der eigenen und ganz spezifischen nationalen Vergangenheit auf den Grund zu gehen, wollte man im Bild eine ‘mittelalterliche’ Atmosphäre erzeugen, die nationale mittelalterliche Architektur, das mittelalterliche Kostüm wiederaufleben lassen. Erste Zeugnisse für diese Richtung waren Lépiciés 1765 ausgestelltes Bild „La Descente de Guillaume le Conquérant sur les Côtes de l’Angleterre“⁹¹⁶, Brenet’s „Tod Du Guesclins“, 1778, und schließlich, systematischer, die Gemälde von Berthélemy und Vincent in den 70er

⁹¹¹ Seit 1777 bis zur Revolution wurden alle zwei Jahre vier Skulpturen in Auftrag gegeben, insgesamt also 28. S. hierzu Tafel B auf S. 936 bei LEITH 1972.

⁹¹² ZIESENER-EIGEL 1982, S. 57.

⁹¹³ LEITH 1972, S. 926 stellt fest, dass fast alle von d’Angiviller in Auftrag gegebenen Gemälde entweder die Tugenden früherer französischer Könige feiern oder aber Taten besonderer Untertanentreue in der französischen Geschichte wiederaufleben lassen.

⁹¹⁴ Für die französischen Salon-Ausstellungen stellt LEITH 1972, S. 929 fest: „As late as the ‘eighties classical themes still outnumbered national themes two or three to one.“

⁹¹⁵ SMITH 1992, S. 53 f.

⁹¹⁶ WIND 1938/39, S. 118.

und 80er Jahren.⁹¹⁷ Für die englische Malerei sei hier Benjamin Wests im Auftrag George III. entstandener Zyklus zum Leben Edwards III. genannt (späte 1780er Jahre).⁹¹⁸

Dass das zeitgenössische Milieu ein Ausdruck des beginnenden Nationalismus war, betonte schon Edgar Wind im Hinblick auf das Theater, wo nur die Stücke, die sich mit der eigenen nationalen Vergangenheit befassten, im historischen Kostüm gespielt wurden: „In the London season of 1762–63, *Henry the Fourth*, *Richard the Third*, and *Jane Shore* were produced ‘in the habits of the times’, but *Tamberlaine*, *Hamlet*, and *Barbarossa* were not.“ Ähnlich lagen die Dinge in Deutschland: Elias Schlegels „Hermann“, 1766, und Ayrenhoffs „Hermann und Thusnelda“, 1768, waren die ersten Stücke, die im historischen Kostüm aufgeführt wurden.⁹¹⁹

Während nun die klassischen *exempla virtutis* eine allgemeine und als überzeitlich begriffene Klassizität in Kostüm und Architektur bewahrten, änderte sich das auch hier spätestens mit den Gemälden Jacques-Louis Davids: Seine vorrevolutionären und revolutionären Historiengemälde zeigen eine Tendenz, auf den archäologischen Befund der jeweils dargestellten Epoche einzugehen. So bemerkt Rosenblum zu Davids 1787 im Salon ausgestellten „Tod des Sokrates“, dass das Gemälde „is filled with archaeological detail – the lyre, the incised owl of Athens, the scroll, the use of a Socrates portrait bust“.⁹²⁰ Die Wirkung des Tugend-Vorbildes sollte hier durch den Anschein historischer Wahrscheinlichkeit gesteigert werden. Das Gemälde zeigt aber auch an, dass auch die Klassizisten, die nach wie vor antike Tugend-Exempla malten, sich dem Zugriff einer neuen Auffassung von Geschichtlichkeit nicht erwehren konnten.

Folglich entfernte sich David auch schon ein Stück weit von dem klassischen *Historia Magistra Vitae*, das in den *exempla virtutis* durchaus noch vorherrschte: Im Sommer 1789, kurz nach dem Sturm auf die Bastille, stellte er „Die Liktores bringen Brutus die Leichen seiner Söhne“ im Salon aus.⁹²¹ Lucius Junius Brutus, ärgster Gegner der despotischen Herrschaft der Tarquinier, Anführer der Vertreibung der Könige aus Rom, Gründer der römischen Republik und einer ihrer ersten Konsuln, musste der Tötung seiner verräterischen Söhne aus Staatsräson zustimmen. Wieder einmal wird Loyalität zum Staat höher bewertet als Familienbande, wieder einmal wird dem Salonpublikum ein stoischer Held vorgeführt, der trotz seines emotionalen Zwiespalts das Notwendige erkennt und akzeptiert. Das Grundthema war nicht neu, schon Nathaniel Dance hatte mit seinem „Tod der Virginia“ die Auflehnung

⁹¹⁷ SMITH 1992, S. 61.

⁹¹⁸ SMITH 1992, S. 64.

⁹¹⁹ WIND 1938/39, S. 117 f.

⁹²⁰ ROSENBLUM 1967, S. 75.

⁹²¹ SPRIGATH 1968, Bd. 2, S. 412 f., Kat. Nr. 54. Auch hier lobten die „Zeitgenossen das Antiquarische, die strenge Beobachtung dessen, was man ‘costume’ nannte“: FRIEDLAENDER 1930 (1977), S. 32.

gegen einen Despoten dargestellt, auch hier wurde die gewahrte Tugend und ideologische Integrität höher bewertet als das Leben eines geliebten Menschen. Das Brutus-Thema selbst war schon 1741 von Charles-Nicolas Cochin d. J. gemalt worden.⁹²²

Dennoch erhielt Davids „Brutus“ durch seinen Bezug auf die aktuelle Lage in Frankreich eine so vorher nie dagewesene politische und propagandistische Komponente. David, der selbst aktiv bei den Jakobinern politisch tätig war und nach dem Sturz Robespierres in Haft kam, stellte nicht wie in früheren Tugendexempeln eine jederzeit genau so wiederholbare heroische oder tugendhafte Tat dar, sondern eher eine Haltung zum Staat, für die eine ganz bestimmte historische Epoche für die Zeit der Französischen Revolution vorbildhaft sein konnte:⁹²³ Auch den Zeitgenossen war die Analogie ihrer eigenen Zeit des Umsturzes zu dem Sturz des römischen Königtums und der Errichtung einer Republik vollkommen bewusst. Das Bild des politisch engagierten Künstlers rief die französischen Bürger propagandistisch dazu auf, gegen das absolutistische Königtum und für eine französische Republik zu kämpfen, auch, wenn dafür persönliche Opfer gebracht werden müssen. Zum Verständnis dieser Bedeutungsdimension bedarf es aber, über frühere *exempla virtutis* hinausgehend, der Kenntnis der genaueren historischen Umstände, ist doch Brutus gerade nicht in einer sofort allgemein verständlichen Handlung gezeigt (wie z. B. im „Eid des Brutus“ von Gavin Hamilton), sondern in Reflexion.

Damit fordert David die subjektive Einfühlung des Betrachters, der sich so um so inniger angesprochen fühlen kann, der sich selbst an die Stelle des nun handlungsunfähigen und hin- und hergerissenen Helden denkt:⁹²⁴ Gerade diese Einfühlung aber verstärkt den appellativen und propagandistischen Effekt des Bildes. Ähnliches hat Beenken auch für den früheren „Schwur der Horatier“ Davids von 1784 bemerkt, das zwar im Sinne früherer Tugendbeispiele exemplarisch wirkt, aber:

„Nun aber ist beispielhaft nicht mehr ein exemplarischer Fall, ein Geschehen, sondern die Haltung der Menschen, statt des Objektiven also das Subjektive. Der Künstler selber identifiziert sich mit dieser Haltung, und auch der Beschauer hat das zu tun.“⁹²⁵

War David der erste französische Künstler, der sich mit seiner Kunst vehement in die tagespolitischen Auseinandersetzungen einmischte, Stellung bezog, zu beeinflussen suchte

⁹²² SPRIGATH 1968, Bd. 2, S. 391, Kat. Nr. 11. Auch nach David beschäftigten sich Künstler mit dem Thema: s. SPRIGATH 1968, Bd. 2, Kat. Nr. 61 und 80.

⁹²³ Dass David seinen „Brutus“ so auffasste, zeigt auch Davids Allegorie ‘Le Triomphe du peuple français’ von 1793/94, wo Brutus in einem Triumphzug der Französischen Revolution mitläuft, gemeinsam mit Wilhelm Tell und den Märtyrern der Jahre 1793/94. ROSENBLUM 1967, S. 76.

⁹²⁴ Zum „handlungsunfähigen“ Held als Symptom einer Krise des Helden am Ende des 18. Jahrhunderts s. BUSCH 1993, S. 137–180.

⁹²⁵ BEENKEN 1944, S. 284.

und sich damit an ein politisch selbstbewusstes oder zum politischen Selbstbewusstsein zu erziehendes Bürgertum wandte, so hatte doch die britische proromantische Malerei das Prinzip der Einfühlung und der Reflexion bereits vorweggenommen: In seinen sechs großformatigen Bildern zur „Ilias“ hatte der Schotte Gavin Hamilton als erster versucht, das Homerische Ethos herauszuarbeiten: nicht Achills Großtaten, sondern seine Enttäuschungen und Unglücksfälle werden gezeigt, „vor deren Hintergrund sich erst das Ethos des Helden beweist.“⁹²⁶ Hier gibt es erstmals Szenen, in denen „Helden über den Gang des Schicksals nachsinnen“⁹²⁷, wie die Klage des Achill um Patroklos oder die der Andromache um Hektor. In letzterem Bild wird mit der Helena eine Reflexionsfigur eingeführt, die das Nachsinnen zum eigentlichen Bildthema macht.⁹²⁸

Aufgenommen wurde diese individualistische Historienmalerei von Benjamin West, auch in seiner Malerei stehen nicht die Handlung, sondern die daraus resultierenden Folgen im Vordergrund, auch hier wird über das Heldenschicksal nachgesonnen und der Betrachter aufgefordert, sich anzuschließen und einzufühlen, beispielhaft in der „Agrippina mit der Asche des Germanicus“ von 1768.⁹²⁹ Und noch einen weiteren wichtigen Beitrag leistete West zu der propagandistischen Malerei im Frankreich der Revolutionszeit und des napoleonischen Kaiserreiches: Er etablierte das zeitgenössische Kostüm im grand-manner-Historienbild mit seinem „Tod des Generals Wolfe“ von 1771, das eine Szene der britisch-französischen Kolonialkriege in Amerika zeigt: General Wolfe starb bei der für die englischen Siedler siegreichen Schlacht bei Quebec, sein Tod wurde als ein Opfertod für Freiheit und Vaterland empfunden.⁹³⁰

Vorher war das moderne Kostüm vorher bestenfalls in der Illustration, im das tagespolitische Geschehen kommentierenden Flugblatt oder auch im Genre geduldet; mit Berufung auf das „Gesetz des Historikers“ führte West es in die großformatige Historienmalerei ein.⁹³¹ Dass das Gemälde dennoch dem hohen Anspruch der Historie gerecht wird – und schon der damalige Direktor der Royal Academy Joshua Reynolds, eifriger Verfechter klassischer Kunstregeln, musste das zugestehen – verdankt es nicht zuletzt seinen Reminiszenzen an die christliche Ikonographie. Deutlich lehnt sich das Gemälde, wie schon häufig bemerkt wurde, an die

⁹²⁶ BUSCH 1993, S. 139.

⁹²⁷ BUSCH 1993, S. 140.

⁹²⁸ BUSCH 1993, S. 147.

⁹²⁹ HAGER 1989, S. 55; BEENKEN 1944, S. 283.

⁹³⁰ BUSCH 1993, S. 58.

⁹³¹ WIND 1938/39, S. 116.

Ikonographie der „Beweinung Christi“ an, transportiert damit im kulturhistorischen Bewusstsein verankerte Formeln, die per se für Noblesse stehen.⁹³²

Die Verquickung gerade dieser unterschwellig wirksamen Bildformeln mit einem vordergründigen Realismus, der sich in Porträtköpfen und Details in Kostüm und Accessoires ausdrückt, macht aber die Verehrung eines für sein Vaterland gestorbenen zeitgenössischen Helden gleichzeitig so emphatisch und so glaubwürdig. In diesem Sinne beeinflusste es die Sichtweise der zeitgenössischen Betrachter auf das politische Geschehen. Denn Wolfes Verdienste wurden von den Zeitgenossen eher kontrovers diskutiert, seinem militärischen Vorgehen Unvernunft vorgeworfen. „Die Würdigung des Sieges wurde zum Politikum“, und in dieses mischte sich die Historienmalerei ein.⁹³³

Der „Tod des Generals Wolfe“ etablierte das zeitgenössische Historienbild, allegoriefrei und im ‘realistischen’ Kostüm, als hohe Kunstform und brach damit ein jahrhundertealtes Tabu. Er fand schnell Nachfolge: John Singleton Copley, wie West gebürtiger Amerikaner und europäischen Kunsttraditionen gegenüber freier als viele klassizistische europäische Künstler, malte u. a. 1783 unter Aufwendung zahlreicher Porträts den „Tod Chathams“, der fünf Jahre zuvor im Londoner Parlament stattgefunden hatte.⁹³⁴ In Frankreich gab die Revolution den Impuls zum zeitgenössischen Ereignisbild: Hier Geschehenes brach nun endgültig mit allem zuvor Dagewesenen und ließ sich auch nicht mehr in den hergebrachten Formeln ausdrücken.⁹³⁵ Jacques-Louis David war mit seinem „Ballhauschwur“ und dem „Tod des Marat“ Initiator des zeitgenössischen französischen Historienbildes, in dem das Volk sich selbst und seine herausragenden Vertreter feierte.

Aus der Revolutionszeit transportierte David das zeitgenössische und politisch intentionalisierte Historienbild in die napoleonische Kaiserzeit hinein. Gerade der in der napoleonischen Historienmalerei geübte Einsatz des ‘Realismus’ für propagandistische Zwecke wirft ein Licht auf den ‘Realismus’ auch der vergangene Epochen darstellenden Historienmalerei des 19. Jahrhunderts wie der Luthermalerei.

Napoleon und sein aus dem Nichts geschaffenes, die Revolution abschließendes und – so der offizielle Tenor – ihre Errungenschaften stabilisierendes Kaisertum bedurften der Legitimation durch Kunst in besonderem Maße: Hatte er die noch immer aktiven Royalistengruppen auch nach seiner Thronbesteigung ohnehin gegen sich, so wehrten sich auf der anderen Seite viele frühere Revolutionäre gegen sein absolutes Herrschertum. Die

⁹³² Eine Analyse in diesem Sinne bringt BUSCH 1993, S. 58–64.

⁹³³ BUSCH 1993, S. 63.

⁹³⁴ WIND 1938/39, S. 119.

⁹³⁵ So auch GERMER 1997, S. 28.

Ermordung Ludwigs XVI. hatte drastisch gezeigt, dass ein Herrscher nicht mehr unantastbar war, und anders als die Bourbonen konnte Napoleon – von bürgerlicher Herkunft – nicht auf eine ererbte Krone zurückgreifen. Wie kein Herrscher zuvor bediente er sich eines umfassenden Propagandaapparates, der ihn gegenüber dem durch die Revolution mündig gewordenen französischen Volk in das rechte Licht rücken sollte.

Die Kunst spielte dabei eine besondere Rolle: In öffentlichen Bauwerken und Monumenten wie der Vendôme-Säule, dem Arc de Triomphe du Carrousel (1806–1808) und dem Arc de Triomphe de l’Etoile feierte er seine militärischen Erfolge, mit denen er Frankreich vor den gegenrevolutionären Mächten beschützte und es zu einer militärischen Macht machte.⁹³⁶ Anders als in der Revolutionszeit war jetzt nicht mehr die Zeit der römischen Republik, sondern die römische Kaiserzeit historischer Bezugspunkt, die Zeit der weitesten Ausdehnung des römischen Reiches und seiner größten Macht.⁹³⁷

Auch in der angewandten Kunst wusste der Herrscher sich zu platzieren. So entstanden z. B. in der Manufaktur von Sèvres Porzellan-Tische, die in Medaillons die verschiedenen Paläste der kaiserlichen Familie oder verschiedene Herrschertugenden zeigten, und er ließ Medaillen prägen, die in Anlehnung an die Antike mit dem herrscherlichen Haupt geprägt waren.⁹³⁸ Gerade in der Malerei aber wurde, die das populäre und noch heute in den Köpfen präsente Napoleon-Bild geprägt. Dabei hatte sie keine leichte Aufgabe zu erfüllen. Boime charakterisiert treffend die Lage:

„For the first time the unprivileged strata of French society experienced France as their own country, as their self-created fatherland which now demonstrated its superiority to the privileged strata of outmoded feudal societies. This invested Napoleon with a mythic component for which there existed only an outmoded symbolism and which was bound to clash with the innovative restructuring of the social order.“⁹³⁹

Eine moderne Bildsprache musste also mit der Napoleon zugesprochenen mythischen Komponente möglichst bruchlos vereinbart werden. Es war einmal mehr Jacques-Louis David, der – ein glühender Verehrer Napoleons – diese Aufgabe befriedigend bewältigen konnte, wie er schon in seinem ersten Bild im napoleonischen Auftrag bewies, dem „Napoleon überquert den Großen San Bernardino“ von 1800–1801: Wird einerseits durch die genaue Wiedergabe der Uniform Napoleons und seines Porträts der Eindruck von Realismus erweckt, entspricht andererseits das Bild des siegesgewissen, auf einem steigenden Ross seinen Heldentaten entgegenreitenden Feldherrn keineswegs der historischen Realität: Zum

⁹³⁶ BOIME 1990, S. 12 f.

⁹³⁷ ROSENBLUM 1967, S. 95.

⁹³⁸ BOIME 1990, S. 19.

⁹³⁹ BOIME 1990, S. 38.

einen ritt Napoleon auf einem von einem Bauern geführten Maulesel über den Pass, zum anderen war der Sieg längst nicht so gewiss, wie es hier scheint, im Gegenteil: nur durch viel Glück konnte die bevorstehende militärische Aktion vor dem totalen Desaster bewahrt werden. David schuf also ein idealisiertes Heldenbild, das nur durch den Realismus im Detail den Anschein von Wahrheit erweckt.⁹⁴⁰

Ähnlich ging er in seinen großen napoleonischen Reportage-Bildern, der „Krönung Napoleons“ (Salon 1808) und der „Verteilung der Adler“ (1810) vor: Eine ungeheure Genauigkeit in den zahllosen Kostümen, die große Anzahl an Porträts, die scheinbar kunstlose Komposition vermitteln dem Betrachter: Genau so ist es gewesen. Das war auch Napoleons Wunsch, und aus diesem Grunde forderte er von David ausdrücklich die Entfernung einer Siegesallegorie, die dieser für die „Verteilung der Adler“ geplant hatte.⁹⁴¹ Unter dem Deckmantel höchstmöglicher Wahrscheinlichkeit aber wird ‘Geschichtsfälschung’ betrieben: So ist in der „Krönung Napoleons“ das Bildnis von Napoleons Mutter hinzugefügt (und nimmt auch noch einen herausragenden Platz in der Mittelachse des Bildes ein), die realiter bei diesem Anlass gar nicht zugegen war; die bei der Verteilung der Adler aber de facto anwesende erste Gattin Napoleons, Joséphine, wurde weggelassen, da Napoleon inzwischen mit Marie-Luise von Österreich verheiratet war, von der er sich die Begründung seiner Dynastie erhoffte.⁹⁴²

Hatten die bisher genannten Bilder in der Tradition herrscherlicher Ikonographie gestanden – „Napoleon überquert den Saint Bernard“ orientiert sich an fürstlichen Reiterbildnissen, die beiden anderen sind Zeremonienbilder, wie sie z. B. Rubens in seiner „Krönung der Maria von Medici“ geschaffen hatte⁹⁴³ – so gab es auch eine Reihe von Napoleon-Bildern, die sich in Anlehnung an Wests „Tod des Generals Wolfe“ und Davids „Tod des Marat“ eher an christlichen Bildformeln orientierten und dem Herrscher so eine mythisch-religiöse Aura verliehen, ihn zu einem neuen Salvator stilisierten. Beispielhaft hierfür sind die Historienbilder des David-Schülers Antoine-Jean Gros: In seinem Gemälde „Napoleon bei den Pestkranken von Jaffa“ z. B. tritt Napoleon ganz im Gegensatz zu seinen ängstlichen Begleitern mutig unter die Pestkranken und legt „ruhig und gelassen, ja feierlich seine entblößte Hand auf die Pestbeule des Mannes, der sich ehrfürchtig vor ihm erhoben hat.“⁹⁴⁴ Bei aller scheinbaren Zeitgenossenschaft: Die Analogie zu christlichen Heiligen wie dem

⁹⁴⁰ TRAEGER 1990, S. 139; BOIME 1990, S. 39–41.

⁹⁴¹ BOIME 1990, S. 47.

⁹⁴² Zur „Verteilung der Adler“ BOIME 1990, S. 44–47.

⁹⁴³ Auf das Gemälde Rubens’ für den Medici-Zyklus als Vorbild von Davids Krönungsbild weisen ROSENBLUM – JANSON 1984, S. 49 hin.

⁹⁴⁴ TRAEGER 1990, S. 143. Ähnlich charakterisiert bei ROSENBLUM 1967, S. 96 f.

Heiligen Rochus oder dem Heiligen Karl Borromäus, die Walter Friedlaender bereits betonte,⁹⁴⁵ ist evident⁹⁴⁶.

Als fast mythischer Gnadenbringer erscheint Napoleon auch in Gros' „Napoleon auf dem Schlachtfeld zu Eylau“.⁹⁴⁷ Hier sind außer den Kostümen und Porträts gerade die in krassem Realismus wiedergegebenen Toten am vorderen Bildrand Garanten für eine wahrheitsgetreue Wiedergabe der Geschehnisse: Am Tag nach der Schlacht bei Eylau, deren Ausgang keineswegs eindeutig war und in der die französische Armee Verluste von katastrophalem Ausmaß zu verkraften hatte, sorgt Napoleon – freilich vom hohen Ross herab – für die Versorgung der Verwundeten auch der gegnerischen Seite und verleiht den im Schnee liegenden verletzten Soldaten allein durch seinen Zuspruch Trost: Napoleon nimmt hier eine Rolle ein, für die man sowohl den Heiligen Martin als auch König Henri IV als Vorbilder vermutete.⁹⁴⁸ Er ist jedenfalls eine Heilsgestalt – und das versteht auch der kunsthistorisch Ungeschulte –, die in verzweifelter Lage Hoffnung spendet: Mehrere der russischen Soldaten knien neben Napoleons Pferd nieder, während dieser in huldvoller Geste, wie segnend, die Hand erhebt.⁹⁴⁹ Auch ein Bekehrungserlebnis wird geboten: „Beim Anblick Napoleons erhebt sich ein verwundeter litauischer Husar vor dessen patriarchalischer Fürsorge“: „César, ... tu veux que je vive, eh bien! qu'on me guérisse, je te servirai fidèlement comme j'ai servi Alexandre!“, ruft er laut den Vorgaben in der Wettbewerbsausschreibung.⁹⁵⁰ Die religiösen Konnotationen sind unübersehbar, und dennoch kommt das Bild in der Wiedergabe der Toten, in der kunstlosen Reihung von Napoleons im Porträt wiedergegebenen Generälen, in seiner Behandlung der trostlosen, wüsten Landschaft im Hintergrund, wie eine Reportage daher. Das Bild „Napoleon auf dem Schlachtfeld in Preußisch-Eylau“ ist das Ergebnis einer Wettbewerbsausschreibung, und dass Gros den Auftrag erhielt, zeigt, wie sehr seine Bildlösung auf der Linie des Regimes lag: In einer realiter heiklen Lage – die militärische Übermacht, der Napoleon überhaupt nur seine Machtstellung verdankte, wurde in Eylau kräftig angekratzt – gelang es Gros, Napoleon dennoch als lichte Hoffnungsgestalt

⁹⁴⁵ FRIEDLAENDER 1930 (1977), S. 77.

⁹⁴⁶ Die Geste hat, wie Jörg Traeger zeigen konnte, noch eine weitere Bedeutung: „In der Tradition der Herrscherikonographie ist diese magische Geste als sog. 'Königsberührung' zu verstehen“, durch die laut französischer Tradition die Heilung des Aussätzigen möglich wurde. Dabei wurde diese Heilung nicht durch die Person des Königs bedingt, sondern durch sein Amt: In diesem Sinne wird Napoleon auf dem Jaffa-Bild zum rechtmäßigen Inhaber des im Jahr der Entstehung des Bildes, 1804, angenommenen Amtes als oberster Herrscher Frankreichs erklärt. TRAEGER 1990, S. 143–145.

⁹⁴⁷ S. hierzu besonders HANSMANN 1997.

⁹⁴⁸ HANSMANN 1997, S. 170.

⁹⁴⁹ TRAEGER 1990, S. 155 deutet die „Gebärde als szenische Umsetzung der 'main de justice'“, die in Frankreich seit dem 13. Jahrhundert eines der Königsinsignien war und den Herrscher als obersten Richter des Landes auszeichnete: Wie die Heilsgebärde im Jaffa-Bild deutet Träger also auch die segnende Geste „Napoleons in Eylau“ als ein Symbol der Rechtmäßigkeit von Napoleons Herrschaft.

darzustellen und gleichzeitig den Anschein des Realen zu wahren. Der Kaiser und sein Stab ihrerseits sorgten für größtmögliche Wirksamkeit solcher Historiengemälde, indem sie bereitwillig die Institutionen zu ihrer Präsentation förderten und ihre öffentliche Zugänglichkeit gewährten: Ziel seiner offensiven Propaganda war die bürgerliche Öffentlichkeit.

Nachdem in England und Frankreich bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine im Sinne der Aufklärung 'pädagogische' Historienmalerei die Tugenden und Vaterlandsliebe der Bevölkerung zu wecken suchte, erhielt sie in der Revolutionszeit und unter Napoleon immer eindeutiger eine direkt im politischen Sinne propagandistische Funktion, die sich in der Folge auch die Herrscher der bourbonischen Restauration zunutze machten.⁹⁵¹ Damit ging die Etablierung einer neuen Bildsprache einher, die wie die vaterländische Malerei ihre Wurzeln in einer gewandelten Geschichtsauffassung hatte: Gemäß einer die Besonderheit der einzelnen Epochen betonenden und daher akribisch quellenorientierten Geschichtsschreibung, ging das erhabene Ungefähr auch in der Bildkunst nicht mehr durch und wich einem archäologisch genau rekonstruierten, 'authentischen' Zeitkolorit. Gerade dieser neuartige Realismus aber, der auch auf das von West und David neu geprägte zeitgenössische Historienbild angewandt wurde, diente wiederum der propagandistischen Intention der Gemälde und verlieh hoch konstruierten und die Meinung des Betrachters manipulierenden Kompositionen den Anschein des wirklich so Geschehenen.

David, Gros und eine ganze Reihe weiterer Künstler begründeten so eine das ganze 19. Jahrhundert bestimmende Tradition von unter dem Anschein eines malerischen Realismus propagandistisch wirkender Historienmalerei, die das Historienbild endgültig als politisches Kampfmittel etablierte. Und das gilt nicht nur für die zeitgenössische Thematik, sondern wurde rückwirkend auch auf die Geschichtsmalerei im eigentlichen Sinne übertragen. Das aber war nur möglich, weil man der Geschichte eine unmittelbare Aussagekraft für die Gegenwart unterstellte (s. in Bezug auf die Luthermalerei Kapitel III.4).

IV.2. Die Anfänge einer 'vaterländischen' Geschichtsmalerei in Deutschland

Eine ähnliche Entwicklung, wie sie in England und Frankreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu verfolgen ist, lässt sich in Deutschland in dieser Zeit nur in Ansätzen ausmachen. Bringt man die Nationalisierung und Politisierung der Malerei – wie es Büttner

⁹⁵⁰ Zitiert nach HANSMANN 1997, S. 162.

tut⁹⁵² – mit einer nationalen Bewegung und der Schaffung einer bürgerlichen Öffentlichkeit in Verbindung, wird auch klar, warum: Von der Ausbildung einer bürgerlichen Öffentlichkeit wie von einer wirksamen Nationalbewegung kann man in Deutschland im eigentlichen Sinne bestenfalls seit den Befreiungskriegen 1813/14 sprechen, eigentlich sogar erst für die Zeit des Vormärz ab 1830. Bis dahin wurden nationale Ideen und politisches Selbstbewusstsein von einer kleinen Minderheit Intellektueller getragen, die – und das kommt hinzu – kaum Zugriff auf die Kunstpolitik hatten, die in Deutschland sehr viel provinzieller und öffentlichkeitsferner geprägt war als in England oder Frankreich. Die Münchener Akademie wurde erst 1808 gegründet, die Düsseldorfer Kunstakademie war in ihrer ersten Phase, 1733–1805, kaum von Bedeutung und erhielt erst mit ihrer Neugründung 1819 ein tragfähiges Profil. In Berlin wurde die Akademie zwar bereits 1696 gegründet, Akademie-Ausstellungen gab es jedoch erst wieder seit 1786, und auch dann waren sie in Umfang und Bedeutung nicht mit den Ausstellungen der Londoner und Pariser Kunstakademien zu vergleichen.⁹⁵³

Wie es traditionell üblich war, dienten die Künste den deutschen Herrschern noch bis in das 19. Jahrhundert hinein vornehmlich für fürstliche Repräsentationszwecke und den persönlichen Luxus. Ideen der „Erziehung des Volkes“ durch Kunst – auch diese sind laut Büttner Voraussetzungen für die öffentliche Geschichtsmalerei⁹⁵⁴ – hatten keinerlei Auswirkungen auf die öffentliche Kunstförderung. Friedrich der Große z. B., der als König von Preußen 1740–1786 fast die ganze zweite Jahrhunderthälfte dominierte, unterstützte mit seinem Hofmaler Antoine Pesne und dem aus Paris geholten und an die Spitze der Akademie gestellten Nicolas Le Sueur die französische Rokoko-Malerei, die dann auch weithin die Richtung der Malerei in Berlin bestimmte.

Dabei gab es in Johann Georg Sulzer durchaus auch im deutschsprachigen Raum einen Theoretiker, der sich für die sittlichen Qualitäten der Kunst aussprach: Die „Allgemeine Theorie der schönen Künste“, 1771–1774 erschienen, erklärte die Wirkung der Kunst auf den Betrachter als entscheidend für alle Kunst. Sie könne allgemein zur Geschmacksbildung beitragen, aber auch edle Empfindungen wecken, und das gilt besonders für die Historienmalerei: Das Gemälde, das

⁹⁵¹ Hierauf wies ROSENBLUM 1967, S. 101 f. hin. Als Beispiel nennt er das Gemälde Louis Hersents „Ludwig XVI. verteilt im Winter 1788 Almosen unter den Armen“.

⁹⁵² BÜTTNER 1990, S. 83 f.

⁹⁵³ S. zu der Gründung und Entwicklung der deutschen Kunstakademien das Kapitel „Die Entwicklung der Malerei in den Hauptzentren“ bei BÖRSCH-SUPAN 1988. Über die Entwicklung der Berliner Akademie, die 1696 unter großen Ambitionen von Friedrich III., dem Sohn des Großen Kurfürsten gegründet wurde, bald aber nur noch ein Schattendasein führte und erst Ende des 18. Jahrhunderts Gegenstand von umfassenderen Reformen wurde: MAI 1981.

⁹⁵⁴ BÜTTNER 1990, S. 84 f.

„dem Mahler Ehre machen soll, [muss] der sittlichen Seele einen vortheilhaften Stoß geben. Dadurch verdienen sie zur Unterstützung der Andacht in Tempeln, oder zur Erweckung patriotischer Empfindungen in öffentlichen Gebäuden, oder zur Nahrung für die Privattugenden in Zimmern aufgestellt zu werden.“⁹⁵⁵

Das sind Gedanken, wie es sie ähnlich bei den französischen Aufklärungspädagogen gab, zunächst ganz unpolitisch gemeint und auf die Erweckung allgemeiner Bürgertugenden zielend.

Das Buch Sulzers war ganz ungemein beliebt in Deutschland: In kurzer Zeit erlebte es zahlreiche Neuauflagen und wurde geradezu zum ‚Hausbuch‘ der Kunstinteressierten im späten 18. Jahrhundert.⁹⁵⁶ Daneben war auch Johann Jakob Bodmer von großem Einfluss, der, wie Johann Heinrich Wilhelm Tischbein berichtete, dafür plädierte, man solle

„der Nation die Taten edler und großer deutscher Männer in Werken der Dichter und Maler als Heiligtümer aufstellen, dies bilde den Charakter des Volkes, erwecke und nähre die Vaterlandsliebe und erzeuge den Geist und die Kraft zu edler Nacheiferung.“⁹⁵⁷

So von Bodmer inspiriert, malte Tischbein 1783/1784 eine Szene aus der Geschichte der Stauer: „Konradin von Schwaben und Friedrich von Österreich empfangen ihr Todesurteil“, ein Thema, das die in der deutschen Malerei erst mit den Nazarenern voll zum Durchbruch kommende Mittelalter-Begeisterung vorwegnahm. Tischbein selbst schwärmte kurzzeitig davon, dass die „Eigentümlichkeit des deutschen Kostüms ebenso malerisch und Deutschen angemessener wären als antike Stoffe“, bevor er sich selbst wieder voll der Antike zuwandte. Das ‚deutsche Kostüm‘ bleibt auch in seinem Konradin-Bild reichlich oberflächlich, gleicht in seiner Drapierung den faltenreichen Gewändern der klassischen Antike und kleidet zwei Jünglinge mit klassisch-griechischer Gesichtsbildung.⁹⁵⁸

Ansonsten hatte der Appell an die Erweckung vaterländischer Tugenden nur wenige Auswirkungen. Eine wichtige Vorreiterrolle spielte hier Bernhard Rode: Er malte aus vaterländischer Begeisterung während des Siebenjährigen Krieges um 1760 eine Reihe von 14 Gemälden aus der brandenburgisch-preußischen Geschichte, wobei er sich an Friedrichs II. selbst verfasster Geschichte seines Hauses orientierte.⁹⁵⁹ Es waren die ersten Darstellungen aus der brandenburgischen Geschichte seit der Zeit Friedrichs I. im späten 17. Jahrhundert.⁹⁶⁰

Freilich, die Kompositionen, nur in den Radierungen Rodes zum Teil und in kleinen

⁹⁵⁵ SULZER 1787, Zweyter Theil, Artikel „Historie (Historisches Gemähd)“. Vgl. auch die allgemeinen Überlegungen zur sittlichen Wirkung der Malerei den Artikel „Mahlerey“ im Dritten Theil, vor allem S. 255.

⁹⁵⁶ VOLPI – NIDA-RÜMELIN 1988, S. 17.

⁹⁵⁷ So Tischbein in seinem Tagebuch. Zitiert nach HAGER 1989, S. 60. Auch BRINGMANN 1993, S. 143.

⁹⁵⁸ BRIEGER 1930, S. 5.

⁹⁵⁹ BÜTTNER 1988, S. 37–40; auch BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 86 f.

Nachstichen nach Zeichnungen Chodowieckis überliefert,⁹⁶¹ sind in gewisser Weise noch der herrschaftlich-repräsentativen Historienmalerei traditioneller Manier verpflichtet: Weit entfernt von den zu gleicher Zeit in Frankreich und England entstehenden *exempla virtutis*, weit entfernt auch von dem vor allem in England sich entwickelnden pittoresken Milieustudium, gab Rode Hauptereignisse aus diesen „Denkwürdigkeiten“ wieder,⁹⁶² indem er sich an die klassischen Formeln für bestimmte Staatsereignisse anlehnte⁹⁶³ und blieb stilistisch einem französisch inspirierten Rokoko verhaftet. Auffällig bleibt aber die Initiative des Künstlers, der ohne Auftrag und wohl einzig aus patriotischer Gesinnung⁹⁶⁴ großformatige Ölbilder malte, die schlechthin unverkäuflich waren. Vielleicht hatte er gehofft, die Bilder bei Hof anbringen zu können, aber Friedrich II. zeigte kein Interesse für eine derartige Geschichtsmalerei.⁹⁶⁵

Bemerkenswert ist nun, dass Rode dennoch Kapital aus den Bildern schlug, indem er Stiche nach ihnen anfertigte, die er im Bürgertum vertrieb: Hier war die Schicht der vaterländisch Gesonnenen, hier hatten die Ideen der Erziehung durch Kunst als erstes Resonanz finden können, keineswegs an den Höfen der Fürsten und Könige.⁹⁶⁶

Aber auch jenseits der brandenburgisch-preußischen Geschichte, die vor allem eine Herrschergeschichte war (nach dem Tod Friedrichs des Großen malte Rode auch eine Reihe von eher anekdotenhaften Szenen aus dessen Leben), betrat Rode thematisch neuen Boden und reagierte damit „auf Anregungen, die er in Frankreich erhalten hatte.“⁹⁶⁷ Bereits 1750 malte er einen „Tod Barbarossas“, ein Thema aus der mittelalterlichen Nationalgeschichte, das erst im 19. Jahrhundert wieder aufgegriffen werden sollte, dann allerdings exzessiv. Rode fasste den Stoff schon ganz sachlich-nüchtern und historisch auf, ohne den toten Kaiser im Bild zu sakralisieren.⁹⁶⁸

Auch bei einer Reihe weiterer Themen bekundete Rode ein für die deutsche Malerei ungewöhnlich frühes Interesse an den spezifischen Besonderheiten historischer Epochen und einzelner Ereignisse und suchte „auch in der antike Geschichte das Eigentümliche,

⁹⁶⁰ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 86 nennt eine Teppichserie mit den Kriegstaten des Großen Kurfürsten aus der Manufaktur von Philippe Mercier, 1690/1700.

⁹⁶¹ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 87.

⁹⁶² HAGER 1989, S. 64 f.

⁹⁶³ BÜTTNER 1988, S. 39.

⁹⁶⁴ So vermutet BÜTTNER 1988, S. 39: „Rode verstand sein Werk als patriotische Tat, zu der er sich durch die schwierige Lage Preußens während des Siebenjährigen Krieges aufgefordert sah.“

⁹⁶⁵ Die Gemälde wurden noch einmal 1786 auf der Berliner Akademie-Ausstellung gezeigt, als der Ruf zum Vaterländischen bis hierher vorgedrungen war. Seitdem verliert sich ihre Spur. Trotz des Misserfolges der Gemälde malte Rode später noch acht Bilder zur Geschichte Friedrichs des Großen, angefangen mit seinem Tod 1786: BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 87 f.

⁹⁶⁶ BÜTTNER 1990, S. 85.

⁹⁶⁷ BÜTTNER 1988, S. 36.

Ungewöhnliche, Neue.“⁹⁶⁹ Der Besonderheit des einmaligen Ereignisses trug er z. B. in den drei großen Bildern, die er für den Grafen Friedrich von Hahn in seinen Gütern Neuhaus und Remplin malte, Rechnung (heute zerstört). Eines der Gemälde für Remplin zeigte „Bogislav X. Herzog von Pommern wehrt sich im Seegefecht mit einem Bratspieß“: Eindeutig ging es Rode hier nicht um ein allgemeingültiges Exempel, sondern um eine im Bild festzuhaltende Kuriosität. Ähnliche Intentionen dürfte er mit „Der entführte Kaiser Heinrich IV. springt aus dem Schiff des Erzbischofs Anno“ gehabt haben, ebenfalls für Remplin, einem Thema, das im 19. Jahrhundert noch zu sog. ‘Tendenz’-Bildern in den konfessionellen Auseinandersetzungen erhalten musste.⁹⁷⁰

Bernhard Rode zeigte ein größeres Gespür für das sich verändernde Geschichtsverständnis und den beginnenden Patriotismus, als sonst ein Künstler in Deutschland. Stilistisch aber vollzog er seine Modernisierungen nicht mit, so dass seine Bilder, die qualitativ nicht einmal besonders herausragend waren, um 1780 trotz ihrer fortschrittlichen Themen im gesamteuropäischen Vergleich schon anachronistisch wirkten. Vielleicht darum fand er unter den jungen Malern, die sich ohnehin in Deutschland eher zur Weimarer Klassizität, etwas später zur deutschen Frühromantik bekannten, kaum Anhänger. Immerhin aber: Bestimmte ‘vaterländische’ Themen fanden nicht zuletzt durch seine Radierungen Eingang in das Bewusstsein kulturbewussten Bürgertums und kamen hier vielleicht sogar ihrer Bestimmung nach, ‘die Vaterlandsliebe zu wecken’.

Zum Regierungsprogramm wurde dieses Bedürfnis bezeichnenderweise erst 10 Jahre nach dem Ausbruch der Französischen Revolution und sechs Jahre nach der Guillotiniierung Ludwigs XVI., als auch dem König von Preußen klar geworden war, dass neue und für das Königtum nicht unbedingt stabilisierende Zeiten angebrochen waren.

Im August 1799 ging eine Kabinetts-Ordre an den Kurator der Akademie, den Staatsminister von Heinitz, in der Friedrich Wilhelm III. ihn dazu aufforderte, zur nächsten Akademie-Ausstellung auch „Gegenstände der vaterländischen Geschichte, welche reichen Stoff dazu bietet“, bei den Historienmalern in Auftrag zu geben. Er berief sich dabei auf ein vermeintlich höheres Interesse des Publikums für diese Themen als für die der Gegenwart so ferne antike Geschichte und Mythologie.⁹⁷¹ Allein, dass er mit dem Interesse des Publikums rechnete, zeigt, dass auch der König von der entstehenden bürgerlichen Öffentlichkeit nun Notiz nahm. Mit „vaterländischer Geschichte“ meinte Friedrich Wilhelm natürlich nicht in erster Linie

⁹⁶⁸ BÜTTNER 1988, S. 36.

⁹⁶⁹ BÜTTNER 1988, S. 41.

⁹⁷⁰ BÜTTNER 1988, S. 43.

⁹⁷¹ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 79.

allgemein deutsche Geschichte, sondern brandenburgisch-preußische und auch hier vor allem die Großtaten seiner eigenen Dynastie, die er dem interessierten Publikum nahebringen wollte.

So jedenfalls verstand und begrüßte es ein Kommentator der Initiative in der Zeitschrift „Berlin“: „Der Mahler, welcher z. B. die Schlachten Friedrichs des Großen, wodurch der Preußische Staat gerettet wurde“, malen würde, würde sich seiner Meinung nach große Verdienste erwerben, indem er „Patriotismus“ und „Gemeinwohl“ in der Bevölkerung fördern würde.⁹⁷²

Die Geschichte Friedrichs des Großen war dann auch in den „vaterländischen“ Bildern der Akademie-Ausstellungen der folgenden Jahre das beliebteste Themengebiet, wie Helmut Börsch-Supan herausgearbeitet hat. In der „Galerie vaterländisch-historischer Darstellungen“, die auf der Ausstellung 1800 zusammengestellt wurde, waren neben zwei Allegorien und zwei Porträts des Königspaares elf geschichtliche Bilder mit Szenen aus der Zeit Friedrichs des Großen zu sehen, drei mit dem Großen Kurfürsten und sechs mit der Geschichte der Hohenzollern bis zum Dreißigjährigen Krieg.⁹⁷³

Den allermeisten dieser Bilder gingen Buch- und Kalenderillustrationen gleichen Themas voran, die die verschiedenen dargestellten Szenen überhaupt erst in das Bewusstsein der Rezipienten brachten und in denen die oft im Publikum unbekannteren historischen Ereignisse durch die Verbindung von Bild und Text erklärt werden konnten:⁹⁷⁴ Es ist der Beginn der im 19. Jahrhundert immer größere Ausmaße annehmenden und immer selbstverständlicher werdenden geschichtlichen Bildung des Bürgertums.

Den Illustrationen folgte auch die meist unaufgeregte, objektive Darstellungsweise der Gemälde. Ein Beispiel ist Johann Gottlieb Puhlmanns „Friedrich der Große am Sarg des Großen Kurfürsten“ (Abb. 88). Angeblich ließ Friedrich der Große den Sarg bei seiner Überführung in den neuen Berliner Dom 1751 öffnen, nahm die Hand des Toten und sagte zu den Umstehenden: „Messieurs, der hat viel gethan.“⁹⁷⁵ Im Mittelpunkt des Bildes ist der Sarg des Großen Kurfürsten aufgebaut, hervorgehoben noch durch zwei monumentale Säulen auf übermannshohen Postamenten im Hintergrund. Der Kurfürst liegt wie ein gerade Verstorbener auf seinem Ruhebett und wendet dem Betrachter sein Gesicht mit den ruhigen und entspannten Zügen zu, während Friedrich der Große, genau vor der rechten der beiden Hintergrundsäulen postiert, in lockerer Haltung mit seiner Rechten die Hand des verstorbenen

⁹⁷² Zitate nach BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 80.

⁹⁷³ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 81.

⁹⁷⁴ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 86.

⁹⁷⁵ Laut Katalogtext, s. BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 82, Abb. 2.

Kurfürsten fasst und sich zugleich sprechend zu der am rechten Bildrand stehenden Gruppe von Männern zuwendet. Im linken Hintergrund, in den Schatten der Architektur getaucht, beobachtet weiteres Volk aus großer Distanz die Szene.

Vom appellativen Charakter französischer oder englischer Historienmalerei ist hier nichts zu spüren: Alle Gesichter bleiben ruhig, ja unbewegt, es fehlen große Gesten, es fehlt sogar eine Handlung im eigentlichen Sinne. Was gezeigt ist, bedarf des Textes zu seiner Erklärung: Ein Herrscher erkennt den Ruhm seines Vorgängers an. Das Volk hat dabei nur eine Zuschauer-Rolle inne, es spielt, anders als gerade in der gleichzeitigen französischen Kunst, keine aktive Rolle. Börsch-Supan fasst zusammen: „Das Fortsetzen von Traditionen, das Bekenntnis zur Vorbildlichkeit großer Ahnen und der über Generationen fortgeführte planmäßige Ausbau des Staates sind ein wesentlicher Inhalt der vaterländischen Kunst ...“.⁹⁷⁶

Ansonsten wurde der Herrscher fast durchweg als der gerechte Regent seines Landes, gerade Friedrich der Große auch als väterlich über sein Volk Wachender dargestellt. Dabei zeigte man durchaus, wie im Beispiel Friedrichs des Großen am Sarg des Großen Kurfürsten, Sinn für die besondere geschichtliche Begebenheit; sonst in höfischer Umgebung übliche Repräsentations- und Staatsstücke kamen kaum vor, und auch die Schlachtenmalerei war unterrepräsentiert. Vorherrschend war die Anekdote, die ein Licht auf die verschiedenen vorbildlichen Charakterzüge der Regenten warf: So war Friedrich der Große bei Collmann und in einem Stich von Ringk nach Hampe gezeigt, „wie er den Soldaten des Regiments Bernburg nach der Schlacht bei Liegnitz, die Ehrenzeichen zurückgibt“,⁹⁷⁷ wie er also seinen Soldaten Gerechtigkeit widerfahren lässt. Oder er war als der geniale Feldherr dargestellt, der auf Trommeln und Brunnenröhren sitzt und kühl und überlegen nachdenkt.⁹⁷⁸

Wenn Weitsch in seinem „Gustav Adolf vor Berlin“ eine Abordnung der kurfürstlichen Frauen zu Gustav Adolf kommen lässt, die den schwedischen König um Verschonung ihrer Stadt bitten, so ist das zwar ein Tugendbeispiel in klassischer Manier (Vorbild sind die Matronen Roms, die Coriolan um Nachsicht bitten),⁹⁷⁹ doch es handelt sich weniger um einen Aufruf an das Volk als darum, dem preußischen Volk die Tugenden seiner Herrscher und herrscherlichen Frauen vorzuführen. Kein Zweifel sollte darüber herrschen, dass man in diesem Land und unter diesem edlen Geschlecht von Monarchen gut und sicher aufgehoben war. Als Handlungsträger dagegen war das Volk, wie in der napoleonischen Malerei auch,

⁹⁷⁶ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 82.

⁹⁷⁷ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 83.

⁹⁷⁸ So in einem Stich von Ringk nach Hampe, der Friedrich nach der Schlacht bei Liegnitz zeigt, und in einem von Daniel Berger nach Frisch, in dem Friedrich nach der verlorenen Schlacht bei Kolin die Fassung bewahrend die Lage überdenkt. BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 84.

⁹⁷⁹ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 85.

nicht gefragt, außer, wenn es sich wie der Stallmeister Froben in einem Bild Carl Wilhelm Kolbes d. J. in der Schlacht für den Monarchen aufopferte.⁹⁸⁰

Der aufklärerische Eifer Friedrich Wilhelms III. ließ schnell nach: Bereits 1802 gab es in der „Galerie vaterländisch-historischer Darstellungen“ der Akademie-Ausstellung nur noch elf Gemälde vaterländischer Thematik (Historien und Porträts), und in der Ausstellung von 1804 gab es eine solche „Galerie“ gar nicht mehr.⁹⁸¹ 1806, im Jahr der Schlacht von Jena und Auerstedt, wurde in zwei Gemälden von Heinrich Dähling das Bündnis des preußischen Königs mit Zar Alexander I. von Russland gefeiert,⁹⁸² und vor allem in Stichen wurden in den folgenden Jahren die wichtigsten aktuellen Ereignisse des Königshauses festgehalten.⁹⁸³ Mit dem Tod der Königin Luise setzte dann in der Kunst die Verehrung und nicht selten ans Sakrale grenzende Verherrlichung dieser beliebten Monarchin ein.⁹⁸⁴

Bemerkenswert ist bei all dem, dass sich die französische Okkupation in der Kunst, abgesehen von einer Radierung „Napoleon besucht die Gruft Friedrichs des Großen am 25.10.1806“ von Friedrich Jügel nach Heinrich Dähling, kaum niederschlug. Auch darin spiegelt sich die ganz überwiegend monarchische Prägung der deutschen und hier speziell der preußischen Kunst an der Wende zum 19. Jahrhundert. Die Niederlage des preußischen Königs und die daraus folgende widrige wirtschaftliche Lage des Volkes konnte ja nicht Thema der offiziellen Kunst werden. Die Ressentiments, die durchaus vorhanden waren, fanden ihren Weg, anders als seit dem Vormarsch der oppositionell-bürgerlichen Bewegung im Vormärz, noch nicht in die Kunst.

Während das ausgeprägte bürgerliche Selbstbewusstsein am Ende des 18. Jahrhunderts sowohl in Frankreich als auch in England zu einer hoch entwickelten propagandistischen Historienmalerei im realistischen Gewand führte, erscheint die gleichzeitige Entwicklung in Deutschland als eher rückständig: Zwar zeigte sich bei Bernhard Rode bereits das Interesse für das Vaterländische und für den besonderen Moment in der Geschichte, doch fand er noch keine entsprechende Bildsprache und stieß auch – abgesehen von einem kleinen Kreis bürgerlicher Intellektueller, die die Rezipienten seiner Stiche waren – auf wenig Interesse. Als in Preußen mit Friedrich Wilhelm III. auch bei den Herrschern das Historienbild als Mittel zur „Erweckung der Vaterlandsliebe“ bei seinen Untertanen entdeckt wurde, wurde die

⁹⁸⁰ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 84.

⁹⁸¹ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 94 f.

⁹⁸² BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 95 f.: Gezeigt werden die „Ankunft des Zaren Alexander I. von Rußland vor dem Berliner Schloß am 25.10.1805“ und der „Abschied Alexanders I. von Friedrich Wilhelm III. und der Königin Luise am Sarg Friedrichs des Großen in der Potsdamer Garnisonkirche“. Letzteres Thema wurde auch von Friedrich Georg Weitsch gemalt und von Catel gestochen: BÖRSCH-SUPAN 1997, S. 504, Abb. 249.

⁹⁸³ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 96.

⁹⁸⁴ BÖRSCH-SUPAN 1979, S. 96.

bürgerliche Öffentlichkeit immer noch als passiv vorausgesetzt: Protagonist der Bilder war grundsätzlich der preußische Herrscher, Ziel war es, die Tradition der Hohenzollern-Herrschaft und ihre Wohltaten für das Volk zu betonen und damit die Untertanen 'ruhigzustellen'; eine Handlungsaufforderung, wie sie die früheren *exempla virtutis* französischer und englischer Prägung z. T. boten, war hier nicht gegeben.

Und noch etwas: Die 'vaterländische' Historienmalerei Preußens richtete sich auch immer nur auf Preußen, nie auf die gesamte deutsche Nation. Bestand in England und Frankreich kein Zweifel über den staatlichen Verbund der Gesamtnation, so war Deutschland noch immer geteilt: Patriotismus bedeutete in weiten Teilen noch partikularistischen Landespatriotismus. Die Nationalbewegung, die auf den Gesamtstaat Deutschland zielte, war Sache des gebildeten Bürgertums und konnte sich in Deutschland erst seit den Befreiungskriegen langsam entfalten, als das Volk seine eigene Handlungsfähigkeit erstmals siegreich erprobte. Erst danach entwickelte sich auch in Deutschland allmählich eine mit der Entwicklung in England und Frankreich vergleichbare Historienmalerei.

IV.3. Die deutsche Historienmalerei des 19. Jahrhunderts – ein Überblick

Der Gedanke der Volkserziehung durch Kunst, daraus folgend aber auch der politischen Nutzbarmachung der Kunst, beherrschte weite Teile des Kunstschaffens des 19. Jahrhunderts.⁹⁸⁵ Er dominierte vor allem die Geschichtsmalerei, die sich im Spannungsfeld zwischen Idealismus und Realismus, zwischen monarchischer und bürgerlicher Repräsentanz entwickelte. Dabei war es nicht die prosaische Berliner 'vaterländische' Malerei, die diesen modernen Gedanken wesentlich vorantrieb, sondern die Ideen der Urväter des deutschen Idealismus, der Nazarener in Rom. Die Berliner Erzeugnisse patriotischer Kunst wurden nur von einzelnen Künstlern getragen und erlebten nur eine kurze, durch eine 'Laune' des Monarchen begünstigte Blüte. Es fehlte ihnen aber die Entwicklung von prägnanten Stilmitteln, es fehlte ihnen der programmatische Zusammenschluss, es fehlte ihnen schließlich – und das ist auffällig im Vergleich mit gleichzeitigen englischen und französischen Erzeugnissen – die Begeisterungsfähigkeit.

Der Impetus des Neuartigen und jugendliche Begeisterung erfüllte dagegen den 1809 gegründeten „Lukasbund“ um Friedrich Overbeck und Franz Pforr. Das ging freilich in eine ganz andere Richtung als die Bilder eines Bernhard Rode oder Heinrich Dähling: Eine

Erneuerung der Kunst aus dem Christentum heraus, das war das Credo der jungen Romantiker. Eine prosaisch staatstragende Kunst mit so realen Helden wie Friedrich dem Großen lag ihnen daher fern: Außer den christlichen Themen suchten sie sich ihre Stoffe in einem als christlich-ideal verklärten Mittelalter, und in diese Richtung ging auch ihre patriotische Begeisterung: Reichsnationalismus statt Landespatritismus, Deutschtum als Wert an sich, eine im fernen Mittelalter zu suchende nationale Ursprünglichkeit, zurück zu den Wurzeln: Tieck und Wackenroder mit ihrer Dürer-Begeisterung, die Brüder Boisserée und Friedrich Schlegel mit ihren Untersuchungen über die deutsche mittelalterliche Kunst standen hier Pate.

Die Ideale von Religion und Nation in das Volk zu tragen und sie lebendig zu halten, darin sahen die Lukasbrüder die Aufgabe der Kunst, die damit eben nicht, wie von Klassizisten wie Carl Ludwig Fernow gefordert, „auf sich selbst ruhen“⁹⁸⁶ sollte, sondern ihre Aufgabe in der Gesellschaft zu erfüllen hatte. In diesem Sinne träumten sie von einer Kunst, die sich an das Volk wenden, die nicht exklusiv, sondern öffentlich zugänglich sein sollte, was man in der Graphik und im Fresko gewährleistet sah: Schon früh trugen sich die Lukasbrüder mit dem Gedanken an eine Bilderbibel für das Volk,⁹⁸⁷ und im Überschwang der patriotischen Begeisterung nach den Befreiungskriegen suchten sie in Österreich und Deutschland Unterstützung für größere, im Vaterland zu realisierende Freskoprojekte. Verwiesen sei hier vor allem auf die Briefe Peter Cornelius', die dieser an seinen Berliner Verleger Georg Andreas Reimer und an den Mainzer Publizisten Joseph Görres schickte:⁹⁸⁸ Die Jünger einer erneuerten Kunst wünschten sich „die Ausmalung eines Doms oder sonstigen großen öffentlichen Gebäudes in einer Deutschen Stadt, und zwar in al fresco“⁹⁸⁹, schrieb er an Reimer, und farbig malte er dem Empfänger die segensreichen Folgen für das Vaterland aus:

„Schulen würden wieder entstehen im alten Geist, die ihre wahrhaft hohe Kunst mit würksamer Kraft ins Herz der Nation ins volle Menschenleben ergössen u es schmückten u erhöhten, so daß von den Wenden der hohen Dome, der stillen einsamen Capellen und Klöster, der Raths u Kaufhäuser u Halle herab, alte vaterländische befreundete Gestalten in neu erstandener frischer Lebensfülle mit holder Farbensprache dem Geschlechte sagten, daß der alte Glaube die alte Liebe u mit ihnen die alte Kraft der Väter wieder erstanden, u daß der Herr unser Gott wieder ausgesöhnt ist mit seinem Volke.“⁹⁹⁰

⁹⁸⁵ Dieses Thema der politischen Intentionen der deutschen und österreichischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts wurde erstmals in den 70er Jahren in einigen Publikationen gezielt aufgegriffen: s. VANCSA 1975; CHAPEAUROUGE 1977; ARNDT 1976; auch KOHLE 1997.

⁹⁸⁶ So Fernow in einem Aufsatz „Über den Zweck der bildenden Kunst“, in: Deutsches Magazin 1799, S. 352 f. Hier zitiert nach BÜTTNER 1979, S. 208.

⁹⁸⁷ Zusammenfassend zu diesen Plänen BÜTTNER 1979, S. 207 f. Zwar scheiterte das Projekt zunächst, doch sowohl Schnorr von Carolsfeld als auch Overbeck schufen später jeweils ihre eigene „Bibel in Bildern“.

⁹⁸⁸ Zu diesen Briefen s. DROSTE 1980, S. 14–19.

⁹⁸⁹ Zitiert nach DROSTE 1980, S. 15.

„Alte vaterländische befreundete Gestalten“ – damit war sicher nicht der unreligiöse aufgeklärte Alte Fritz gemeint, sondern man musste weiter zurückgehen, zu den alten deutschen Mythen wie den Nibelungen und der Faust-Sage, die Cornelius illustrierte, und zu den christlichen Herrschern des Mittelalters. Wollte man aber daran anknüpfen, dann war die Folge für die Gegenwart auch ein an das mittelalterliche Kaiserreich gemahnender Gesellschaftsentwurf, ein vereintes deutsches Reich nicht liberal-demokratischer Prägung, sondern ständisch-feudal, der althergebrachten christlichen Weltordnung entsprechend.⁹⁹¹ Mit der modernen Idee der Volkserziehung durch Kunst ging also eine rückwärtsgewandte Weltanschauung einher, der auch die Geschichtsauffassung der Nazarener entsprach: Nicht partikuläre historische Ereignisse wollten sie darstellen, sondern ewig Gültiges sollte Thema ihrer Kunst sein und in ewig gültigen Formen ausgedrückt werden: Dem erhabenen Gedanken, der alle Geschichtsmalerei beherrschen sollte, der der Geschichte ihren tieferen Sinn unterlegen und von göttlicher Weltordnung zeugen sollte, entsprach in der Kunst die Dominanz der schönen Linie, der die Farbe nur dienend beizugeben war.

Cornelius' Aufruf zeitigte zunächst in Deutschland kaum Erfolge, konnte doch von einem allgemein deutsch-nationalen Leben nach dem Wiener Kongress keine Rede sein. Einzig der romantisch begeisterte Kronprinz Ludwig von Bayern zeigte sich von den nazarenischen Ideen inspiriert und holte Cornelius nach München, wo er seit 1823 die Fresken antiker Thematik in der neu erbauten Glyptothek schuf.⁹⁹² Seine deutsch-nationale Einstellung demonstrierte Ludwig mit der Errichtung der Walhalla bei Regensburg,⁹⁹³ forderte damit den deutschen Sinn seiner Untertanen heraus, lenkte ihn aber gleichzeitig in die richtigen Bahnen: Die Walhalla, ein Tempel griechisch-antiker Prägung, dessen Innenraum durch die Büsten 'großer Deutscher' geadelt wurde, war – wie Thomas Nipperdey zeigte – ein Denkmal einzig der Kulturnation:

„Die einzig politische Darstellung am Tempel, der zweite Giebelfries, zeigt eben auf ausdrücklichen Wunsch des Königs die Begründung des Deutschen Bundes 1815. [...] Die Nation, die in diesem Denkmal repräsentiert war, sollte also auf Kultur und Gesinnung beschränkt bleiben, politisch erfüllte und erschöpfte sie sich in der Eintracht und Harmonie der Fürsten und Stämme.“⁹⁹⁴

⁹⁹⁰ Zitiert nach DROSTE 1980, S. 15 f.

⁹⁹¹ So auch FASTERT 2000, S. 273 zu den nationalen Vorstellungen der Nazarener: „Die tradierten Strukturen erschienen im romantischen Verständnis als geschichtlich gewachsene Einheiten, ihre Überreste als ehrwürdig ...“. Die politischen Intentionen, die sich damit auch für die Historienmalerei der Nazarener bereits ergibt, von BEENKEN 1944, S. 285 noch abgelehnt, hat Chapeaurouge 1977 herausgearbeitet, z. B. für Franz Pfaff, S. 118–120.

⁹⁹² Die Fresken sind heute verloren; Kartons in der Alten Nationalgalerie, Berlin.

⁹⁹³ Erstmals angedacht bereits 1807, verwirklicht von Leo von Klenze 1830–1842. S. NIPPERDEY 1968, S. 551–555.

Die Partikularstaaten sollten selbstverständlich unangetastet bleiben, die Deutschen zwar deutsch denken und fühlen, sich aber dennoch in erster Linie ihrem Landesherrn verpflichtet wissen.⁹⁹⁵ Das drückte sich auch in dem ersten größeren öffentlichen Freskenprojekt Ludwigs I. in München aus, das sich tatsächlich mit vaterländischer Geschichte befasste: Den Fresken in den Hofgartenarkaden, die Schüler von Peter Cornelius in den Jahren 1827–29 nach einem von Ernst Förster entworfenen Programm schufen. In zwölf größeren und vier kleineren Bildfeldern sollte in dem öffentlich zugänglichen Garten die Geschichte der Wittelsbacher wieder auferstehen, Glanz und Glorie des Herrschergeschlechts in Kriegs- und Friedenstaten den Untertanen vorgeführt werden, um sich so der Loyalität des Volkes in der seit 1818 konstitutionellen Monarchie zu versichern.⁹⁹⁶

Der rein historische Zyklus, der sich freilich in seinen Schlachtenbildern, den Haupt- und Staatsaktionen thematisch und z. T. auch kompositionell an barocke Vorbilder anlehnte,⁹⁹⁷ entsprach in seiner Gesamtanlage keineswegs den Vorstellungen Cornelius' und anderer Nazarener von sinnbildlich eingebetteter und unter einen metaphysischen Hauptgedanken gestellter Geschichtsmalerei: Ganz prosaisch wurde hier – vielleicht im Dienste einer größeren Verständlichkeit für das allgemeine Publikum, wie Vancsa vermutete⁹⁹⁸ – Ereignis an Ereignis gereiht, und einzig wohl einer Idee Peter Cornelius' entspringende Personifikationen, die die Tugenden der einzelnen Herrscher versinnbildlichen, sorgten für die den Nazarenern so wichtige übergeordnete Ausdeutung des Geschehens.

Auch der ideale Stil wurde verwässert: Man bemühte sich um Porträttreue, um historische Genauigkeit in Waffen und Kostüm. Wollte Cornelius „in seinen Illustrationszyklen den unwandelbaren deutschen Nationalcharakter veranschaulichen“, so wurde hier gerade „die Vielfalt des historisch Einmaligen sichtbar“.⁹⁹⁹ Damit wurde eine Objektivität und historische Authentizität suggeriert, die der gleichzeitigen, aus den Quellen schöpfenden, 'objektiven' Geschichtsschreibung etwa eines Leopold von Ranke entsprach. Das Ergebnis war in diesem Fall aber nicht, wie die Propagatoren einer vaterländisch erziehenden Malerei es sich vorgestellt hatten, dass das Zusammengehörigkeitsgefühl der Deutschen als Volk beschworen wurde, sondern dem Betrachter wurde lediglich Loyalität gegenüber einem hier als so mächtig und in seiner traditionell begründeten Legitimität dargestellten Herrschergeschlecht

⁹⁹⁴ NIPPERDEY 1968, S. 555.

⁹⁹⁵ In diesem Sinne nahm Ludwig I. gleich nach Vollendung der Walhalla den Bau einer rein bayerischen „Ruhmeshalle“ auf der Sendlinger Höhe auf: NIPPERDEY 1968, S. 556.

⁹⁹⁶ S. BÜTTNER 1990.

⁹⁹⁷ BÜTTNER 1990, S. 86.

⁹⁹⁸ VANCSA 1975, S. 155.

⁹⁹⁹ BÜTTNER 1990, S. 89.

eingebläut.¹⁰⁰⁰ Ludwig I. wollte sich „sein Volk so erziehen, wie es für die Sicherung seiner Regierung erforderlich war.“¹⁰⁰¹

Der bürgerlich-patriotische Erziehungsgedanke wurde während der Restaurationszeit von den Herrschern okkupiert und in ihrem Sinne genutzt, so auch in den Glasfenstern für den Sommerremter der Marienburg mit der Geschichte des Deutschen Ordens in Preußen ab 1821,¹⁰⁰² mit den Wandgemälden Peter Kraffts für die Wiener Hofburg 1825–32 in Österreich,¹⁰⁰³ schließlich auch noch mit Schnorr von Carolsfelds Fresken in den Kaisersälen der Münchener Residenz 1837–42.¹⁰⁰⁴

Parallel zu dieser „Kunstpflge ‘von oben’ mit ihrer politisch abgestimmten Verfügung über die Geschichte“ trat aber „seit den zwanziger Jahren die Organisation des Kunstwesens durch das gebildete Publikum im Zusammenwirken mit der Künstlerschaft“ auf:¹⁰⁰⁵ Kunstvereine wurden gegründet¹⁰⁰⁶ und nahmen sich der Pflege einer spezifisch bürgerlichen Kunst an, die an den staatlichen Akademien häufig vernachlässigt wurde. Neben dem bereits im späten 18. Jahrhundert vermehrt auftretenden bürgerlichen Porträt wurde die Genremalerei stärker gefördert, die Landschaft, schließlich auch das bürgerliche Werte und Einstellungen spiegelnde Historienbild.

Ein so entstehender unabhängiger Markt ermöglichte es den Künstlern, sich aus alten Auftraggeberbindungen zu lösen, Themen und Formate selbst zu wählen und zum Verkauf anzubieten. Der Künstler wurde damit einerseits frei, seine eigenen Anschauungen in seinen Kunstwerken auszudrücken, andererseits unterlag er der Gunst des Publikums und musste sich nach dessen Geschmack und Vorlieben auch richten. Die für den freien Markt entstehenden Werke, „Kunstvereinsware“, sind also einerseits sicher ein Spiegel der subjektiven Einstellungen der Künstler, andererseits der Befindlichkeiten der bürgerlichen

¹⁰⁰⁰ Diese Divergenz zwischen der ursprünglichen Idee der „Volkserziehung durch Kunst“ und dem hier entstehenden öffentlichen Freskopjekt betont auch BÜTTNER 1990, S. 89.

¹⁰⁰¹ FASTERT 2000, S. 284.

¹⁰⁰² Darauf verweist BÜTTNER 1990, S. 82.

¹⁰⁰³ VANCSA 1975, S. 153.

¹⁰⁰⁴ CHAPEAUROUGE 1977, S. 128–130; FASTERT 2000.

¹⁰⁰⁵ HAGER 1989, S. 181.

¹⁰⁰⁶ BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 254: Nach ersten, patriotischen Gründungen 1792 in Nürnberg und 1796 in Prag 1818/19 Neugründungen in Darmstadt, Karlsruhe, Altenburg und Altona. Weiterhin seien hier nur hervorgehoben die Gründung des Wiener Kunstvereins 1831 (BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 48), die des Münchener Vereins 1824 (S. 60: Dies allerdings eine Gründung von Künstlern, die sich aber mit den selbst ausgerichteten Ausstellungen vornehmlich an ein gehobenes Bürgertum wenden). Im allgemeinen waren die Kunstvereine bürgerlich, eine Ausnahme macht aber der Düsseldorfer Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1829 gegründet, der „Instrument, nicht Gegenspieler der Akademie“ war und dessen Hauptziel die Förderung der öffentlichen Kunst in Kirchen und anderen öffentlichen Gebäuden war: BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 89.

Rezipientenschicht.¹⁰⁰⁷ Das gilt es im Auge zu behalten, wenn im folgenden von der Entwicklung einer bevorzugt auch auf Genre-Ebene taktierenden,¹⁰⁰⁸ das Tagesgeschehen kommentierenden und kritisierenden Malerei gesprochen wird, die im Rheinland seit den 1830er Jahren von sich reden machte.

Die Düsseldorfer Akademie erlebte seit 1826 unter der Leitung des Nazareners Wilhelm von Schadow eine Blüte: Sie war das Zentrum einer im Gegensatz zu Cornelius' oft schroffer, monumental angelegter und vergeistigter Malerei eher gemütvollen und verinnerlichten Romantik. Stärker als Cornelius lehrte Schadow die Verbindung der idealistischen Prinzipien, die das Wesenhafte über die Erscheinung, das Allgemeine über das Besondere setzen, mit einem gewissen Naturalismus, was zu einem verstärkten Detailrealismus und lebendigerer Farbigkeit führte.¹⁰⁰⁹ Der Freskotechnik wurde hier wegen der größeren farblichen Differenzierungsmöglichkeiten, aber auch wegen des kleineren Formats in Rücksicht auf das vor allem bürgerliche Düsseldorfer Publikum die Ölmalerei vorgezogen. Diese ermöglichte nicht nur in Genre und Porträt, sondern auch in der Historienmalerei eine größere Individualisierung der Personen, was dem bürgerlichen Bedürfnis nach Einfühlung entgegenkam. Selbst dort, wo die Düsseldorfer al fresco malten, in Schloss Heltorf oder in Stolzenfels, drangen Züge der Ölmalerei – die Liebe zum Detail, die lebhaftere Farbe – ein.¹⁰¹⁰ Zunächst, in den 20er und auch noch in den 30er Jahren standen diese malerischen Mittel in Historie und „poetischem Genre“¹⁰¹¹ vorwiegend im Dienste einer religiös-sentimentalen Stimmungsmalerei wie Louis Blancs „Kirchgängerin“ (1834) und Eduard Bendemanns „Trauernde Juden im Exil“¹⁰¹² oder auch einer gemütvoll-harmlosen Genremalerei wie z. B. Theodor Hildebrandts „Der Krieger und sein Kind“ (1832). Wolfgang Müller von Königswinter berichtete 1854 rückblickend: „In allem lag ein stilles Brüten, eine sanfte, oft süße Weichlichkeit, ein stereotyper Schmerz.“¹⁰¹³ Und Wolfgang Hütt interpretiert diese

¹⁰⁰⁷ Zu Kunstvereinen und Ausstellungswesen als Motoren der Verbürgerlichung der Kunst, aber auch zu den finanziellen und sozialen Problemen, die die Freisetzung der Künstler mit sich brachte sowie dem schon im 19. Jahrhundert oft statuierten Qualitätsverlust durch Bindung an den Publikumsgeschmack s. u. a. GROSSMANN 1994, v. a. Kapitel VI („Künstler und bürgerliches Publikum“) und VII („Die soziale Lage der Künstler“).

¹⁰⁰⁸ Das tut die sozialkritische Düsseldorf sogenannte „Tendenz-Malerei“, s. HÜTT 1984, besonders ab S. 192. Hervorzuheben ist hier besonders Karl Wilhelm Hübner mit Bildern wie „Die schlesischen Weber“ und „Das Jagdrecht“. S. auch REES 1997, S. 299 f.; GROSSMANN 1994, S. 188–196.

¹⁰⁰⁹ HÜTT 1984, S. 13.

¹⁰¹⁰ BRIEGER 1930, S. 15.

¹⁰¹¹ So nennt HÜTT 1984, S. 24 ff. die Verbildlichung von romantischer Dichtung z. B. Johann Ludwig Tiecks oder Ludwig Uhlands, für die sich besonders Julius Hübner, Carl Ferdinand Sohn und Theodor Hildebrandt stark machten.

¹⁰¹² HÜTT 1984, S. 23. Gerade diese Art elegischer Trauerbilder wurde aber von der linkshegelianischen Kunstkritik auch schon als „Abbilder der politischen Knebelung der Gesellschaft“ interpretiert: GROSSMANN 1994, S. 184.

¹⁰¹³ MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 6.

Malerei als „vollkommene[n] Ausdruck der tiefen Resignation, der das deutsche Bürgertum nach 1815 im Ergebnis der Politik der ‘Heiligen Allianz’ anheimfiel...“.¹⁰¹⁴

Spätestens mit der Pariser Juli-Revolution 1830 fand diese „tiefe Resignation“ aber ein Ende, ein neuer Aufschwung nationaler und liberaler Aktivitäten bestimmte das politische Leben überall in Deutschland. Inspirierend wirkten auch die Kämpfe der Griechen und der Polen für nationale Unabhängigkeit, und es kam auch in Deutschland zu zahlreichen Aufständen, in denen für das Volk mehr politische Mitbestimmung gefordert wurde. Konstitutionalisierungen in einigen Staaten Nord- und Mitteldeutschlands waren die Folge.¹⁰¹⁵ Eine gesamtdeutsche, liberale außerparlamentarische Opposition bildete sich aus, die ihren politischen Willen in Bürgerversammlungen, Unterschriftensammlungen und Nationalfesten öffentlich bekundete.¹⁰¹⁶ Einen Höhepunkt dieser Manifestationen neu erwachten politischen Selbstbewusstseins im Bürgertum bildete das Hambacher Fest 1832, auf dem etwa 30.000 Menschen unter den Farben Schwarz-Rot-Gold Deutschlands Einheit und Freiheit forderten, worauf der Deutsche Bund mit weiteren repressiven Maßnahmen (Unterdrückung der Versammlungs- und Pressefreiheit, Demagogenverfolgung) antwortete.¹⁰¹⁷

Während die liberal-demokratischen Ideen in der Literatur mit den Schriftstellern des ‘Jungen Deutschlands’ schon seit den 20er Jahren breiten Ausdruck erfuhren, machten die bildenden Künstler nur sehr zögerlich von ihrer Kunst Gebrauch, um sozial und politische Stellung zu beziehen. Eine Vorreiterstellung hatte unter den Historienmalern vor allem Carl Friedrich Lessing inne: 1831, in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur Juli-Revolution, entstand der Entwurf für sein Gemälde „Die Hussitenpredigt“ (Abb. 89),¹⁰¹⁸ das sich als Initialzündung für die liberale Historienmalerei in Deutschland entpuppen sollte. Die sich auf den tschechischen Reformator Jan Hus berufenden Hussiten, die im 15. Jahrhundert in Böhmen für umfassende Kirchenreformen kämpften, standen gleichzeitig für eine frühnationale Bewegung, die sich gegen die Fremdherrschaft des römischen Klerus auflehnte. In der Vormärz-Literatur galten die Hussitenkriege als Freiheitskriege, Hus als Vorläufer der Aufklärung und der Französischen Revolution.¹⁰¹⁹ Mit der Aufnahme eines Themas aus den slawischen ‘Freiheits’-Kriegen betonte Lessing auch seine Sympathie für die polnische Revolution von

¹⁰¹⁴ HÜTT 1984, S. 21.

¹⁰¹⁵ NIPPERDEY 1983, S. 366–368. Konstitutionalisierungen gab es z. B. in Hannover, Sachsen und Kurhessen. Zu den Folgen der Juli-Revolution auch GÖRTEMAKER³ 1989, S. 91 f.

¹⁰¹⁶ NIPPERDEY 1983, S. 369.

¹⁰¹⁷ GÖRTEMAKER³ 1989, S. 92–94.

¹⁰¹⁸ Zur „Hussitenpredigt“ u. a.: JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 28–48; ROSENBLUM – JANSON 1984, S. 163 f.; HAGER 1989, S. 194–196; GROSSMANN 1994, S. 185–187.

¹⁰¹⁹ LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 164.

1830,¹⁰²⁰ die allgemein unter den Liberalen Deutschlands große Sympathie und Anteilnahme fand: „Polenbegeisterung und Polenfreundschaft wurden charakteristische Symptome des liberal-nationalen Deutschland.“¹⁰²¹

Ein Gemälde mit einer Thematik aus den Hussitenkriegen konnte also als Aufruf zu nationaler Freiheit verstanden werden und beinhaltete gleichzeitig einen antiklerikalen Zug, kämpften die Hussiten doch für den Laienkelch und die Säkularisierung des Kirchengutes. Es ist symptomatisch, dass das erste liberal-bürgerliche Historien Gemälde des 19. Jahrhunderts bereits diese beiden Aspekte – Nationalismus und Protestantismus bzw. Anti-Katholizismus – in sich einte. Dabei bleibt es fraglich, ob es im Hinblick auf den schwelenden Kölner Kirchenstreit gerade der protestantische Impetus war, der den preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm bewog, nach dem Entwurf ein Gemälde zu bestellen, das 1836 fertig gestellt wurde.¹⁰²² Friedrich Wilhelm war ja eigentlich immer auf den Ausgleich zwischen den beiden großen Konfessionen bedacht, und er war zwar von dem Gedanken des Nationalen begeistert, verfolgte jedoch zumindest später, als er König geworden war, die Linie einer eher restaurativen Politik. Es war jedenfalls ironischerweise der Kronprinz, der das Gemälde bestellte, aufgrund dessen die rheinischen Sozialisten in Lessing auf einmal einen der ihren zu erkennen glaubten.¹⁰²³

Tatsächlich ist das ‘revolutionäre’ Feuer dem Gemälde kaum abzusprechen: Auf einer Bodenerhebung einer Waldlichtung steht der hussitische Prediger, ein fanatischer Visionär. Mit der Rechten hält er einen kostbaren Kelch hoch, Aufforderung für den Laienkelch, die Linke hat er in einer beschwörenden Geste ausgestreckt. Der Blick ist starr geradeaus gerichtet, ohne einen seiner Zuhörer zu fixieren, als erschauere der bärtige junge Mann eine göttliche Wahrheit. Die Ausstrahlungskraft dieser Gestalt und ihrer Predigt ist an den Mienen und Gebärden der im Kreis um ihn versammelten Zuhörer abzulesen: Andächtig kniet ein junger Mann am linken Bildrand, der ältere Bärtige vor ihm dagegen streckt beide Arme begeistert nach dem Prediger aus, und auch der Haltung der jungen Frau neben ihm sieht man

¹⁰²⁰ Hierzu auch JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 42 f. Das Bild ist also keineswegs, wie Schaarschmidt 1902, S. 113 f. und dann auch BEENKEN 1944, S. 286 meinten, „unpolitisch gemeint“, und bereits BRIEGER 1930, S. 17 erkannte, dass Lessing hier mit seiner Kunst in „aktuelle Kämpfe“ eingreift: „Lessing hat als erster einen geschichtlichen Konflikt in seiner Gültigkeit für die Gegenwart aufgefaßt ...“. CHAPEAUROUGE 1977, S. 127, verweist darauf, dass es für letzteres „längst eine Tradition“ gab und hat damit in Hinsicht z. B. auf die Münchener Kunst sicher Recht. Nur war es bis dahin in Deutschland immer eine obrigkeitlich gelenkte Geschichtsmalerei, die Gegenwärtiges aus dem Vergangenen legitimierte, und Lessing war tatsächlich der erste, der aus der Sicht des Volkes bzw. Bürgertums ganz selbstständig sein Thema im Hinblick auf aktuelle Zustände wählte.

¹⁰²¹ NIPPERDEY 1983, S. 310.

¹⁰²² So vermutet CHAPEAUROUGE 1977, S. 126 f. mit Hinweis auf die bereits schwelenden Konflikte des preußischen Staates mit dem Kölner Erzbischof.

die Bewegung an. Kämpferischer Ingrim, gläubige Inbrunst zeichnen sich auf den Gesichtern von ärmlich gekleideten Bauern und ritterlich gewandeten Adeligen, von Männern, Frauen und Kindern ab. Mehr als je zuvor wurde das Volk hier in den Blickpunkt eines historischen Gemäldes gestellt, ein Moment, das man durchaus als demokratisch betrachtete. Und das alles spielt sich in höchst unruhigen Zeiten ab: Im Hintergrund links brennt ein Gebäude, wohl ein Kloster, Rauch steigt auf; keiner der zuhörenden Männer ist unbewaffnet, mit Schwert, Lanze, Keule und Axt gerüstet scheinen sich die Menschen von der Predigt zu weiteren kriegerischen Taten anfeuern zu lassen. Eine „Hymne der Freiheit“ sei das Bild, meinte schon Wolfgang Müller von Königswinter 1854: „Es klingt einem daraus entgegen wie der Choral: Eine feste Burg ist unser Gott, oder wie die Marseillaise, wenn sie in der heißesten Begeisterung und von vollsten Instrumenten begleitet ertönt.“¹⁰²⁴

In seinem appellativen Charakter wirkt das Bild wie eine Aufforderung zum Kampf für Freiheit und Glauben, und jeder der Zuhörer im Bild bietet dem Betrachter die Möglichkeit zur Einfühlung und Identifikation. Gerade daraus schöpft das Bild auch seine Suggestivkraft, das haben schon die Zeitgenossen klar gesehen: Die Sorgfalt, die Lessing den individuellen Gesichtern der so verschiedenartigen Menschen widmete, ihren Haltungen, denen durch den Detailrealismus in Kostüm und Landschaft der Anschein von Authentizität verliehen wird, erschien vollkommen neuartig, tat einen ersten Schritt weg von der idealisierenden und verallgemeinernden Schönheit der Nazarener hin zu einem neuartigen, bürgerlichen Realismus.

Damit traf Lessing genau den Nerv der Zeit: Die individuelle Porträthaftigkeit der Figuren korrespondiert zu der Individualisierung der bürgerlichen Gesellschaft, der „Atomisierung der Gesellschaft oder Befreiung und Lösung des Einzelnen von Bindungen und Fesseln“.¹⁰²⁵ Die Prägnanz, mit der Lessing jede feinste Einzelheit der Kostüme, aber auch die Bäume mit der ihnen eigenen Beschaffenheit von Rinde und Blättern im Bild wiedergab, kam den positivistischen Tendenzen der bürgerlichen Gesellschaft entgegen. Man wollte keine reine Ideenmalerei mehr, man wollte Wirklichkeit dargestellt sehen, man wollte Atmendes, Greifbares, man wollte die eigene diesseitige Welterfahrung auch im Bild repräsentiert sehen. So lobte Müller von Königswinter Lessings Malerei: „Jeder conventionelle Ausdruck und jede kalte Abstraction liegt ihm fern. Was er darstellt, das hat er gesehen, erlebt, erfahren.“¹⁰²⁶

¹⁰²³ So bemerkte Friedrich Engels 1844, „daß der hervorragendste Geschichtsmaler unseres Landes, Karl Lessing, sich zum Sozialismus bekehrte“. Zitiert nach SCHOCH 1979, S. 177.

¹⁰²⁴ MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 128 f.

¹⁰²⁵ NIPPERDEY 1983, S. 265.

¹⁰²⁶ MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 91.

Dabei war Lessing wie auch die ganze sich in seinem Schlagschatten entwickelnde Düsseldorfer 'realistische' Malerei der 30er und 40er Jahre durchaus in Komposition und Lokalfarbigkeit noch dem Nazarenertum verhaftet, die Lehren Schadows waren noch lange nicht abgestreift. Was 1836 noch bahnbrechend und neu wirkte, war Ende der 40er Jahre bereits etabliert, ja Lessing wurde selbst später doch eher der idealistischen Schule zugeordnet, und das um so mehr, je weiter das Jahrhundert fortschritt.

1836 aber, wie gesagt, war seine Malerei revolutionär und fand in Düsseldorf viele Anhänger, darunter seien hier vor allem Emanuel Leutze, der in seiner Malerei mit Kolumbus und George Washington Helden des Liberalismus verehrte, genannt, aber auch der junge Wilhelm Camphausen. Müller von Königswinter lobte besonders das demokratische Moment und den aktuellen Bezug, den diese Künstler in ihren Bildern immer wieder herzustellen vermochten: „Sie nehmen sich Stoffe aus Perioden, wo wirkliche Geschichtsschreibung der Völker und nicht allein der Fürsten, wie im Mittelalter existierte. Sie lassen sich von Gedanken inspirieren, deren Lösung auch noch in unsere Tage hinüberspielt.“¹⁰²⁷

Kunst muss aktuell sein, das forderten die liberal-demokratischen Kunstkritiker der Kölner „Rheinischen Zeitung“, die in Düsseldorf von enormem Einfluss waren,¹⁰²⁸ das forderte auch Friedrich Theodor Vischer, der Philosoph der linkshegelianischen Schule, der 1848 als Liberaler ins Paulskirchenparlament einzog, in seiner einflussreichen, 1843 erschienenen „Ästhetik“:¹⁰²⁹ Die Kunst könne „ihre Motive nur aus der Gegenwart nehmen“. „Es versteht sich, daß dies nicht rein buchstäblich zu nehmen ist; das Dargestellte kann und muß vergangen sein, aber es soll in lebendiger Erinnerung stehen und als eine substantielle Macht im Bewusstsein der Zeit leben.“¹⁰³⁰ Hubertus Kohle betont, dass 'gegenwartsrelevant' für Vischer und seine Kollegen vor allem bedeutete, „zur Erweckung und Beförderung nationalen Bewußtseins“ beizutragen.¹⁰³¹

Die Kunstmittel, die Vischer hierfür forderte, fasste er unter den Begriff „idealistischer Realismus“: Bei aller Anlehnung an die Realität in Geschichte und Gegenwart galt es doch, nicht nur die materielle Erscheinung darzustellen, sondern den Geist in der Geschichte zu erspüren, das Geistige und Schöne in der Realität sichtbar zu machen, auch, Gottes Wirken in der Geschichte offenbar werden zu lassen, womit diese einen quasi-religiösen Wert erhielt: „Der Künstler hat die Aufgabe, in jedem Gegenstand gleichermaßen die Anwesenheit des

¹⁰²⁷ MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 89.

¹⁰²⁸ HÜTT 1984, S. 61; REES 1997, S. 298.

¹⁰²⁹ Zu Vischers Philosophie und Kunstauffassung s. BUSCH 1981; auch POCHAT 1990.

¹⁰³⁰ Zitiert nach KOHLE 1997, S. 531.

¹⁰³¹ KOHLE 1997, S. 531.

allumfassenden Geistes, der Idee anschaulich werden zu lassen, er vermag dies vermittels seiner Gestaltungsfähigkeit.“¹⁰³²

Erstmals in der Geschichte der Kunst sah Vischer in seiner Zeit die Möglichkeit gewährleistet, Subjektives, also die individuelle Wahrnehmung der Erscheinungen, und Objektives, den allgemein in der Geschichte wirkenden Geist, miteinander zu vereinbaren, und führte diese neuzeitliche Entwicklung ihrerseits letztlich auf die Reformation zurück. Diese erst habe dem Menschen – und hier spricht Vischer mit Hegel – die wahre Subjektivität zurückgegeben,¹⁰³³ weswegen Vischer alle realistische Malerei, wie sie sich zuerst in Genre und Landschaft ausgedrückt habe, als genuin protestantisch begriff.¹⁰³⁴

Durch den Protestantismus auf die innerweltlichen sittlichen Grundlagen verwiesen, war aber der Versuch, das Göttliche, das Transzendente in der herkömmlichen christlichen Ikonographie auszudrücken, obsolet geworden, und so fragte Vischer:

„Wer stellt den Heiligen Geist würdiger dar, derjenige, der ihn als eine Taube über einem Bündel von Strahlen malt, oder derjenige, der einen edlen und großen Mann, einen Luther, einen Hus, im Feuer der göttlichen Begeisterung vor mich hinstellt?“¹⁰³⁵

Deutlich spielte Vischer mit diesem Vergleich auf die Kontroverse an, die sich aus der Gegenüberstellung von C. F. Lessings „Hus vor dem Konzil“ (Abb. 90) und J. F. Overbecks „Triumph der Religion in den Künsten“ (Abb. 91) im Frankfurter Stadel 1843 ergab: Der liberal-bürgerliche Frankfurter Kunstverein hatte das Werk, mit dem Lessing seine Hus-Thematik fortführte und das angesichts des 1837 eskalierten Kölner Kirchenstreits und der folgenden Querelen zwischen Katholiken und Protestanten im Rheinland in seinen politischen Intentionen kaum noch missverständlich sein konnte, gegen den Willen des katholischen Galeriedirektors Philipp Veit erstanden und – ein Affront für die Nazarener – auch noch genau gegenüber Overbecks Programmbild der nazarenischen Kunstauffassung angebracht. Folgen waren der endgültige Bruch Lessings mit dem katholischen Düsseldorfer Akademiedirektor Schadow und der Rücktritt Veits von seinem Direktorenposten.¹⁰³⁶ Aus unterschiedlichen Kunstauffassungen sind diese heftigen Reaktionen kaum zu erklären, vielmehr ging es um einander entgegengesetzte Gesellschaftsentwürfe, die in der Zeit des Vormärz, in einer Zeit des weltgeschichtlichen Umbruchs, von vitalem Interesse waren:

¹⁰³² BUSCH 1981, S. 43.

¹⁰³³ BUSCH 1981, S. 39.

¹⁰³⁴ BUSCH 1981, S. 36.

¹⁰³⁵ VISCHER 1844, S. 47. Vischer verkehrt das übliche Schubladendenken, indem er den Vertretern der 'idealistischen Schule' vorwirft, die eigentlichen Materialisten zu sein, die sich das Göttliche wie das Teuflische nur in grob versinnlichenden Symbolen wie Taube und Teufel vorstellen könnten.

¹⁰³⁶ U. a. BEENKEN 1944, S. 287 f.; LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 188–190.

„Overbeck und Veit feiern die katholische Kirche und das Kaisertum, Keyser und Lessing den Protestantismus und die Bürgerrechte.“¹⁰³⁷

Noch hatte das Nazarenertum überall in Deutschland die Oberhand: „Vertreter der nazarenischen Schule hielten alle Schlüsselpositionen im deutschen Kunstleben“, so an den Kunst-Akademien in München, Düsseldorf, Dresden und Wien.¹⁰³⁸ Doch der Thron wankte bereits. Peter Cornelius, bisher der unangefochtene Meister der neuen deutschen Kunst, hatte nach seiner Berufung nach Berlin einen schweren Stand, und als er im Herbst 1843 seinen „Christus in der Vorhölle“ als erstes Gemälde in Berlin öffentlich ausstellte, ging „ein Schrei des Unwillens“ „durch die Stadt“: „Sollten diese harten, schweren, zum Theil unvermittelten Farben für Malerei, diese körperlosen, im Einzelnen geradezu widernatürlichen Formen für Zeichnung und Plastik, diese seltsam zurückgewundenen Augen für Ausdruck gelten?“¹⁰³⁹ Genau zu dieser Zeit kamen dann auch noch zwei Bilder der belgischen Malerschule nach Berlin, die auf ihrer Tournee durch Deutschland eine Welle der Begeisterung hinterließen: Louis Gallaits „Abdankung Karls V.“ und Edouard de Bièfves „Kompromiss des niederländischen Adels“.¹⁰⁴⁰

Neben diesen Zeugnissen eines koloristischen Realismus verblasste auch Lessings „Hus vor dem Konzil“, der 1843 ebenfalls in Berlin ausgestellt war und nun im Vergleich zu den belgischen Bildern in die Kritik geriet.¹⁰⁴¹ Wo Lessing seine überschaubare Anzahl von Figuren wie auf einer Theaterbühne aufbaute und nach klassischen Kompositionsgesetzen Johannes Hus als die Hauptfigur ins Zentrum seiner Komposition stellte, arbeiteten die Belgier mit einem schräg in die Tiefe gestaffelten Raum, der im Ausschnitt wie zufällig wirkt, und einer unüberschaubaren Anzahl von Figuren, wie sie kaum auf einer Theaterbühne Platz gefunden hätten. Wo Lessing wohl nach Individualisierung suchte, dabei aber einer gewissen Typisierung verhaftet blieb, da konfrontierten die Belgier den Betrachter mit einer Unmenge historisch authentischer Porträtköpfe, und wo Lessing in seiner Vorliebe für klare Lokalfarbigkeit die nazarenische Schulung verriet, da zeigten die Belgier eine tonige, „an den Venezianern, Rubens und Van Dyck geschulte[n] Farbigkeit“ und ein „Helldunkel, das alle Möglichkeiten illusionistischer Raumdarstellung eröffnete ...“.¹⁰⁴²

¹⁰³⁷ HOFFMANN 1997, S. 338.

¹⁰³⁸ SCHOCH 1979, S. 171.

¹⁰³⁹ So berichtete Franz Kugler in seinen Berliner Briefen, *Kunstblatt 1848*, Nr. 36 ff., wiederabgedruckt in KUGLER 1854, Bd. 3, S. 628–691, Zitat S. 644.

¹⁰⁴⁰ Zu der „nationalen“ Malerei in Belgien und ihrer Entwicklung seit 1830 s. KAMPMEYER 1979. Über die belgischen Bilder ist viel geschrieben worden, neben Kampmeyer sei hier vor allem SCHOCH 1979 genannt.

¹⁰⁴¹ SCHOCH 1979, S. 176.

¹⁰⁴² SCHOCH 1979, S. 174.

Im Gegensatz zu Lessings Hus-Bild konnte man in der „Abdankung Karls V.“ von Gallait genau den dargestellten historischen Moment orten: Nach der Abdankungsrede legte Karl die Hand auf den Kopf seines Sohnes „und hielt, mit Tränen in den Augen, einige Zeit inne“.¹⁰⁴³ Hier wird eine Staatsaktion ganz menschlich eingefärbt, der Betrachter kann sich in die Personen hineinversetzen und die Geschichte „nach-fühlen“.

Aber nicht nur die Suggestion von Realität in Komposition und Darstellung der Stofflichkeit, nicht nur die getreue Wiedergabe des historischen Details, die in der in Deutschland noch weithin unbekanntem Schule Delaroches wurzelten, wurden von den deutschen Kunstkritikern hoch gelobt: Vor allem die Thematik, die an den Beginn des belgischen Freiheitskampfes gegen die spanische Herrschaft gemahnte, die damit die ruhmvolle Errichtung des belgischen Nationalstaates 1830 vorwegzunehmen schien und letztere wie einen Endpunkt eines teleologisch verlaufenden Geschichtsprozesses erscheinen ließ, fand bei liberalen Kritikern großen Beifall.

Die Anhänger der Nazarener dagegen machten Front gegen die Gemälde, so Ernst Förster im „Kunstblatt“ 1843: Gallait z. B. habe in seinem Bild nicht den günstigsten Moment gewählt, er habe die Charakterisierung der Hauptpersonen verfehlt und die klassischen Kompositionsgesetze missachtet. Die Vernachlässigung der Umrisslinie und Bevorzugung der Farbe sah er als platte Versinnlichung des Gegenstandes an, dessen „geistiger Gehalt“ so kaum zum Tragen komme.¹⁰⁴⁴ „Damit ist nur ein kleines Stück Realität wiedergegeben; was er vermißt, ist die Idee, in der alle Realität aufgeht.“¹⁰⁴⁵

Franz Kugler dagegen interpretierte diese Kritik des Cornelius-Schülers Förster als „Ausdruck einer ultramontan-konservativen Geschichtsauffassung“, die natürlich in dem katholischen Kaiser Karl V., den Gallait als kranken, alten und gebeugten Mann zeichnet, lieber den strahlenden und machtvollen Herrscher gesehen hätte, dessen Rückzug ins Kloster ein „Triumph irdischer Demut“ war.¹⁰⁴⁶

„Kugler interpretiert die Abdankung Karls also nicht als den geistigen Triumph des christlichen Kaisertums, sondern als einen entscheidenden Schritt auf dem Weg zum Zusammenbruch des Reiches und als Wendepunkt in der Geschichte der niederländischen Glaubens- und Befreiungskämpfe. Er macht sich damit eine Epochengliederung zu eigen, die sowohl in den Kreisen des politischen Liberalismus als auch speziell im protestantisch preußischen Geschichtsbewußtsein Geltung besaß.“¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴³ KAMPMEYER 1979, S. 185.

¹⁰⁴⁴ SCHOCH 1979, S. 180.

¹⁰⁴⁵ HOFFMANN 1997, S. 342.

¹⁰⁴⁶ SCHOCH 1979, S. 180 f. Zu der Kontroverse zwischen Förster und Kugler auch HOFFMANN 1997, S. 340–343.

¹⁰⁴⁷ SCHOCH 1979, S. 181.

Es war die protestantisch-bürgerliche Warte, von der aus die Bilder aus Belgien so überschwänglich gelobt wurden: Das Bürgertum sah sich in Sujet und Stil repräsentiert. In Deutschland dagegen schien es niemanden zu geben, der die großen Ereignisse der eigenen Nationalgeschichte derart wirkungsvoll darstellen konnte. Jacob Burckhardt, der die Gemälde im „Kunstblatt“ 1843 rezensierte, führte diese traurige Tatsache auf den Umstand zurück, dass das öffentliche Leben in Deutschland brach liege: „Fürs Erste genügt es nicht, eine Geschichte gehabt zu haben; man muß eine Geschichte, ein öffentliches Leben mitleben können, um eine Geschichtsmalerei zu schaffen.“¹⁰⁴⁸

Die Teilnahme des Volkes am politischen Geschehen wurde zur Voraussetzung für die moderne Historienmalerei, so sah es im Nachhinein auch Rosenberg:

„Die Belgier, im stolzen Gefühl einer eben erst erkämpften Unabhängigkeit, griffen in die glorreichen Zeiten ihres ersten Freiheitskampfes gegen die spanische Tyrannei zurück und spiegelten die heitere, sonnige Gegenwart in dem Ruhm der Vergangenheit. Das neu erworbene Vaterlandsgefühl schuf ihnen auch eine neue vaterländische Kunst und verlieh ihnen jene glühende, farbenprangende Beredsamkeit, welche ganz Europa entzückte.“¹⁰⁴⁹

Je mehr aber das Bürgertum das politische Leben mitbestimmte, um so lebendiger und machtvoller wurde auch der Realismus in der Malerei und drängte den Idealismus mehr und mehr zurück: „Die ideale Malerei erhielt unter den politischen Wirren der vierziger Jahre ihren Todesstoss“,¹⁰⁵⁰ obwohl noch lange Künstler in idealistischer Tradition z. B. die Dresdener und die Düsseldorfer Akademie beherrschten. Auf dem Vormarsch war die realistische Malerei französisch-belgischer Prägung vor allem in München, wo Feodor Dietz und Carl Schorn bereits in den 40er Jahren Anregungen aus dem westlichen Ausland übernahmen: Schorn, der vor allem mit dem „Verhör der gefangenen Wiedertäufer nach der Einnahme von Münster“ 1846 „die belgische Malweise in München einführte, übte einen starken Einfluß auf den jungen Piloty aus.“¹⁰⁵¹

Mit der Revolution von 1848 trat die Nationalbewegung in eine neue Phase: Zwar scheiterte die Revolution, aber sie hatte dem deutschen Volk erstmals die eigene Handlungsfähigkeit plastisch vor Augen geführt: Der nationale und konstitutionelle oder auch in weiten Teilen demokratisch-republikanische Gedanke hatte sich in den Köpfen eingenistet, trotz repressiver reaktionärer Maßnahmen der Regierungen waren Selbst- und Nationalbewusstsein der Deutschen geweckt. Der Ruf nach einer „nationalen Kunst“, der das ganze Jahrhundert beherrschen sollte, wurde nun laut, besonders nach einer nationalen Geschichtsmalerei, von

¹⁰⁴⁸ Zitiert nach SCHOCH 1979, S. 178.

¹⁰⁴⁹ ROSENBERG 1879, S. 106. Das „nationale Bedürfnis“ und die „bürgerliche Freiheit“ sah auch GUHL 1848, S. 62, als „eigentümlichen Charakter“ der belgischen Historienmalerei.

¹⁰⁵⁰ ROSENBERG 1879, S. 111.

der man sich eine erhebende Wirkung auf das Nationalgefühl des Volkes erhoffte. Dabei wurde gerade die Historienmalerei auf den Kunstausstellungen vernachlässigt: Der Kritiker Weiss stellte 1850 entsetzt fest, dass in der Düsseldorfer akademischen Kunstausstellung nur noch drei Historienbilder gezeigt worden seien, zwei davon nicht einmal von Mitgliedern der Düsseldorfer Akademie.¹⁰⁵²

Ähnliche Beobachtungen führten in den Jahren 1853 und 1854 zu der Gründung der „Verbindung für historische Kunst“, einem Zusammenschluss deutscher Kunstvereine mit dem Ziel, Tafelbilder historischen Inhalts in Auftrag zu geben, auf Tournee durch die beteiligten Kunstvereine zu schicken und schließlich an eines der Vereinsmitglieder zu verlosen.¹⁰⁵³

Dahinter stand sicher auch die Idee, „die noch ausstehende politische Einigung durch kulturelle Bande auszugleichen“.¹⁰⁵⁴ Der Gedanke der Erziehung durch Historienmalerei war nach wie vor lebendig, die Akademien aber kamen ihrer Aufgabe, diese zu fördern, nicht genügend nach, so die Meinung Max Schaslars, die er anlässlich der zweiten Hauptversammlung der „Verbindung für historische Kunst“ äußerte.¹⁰⁵⁵ Er sprach seine Hoffnung auf staatliche Unterstützung monumentaler Kunst aus, für die die privaten Mittel nicht ausreichten. Hier zeigt sich schon das Dilemma der bürgerlichen Historienmalerei: Sie wurde zwar auf den Kunstausstellungen bewundert, gekauft aber wurden die teuren „Schinken“, die häufig mit ihrem Format die Dimensionen bürgerlicher Wohnhäuser sprengten, nur selten und wenn, dann häufig von den Fürstenhäusern. Bürgerliche Malerei also sah sich auf staatliche Finanzierung angewiesen, wodurch aber wiederum die liberalen Intentionen der bürgerlichen Historienmalerei verwässert wurden. Dieses Dilemma konnte erst gelöst werden, als Bürgertum und preußischer Staat im Kaiserreich eine Allianz eingingen und eine gleichzeitig bürgerliche, aber staatlich geförderte Malerei entstehen konnte.

Die „Verbindung für historische Kunst“ legte sich in ihrer kunstpolitischen Ausrichtung nicht fest: gefördert wurde sowohl die idealistische Malerei als auch die neueste, realistische Kunst, süddeutsche und norddeutsche, katholische und protestantische Künstler erhielten gleichermaßen Aufträge. Programmatisch hierfür waren gleich die ersten Bilder, die ihr Entstehen 1855 der „Verbindung“ zu verdanken hatten: Adolph von Menzels „Begegnung

¹⁰⁵¹ BRIEGER 1930, S. 34.

¹⁰⁵² *Deutsches Kunstblatt* 1, 1850, S. 325.

¹⁰⁵³ JORDAN – KLEE O. J. (1903), S. 3; vgl. zur Verbindung für historische Kunst v. a. SCHMIDT 1985.

¹⁰⁵⁴ MAI 1987, S. 157.

¹⁰⁵⁵ MAI 1981, S. 446.

Friedrichs des Großen mit Joseph II. in Neißé“ und Moritz von Schwinds „Der letzte Ritt Kaiser Rudolfs von Habsburg nach Speyer“. ¹⁰⁵⁶

Menzel'scher Realismus, den die Gegner teils sogar mit „Materialismus“ brandmarkten, auf der einen Seite, Schwinds romantischer Idealismus auf der anderen Seite, preußisch-protestantische Historie hier und mittelalterlich-katholische Kaisergeschichte dort. Stilistisch verlangte die bürgerliche Kritik einen Ausgleich zwischen den Extremen im Sinne von Vischers „idealistischem Realismus“ oder, anders gewichtet, Schaslars „realistischem Idealismus“. Einig war man sich: „Zu viel Idealismus führe zu abstraktem, leblosem Spiritualismus, zu viel Realismus zu bloßem Materialismus.“ ¹⁰⁵⁷

Vielen Kritikern galt Wilhelm von Kaulbach als der Erretter aus diesem Dilemma. Mit seinen großen geschichtsphilosophischen Entwürfen stand er von der Idee her durchaus noch im Einflussbereich der Hegel'schen Geschichtsphilosophie und der Cornelius'schen Auffassung von Geschichte, im Detail jedoch pflegte er – freilich auch hier durch eine raffaelische Schönheitlichkeit idealisiert – einen gewissen Naturalismus. Doch diese Art von ins Mythische überhöhter Geschichte wollte schon bald nicht mehr zur positivistischen Geschichtswissenschaft der zweiten Jahrhunderthälfte passen: Im bedeutsamen Einzelereignis, nicht in einer philosophisch interpretierten Gesamtschau auf Geschichte, wie Kaulbach sie in seinem Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum brachte, suchte man die historische Wahrheit, die historische Realität. Gerade liberale Kritiker vermissten hier auch die Individualisierung in der Figurendarstellung.

Dem kam z. B. Wilhelm Camphausen schon näher, der bei allem Detailrealismus kompositionell doch dem klassischen Historienbild verpflichtet blieb. ¹⁰⁵⁸ Eine solche Malerei, so betont Kohle, wurde sowohl von den konservativen Idealisten, wie sie vor allem in den „Dioskuren“ zu Wort kamen, als auch von den dem Realismus verpflichteten Kritikern in den „Grenzboten“ goutiert. Eine wahrhaft bürgerlich-liberale Malerei musste im „juste milieu“ zwischen dem „göttlichen Recht“ der Feudalität“ und der „Volkssouveränität“ der revolutionären Schimären“ angesiedelt sein, insofern entspricht der Stil wiederum einem politisch-ideologischen Bekenntnis. ¹⁰⁵⁹

Gegenüber dem reinen Idealismus konnte sich also zunehmend der akademische, wohlhabgewogene und keineswegs mit einem Naturalismus Courbet'scher Prägung zu

¹⁰⁵⁶ Vgl. SCHMIDT 1985, S. 41–61.

¹⁰⁵⁷ BUSCH 1986, S. 126.

¹⁰⁵⁸ KOHLE 1997, S. 543.

¹⁰⁵⁹ KOHLE 1997, S. 544.

verwechselnde ‘Realismus’ durchsetzen,¹⁰⁶⁰ der seit den 50er Jahren besonders in München in der Piloty-Schule gepflegt wurde, sich aber in den 60er Jahren zunehmend auch in den anderen Kunstzentren breit machte: Selbst in Düsseldorf, dem Sitz der spätnazarenischen Schule der Deger, Müller und Ittenbach kam nun mit Eduard von Gebhardt eine protestantische, individualisierende und scharf charakterisierende religiöse Malerei ins Spiel, die die Heilsgeschichte in das deutsche Volksleben verlegte. Es ist bezeichnend, und diese Tendenz bildete sich in der Kaiserzeit immer weiter aus, dass die protestantische religiöse Malerei zu einem immer ausgeprägteren Realismus fand, ja sich später in der Malerei Uhdes sogar dem Naturalismus annäherte, während der Idealismus in der katholischen Malerei nie seine Alleinherrschaft verlor, im Gegenteil in der Beuroner Schule zu zeichenhafter Strenge erstarrte.¹⁰⁶¹

Auf der Münchener allgemeinen deutschen und historischen Kunstausstellung 1858 war zum letzten Mal der Idealismus wirklich stark vertreten, „mit Hauptwerken von Cornelius, Rethel, Preller, Schwindt, aber auch Pilotys ‘Liga’ und Menzels ‘Hochkirch’ hängen schon da.“¹⁰⁶²

Auf der gleichen Ausstellung machte Julius Grosse noch eine andere interessante Beobachtung: Die süd- und die norddeutschen Geschichtsmaler wiesen einen signifikanten Unterschied in ihrer Themenwahl auf: Während man in Süddeutschland unbefangen weiter mittelalterliche Kaisergeschichte malte, so galt für die norddeutsche Malerei:

„Was vor der Reformation liegt, gehört bereits so gut wie zur Sagenzeit, erst mit dem sechzehnten Jahrhundert beginnt die Geschichte jener Völker, weil sie von da erst unter der Strahlung einer mächtigen neuen und zwar rein germanischen Freiheitsidee in den Reigen der übrigen Völker eintraten und weltbestimmend wurden. Am stärksten tritt dieß in den Düsseldorfer und Berliner Malern hervor. Nur einzelne ihrer historischen Bilder gehen auf Ereignisse von 1519 zurück.“¹⁰⁶³

Die protestantisch-kleindeutsche Geschichtsauffassung, die die Nationalgeschichte mit der Reformation beginnen lässt, spiegelte sich so auch in der Historienmalerei, und entsprechend erfuhr die Geschichte vor der Reformationszeit, je mehr sich die Aussichten auf eine kleindeutsche Nationsbildung verengten, immer weniger Beachtung. Besonders seit dem Sieg Preußens über Österreich 1866 und dem Deutsch-Französischen Krieg 1870/71 setzte sich die protestantisch-kleindeutsche Geschichtsschreibung im ganzen Deutschen Reich durch, und

¹⁰⁶⁰ Bei der Unterscheidung von „Realismus“ und „Naturalismus“ stütze ich mich auf die Klassifikationen bei GROSS 1989, S. 342–356 zum „Naturalismus“ und S. 357–379 zum „Realismus“.

¹⁰⁶¹ Zur religiösen Malerei der Kaiserzeit s. besonders die im Material umfangreiche Dissertation von GROSS 1989.

¹⁰⁶² HAGER 1989, S. 238. Das spiegelt sich auch in dem ausführlichen Bericht über die Ausstellung, den GROSSE 1859 veröffentlichte: Er behandelt die idealistischen Bilder zwar ausführlich und zuerst, räumt dann jedoch auch weite Teile der moderneren, realistisch-geschichtlichen Malerei ein, wobei er versucht, nicht Partei zu nehmen.

auch der seit Lessing und Vischer als „protestantisch“ interpretierte realistische Stil wurde zum deutschen Nationalstil.¹⁰⁶⁴ So jedenfalls sah es der populäre Kritiker Friedrich Pecht, der 1888 über den Realismus Pilotys, Defreggers und Anton von Werners schrieb:

„Diese Richtung entsprach denn auch zu sehr dem nationalen Charakter, wie all unseren künstlerischen Traditionen von Van Eyk, Dürer und Holbein, bis auf Rubens und Rembrandt, als daß sie bei uns nicht rascher, wie irgendwo, hätte zur Herrschaft gelangen sollen. Ist doch Deutschland das Land des unbeschränkten Individualismus immer gewesen, und gerade jetzt, wo wir absolut keine Autorität mehr anerkennen wollen, vielleicht mehr denn je.“¹⁰⁶⁵

Dieser realistische Verismus aber, der in der deutschen Sittenbildmalerei „statt italienischer Banditen deutsche Zecher, statt der Grazien der spanischen Treppe Miesbacher und Münchener Ringelhäubchen oder gar die entsetzlichsten Dachauerinnen gab“ sei erst durch die 48er-Revolution möglich geworden und beruhe auf der hierdurch erfolgten „Demokratisierung der Kunst“.¹⁰⁶⁶ Deutsch-national und volkstümlich, zumindest bürgernah war die realistische Malerei, und so konnte es nicht ausbleiben, dass sich auch die deutschen Herrscher dieser Kunst bedienten, um ihrerseits durch die Kunst auf ihr Volk einzuwirken: Besonders in der Darstellung der neuesten Geschichte wurden die Historienbilder immer mehr zu vorgeblichen Chroniken des Geschehenen, so nach 1864 in den Gemälden, die Szenen aus dem Deutsch-Dänischen Krieg wiedergaben (Georg Bleibtreus „Übergang nach Alsen“, 1867 oder auch Wilhelm Camphausens „Erstürmung der Düppeler Schanze“, das er 1865 im Auftrag des preußischen Königs malte),¹⁰⁶⁷ oder nach 1870 in der reportagehaften Malerei des Deutsch-Französischen Krieges, durch die sich besonders Anton von Werner hervortat.

Die fast photorealistische Malerei z. B. Anton von Werners aber verbarg unter dem Deckmantel des Wirklich-so-Gewesenen ein Höchstmaß an „suggestiven Möglichkeiten“.¹⁰⁶⁸ Ähnliches gilt für die Bilder, die weiter zurückliegende historische Ereignisse schilderten. Der besonders in der ersten Zeit des Kaiserreiches ausgeprägte akademische Realismus, für den Gross den Begriff „illusionistischer Verismus“ eingeführt hat und der sich langsam aus dem Lessing'schen Realismus und der „Sittengeschichtsmalerei“ französischer und belgischer Prägung in der Piloty-Schule entwickelt hatte, arbeitet mit „illusionistischer Tiefenräumlichkeit und einem rationalen szenischen Aufbau des Bildes“, mit

¹⁰⁶³ GROSSE 1859, S. 131.

¹⁰⁶⁴ Der Sieg des Realismus in der nationalen Kunst spätestens seit 1870 wird von MAI 1981, S. 458 f. auch in dem Sinne interpretiert, dass „die Realität des Nationalstaats“ darin zum Ausdruck komme, während der Idealismus eher der Idealität der Kulturnation entspreche.

¹⁰⁶⁵ PECHT 1888, S. 2.

¹⁰⁶⁶ PECHT 1888, S. 245.

¹⁰⁶⁷ LANGE 1997.

¹⁰⁶⁸ BARTMANN 1985, S. 36.

„einem wirklichkeitsbezogenen Kolorismus, der ‘prosaische’, gebrochene Töne bevorzugt und die Lokalfarben einer empirischen Licht- und Schattenverteilung unterordnet. Über ein ideenbestimmtes Konstruieren siegt hinsichtlich der figuralen Komposition die Einfühlung in konkret-lebendige menschliche Beziehungen, in gleichfalls zufallsbedingte und spontane Augenblickssituationen.“¹⁰⁶⁹

Hinzu kam der Versuch, die Figuren möglichst individuell zu gestalten und die historische Authentizität von Kostüm, Örtlichkeiten und Gegenständen, schließlich des historischen Hergangs zu wahren.

Sowohl in der Darstellung aktuellerer als auch historischer Vorgänge wurde dem Betrachter so suggeriert, an dem historischen Geschehen quasi teilzuhaben, es „mit eigenen Augen“ zu sehen; die offizielle Geschichtsversion erschien so objektiviert und wahr und bot auf der anderen Seite durch das Herausarbeiten auch rein menschlicher Dramen und Aspekte dem Betrachter einen beträchtlichen Erlebniswert, der sicher nicht unwesentlich zur Beliebtheit der „Historienschinen“ in den Ausstellungen beitrug. Gerade da, wo sich die Historienmalerei in einigen Aspekten dem Genre annäherte, dem Zufälligen, dem Menschlich-Individuellen, packte sie das Interesse des bürgerlichen Publikums, dessen eigentliche Vorliebe ja der Genre-Malerei galt.

Der Erlebniswert wurde in manchen Bildern der 80er und 90er Jahre durch eine Intensivierung der Präsenz der Bilder noch gesteigert: Die bereits in den Bildern Gallaits und de Bièfves eingeführten Rückenfiguren, die den Betrachter in das Bild hineinleiten und hinter denen sich erst der Blick auf das historische Geschehen eröffnet, wurden näher herangeholt, so dass die großformatigen Vordergrundfiguren z. T. vom Bildrand überschritten werden: Was in Menzels „Hochkirchschlacht“ 1857 noch bemängelt wurde, die Verschiebung der Größenverhältnisse, die nach idealistischer Auffassung „misslungene[n] Ausbalancierung der Gründe“, wurde zunehmend zu einem anerkannten Mittel der Verlebendigung des historischen Ereignisses. Kohle hat darauf hingewiesen, dass diese in der Malerei vollkommen neuartige Sichtweise der Photographie geschuldet war.¹⁰⁷⁰ So sehr viele Kritiker auch jegliche Anlehnung an die Photographie bekrittelten, deren bloß mechanische Ablichtung der Natur gerade nicht als „Kunst“ angesehen wurde – und auch in der Malerei wurde häufig betont, dass ja jeder einfach die Natur „abmalen“ könne – so hoch schätzte dennoch gerade das preußische Königshaus die manipulativen Möglichkeiten einer solchen

¹⁰⁶⁹ So bei GROSS 1983, S. 478 zusammengefasst und in Gegensatz gestellt zu dem auch häufig mit „Realismus“ betitelten „oppositionellen Naturalismus“, der auf den idealistischen Ansatz des Realismus verzichtet und sich auf die Dinge konzentriert.

¹⁰⁷⁰ KOHLE 1997, S. 539.

realistischen Malerei, schließlich wurde Anton von Werner mit dem Festhalten aller möglichen Staats-Aktionen und Events aus dem königlichen Leben beauftragt.

Für eine wahrhaft erzieherische Wirkung der Kunst aber, wie sie als Idee durch das ganze Jahrhundert spukte, benötigte man – und hier griff man besonders seit den 70er Jahren wieder auf die ursprünglichen Ideen der Nazarener zurück – eine Wiederbelebung der Monumentalmalerei, großformatige Wandmalereien in öffentlichen Gebäuden, die die Nation über Glanz und Glorie des deutschen Volkes und ihres großartigen preußischen Kaiserhauses aufklären oder in den Kirchen den Sinn für das Religiöse stärken sollten. Seit 1870 war ein erhöhtes Engagement der preußischen Regierung gerade auf diesem Gebiet der Kunstpflege spürbar, und um auch im Monumentalen die individualistischen Qualitäten realistischer Malerei gewährleisten zu können, wurden schon seit den 30er Jahren immer neue Techniken der Wandmalerei erprobt: Kasein-, Wachs- und Lava-Malerei, auch in die Wandvertäfelungen eingelassene Leinwandbilder gab es da.¹⁰⁷¹

Die preußische Landeskunstkommission, bereits 1862 für den Ausbau der Sammlung der Nationalgalerie gegründet, wurde nun auch für die Monumentalkunst und den Schmuck öffentlicher Gebäude zuständig. Allein 1889 bis 1902 wurden 2.672.633 Reichsmark für Monumentalkunst angesetzt. Initiiert wurde dieses Engagement der preußischen Regierung durch Rudolf Jordan, den Direktor der Nationalgalerie, und Richard Schöne, Referent für Kunstangelegenheiten im Kultusministerium.¹⁰⁷² „Die neuen Reichsämtler, die Kunst- und Wissenschaftsbauten, Kirchen und Schulen wurden nunmehr seit 1873/74, anfangs mit Zögern, systematisch mit monumentaler Malerei und Plastik ausgestattet.“¹⁰⁷³

Die Kunstkritik sah in diesen Aktivitäten der Regierung, die Schasler noch 1858 vergeblich eingefordert hatte, ein Fanal für die Erneuerung der nationalen Kunst, die mit der Reichseinigung einhergehe. In diesem Zusammenhang assoziierte z. B. Adolf Rosenberg, einer der herausragenden nationalliberalen Kunstkritiker des Kaiserreiches 1883, den militärischen Sieg in Frankreich ganz selbstverständlich mit einer auch kulturellen Überlegenheit der Deutschen:

„Das letzte Jahrzehnt hat in einem glänzenden, alle Erwartungen hoch übersteigenden Maße gezeigt, wie Kaiser Wilhelm jene Verheißungen, welche er am 18. Januar 1871 in Versailles gegeben, in Erfüllung gebracht, wie die deutsche Reichs- und preußische Staatsregierung sich auf die Macht ihrer Bajonette und ihr moralisches Übergewicht stützend, auf allen Gebieten der geistigen Kultur Siege auf Siege erfochten hat.“¹⁰⁷⁴

¹⁰⁷¹ DROSTE 1977, S. 52–66.

¹⁰⁷² MAI 1979, S. 30 f.

¹⁰⁷³ MAI 1981, S. 456.

¹⁰⁷⁴ ROSENBERG 1883A, S. 24.

Großzügige Unterstützung für die Ausstattung der protestantischen und katholischen Kirchen sollte die Allianz des Deutschen Kaiserreiches mit dem Christentum als wirksames Bollwerk gegen die gefährlichen Kräfte der Moderne, gegen Säkularisierung und Sozialismus demonstrieren. Dabei wurde gerade in der protestantischen Kirchenmalerei durch die wirklichkeitsnahe Darstellung der Heilsgeschichte und die Betonung des Volkes z. B. in der beliebten Thematik von Christi Bergpredigt Religion auch popularisiert: Besonders in der Malerei Eduard von Gebhardts wurde dem Betrachter suggeriert: Das hier geht uns alle an, Christus ist mitten unter uns.¹⁰⁷⁵

Monumentale Malerei in den Rathäusern und anderen kommunalen Gebäuden dagegen, die meist in Kooperation von der Stadt und der preußischen Landeskunstkommission gefördert wurde, betonte häufig die Geschichte der Stadt in ihrer Verwobenheit mit Preußen. Das ist z. B. in Peter Janssens Wandmalereien im Großen Festsaal des neuen Erfurter Rathauses 1878–81 der Fall.¹⁰⁷⁶ Hier läuft die reiche Erfurter Stadtgeschichte darauf hinaus, dass Erfurt im Jahr 1803, in dem die Stadt an Preußen fiel, dem König von Preußen „huldigt“,¹⁰⁷⁷ und in den Zwickeln sind die Porträts preußischer Herrscher dargestellt.¹⁰⁷⁸

Insgesamt versprach sich z. B. Adolf Rosenberg von dem Gemäldezyklus eine erhebende Wirkung für das nationale Empfinden und die Treue zum Vaterland, die Bilder sollten „in den Zeiten der Eintracht und Stärke [...] uns mahnen, mit Zähigkeit an dem Errungenen festzuhalten, in den Zeiten der Zwietracht und Mutlosigkeit [...] die Rolle strenger Bußprediger übernehmen.“¹⁰⁷⁹

Besonders die Jugend sollte auf diese Weise zur Liebe zum Vaterland erzogen und nebenbei historisch geschult werden. Die „Thüringer Zeitung“ regte am 22. Juni 1882 an, gerade Schulen Zutritt zum Erfurter Rathaussaal zu schaffen, ja es sollte sogar „den Lehrern der reiferen Jugend zur Pflicht“ gemacht werden, „dieselbe mindestens jährlich einmal in den Saal zu führen und ihnen die Bilder zu erklären.“¹⁰⁸⁰

Gerade bei der Jugend, sollte die Erziehung durch Kunst in besonderem Maße greifen, weswegen die preußische Landeskunstkommission auch der Ausmalung von Gymnasialaulen eine besondere Aufmerksamkeit zukommen ließ, denn:

„Frühzeitig soll in ihr [der Jugend] das Kunstgefühl und das Bewußtsein geweckt werden, daß es außer der einförmigen, grauen Alltagswelt noch eine heitere, farbige Welt der Ideale giebt, in welche sich der ermüdete Geist hineinflüchten kann, um sich an diesen Idealen zu erheben und

¹⁰⁷⁵ Vgl. zu von Gebhardt GRIES 1995.

¹⁰⁷⁶ BIEBER 1981, S. 350 f.

¹⁰⁷⁷ BIEBER 1981, S. 346 f.

¹⁰⁷⁸ BIEBER 1981, S. 352.

¹⁰⁷⁹ ROSENBERG 1883B, S. 18.

¹⁰⁸⁰ Zitiert nach BIEBER 1981, S. 355.

neue Kräfte zu sammeln. Von den Wänden der Schulsäle werden die Heldengestalten des klassischen Altertums auf die Knaben und Jünglinge herabblicken, werden die Großthaten der Geschichte zu ihnen reden und sie zur Nacheiferung entflammen.“¹⁰⁸¹

Die historische Malerei wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert vorzugsweise in der Monumentalmalerei gepflegt, wo sie sich in den Dienst der bereits zu Beginn des Jahrhunderts von ihr geforderten nationalen Erziehung stellte. Dabei spiegelt der nun auch in die Monumentalmalerei übertragene realistische Stil, der in gewissem Ausmaß auch in die Kunst der in idealistischer Tradition stehenden Maler wie z. B. Hermann Wislicenus eindrang, die Verbürgerlichung auch dieser großen Kunstform. Die Allianz, die die Nationalliberalen mit dem preußischen Staat in den 60er und 70er Jahren eingingen, findet hier ihren Ausdruck. Die Liberalen sind nicht mehr Opposition.

Seit den 80er und 90er Jahren aber wurde die Wandmalerei wieder mehr und mehr von der Allegorie durchdrungen, der als spezifisch bürgerlich geltende Neo-Renaissancestil des akademischen Realismus wich zunehmend einem barockisierenden Pathos. Der Liberalismus und mit ihm die bürgerlich-positivistische und historistische Weltauffassung hatte ihren Höhepunkt bereits überschritten. Das spiegelt sich auch in einem Rückgang der historischen Malerei in den Akademie-Ausstellungen. Schon 1883 bemerkte Rosenberg, dass nur noch ein wirklich historisches Gemälde auf der großen Kunstausstellung in Berlin vertreten sei, und auch das noch „von einem Fremden, von dem Böhmen Vacslav Brozik.“¹⁰⁸²

Erziehung durch Historienmalerei, das funktioniert spätestens da nicht mehr, wo die Geschichte ihre absolute Normativität und Objektivität eingebüßt hat, wo sie nicht mehr in jeder Lebenslage selbstverständlich vorbildlich wirkt. In der Nachfolge Schopenhauers, der den Erkenntniswert von Geschichte überhaupt bezweifelte, der statt des Fortschritts in der Geschichte – von den Liberalen immer so optimistisch gefeiert – das ewig „Identische in allen Vorgängen“, das immer „gleiche und unwandelbare Wesen“ behauptete, in Nachfolge auch Nietzsches und seines Geschichtsskeptizismus, „wendet sich die Jugendbewegung auf ihrer Suche nach den ‘neuen Werten’“ vom Historismus ab, „ja er ist das Schreckbild aller lebens- und wertphilosophischen Kulturreformatoren der Zeit um den ersten Weltkrieg.“¹⁰⁸³

Die Folge war – neben den streng gegenwartszugewandten Spielarten des Naturalismus und Impressionismus – eine „Wiedergeburt der Metaphysik“, ein neuer Idealismus, der sich in der Kunst in einer Neubelebung von romantischen Traditionen bemerkbar machte: Friedrich

¹⁰⁸¹ ROSENBERG 1883A, S. 27.

¹⁰⁸² ROSENBERG 1883C, S. 403. Gemälde wie Carl Gustav Hellqvists „Luthers Ankunft auf der Wartburg“ und Vogels „Luther predigt auf der Wartburg“ zählte er nicht mit, da er sie eher dem „historischen Genre“ zurechnete.

Gross definiert den „Neuidealismus“ als eine Malerei, in der entmaterialisierende Abstraktionen zum Tragen kommen, in der eine neuartige Hellmalerei im Sinne einer Lichtvergeistigung gepflegt wurde. Thematisch führte das zu einem Neuaufschwung der nun häufig mystizistisch aufgefassten religiösen Malerei, aber auch zu einem Rückgang prosaischer Geschichtsmalerei.¹⁰⁸⁴

Überhaupt wurde die Stoffabhängigkeit der Historienmalerei zunehmend als Manko empfunden: Das eifrige Studieren historischer Literatur, das kleinliche Nachahmen der in den großen Kostümgeschichten Hefner-Altenbecks und Weiß' vorgegebenen Trachten lief dem sich am Ende des Jahrhunderts ausbildenden Genie-Begriff diametral entgegen. Kritiker wie Bayersdorfer forderten demgegenüber schon in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts die autonome Form, in der das Sujet nurmehr Dienerin des künstlerischen Ausdrucks ist, nicht mehr umgekehrt.

Peter Brieger erkannte schon in Anselm Feuerbach und Hans Makart Protagonisten einer Geschichtsmalerei, in der der Stoff der künstlerischen Idee nur noch untergeordnet wurde, in Feuerbachs Fall, um seine Ideen eines idealen Menschentums auszudrücken, bei Makart im Dienste des sinnlich Dekorativen.¹⁰⁸⁵ Die Stellung des dargestellten Vorganges in der Weltgeschichte, die Folgen, die sich daraus für die Gegenwart vorgeblich ergaben, spielte dabei keine Rolle mehr. Wo es aber um das Dekorativ-Sinnliche geht oder um ein menschliches Schönheits-Ideal, da kann das Thema „Luther“, vorher Inbegriff für „vaterländische“ Geschichtsmalerei, nichts mehr bieten. Anselm Feuerbach, der 1857 aufgefordert wurde, sich an einer „Konkurrenz des Vereins für deutsche Historienmalerei zu beteiligen“ (gemeint ist sicher die „Verbindung für historische Kunst“), lehnte entrüstet ab: „Es fällt mir armen, dummen Kerl kein deutscher Stoff ein; deutsche Historie! Luther in Worms? Fort damit!“¹⁰⁸⁶

V. Das Luther-Historiengemälde des 19. Jahrhunderts

Seit Luthers erstem Auftreten auf der weltgeschichtlichen Bühne ist seine Person auch in der Geschichte der Kunst präsent: Die ersten reformatorischen Flugblätter, die Luther-Porträts Cranachs und seine großen Reformationsaltäre stellen Luther bereits in den Dienst des Bekenntnisses und nicht selten der propagandistischen Agitation für den Protestantismus und

¹⁰⁸³ Über den Niedergang des Historismus im Kaiserreich s. SCHNÄDELBACH 1983, Zitat S. 33.

¹⁰⁸⁴ GROSS 1984, S. 241; ausführlich zum Neuidealismus GROSS 1989, S. 392–423.

¹⁰⁸⁵ BRIEGER 1930, S. 43–47.

gegen den Katholizismus. Beide Aspekte spielen auch im Lutherbild des 19. Jahrhunderts weiter eine Rolle, sie reichen aber zu seiner Erklärung nicht aus. Die neuartige Gattung des Luther-Historienbildes ist auch an neue Bedingungen der Luther-Rezeption sowie des Verständnisses der Aufgabe der Historienmalerei gebunden: Luther wird im 19. Jahrhundert zu einer bürgerlich-nationalen Identifikationsfigur, und die politisierte Historienmalerei des 19. Jahrhunderts wird dazu herangezogen, politische und gesellschaftliche Positionen zu formulieren, nationale Mythen zu bilden und zu verfestigen.

Aus diesen Zusammenhängen folgt die These dieser Arbeit: Das Luther-Historienbild des 19. Jahrhunderts ist zu verstehen als Ausdruck eines bürgerlichen Selbstverständnisses im konservativen wie vor allem im liberalen Sinne. Es ist ein Bekenntnis zu einer Konfession, kann darüber hinausgehend aber auch ein Bekenntnis zu einem zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch revolutionären Gesellschaftsentwurf sein. Luther ist eine Identifikationsfigur des liberalen Nationalismus, der im 19. Jahrhundert zunehmend als genuin protestantisch und dem katholischen Wesen entgegengesetzt begriffen wird. Wenn Luthers Thesenanschlag, seine Verbrennung der Bannbulle im Bild gezeigt werden, so haben wir darin natürlich auch einfach eine Vergegenwärtigung von Geschichte zu sehen; gerade solche Bildthemen können aber auch als Ruf zu mehr Meinungsfreiheit, als Ruf zur nationalen Selbstbesinnung, als Angriff gegen Rom und das der freien Forschung entgegenstehende 'Pfaffentum' begriffen werden.

Die Luther-Rezeption im 19. Jahrhundert ist aber im historischen Kontext einem Wandel unterworfen: Das Gewicht auch innerhalb der liberalen Bewegung wird von 'liberal' auf 'national' verschoben, und schließlich bedient sich auch das protestantische Kaiserhaus Luthers als Integrationsfigur des in sich gespaltenen Protestantismus und unter Wilhelm II. als historische Legitimation für das 'Gottesgnadentum' der Hohenzollern-Monarchie und das autoritäre Verhältnis zum Untertan. Schließlich nimmt das anti-katholische Moment mit Beendigung des Kulturkampfes gegen Ende des Jahrhunderts ab. Die These lautet, dass sich auch dieser Wandel in der Luther-Malerei des 19. Jahrhunderts bemerkbar machen müsste.

Indizien für diesen Wandel sind nicht nur der Zeitpunkt des Auftretens der Luther-Historienmalerei und die Häufigkeit der Luther-Gemälde, sondern auch die Wahl bestimmter Themen, die – so eine weitere These – jeweils eine ganz eigene Funktion erfüllen konnten: Ist die liberale Auffassung vor allem in den 'revolutionären' Taten des jungen Luther in den ersten Jahren der Reformation am eindrucklichsten zu zeigen, so kann der alternde, seine Kirche konsolidierende und zu diesem Zweck ein Bündnis mit den protestantischen Fürsten

¹⁰⁸⁶ Zitiert nach BRIEGER 1930, S. 43.

eingehende Luther, z. B. in dem Thema „Luther und Kurfürst Johann der Beständige“ auch Ausdruck einer konservativen Grundhaltung sein, während „Luther im Kreise seiner Familie“ über die Grenzen der politischen und konfessionellen Fraktionen hinweg das Ideal des bürgerlichen Familienlebens vermittelt.

Die Erarbeitung des Bildmaterials soll daher hier nach Themen geordnet erfolgen – chronologisch an Luthers Biographie ausgerichtet. Erst nach dieser Material-Erfassung wird zu prüfen sein, inwiefern sich die oben formulierten Thesen anhand des tatsächlich vorhandenen Bildmaterials bestätigen lassen. Dabei soll die Grundthese der Arbeit – das Luther-Historienbild im Dienste der politischen Zeitströmungen – das Lutherbild des 19. Jahrhunderts keineswegs dogmatisch auf diesen Aspekt verengen, sondern eher eine Tendenz aufzeigen. Die Künstler, die ohne Auftrag Luther-Themen aufgriffen, mögen dabei ganz unterschiedliche Intentionen gehabt haben, die von politischer Überzeugung zu religiöser reichen, aber auch einer bloßen ‘Mode’ folgen können, der Hoffnung, auf dem bürgerlichen Markt mit bestimmten Themen Anklang zu finden. Gerade dieser Fall der marktorientierten Themenwahl aber gibt Aufschluss über die Wünsche der bürgerlichen Rezipienten-Schicht.

Die Intentionen der Künstler zu ergründen, ist bei den akademischen Malern des 19. Jahrhunderts ein schwieriges Unterfangen: Die meisten Maler von Luther-Themen fielen nach dem Ende des Kaiserreiches sehr schnell dem Vergessen anheim, und die neuere Forschung, die sich wieder mit der akademischen Kunst des 19. Jahrhunderts auseinandersetzt, ist – abgesehen von den Schlüsselfiguren – selten bis zu der Detail-Arbeit einer Monographie vorgedrungen, ist noch beschäftigt mit Überblickswerken und problemorientierten Fragestellungen an das Jahrhundert. Es fehlen daher Untersuchungen zu so anerkannten Akademie-Professoren wie Otto Knille und Ernst Hildebrand, Josef Scheurenberg und Hugo Vogel, von kleinen Lichtern wie Moritz Berendt oder Emil Teschendorff ganz zu schweigen. Um die Extrem-Positionen von politischer und religiöser Luther-Annäherung zu zeigen, sollen daher hier zwei exemplarische und gut dokumentierte Fälle herausgegriffen werden, zwei Maler, die beide als „Luther-“ und „Reformationsmaler“ galten, sich mehr als einmal mit dem Thema beschäftigten und doch aus ganz unterschiedlichen Motiven und mit sehr verschiedenen Ergebnissen agierten: Der Ausarbeitung des Materials sei kurz eine Gegenüberstellung der Maler Carl Friedrich Lessing und Gustav König vorangestellt.

Ein kurzes Vor-Kapitel wird auch der Luther-Graphik als wichtigem Motor der Luther-Historienmalerei gewidmet: Wie oben gezeigt, treten Szenen aus Luthers Leben in der Kunst

zuerst in der Graphik auf, und das gilt auch noch im 19. Jahrhundert: Durch die Graphik wird Luthers Leben im Volk bekannt, durch die Graphik werden aber auch bestimmte Formeln geprägt, die viele Bildthemen – z. B. „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ – sofort erkennbar machen, die Graphik schließlich liefert den „Kanon“ an Lutherthemen, die den Stoff auch für die Historienmalerei bilden. Vorgestellt seien nur die wichtigsten graphischen Zyklen von Löwensterns, Königs und Schwerdgeburths.

V.1. ‘Luther, der Revolutionär’ und ‘Luther, der Verkünder des Evangeliums’ – Die Luther-Maler Lessing und König

Wenige Künstler des 19. Jahrhunderts haben in der Forschung so viel Aufmerksamkeit erfahren wie Carl Friedrich Lessing. Dissertationen von Ingrid Jenderko-Sichelschmidt und von Vera Leuschner behandeln Lessings Historienbilder und seine Zeichnungen.¹⁰⁸⁷ In Karlsruhe widmete man 1980 seinem zeichnerischen Werk eine eigene Ausstellung, und in Düsseldorf folgte 2000 eine Ausstellung seiner Gemälde.¹⁰⁸⁸ Die Faszination, die trotz seiner künstlerischen Verhaftung in nazarenischen Grundpositionen von diesem Künstler auszugehen scheint, ist sicher damit in Verbindung zu bringen, dass Lessing auf der anderen Seite auch immer als Revolutionär der Malerei angesehen wurde, als Wegbereiter des Realismus, den man schon im 19. Jahrhundert in ihm erkannte: „Romantiker und Rebell“ ist auch der Titel der Düsseldorfer Ausstellung. Er war ein Künstler, der sich gegen Konventionen auflehnte, der trotz der Schwierigkeiten, in die er dadurch geriet, seinen eigenen Weg ging, der nicht zuletzt deshalb wahrhaftig wirkt.

Dass der künstlerischen Überzeugung auch eine politische parallel lief, ist schon von den Zeitgenossen Lessings klar erkannt worden, wenn sich auch seine Anhänger immer wieder dagegen verwahrten, dass Lessing ein „Tendenzmaler“ gewesen sei.¹⁰⁸⁹ Der Interpretation Lessings als einer der ersten politischen Künstler des 19. Jahrhunderts folgten auch Peter Brieger¹⁰⁹⁰ und Hermann Beenken¹⁰⁹¹, und Wolfgang Hütt, der die Nähe der Düsseldorfer Vormärz-Malerei zum rheinischen Sozialismus untersuchte, hat die daraus resultierende Vorreiter-Stellung Lessings für einen ganzen Zweig der Düsseldorfer „realistischen Malerei“

¹⁰⁸⁷ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973 und LEUSCHNER 1982.

¹⁰⁸⁸ KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980 und KAT. AUSST. DÜSSELDORF 2000.

¹⁰⁸⁹ So der Kritiker Wiegmann im *Deutschen Kunstblatt* 1, 1850, S. 217 f. KOBERSTEIN 1880, S. 316; Bendemann in einem Brief an den Kunstkritiker Pecht vom 21. November 1880, abgedruckt bei THEILMANN 1980, S. 51 f.; SCHAARSCHMIDT 1902, S. 103.

¹⁰⁹⁰ BRIEGER 1930, S. 17 f.

¹⁰⁹¹ BEENKEN 1944, S. 286 f. Wenn Beenken den politischen Charakter der „Hussitenpredigt“ auch verkennt, konstatiert er ihn doch für das Gemälde „Die Gefangennahme des Papstes Paschalis“.

betont.¹⁰⁹² Es ist das Verdienst Vera Leuschners, die politische Position Lessings nicht nur aus den Aussagen von Zeitgenossen und aus den Indizien seiner Bilder, sondern auch aus seinen eigenen Aussagen in seinen Briefen belegt und sie in Parallele zu seinen Historienbildern besonders der 30er und 40er Jahre gestellt zu haben.

Wie wegweisend Lessing für eine bürgerlich-realistische Malerei des 19. Jahrhunderts geworden ist, wurde schon im vorigen Kapitel aufgezeigt, ebenfalls, was für eine Initialzündung von seinem ersten 'reformatorischen' Historiengemälde, der „Hussitenpredigt“ ausging und welches Aufsehen auch der „Hus vor dem Konzil zu Konstanz“ erregte. Diese beiden Gemälde sind aber nur zwei von einer ganzen Reihe von Bildern, die sich mit der Geschichte der Reformation oder mit dem mittelalterlichen Konflikt zwischen Staat und Kirche befassen. Leuschner nennt in diesem Zusammenhang auch den „Ezzelino da Romano im Kerker“, 1837 begonnen, 1839 vollendet,¹⁰⁹³ „die Gefangennahme des Papstes Paschalis II. durch Heinrich V.“¹⁰⁹⁴, das er gleich zweimal malte, 1838–40 und 1858, „Heinrich V. vor Prüfening“ (1840–44), „Hus vor dem Scheiterhaufen“ (1844–50) und „Der Mönch am Sarge Heinrichs IV.“ (1851–59).¹⁰⁹⁵ Dazu kommt die Beschäftigung mit dem Thema „Luther“ in zwei großen Historiengemälden und einer Reihe von Zeichnungen.

Neben den Hus-Bildern, in denen Lessing seine Sympathien für den Liberalismus, damit aber auch für den damit weithin einher gehenden Anti-Klerikalismus erstmals offenbarte, interessierte ihn also die mittelalterliche Kaiserzeit, auf die auch Bismarck später den uralten Konflikt zwischen Staat und Kirche zurückführte.

Ezzelino da Romano, Schwiegersohn des Stauferkaisers Friedrich II. und sein Parteigänger im Kampf der Gibellinen gegen die Guelfen, der Kaiser- gegen die Papsttreuen, widersetzte sich nach seiner Gefangennahme in der Schlacht bei Cassano 1259 auch in der erniedrigenden Kerkerhaft und bis zu seinem Tod im Gefängnis noch jedem Bekehrungsversuch der Geistlichen, er bekundete damit lebenslange Treue für die Seite der Gibellinen.¹⁰⁹⁶ In einer Beschreibung des Bildes durch einen Zeitgenossen, Lucanus aus Halberstadt, hieß es:

„[...] Ezzelino ist der Repräsentant der weltlichen Macht. [...] Wer erblickt nicht in dem Mönch in der braunen Kutte [...] die hierarchische Macht, die unter dem Mantel der Kirche und der Religion Alles beherrschen will [...]. Die wahre, christliche Religion, die nur in Demut und Liebe handelt [...] ist aber in dem blonden Mönche so herrlich repräsentiert, daß dieser

¹⁰⁹² HÜTT 1984, S. 86–89.

¹⁰⁹³ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 49 nennt 1838 als Vollendungsdatum. S. hier ausführlicher zum heute im Stadel in Frankfurt befindlichen Gemälde S. 49–56. Abgebildet in KAT. AUSST. DÜSSELDORF 2000, S. 72.

¹⁰⁹⁴ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 57–68. Abb. in KAT. AUSST. DÜSSELDORF 2000, S. 73.

¹⁰⁹⁵ LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 171.

¹⁰⁹⁶ Historische Zusammenfassung bei JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 49 f.

wahrhaftige Lieblingsjünger unseres Heilands auch bei jedem Beschauer eine fromme Rührung erweckt.“¹⁰⁹⁷

Wenn Lessing die beiden bekehrenden Mönche als Repräsentanten verschiedenartiger Vertreter der katholischen Kirche zeigt – der fanatische Machtmensch und Diener der Hierarchie und der wahrhaft vom Glauben getragene, aus christlicher Liebe Handelnde – so bekundet er damit im Gemälde, was viele seiner Verehrer immer wieder betonten: Seine Bilder mit antikatholischer Thematik seien nicht gegen den katholischen Glauben an sich gerichtet, der in seiner reinen Form durchaus verehrungswürdig sei, sondern gegen die Auswüchse der katholischen Kirche, gegen Hierarchie und Machtstreben, das sich nicht nur auf den geistlichen, sondern auch auf den weltlichen Bereich erstreckte.

Gerade das war ja das Grundproblem des Kölner Kirchenstreits: Der preußische König betrachtete die Eheschließung als eine Angelegenheit, die dem weltlichen Recht unterliegen müsse, der katholische Erzbischof aber gehorchte seinem Papst mehr als dem weltlichen Herrscher. Wenn Lessing ein solches Bild im Jahr 1838 vollendet, ein Jahr nach der Verhaftung des Kölner Erzbischofs, ergreift er damit eindeutig Partei sowohl für die weltliche Herrschaft, in diesem Fall den preußischen König, als auch für einen unpolitischen, sich allein auf die Ausübung der geistlichen Pflichten konzentrierenden Katholizismus.¹⁰⁹⁸ So ist auch der Brief des Künstlers an Kestner in Frankfurt vom 2.3.1843 zu verstehen, in dem er sich gegen Vorwürfe wehrt, „daß ich dieses Bild aus Haß gegen die katholische Kirche gemalt habe“:¹⁰⁹⁹ „nicht dem Katholizismus als religiösem Bekenntnis, sondern als politischer Institution galt der Angriff.“¹¹⁰⁰

Noch eindeutiger ist die Anspielung auf die aktuellen Geschehnisse in der „Gefangennahme des Papstes Paschalis“, in dem Lessing eine zentrale Szene aus dem Investiturstreit zwischen Heinrich V. und dem Papst Paschalis II. herausgriff: In einem Vertrag von 1111 hatten beide vereinbart, dass Heinrich auf die Bischofsinvestitur, die Bischöfe dafür auf Lehnsbesitz und weltliche Hoheitsrechte verzichten sollten. Der Vertrag scheiterte bei der öffentlichen Vertragsverlesung am Widerstand der Bischöfe, woraufhin der König den Bischöfen die

¹⁰⁹⁷ Kunst-Blatt 20, 1839, Nr. 68. Hier zitiert nach JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 55.

¹⁰⁹⁸ Den Zusammenhang zwischen dem Thema des Gemäldes und dem Kölner Kirchenstreit sah auch LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 174: Der erste Entwurf ist „Novbr. 1837“ datiert; der Kölner Erzbischof wurde am 20. November 1837 verhaftet.

¹⁰⁹⁹ Zitiert nach SITT 2000, S. 17; der Brief ist auch abgedruckt bei LEUSCHNER 1982, Bd. I, Briefdokumentation Nr. 108.

¹¹⁰⁰ LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 189.

geforderten Zugeständnisse durch die unverzügliche Gefangennahme des Papstes abzwang und den Papst zu seiner Kaiserkrönung bewegte.¹¹⁰¹

Lessing zeigt nun im Bild den Moment, als der König mit gebieterischer Geste die Gefangennahme des Papstes befiehlt, seine Soldaten auch schon auf den ruhig und gefasst dasitzenden Papst losgehen, während ein Bischof sich ihnen noch in den Weg zu werfen versucht.

Eine erste Skizze zu dem Gemälde entstand im Herbst 1838, bis 1840 führte Lessing das Gemälde im Auftrag des Kunstvereins für die Rheinlande und Westfalen aus. So aktuell das Thema angesichts der Gefangennahme des Kölner Erzbischofs 1837 anmutet, so scheint Lessing doch in diesem Bild auf eine eindeutige Parteinahme zu verzichten.¹¹⁰² König Friedrich Wilhelm IV. gab wohl nicht zuletzt deshalb 1846 eine zweite Version des Gemäldes in Auftrag. Als aber Lessing das Bild 1858 nach der Absetzung des geisteskranken Königs ablieferte und am Hofe behauptet wurde, es sei „nicht bestellt worden“, mag das zwar an der minderen Qualität des Bildes gelegen haben, doch wurde seine Zurückweisung auf „klerikale Einflüsterungen“ zurückgeführt.¹¹⁰³

Größeres Aufsehen erregte der „Hus vor dem Konzil“ (Abb. 90).¹¹⁰⁴ Von diesem Bild war oben (S. 256) bereits die Rede, ebenso wie von dem Bruch mit Schadow, der daraus folgte, von dem Rücktritt Veits. Der tschechische Reformator Johannes Hus wurde auf dem Konstanzer Konzil 1414 und 1415 zu mehreren Verhören vorgeladen, denen er sich im Juni 1415 unterzog. Als er den Widerruf seiner reformatorischen Lehren verweigerte, wurde er entgegen den Versprechungen des freien Geleits, die er erhalten hatte, verhaftet und am 6. Juli als Ketzer hingerichtet. Eines der zur Verurteilung führenden Verhöre stellte Lessing in seinem Gemälde dar, in dem Hus, ein schmaler, bleicher Mann voll Ruhe und Milde, mit christusähnlichen Zügen, seinen Standpunkt im Angesicht einer Vertretung hoher Geistlicher verteidigt. Auf den ersten Blick wird schon deutlich, wie Lessing seine Sympathie-Punkte verteilt. Der in schlichtes Schwarz gekleidete Hus, der eine Hand bekennd auf die Brust legt, wirkt so ehrlich, so wahrhaftig, schlicht und einfach, wohingegen die Vertreter der Kirche in ihren Prunkgewändern teils interessiert, teils aber auch behäbig zurückgelehnt in ihren Lehnstühlen sitzen und „die Stufenleiter der kirchlichen Anschauungen auf eine wunderbare Weise“ wiedergeben:

¹¹⁰¹ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 58 f.

¹¹⁰² So berichtet LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 175 von Kritikern, die das Gemälde sogar als „zugunsten des Katholizismus“ beurteilten.

¹¹⁰³ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 143; über den Hergang berichtet auch KOBERSTEIN 1880, S. 319.

¹¹⁰⁴ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 69–97.

„Der feine Dialektiker, der sichere Dogmatiker, der üppige Prasser, der verdorrte Gelehrte, der blutige Fanatiker, der sorglose Indifferentist, der gepeinigter Zweifler, der fromme Gläubige und blödsinnige Idiot, sie Alle sind treffend, scharf und unverkennbar in den verschiedenen Gestalten charakterisiert. Hier steht die erhabene Religiosität neben der lächerlichen. Hier findet man den Glauben, der felsenfest den Aeußerungen des Böhmen gegenüber tritt. Hier findet man Zweifel, der vor seiner Kühnheit erschrickt. Und wie trefflich sind sogar die Nationalitäten bezeichnet. Wie anders ist die Bildung des Romanen und des Germanen!“¹¹⁰⁵

Den überzeugten Katholiken fielen natürlich vor allem die negativ charakterisierten Vertreter der Kirche auf: Eduard von Steinle schrieb in einem Brief an Overbeck, es erschienen in Lessings Bild „die verworfensten und mit allen Lastern besudelten Menschen in geistliche Gewänder gehüllt als die Väter der Kirchenversammlung“, und Schadow nannte das Bild ein „Resultat des Parteihasse“.¹¹⁰⁶

Lessing charakterisierte, aber er karikierte nicht, wie das später z. B. Kaulbach tat. Seine Verteidiger wiesen darum gerade im Hinblick auf den „Hus vor dem Konzil“ auf seine „Objektivität“ hin, so Wiegmann 1850 im „Deutschen Kunstblatt“.¹¹⁰⁷ Dabei scheinen sie übersehen zu haben, dass gerade diese scheinbare Objektivität den Vorwurf gegen die katholische Kirche umso unabweisbarer machte: Stellt die Karikatur die Übertreibung deutlich vor Augen, so ist eine „objektive“ Darstellung kaum anfechtbar.

Allein die hier vorgestellten Gemälde zeigen deutlich, wie stark die konfessionellen Konflikte im Rheinland in den 30er und 40er Jahren auf den Maler Lessing wirkten und sich auch auf seine künstlerische Arbeit auswirkten. Dass er tatsächlich im antiklerikalen Sinne dachte, belegen eigene Äußerungen. So heißt es nach dem Skandal um den „Hus vor dem Konzil“ in einem Brief an seinen Vater 1842:

„So sehr es mir schmeichelhaft sein kann, daß jene Pfaffen mein Bild der alleinseligmachenden Kirche für gefährlich erachten, so sehr ärgert mich doch die abscheuliche Gesinnung der eigentlichen Düsseldorfer, welche sich abermals gegen uns Maler ausgesprochen hat.“¹¹⁰⁸

Auch innerhalb der Düsseldorfer Malerschule führte der Kölner Kirchenstreit zu Spannungen zwischen Katholiken und Protestanten: „Hie Guelf, hie Ghibellin! Es entstand ein neues Lösungswort, der längst vergessene Fanatismus vergangener Zeiten, der am Rheine so lange seine Geltung verloren hatte, tauchte wieder auf“, berichtet Müller von Königswinter. Und weiter:

¹¹⁰⁵ MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 130.

¹¹⁰⁶ LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 190.

¹¹⁰⁷ *Deutsches Kunstblatt* 1, 1850, S. 217 f.; MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 133; auch SCHAARSCHMIDT 1902, S. 116.

¹¹⁰⁸ LEUSCHNER 1982, Bd. I, Briefdokumentation Nr. 104, S. 321.

„So schieden sich die biblisch-historischen Maler in katholische und protestantische, die andern schlugen sich je nach Erziehung und Gesinnung bald auf die eine, bald auf die andere Seite. Kurz man erlebte ganz eklatante Beispiele von Zelotismus.“¹¹⁰⁹

Die Parteinahme für die protestantische Seite im Kirchenstreit ging bei Lessing wie auch allgemein mit einer politisch liberalen Haltung einher. Er las die „Rheinische Zeitung“ „und unterschrieb eine Petition gegen ihr Verbot“,¹¹¹⁰ er war, wie auch Karl Wilhelm Hübner und Johann Peter Hasenclever, Offizier der am 24. März 1848 in Düsseldorf gebildeten Bürgerwehr, die hier auf der Seite der Revolutionäre kämpfte.¹¹¹¹ In Briefen von 1848 äußerte er sich im liberalen Sinne, er hielt sich auch vier Wochen lang in Frankfurt auf, um die Geschehnisse in der Paulskirche zu verfolgen.¹¹¹² Die Idee zu seinem Gemälde „Luther verbrennt die Bannbulle“ scheint in direktem Zusammenhang mit den Freiheitsbestrebungen der '48er Revolution zu stehen: In diesem Jahr entstand die erste Zeichnung zu diesem ersten Luther-Bild Lessings, das er 1853 vollendete.¹¹¹³

Doch grenzte er sich, wie die meisten gemäßigten Liberalen, vom Proletariat ab, und als sich im Oktober 1848 in der Düsseldorfer Revolution eine eigene Arbeiterfraktion bildete, traten Lessing und übrigens auch der Schriftsteller Müller von Königswinter den Rückzug an, statt sich wie die übrige Bürgerwehr auf die Seite der Republikaner zu schlagen.¹¹¹⁴

Lessing behielt die liberale Grundhaltung bei, doch lenkte er diese spätestens seit der Revolution von 1848 in gemäßigte Bahnen. Noch 1842 hatte Lessings Vater in einem Brief befürchtet: „Hast Du antiroyalistische Ideen am Rheine eingesogen? Alle Deine Vorfahren waren Rojalisten. Keinen hat der Freyheits Schwindel geplagt! Es sollte mir leidthun, wenn Dich ein anderer Geist beseelte.“¹¹¹⁵ Davon konnte nach 1848 keine Rede mehr sein, Lessing wandelte sich wie viele Liberale zum preußischen Patrioten, wenn er sich auch besonders in den 50er Jahren mit der restaurativen Regierung höchst unzufrieden zeigte.¹¹¹⁶ Seine bereits im Vormärz gepflegte Ablehnung des ultramontanen Katholizismus behielt er sein Leben lang bei: Ein „leidenschaftlicher Gegner des Pietismus und Ultramontanismus“ stecke in Lessing, schrieb sein Biograph Adolf Hausrath,¹¹¹⁷ ein Gegner also auch der 'pfäffischen'

¹¹⁰⁹ MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 7.

¹¹¹⁰ HÜTT 1984, S. 87.

¹¹¹¹ HÜTT 1984, S. 198.

¹¹¹² LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 201.

¹¹¹³ LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 201; ebd., Bd. II, Kat. Nr. 253, S. 836 f.

¹¹¹⁴ HÜTT 1984, S. 199.

¹¹¹⁵ Zitiert nach LEUSCHNER 1982, Bd. I, Briefdokumentation Nr. 95, S. 317.

¹¹¹⁶ LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 202 zu Lessings preußisch-patriotischer Gesinnung nach 1848. Ebd. S. 176: In den 50er Jahren bezeichnet er den preußischen König als „russischen Vasall“, kritisiert, „dass Preußen im Krimkrieg wegen des Bündnisses mit Russland und Österreich Neutralität wahrte.“

¹¹¹⁷ HAUSRATH 1888, S. 106.

Ausrichtungen innerhalb der evangelischen Kirche, kurz ein Freigeist. Das war vielleicht ein Grund dafür, dass Lessing sich in seinen Entwürfen und Gemälden niemals mit dem Luther nach dem Wormser Reichstag beschäftigte: Als „zänkischer Magister“ sei Luther Lessing „fremd und unverständlich“ geworden, schrieb sein Schwiegersohn, der Schauspieler Koberstein.¹¹¹⁸

Die Berufung Lessings als Direktor der Gemäldegalerie nach Karlsruhe 1858 wertete Hausrath als Vorzeichen für den beginnenden Kulturkampf in Baden:

„Es war ein Beweis, daß trotz der Concordatsverhandlungen mit Rom die kirchenpolitische Witterung umschlage; denn unter allen Namen der deutschen Kunst war kein anderer den Ultramontanen so verhaßt wie derjenige Lessings.“¹¹¹⁹

Mehr denn je wurde aber Lessing im preußenfeindlichen Umfeld Badens in seiner preußischen Gesinnung gestärkt. Hiervon berichtete Koberstein:

„Die Gemeinde derer, welche unentwegt an Preußens Sendung zum Heile Deutschlands glaubten, war nur klein und ihre tapfere Stimme verhallte in dem Geschrei der wachsenden Erregung, die sich während des augustenburgischen Possenspiels bis zur Siedehitze steigerte.“¹¹²⁰

Noch nach dem Sieg Preußens über Österreich schrieb Lessing selbst an seinen Bruder Louis, die Badener wollten nicht preußisch sein, sondern deutsch: „Unser Umgang erstreckt sich allmählich nur auf preußisch Gesinnte, deren es gar viele hier gibt, es versteht sich, nur unter den wirklich Gebildeten.“¹¹²¹

Neben dem Kulturkampf in Baden war es vielleicht die protestantisch-kleindeutsche Gesinnung Lessings, die ihn zur Ausarbeitung des Gemäldes „Die Leipziger Disputation“ bewegte: wie oben gezeigt, war Luther ja gerade für die kleindeutsche Historikerschule der historische Anknüpfungspunkt, von dem aus die „preußische Aufgabe“ ihren Weg genommen habe (s. o. Kap. III.4.). Leuschner jedenfalls vermutet, dass die Luther-Bilder Lessings vor allem „aus einer preußisch-protestantischen Grundhaltung heraus“ zu verstehen seien.¹¹²²

Lessing scheint den klassischen Weg eines Liberalen seiner Generation gegangen zu sein: Nach 1830 von freiheitlich-nationaler Begeisterung erfüllt, durch den Kölner Kirchenstreit in seiner Loyalität zu Preußen und dem Protestantismus bestärkt, grenzte er sich während der

¹¹¹⁸ KOBERSTEIN 1880, S. 317.

¹¹¹⁹ HAUSRATH 1888, S. 103 f.

¹¹²⁰ KOBERSTEIN 1880, S. 319. Mit dem „augustenburgischen Possenspiel“ meint Koberstein die deutsch-nationale Bewegung, die nach der unrechtmäßigen Annexion von Schleswig und Holstein durch den dänischen König 1864 forderte, dass die Herzogtümer dem Dänenkönig unverzüglich entrissen und den deutschen Augustenburgern übergeben würden; Bismarck machte sich durch seine realpolitisch sicher vernünftige Ablehnung eines solchen Eingreifens äußerst unbeliebt und zum „Verräter an der nationalen Sache“: s. NIPPERDEY 1983, S. 770 f.

¹¹²¹ Zitiert nach LEUSCHNER 1982, Bd. I, Briefdokumentation Nr. 217, S. 357.

48er-Revolution, an der er als Liberaler aktiv beteiligt war, doch vom Republikanismus ab. Bereits 1848 scheint er, wie Leuschner vermutet, „Verfechter der kleindeutschen Lösung und [...] Anhänger der sog. ‘Erbkaiserpartei’“ gewesen zu sein, und obwohl er in den 50er Jahren harsche Kritik am preußischen Regime äußerte, blieb er der preußisch-nationalen Gesinnung doch treu. Diese verstärkte sich besonders, wie auch seine protestantisch-liberale Haltung, in Baden unter dem Eindruck der dort herrschenden Preußen-Feindlichkeit und des Badener Kulturkampfes, und bestätigte sich schließlich durch die Siege Preußens in Königgrätz und Sedan.

Dieser Weg seiner politischen Gesinnung wurde begleitet von seinem künstlerischen Schaffen: besonders während der Vormärz-Zeit bekannte er sich mit den Hussitenbildern und den Gemälden zum mittelalterlichen Konflikt zwischen Kaiser und Kirche – in denen er auch seinen ‘liberalen’ Realismus entwickelte – zu einem liberalen Protestantismus; unter dem Eindruck der Revolution 1848 entstand der erste Entwurf zu „Luther verbrennt die Bannbulle“, und 1867 schließlich das letzte großformatige Lutherbild, die „Leipziger Disputation“ im Klima des Kulturkampfes in Baden.

Im engeren Sinne kirchlich-religiös scheint Lessing aber nicht interessiert gewesen zu sein. Der Schwiegersohn Koberstein berichtete, dass sich Lessing am „Innenleben“ der evangelischen Kirche, die er in seinen Gemälden so leidenschaftlich verteidigte, „so gar nicht beteiligte“.¹¹²³

Aus ganz anderen Motiven als Lessing scheint sich Gustav König künstlerisch mit dem Thema „Luther“ beschäftigt zu haben. Wenn König auch in der neueren Forschung so gut wie keine Beachtung erfährt, sind wir durch die außergewöhnlich umfangreiche Biographie, die sein Freund, der Theologe August Ebrard, bereits 1871 veröffentlichte, zwei Jahre nach dem Tod des wie Lessing 1808 geborenen Malers, gut über sein Leben und Schaffen informiert.¹¹²⁴

Königs Beschäftigung mit Luther begann noch zu der Zeit, als er unter Schnorr von Carolsfeld an der Münchener Akademie lernte: Durch Beziehungen in seine Heimatstadt Coburg erlangte er Mitte der 30er Jahre von Herzog Ernst I. von Sachsen-Coburg und Gotha den Auftrag, eine Reihe von Szenen aus der sächsischen Geschichte für das Schloss Reinhardsbrunn zu malen, deren Wahl ihm freistand. Nach der Konsultation verschiedener historischer Literatur entschied sich König für einen Zyklus der Geschichte der sächsischen

¹¹²² LEUSCHNER 1982, Bd. I, S. 202.

¹¹²³ KOBERSTEIN 1880, S. 317.

¹¹²⁴ EBRARD 1871. Zu Ebrard und seiner Tätigkeit als reformierter Theologe s. zusammenfassend KRUSE 1996, S. 45.

Reformationsfürsten;¹¹²⁵ eine Wahl, die August Ebrard darauf zurück führte, dass bei dem gebürtigen Sachsen „durch die katholische Umgebung, in der er lebte, das Bewußtsein des confessionellen Gegensatzes und somit die Sympathie für protestantische Kirche und Geschichte nur um so mächtiger erregt wurde.“¹¹²⁶

Bis hierher deckt sich das mit Lessings Geschichte: Auch er lebte als gebürtiger Preuße, als Protestant, im katholischen Rheinland, als er seine ersten Gemälde zur Reformationsgeschichte schuf. Anders als Lessing jedoch ging Königs Interesse für die Reformation über das rein Geschichtliche hinaus, er beschäftigte sich schon bald mit Luthers Schriften selbst.

„... da gieng ihm zu seinem Erstaunen eine ganz neue Welt auf! da lernte er erst, was Christenthum sei, daß es das Evangelium, die Erlösung der Sünderwelt sei. [...] Der Reformator hat ihn zum Heiland und Erlöser geführt, in dem wir frei werden, und zum ehrfurchtsvollen Glauben an die h. Schrift, und zum Verständnis der Schrift aus deren Mittelpunkt heraus.“¹¹²⁷

Seit der ersten Beschäftigung mit der Reformationsgeschichte war König ein begeisterter Luther-Verehrer. Immer wieder beschäftigte er sich in seiner Kunst mit ihm. Seinen Beinamen „Luther-König“ aber erhielt er durch sein wohl bekanntestes Werk, die Folge von 48 Radierungen zu Luthers Leben, die er 1846–51 anfertigte.¹¹²⁸ Wir wollen uns der Folge weiter unten noch einmal genauer zuwenden, nur soviel sei schon hier bemerkt: Die Gewichtung der einzelnen Szenen in Luthers Leben fällt bei König ganz anders aus als bei Lessing. Während Lessing niemals den alternden Reformator zeichnete oder malte, widmete König dem Leben Luthers nach der Rückkehr von der Wartburg 24 Illustrationen, also die Hälfte seiner Bilder. Luthers Predigt gegen den Bildersturm taucht da auf, Luther im Gespräch mit dem sächsischen Kurfürsten, Luther am Krankenbett Melanchthons und am Totenbett seiner Tochter, Luther, wie er betet, Luther, wie er predigt, das Abendmahl austeilte, Luther im Marburger Religionsgespräch, schließlich auch Luthers Trauung und sein Familienleben. Ebenso auffällig ist, dass der Luther vor dem Thesenanschlag bei Lessing nie vorkommt, auch nicht in seinen Zeichnungen zum Thema, die unten noch zu behandeln sind. Anders bei König: Allein zehn Bilder zeigen hier Luthers Klosterleben, König interessierte

¹¹²⁵ Ausgeführt in den Jahren 1836–1839 oder 1841; s. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 63. Nur in einem dieser Bilder taucht auch Luther auf: Luther im Familienkreis Johanns des Beständigen. s. u. Kap. V.17.4.1.

¹¹²⁶ EBRARD 1871, S. 58.

¹¹²⁷ EBRARD 1871, S. 61.

¹¹²⁸ Nach ersten Lieferungen 1847 als Gesamtwerk zuerst erschienen 1851 bei Besser in Hamburg und Perthes in Gotha, mit einer Abhandlung des Historikers Gelzer, erlebten diese Bilder häufige Neuauflagen, wurden auch einzeln herausgegriffen und zur Illustration anderer Werke zur Reformationsgeschichte verwendet. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.

sich also ganz anders als Lessing für Luthers religiöse Entwicklung, für sein Ringen mit sich und seinem Gott.

Das religiöse Werden und die Konsolidierung einer neuen Kirche wurden bei König ebenso gewürdigt wie die Kampffahre der Reformation, während Lessing nur die große, revolutionäre Geste zu interessieren scheint. Und wenn König das Ganze zunächst als Stahlstich ausführte und in großer Auflage verlegen ließ, so steht dahinter der Gedanke, das ganze evangelische Volk religiös zu bilden und zu erziehen, ein Gedanke, der seine Verwurzelung im Nazarenertum, seine enge Bindung an Julius Schnorr von Carolsfeld – der ja mit seiner Bilderbibel ganz ähnliche Ziele verfolgte – offenbart:

„Das war und blieb zeitlebens sein Grundsatz und seine heilige Ueberzeugung, daß die wahre und höchste Bestimmung der Kunst die sei, veredelnd, bildend und erziehend auf das geistige Leben des Volkes zu wirken.“¹¹²⁹

Auch in seiner Kunstauffassung war König vom Idealismus der Nazarener geprägt: Ebrard betonte, nach Königs Auffassung sei reale Wahrheit „Ideegemäßheit der Erscheinung“. Es sei „der von Schnorr und Cornelius unserm Künstler eingepflanzte Horror vor äußerlich-sinnlicher konkreter Schönheit“ gewesen, „der ihn beim Componiren vorzugsweise leitete“.¹¹³⁰ Wie Lessings Realismus mit einem politischen Liberalismus einhergeht, so ist Königs Idealismus auch ein Indiz für seine eher konservative Grundhaltung in politischen Dingen. Ebrard jedenfalls stellt König als Gegner der Revolution von 1848/49 dar:

„Einem Manne, der so gewissenhaft seinem Beruf und seiner Pflicht lebte, wie König, dem alle unberufene Einmischung in Politik, ja wohl die Politik als solche zuwider war, mußte vollends der tolle Taumel des Mitregierens, der die Massen damals zuerst ergriffen hatte, ein Gräuel sein.“¹¹³¹

König selbst zeigte sich in einem ironischen Brief an den befreundeten Kupferstecher Julius Thäter aus dem Jahr 1848 als Gegner der Revolution und des Republikanismus und Liberalismus. Er sah in der Volkssouveränität auch die Gefahr eines nachlassenden Christentums.¹¹³²

Wenn König Lutherbilder malte und seinen Luther-Zyklus zeichnete und stach, ging es ihm nicht um Luther als Verfechter von Liberalismus und Geistesfreiheit, weniger auch als Lessing ging es ihm um Luther als Deutschen. So hielt er sich auch sonst von einer ‘liberalen’ Thematik fern: König malte keinen Hus und keinen Kolumbus, keinen Ulrich von Hutten und keinen griechischen Freiheitskampf. Statt dessen religiöse Bilder, einen „Traum Josephs“,

¹¹²⁹ EBRARD 1871, S. 79 f.

¹¹³⁰ EBRARD 1871, S. 67 und 69.

¹¹³¹ EBRARD 1871, S. 150.

¹¹³² EBRARD 1871, S. 150 f.

1852, einen „Reuigen Sünder vor Christus“, 1852–53, er fertigte auch einen graphischen Zyklus zum Leben Davids an, aus dem er ein Bild, „David vor Nathan“, auch als Ölbild ausführte,¹¹³³ schließlich auch eine „Volksbibel“ mit 156 Kupferstichen.¹¹³⁴ Schon in die 40er Jahre fielen Bilder und Initialen zu Luthers Liedern. Interessant, wie er das „Kampflied“ des evangelischen Glaubens, „Ein feste Burg ist unser Gott“, illustrierte: In einem Brief an den Verleger Liesching beschrieb er es selbst:

„Ich gab hier: Christus das ewige Wort (logos) das A und O den Centralpunkt unseres Glaubens, umgeben von vier Engeln, welche die vom ewigen Wort erzählenden (das Wort für uns allein erhaltenden) Evangelien mit Posaunenton nach den vier Himmelsgegenden verkünden: In der Randzeichnung gab ich den durch das Wort überwundenen Drachen.“¹¹³⁵

Anders als Lessing dachte König über die Grundlagen von Luthers Religiosität nach, versuchte, den Sinn des Lutherliedes durch die Konzentration auf Christus und das von den Engeln verkündete Evangelium zu erfassen.

Der starken Verhaftung Königs im Glauben entspricht auch seine ablehnende Haltung gegenüber dem liberalen Protestantismus, vor allem der rationalistischen linkshegelianischen Theologie.¹¹³⁶ Als konservativer evangelischer Christ fühlte er sich dem Katholizismus näher als den liberalen Protestanten. Er scheute sich nicht, die Heilige Elisabeth zu malen. Als er einen großen Zyklus zur „Ausbreitung des Christentums“ plante, widmete sich der einzige fertiggestellte Karton dem Wirken des Heiligen Bonifacius. Selbst der tolerante Ebrard, der König sonst kritiklos gegenüberstand, musste in seinem im ersten Jahr des Kulturkampfes erschienenen Buch gestehen, die „Begeisterung für Winfried nicht theilen“ zu können.¹¹³⁷ Wie auch andere gläubig-konservative Protestanten, wie Julius Schnorr von Carolsfeld etwa, stand König dem Katholikenhass der Liberalen fremd gegenüber, und das zeigt sich auch in der Diskussion um das Wormser Luther-Denkmal.

Schon Anfang der 50er Jahre war König mit dem Schöpfer dieses Denkmals, Ernst Rietschel, im Briefwechsel verbunden, König war es auch, der einem Mitglied des Wormser Denkmalausschusses, Dr. Eich, Rietschel als Künstler für das Denkmal vorschlug,¹¹³⁸ und während der Ausarbeitung der Konzeption pflegte er einen regen Briefwechsel mit dem Bildhauer.

Dem Denkmalsausschuss schwebte zu Anfang ein Standbild Luthers vor, zu dessen Füßen eine Bibel mit zerrissenen Ketten liegen sollte, als Sinnbild für die Befreiung des Bibelglaubens aus den Klauen der damals schriftfernen katholischen Kirche. König wies

¹¹³³ EBRARD 1871, S. 174.

¹¹³⁴ EBRARD 1871, Kapitel 11. S. zum Werk Königs auch das Werkverzeichnis ebd., Beilage 4, S. 350–355.

¹¹³⁵ Zitiert nach EBRARD 1871, S. 98.

¹¹³⁶ EBRARD 1871, S. 297.

¹¹³⁷ EBRARD 1871, S. 143.

dieses Symbol zurück, „weil es Andersdenkende unnötig verwundet und neue Zwietracht auf falsche und unevangelische Weise hervorruft.“¹¹³⁹

Er plädierte dafür, dass Luther die offene Bibel halten solle, wie in Schadows Lutherdenkmal, er plädierte für ein schlichtes Denkmal:

„Der Charakter von Luther’s Werk und unserer Kirche, der in dem ganzen Monumente wiedergegeben werden muß, ist Innerlichkeit, Einfachheit, Wahrheit, nicht äußerer Pomp, nicht äußere Macht [...] Luther’s Siege und Eroberungen erstrecken sich nicht über Länder, sondern über Herzen.“¹¹⁴⁰

Mit diesen schönen Gedanken konnte König sich freilich nicht durchsetzen, weder bei dem jüngeren Bildhauer, noch beim liberalen Wormser Denkmalsausschuss. Wie stark die Ansichten hier auseinandergingen, schildert Ebrard:

„So wollte denn König das göttliche Werkzeug der Reformation, den Verkündiger des Evangeliums, des Wortes Gottes, dargestellt sehen in seiner Glaubensfestigkeit und Glaubenskraft, und neben dem geistigen Ausdruck dieser Glaubensfestigkeit und Gotteszuversicht eines der Gnade Gottes gewiß gewordenen und darum Pabst und Teufel nicht fürchtenden Gemüthes bedurfte nach Königs Urtheil das Denkmal keines äußerlichen Schmuckes. Rietschel wollte vielmehr den Mann der That, der viel Lärm und Bewegung in die Welt gebracht, zur Darstellung bringen, und da mußte er freilich durch eine ‘Ehrenwache’ imponieren.“¹¹⁴¹

Rietschels Lutherdenkmal, vielfigurig und monumental, in dem Luther als wehrhafter Glaubensstreiter inszeniert wird, traf – anders als Königs Vorstellungen seines verinnerlichten Luther – den Zeitgeist, es wurde eines der populärsten Denkmäler des 19. Jahrhunderts überhaupt. Und während Königs „Marburger Religionsgespräch“ 1862 von Ausstellung zu Ausstellung reiste, wenig Beachtung und keinen Käufer fand,¹¹⁴² sprach alle Welt von den Lessing’schen Reformationsbildern.

Nach wie vor also gab es durchaus eine religiöse Luther-Rezeption, die sich auch in der Kunst äußerte; sie wurde aber in der Wahrnehmung der Öffentlichkeit, und das wohl vor allem seit dem Aufschwung des Liberalismus seit den späten 50er Jahren, zunehmend von der liberalen Luther-Interpretation überholt, wie auch die idealistische Kunstauffassung, der Königs Lutherbilder immer noch verpflichtet waren, schlicht aus der Mode geriet. Es steht zu vermuten, dass dies auch die Gründe waren, warum König den bereits in Aussicht gestellten Auftrag für eine „Luthergalerie“ auf der Wartburg dann doch nicht erhielt.

¹¹³⁸ EBRARD 1871, S. 270 f.

¹¹³⁹ Zitat aus einem Brief Königs an Dr. Eich, EBRARD 1871, S. 272.

¹¹⁴⁰ Zitat aus dem Brief Königs an Dr. Eich, EBRARD 1871, S. 271.

¹¹⁴¹ EBRARD 1871, S. 273.

¹¹⁴² EBRARD 1871, S. 221 f.

V.2. Graphische Lutherlebenfolgen des 19. Jahrhunderts

Johann Gottfried Schadow berichtete in seiner kurzen Selbstbiographie, dass er sich auf die Entwürfe seines Lutherdenkmals vorbereitete, indem er u. a. kirchenhistorische Schriften von Christian Wilhelm Walch las, um sich über Luther zu informieren. Er erzählt:

„Das Lesen von dessen Schriften, sein Lebenslauf, alles ausführlich, wie es Walch gibt, erfüllte ihn mit staunender Bewunderung, und wenn nicht mehrere die Größe dieser Heldenseele einsehen, so liegt es in der Unbekanntschaft, wovon wohl auch nur wenige seiner heutigen Schüler auszunehmen sind.“¹¹⁴³

Diese „Unbekanntschaft“ mit Luthers Leben und Werken wandelte sich in Deutschland in den folgenden Jahrzehnten grundlegend. Das Lutherjubiläum 1817 weckte erneut das Interesse an Luthers Leben und seinen Schriften, es erschienen Biographien über Luther, die z. T. volkstümlich wurden, wie z. B. Ludwig Pflaums noch sehr aufklärerisch geprägtes Buch: „Martin Luther. Eine Lebensbeschreibung für Jünglinge“, das in zwei Bänden 1817 in Stuttgart herauskam, oder, im selben Jahr, Christian Niemeyers „Doctor Martin Luther in seinem Leben und Wirken“. Ebenfalls 1817, wie oben bereits erwähnt, erschienen die ersten graphischen Lutherlebenfolgen auf dem Markt.¹¹⁴⁴

Diesen ersten Lutherlebenfolgen sollten noch viele folgen, als Einzelblattfolge oder auf einem größeren „Gedenkblatt“ anlässlich der verschiedenen Reformationsgedenkjahre 1817, 1821, 1830, 1846: Diese Blätter, meist mit einem kurzen, erklärenden Text versehen, werden nicht wenig dazu beigetragen haben, dass die Person Luthers im 19. Jahrhundert so populär, dass sein Leben in großen Teilen der Bevölkerung, in Bürgertum und Kleinbürgertum, z. T. sicher auch bei den Handwerkern und besser gestellten Bauern, bekannt wurde.

So wurde die Person Luthers zu einem nationalen Mythos ausgebaut; denn Mythenbildung, darauf hat Stefan Germer hingewiesen, entsteht wesentlich dadurch, dass der Mythos durch Lieder, durch Gedichte, durch kollektive Gedenkfeiern, aber eben auch durch Bilder im Gedächtnis des Volkes präsent ist.¹¹⁴⁵ Dabei können Bilder, anders als Bücher über Luther, ganz legitim mit Komplexitätsreduktion arbeiten und sich so um so fester im Gedächtnis verankern: Im Bild kann man das ganze theologische Beiwerk, die Bedeutung der Schriften Luthers, einfach weglassen; seine Lehre drückt sich hier nur noch soweit aus, wie er sie äußerlich gelebt hat.

¹¹⁴³ Zitiert nach KRUSE 1983, S. 208. Ähnlich äußerte er sich in einem Brief an Böttiger vom 22.12.1805: „Dabei lese ich nun viel von dem theuren Manne Martin Luther. Das Volk kennt ihn nicht mehr! welche Grösse! welcher Heldenmut! welch ein Heros!“: s. SCHADOW 1849 (1987), Bd. 2, S. 464.

¹¹⁴⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 24–26.

¹¹⁴⁵ GERMER 1998, S. 40 f.

Im Bild schließlich wird für den Helden ein wiedererkennbares Image entwickelt, das seine Vorstellung in der Bevölkerung prägt; bei Luther ist das natürlich der Predigertalar, das im Alter breite Gesicht mit dem dunklen, kurzen Haar, aber auch die typische Gestik, wenn er z. B. beim Wormser Reichstag die Hand auf die Brust legt.

Insofern arbeitet die Lutherleben-Graphik vorbereitend für die Historienmalerei: Sie macht Luther auch im Bild populär, trägt das Lutherbild ins Volk. Sie macht seine großen und auch die unwichtigen Handlungen bekannt und wiedererkennbar, sie liefert schließlich einen Fundus an Themen, die auch in der großformatigeren Malerei aufgegriffen werden können: Kaum eines der in der Malerei realisierten Themen war nicht vorher in der Graphik präsent. Schließlich nehmen die Gemälde in einigen Fällen auch bereits vorher in der Graphik geprägte Kompositionsschemata oder Details auf, die zeigen, dass sich die Maler auch durchaus mit dieser 'niederen' Kunstform auseinandergesetzt haben. Ein bekanntes Beispiel ist Julius Schnorr von Carolsfeld, von dem überliefert ist, dass er für seine Komposition des „Wormser Reichstags“ die Radierung gleichen Themas von Carl August Schwerdgeburth herangezogen hat (s. u. S. 503).

Da Joachim Kruse in seinem Coburger Katalog zur Lutherillustration das Material bereits umfassend zusammengestellt und auch bildlich dokumentiert hat, werden hier nur die drei Graphikfolgen herausgegriffen und kurz charakterisiert, die am weitesten verbreitet waren: die des Barons von Löwenstern, die Carl August Schwerdgeburths und Gustav Königs.

Wilhelm Baron von Löwenstern, über dessen Biographie wenig bekannt ist, betrieb seit etwa 1826 eine lithographische Anstalt in Stuttgart, deren Erzeugnisse sich wohl einzig auf die Reformationsgeschichte und hier insbesondere auf Luthers Leben beschränkten.¹¹⁴⁶ Gründe hierfür mögen die Herkunft des Adligen aus Sachsen-Meiningen sein, sicher aber auch, dass er in dem aufstrebenden Lutherkult, der sich in den Jubiläen von 1821, 1830 und 1846 manifestierte, eine aufkommende Mode witterte.¹¹⁴⁷

Nach einer Reihe von ganzfigurigen Porträts von Johannes Hus, Luther, Philipp Melancthon, Johann Calvin und Katharina von Bora¹¹⁴⁸ erschienen in der von Löwenstern'schen Lithographieranstalt mehrere und immer wieder in kompositionellen Details, geringfügig auch in der Thematik variierte 16-teilige Illustrationsfolgen zu Luthers Leben.¹¹⁴⁹ Die erste

¹¹⁴⁶ S. zu von Löwensterns Biographie, soweit sie bekannt ist, KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34, S. 95.

¹¹⁴⁷ KRUSE 1996, S. 41.

¹¹⁴⁸ KRUSE 1996, S. 41 f.

¹¹⁴⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34, S. 95–120.

dieser Folgen wird 1827 vollständig erschienen sein, mehrere Nachahmungen sind greifbar.¹¹⁵⁰

Alle Bilder sind um 25 x 33 cm groß und waren als Wandschmuck geeignet.

Von Löwenstern war kein Künstler; er dilettierte vielmehr, zeichnete und lithographierte selbst und ließ auch Gehilfen für sich arbeiten. Seine Kompositionen sind anspruchslos, dafür aber unmittelbar verständlich und volkstümlich. Dabei waren seine Schöpfungen durchaus nicht immer original, sondern er arbeitete in fast jeder Szene nach Vorbildern, die Joachim Kruse z. T. identifiziert hat. Vor allem die bei Friedrich Campe in Nürnberg 1817 und um 1825 erschienenen Lutherleben-Illustrationen, gezeichnet von Johann Michael Voltz und von Peter Carl Geißler, wurden z. T. wortgetreu übernommen.¹¹⁵¹ Auf andere Quellen musste Löwenstern nur da zurückgreifen, wo er thematisch über diese Vorbilder hinausgehen wollte. Das war bezeichnenderweise, außer in der „Verbrennung der Bannbulle“, in der er sich nach Buchhorns Stich nach Catel richtete (Abb. 86) fast durchweg der Fall bei Szenen, die eher einen Legenden-Charakter haben, die zwar im Volk beliebt waren, aber einer historischen Überprüfung nicht standhielten: Wo der Aufklärer Campe nur Verifiziertes in seine Folge aufnahm, scheute sich von Löwenstern nicht, den Tod des Alexius im Gewitter bei Stotternheim darzustellen (Abb. 92), die bereits von Schubert illustrierte Giftglasszene in Worms wiederzugeben, das ‘Wunder’, durch das Luther Melanchthon aus schwerer Krankheit ‘gesund betete’, und den angeblichen Besuch Kaiser Karls V. an Luthers Grab in der Wittenberger Schlosskirche (Abb. 93).

Ansonsten gibt er neben den obligatorischen Themen des Thesenanschlags, der Verbrennung der Bannbulle, des Reichstags in Worms, der Bibelübersetzung auch „Luther als Kurrendeschüler“, „Luthers Einzug in Worms“, „Luthers Entführung auf die Wartburg“, „Luther auf der Wartburg, Laute spielend“, „Luther musiziert im Kreise seiner Familie“ (Abb. 94), „Luther auf dem Sterbebett“ und „Überführung von Luthers Leiche nach Wittenberg.“

Es fällt auf, wie nahe Löwenstern Luther rückt, wie er von Kindheit bis zum Nachruhm ein Heldenleben inszeniert, zuweilen besinnlich und einsam, zuweilen dramatisch und gefährlich, aber auch gemütlich und Identifikationsfläche bietend, wenn er mit der Familie musiziert. Die Menschlichkeit, mit der Luther dem Betrachter hier nahe gebracht wird, bringt Kruse in Verbindung mit der zu dieser Zeit gerade im Württembergischen sehr einflussreichen Erweckungsbewegung.¹¹⁵²

¹¹⁵⁰ S. Kat. Ausst. Coburg 1980, Kat. Nr. 36 (eine für den Verlag Sachse in Berlin von dem jungen Adolf Menzel gezeichnete und im Vergleich zu Löwenstern künstlerisch verbesserte Folge); Kat. Nr. 38, 40.

¹¹⁵¹ KRUSE 1996, S. 43; s. zu den Folgen aus dem Campe-Verlag KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 26 und Kat. Nr. 33.

¹¹⁵² KRUSE 1996, S. 43. Er weist hier auch auf die Nähe zu Schuberts Zyklus vom späten 18. Jahrhunderts hin (vgl. Kap. II.4.1.), der ähnliche Akzente auf das Persönliche und Dramatische legte.

Die Themenzusammenstellung, die „bezeichnende Akzente der Rührung, Dramatik“¹¹⁵³ setzte, machte sicher einen großen Teil der Beliebtheit gerade dieser Folge aus, mit der Löwenstern sich von den eher trockenen Erzeugnissen der Campe'schen Verlagsanstalt absetzt. Ein Mann macht seinen Weg, er kämpft sich herauf aus der Armut (Kurrendesingen), er macht durch mutige Taten (Thesenanschlag, Bannbullenverbrennung) von sich reden, so dass ihm das Volk auf dem Weg zu seiner wichtigsten Prüfung zjubelt (Einzug in Worms). Er besteht auch das Verhör vor den Höchsten des Reiches, obwohl er von hinterhältigen Anschlägen bedroht wird (Giftglasepisode in Worms). Er wird entführt, er lebt in der Einsamkeit, die er durch Lautenspiel zu bändigen sucht. Doch der Lohn lässt nicht auf sich warten: Als gestandener Mann scharf er eine ansehnliche Familie um sich, pflegt ein inniges Familienleben und hat die Macht, sich seine Freunde durch seinen innigen Kontakt zu Gott zu erhalten (die Szene, in der er Melanchthon gesund betet). Er stirbt einen friedlichen Tod, wird mit großem Gepränge in seine Heimatstadt überführt, wo sein größter Widersacher ihm schließlich an seinem Grab noch Respekt erweist. Eine schöne Geschichte!¹¹⁵⁴

Die historische Authentizität muss dahinter freilich zurück stehen: Löwenstern vernachlässigt sie nicht nur in der Themenwahl, sondern auch in der Darstellung von Räumlichkeiten und Kostümen. So spielt der mit seiner Familie musizierende Luther Cembalo (Abb. 94), in „Luther musiziert auf der Wartburg“ hängt ein Spiegel mit verschnörkeltem Goldrahmen an der Wand, davor steht ein zierlicher, gespolsterter Stuhl vor einem feinen, wohl eher zu Löwensterns als zu Luthers Zeiten modernen Schreibmöbel. Es steht zu vermuten, dass von Löwensterns eher auf Unterhaltung als Belehrung erpichtes Publikum diese Kleinigkeiten auch gar nicht auffielen. Dass die Rezipienten der Folgen eher in „einfacheren Schichten der Bevölkerung“ zu suchen sind, vermutete jedenfalls Kruse.¹¹⁵⁵

Anders sieht es wohl mit den beiden anderen hier zu behandelnden Lutherfolgen aus: Beide wurden von Künstlern gezeichnet, die eine akademische Ausbildung genossen hatten, beide wurden entsprechend, anders als die von Löwenstern'sche Folge, auch in Kunstzeitschriften besprochen. Beide schließlich – und das gilt besonders für Gustav König – legten erhöhten Wert auf das historisch Richtige.

Zunächst zu Schwerdgeburth: Carl August Schwerdgeburth (1785–1878) lernte bei seinem Vater und an der Dresdener Akademie und arbeitete seit 1805 als Hofkupferstecher in Weimar. Obwohl seine Stiche wohl „überwiegend nach fremden Vorlagen“ entstanden, hat er

¹¹⁵³ KRUSE 1996, S. 42.

¹¹⁵⁴ Hierbei bleibt natürlich zu beachten, dass die Szenen nie so zusammengestellt waren, dass einzelne Blätter gegeneinander ausgetauscht wurden: das Lautenspiel auf der Wartburg z. B. taucht nur in einer Auslieferung auf und wird ansonsten von der Bibelübersetzung ersetzt.

die Vorlagen zu den Stahlstichen zum Thema „Luther“ selbst gezeichnet.¹¹⁵⁶ Die Folge zu Luthers Leben ist mit acht Bildern nicht besonders umfangreich, und sie entstand auch nicht in einem Arbeitsablauf, sondern über einen Zeitraum von fast 20 Jahren hinweg: Das erste Bild, „Dr. Martin Luther im Kreise seiner Familie zu Wittenberg am Christabend 1536“ entstand 1843¹¹⁵⁷ (Abb. 95), das letzte, „Dr. Martin Luther’s Abreise von Wittenberg zum Reichstage in Worms d. 2. April 1521“ erst 1862.¹¹⁵⁸ Das Ganze war also offenbar nicht von vornherein als Folge konzipiert. Die Blätter, mit um 23 x 28 cm ebenfalls als Wandschmuck verwendbar, sind durchweg fein gezeichnet, sorgfältig komponiert und mit viel Liebe zum Detail ausgestattet.

Ihr Anspruch ist ein deutlich höherer als bei von Löwenstern, und entsprechend fallen die „Wunder“-Geschichten, die von Löwenstern sich so breit ausmalt, weg. Trotzdem wirkt Schwerdgeburth’s Folge nicht weniger sentimental. Er lässt die dramatischen Momente, die Löwensterns Folge so lebendig und heldenromanhaft machen, fort und konzentriert sich fast ausschließlich auf das Beschauliche: Luther im Kreise seiner Familie am Weihnachtsabend, 1843, war wie gesagt das erste Bild, es folgte 1844 der Abschied Luthers von seiner Familie vor seiner letzten Reise nach Eisleben im Januar 1546,¹¹⁵⁹ 1846 die Ankunft Luthers auf der Wartburg (Abb. 96),¹¹⁶⁰ 1847 die Predigt Luthers in seinem Stammort Möhra (Abb. 304),¹¹⁶¹ 1849 die Trauung mit Katharina von Bora (Abb. 97),¹¹⁶² 1851 die Begegnung Luthers mit den Schweizer Studenten im Gasthaus „Zum Schwarzen Bären“ in Jena 1522 (Abb. 246).¹¹⁶³ 1857 stach Schwerdgeburth das einzige Bild, in dem Luther in seinem öffentlichen Wirken wiedergegeben ist: „Dr. Martin Luther vor dem Reichstage zu Worms“ (Abb. 98),¹¹⁶⁴ ein Thema, das, wie auch Schwerdgeburth wohl einsehen musste, für jede Lutherlebenfolge – und dazu waren seine Bilder inzwischen geworden – obligatorisch war und das mit einer Größe von 30,6 x 46,8 cm auch deutlich vor den anderen Bildern hervorgehoben wurde. Eher besinnlich wird es dann 1862 noch einmal mit der „Abreise von Wittenberg zum Reichstage in Worms“.

¹¹⁵⁵ KRUSE 1996, S. 45.

¹¹⁵⁶ KRUSE 1996, S. 50. S. zu der Lutherlebenfolge KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60, S. 166–171.

¹¹⁵⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.8. Hier, Kat. Nr. 60.7 auch ein wohl vorhergehender Stahlstich des gleichen Themas, der nicht unmittelbar zur Folge gehörte, sondern wesentlich kleiner ist.

¹¹⁵⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.1.

¹¹⁵⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.9.

¹¹⁶⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.4.

¹¹⁶¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.3.

¹¹⁶² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.6.

¹¹⁶³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.5.

¹¹⁶⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.2.

Außer in der Reichstags-Szene zählt also immer der menschliche Aspekt in Luthers Leben. Selbst die Predigt in Möhra erhält dadurch, dass sie im Kreise seiner Verwandten gehalten wird, eine persönliche Note. In einigen Bildern, das hat Kruse besonders hervorgehoben, ist die körperliche Berührung Luthers durch seine Freunde, Familie und Verehrer auffällig: In seinem letzten Abschied von seiner Familie legt ihm seine Ehefrau, die ihn darum bittet, von der gefährlichen Reise abzusehen, die linke Hand vertraulich auf die Schulter, während sie mit der Rechten seinen rechten Arm fasst. Luther selbst hat die Linke segnend auf das Haupt seiner jüngsten Tochter Margarethe gelegt. Bei Luthers Ankunft auf der Wartburg führt ihn ein Ritter an der Hand in den Hof der Burg, in der „Trauung“ hält Luther die Hand seiner Braut, in der „Abreise von Wittenberg zum Wormser Reichstag“ reicht er einem anonymen Wittenberger Bürger die Hand, der sie mit beiden Händen fasst. Kruse deutet diesen Aspekt des „Handgreiflichen“ „als ein Symptom dafür [...], daß sich seit den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts ein intensives Bedürfnis nach dinglicher Anschauung authentischer Geschichte entwickelt hat“.¹¹⁶⁵

Das ist sicher insofern richtig, als Luther ganz anschaulich als Mensch vorgeführt wird, dem man „nahe kommen“ kann, als Person, die liebt und geliebt wird, die Freundschaft empfindet und sich im Kreise der Familie am wohlsten fühlt.

Auffällig oft sind auf den Bildern Kinder und Tiere anwesend: In dem Weihnachtsbild sowieso, wo sich auch eine Katze bei dem Lehnstuhl der Muhme Lene einfindet. Auch in der „Trauung Luthers“ findet sich ein kleines Mädchen unter den Zeugen, links hat sich ein kleiner Junge auf einen Stuhl gekauert, und unter dem Tisch rechts lugt ein Hund hervor. Im „Wirtshaus zum Schwarzen Bären“ spielen zwei Kinder rechts an einem Schrank herum, und auf dem Fußboden vor dem Tisch liegt wiederum ein Hund. Einer der Ritter bei Luthers „Ankunft auf der Wartburg“ hält einen Hund am Halsband fest, in der Predigtszene in Möhra sind mehrere Kinder unter den Zuhörern, bei dem Abschied vor der letzten Fahrt nach Eisleben und dem Abschied vor der Reise nach Worms sind ebenfalls eine Reihe von Kindern anwesend sowie in letzterem der Familienhund Tölpel.¹¹⁶⁶ Luther ist also eine Bezugsperson für jung und alt, er ist volkstümlich, er ist begreiflich.

¹¹⁶⁵ KRUSE 1996, S. 52.

¹¹⁶⁶ Diesen Hund hatte Luther schon als Junggeselle gehabt, und er fand dann auch Aufnahme in die Familie. KROKER 1906, S. 107.

Die Bilder bieten sich so als Wandbilder „für die ganze Familie“ geradezu an:¹¹⁶⁷ Es gibt etwas zu entdecken für die Kinder, es gibt Erbauliches für die Erwachsenen, und für alle können die Bilder belehrend wirken. Denn, und auch hierauf hat Kruse hingewiesen, anders als Löwenstern ist Schwerdgeburth außerordentlich bemüht um die Authentizität seiner Lokalitäten. Kruse vermutet sogar, dass es ursprünglich Schwerdgeburths Absicht war, eine Folge von Topographien der bedeutenden Luther-Stätten anzufertigen, quasi nur belebt von Szenen aus Luthers Leben.¹¹⁶⁸ So fing er an mit der Wittenberger „Lutherstube“, wie sie sich im 19. Jahrhundert dem Betrachter darbot: Bei der Darstellung des Weihnachtsfestes auf die Westwand hin ausgerichtet, mit dem bekannten Mobiliar, dem Nähstuhl der Hausfrau am Fenster, dem Kastentisch und dem Kachelofen an der linken Wand, schließlich mit der wie der Kachelofen eigentlich erst aus dem 17. Jahrhundert stammenden Wandvertäfelung. Das Bild, das Luthers letzten Abschied von seiner Familie zeigt, gibt die gleiche Stube wieder, nur diesmal nach Osten gerichtet. Die Ankunft auf der Wartburg zeigt getreu der tatsächlichen Topographie den vorderen Hof der Wartburg mit der Vogtei links und dem Elisabethgang rechts, auch die Ortsansicht von Möhra ist „authentisch“ wiedergegeben wie auch das Schwarze Kloster in Wittenberg, Luthers Wohnhaus, vor dem der Wagen bereits steht, der Luther nach Worms bringen wird. Was das Dorf Möhra betrifft, ist sogar durch einen Brief Schwerdgeburths belegt, dass er eigens hinfuhr, um eine Skizze zu machen.¹¹⁶⁹

Die These klingt einleuchtend, hat aber den Haken, und das muss auch Kruse einräumen, dass sie nicht auf alle Lutherbilder zutrifft: Das Haus der Reichenbachs, in dem die „Trauung Luthers“ wohl angesiedelt sein soll, war ja kaum noch topographisch zu rekonstruieren, ebensowenig das Gasthaus „Zum Schwarzen Bären“ in Jena; der Saal in Worms, in dem Luther vor Kaiser und Reich verhört wurde, wurde schließlich schon im 17. Jahrhundert zerstört und ist nicht mehr rekonstruierbar.¹¹⁷⁰ Möglicherweise verfolgte Schwerdgeburth in den ersten vier Bildern bis zur „Ankunft auf der Wartburg“ tatsächlich vor allem den topographischen Aspekt, um sich dann, von dem Erfolg der Folge ermutigt, auch an anderen Themen gemütvollen Inhalts, der „Trauung“, der Begegnung mit den Schweizer Studenten, zu versuchen, obwohl er hierfür nicht mehr mit dem Charisma der Authentizität auftrumpfen

¹¹⁶⁷ Dass die Blätter tatsächlich als Wandschmuck verwendet wurden, belegt eine Rezension des Bildes „Luther in Jena“ im *Deutschen Kunstblatt* 3, 1852, S. 105: Der Rezensent lobt die Volkstümlichkeit der Bilder Schwerdgeburths und berichtet, er habe „namentlich den Christabend öfters als Zimmerschmuck in schlichten Wohnungen hängen sehen.“

¹¹⁶⁸ KRUSE 1996, S. 50–52.

¹¹⁶⁹ KRUSE 1996, S. 51.

¹¹⁷⁰ KRUSE 1996, S. 52.

konnte. Trotzdem sind auch diese Räume zumindest so gestaltet, dass sie als historisch korrekt ungefähr durchgehen.

Unter diesem Deckmantel der Authentizität freilich verbirgt sich viel Anachronistisches. Am auffälligsten ist das bei dem wohl beliebtesten Bild der Folge, dem „Weihnachtsabend“ bei Luthers. In der Familienstube im ehemaligen Augustinerkloster in Wittenberg sitzt Luther mit seiner Familie um den großen Kastentisch herum, auf dem ein brennender Weihnachtsbaum steht. Dieser Weihnachtsbaum wurde in der Literatur schon mehrfach als Anachronismus entlarvt,¹¹⁷¹ fand sich der Weihnachtsbaum im privaten Bürgerhaus doch wohl erst im 17. Jahrhundert, und auch jetzt nur vereinzelt und ohne Kerzen.¹¹⁷² Trotzdem war scheinbar im 19. Jahrhundert der Gedanke fest verankert, schon Luther habe Weihnachten unter dem Lichterbaum gefeiert, und ein anonymer Verfasser einer 1876 erschienenen Schrift über „Weihnachten“ behauptete sogar: „Zur Zeit der Reformation wurde der Christbaum sogar ein confessionelles Unterscheidungszeichen zwischen Katholiken und Protestanten.“¹¹⁷³

Wie Sigrid Nagy zeigen konnte, ist die im 19. Jahrhundert verbreitete Vorstellung Luthers unter dem Weihnachtsbaum überhaupt erst mit dem Stahlstich *Schwerdgebürths* aufgekommen. Sie konnte nachweisen, dass eine erste Version des Stiches von dem protestantischen Theologen und Pädagogen Karl Reinthaler für sein Büchlein „Adam und Christus oder der Christbaum in M. Luthers Kinderstube“ in Auftrag gegeben wurde.

„Das Büchlein von 1843 versucht die paulinische Adam-Christus-Typologie in Luthers Deutung für Kinder faßlich darzustellen [...] Der Christbaum ist das Gegenstück zum Baum der Erkenntnis und dem Kreuz von Golgatha, er steht am Ort der Erlösung, zu dem ein frommes Leben führt.“¹¹⁷⁴

Was ursprünglich zur Verdeutlichung eines religiösen Zusammenhangs gedacht war, wurde durch *Schwerdgebürths* allzu historisch aufgefasste Szenerie von Luthers Familienleben wörtlich genommen; der populäre Stich erst schuf den Mythos des Bildes vom urprotestantischen Familienglück unter dem Weihnachtsbaum.

Der Stahlstich, der wohl für Reinthaler um 1843 entstand und der mit 10,8 x 14,7 cm wesentlich kleiner ist als die Stiche der später zur Folge zusammengefassten Bilder, fand sich im Nachlass Gustav Königs:¹¹⁷⁵ Der „Luther-König“ war also mit dem Werk *Schwerdgebürths*

¹¹⁷¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 171; KASTLER 1992A, S. 94.

¹¹⁷² WEBER-KELLERMANN 1978, S. 107 f.

¹¹⁷³ Zitiert nach KANY 2001. Tatsächlich war bei der Kultivierung des Weihnachtsbaumes im Zusammenhang von Zunft-Weihnachtsfeiern zunächst die protestantische Stadtbevölkerung führend, doch wendeten sich gerade die protestantischen Theologen gegen die vermeintliche Übernahme eines heidnischen Brauches: WEBER-KELLERMANN 1978, S. 108.

¹¹⁷⁴ KANY 2001.

¹¹⁷⁵ KRUSE 1996, S. 49 f.

und speziell mit dieser idyllischen Weihnachtsszene vertraut. Die Folge war, dass auch König eine ähnliche Weihnachtsszene in seine Lutherleben-Folge aufnahm.

Die Gründe, die Gustav König (1808–1868) zu der Beschäftigung mit Luther und seinem Leben führten, wurden oben schon genannt. 1845 jedenfalls lagen die 48 Zeichnungen vollständig vor,¹¹⁷⁶ bis 1851 radierte er sie alle in Stahl.¹¹⁷⁷ Nur so konnte er eine möglichst große Verbreitung des Werkes im Volk erreichen, von dem er sich ohne Zweifel, wie auch Ebrard meint, eine volkserzieherische Wirkung erhoffte.¹¹⁷⁸ Viel intensiver als Schwerdgeburth oder Löwenstern setzte König sich mit der Reformationsgeschichte auseinander. Ebrard berichtet, dass König durch seine „umfassenden Quellenstudien so bewandert“ war, dass er als „wirklicher Gelehrter [...] anerkannt“ wurde:

„Es ist mehr denn einmal vorgekommen, daß Theologen von Fach, Doctoren und Professoren, in schwierigen und zweifelhaften Fragen der Reformationsgeschichte sich mündlich oder brieflich an König wandten mit der Bitte, ihnen seine Ansicht und die etwa ihm bekannt gewordenen Spezialquellen oder Urkunden mitzutheilen.“¹¹⁷⁹

Er war nicht nur mit den einschlägigen Überblickswerken, sondern auch mit der Spezialliteratur vertraut, und anders als wohl die allermeisten anderen Künstler, die sich mit Luthers Leben auseinandersetzten, machte er sich auch die Mühe, Luthers Schriften selbst zu lesen. Daneben sammelte er an die 200 Porträts von Beteiligten an der Reformationsgeschichte, so dass z. B. der Bildhauer Ernst Rietschel, vor die Aufgabe des Wormser Reformationsdenkmals gestellt, König um Durchzeichnungen einiger seiner Porträts bat.¹¹⁸⁰

Sein akribisches Quellenstudium verdankte sich nicht allein Königs historischem Interesse, sondern auch seinem Wunsch, historisch korrekt sein zu wollen. Das kollidierte natürlich bis zu einem gewissen Grad mit seiner idealistischen Kunstauffassung, „das Ganze organisch aus der Idee zu bilden“,¹¹⁸¹ statt, wie der Maler der „Steinklopfer“ – und das zielt natürlich auf Courbet – „die Wirklichkeit, die doch für gewöhnlich drei Dimensionen hat, zur Abwechslung einmal in zwei Dimensionen zusammenzuquetschen.“¹¹⁸² Ziel war die „reale

¹¹⁷⁶ Die Zeichnungen wurden Anfang 1870, kurz nach Königs Tod, an die englische Königin Victoria verkauft: EBRARD 1871, S. 64.

¹¹⁷⁷ Eine ausführliche Beschreibung des Zyklus und seiner Vorbedingungen liefert EBRARD 1871, S. 58–92. Vgl. auch KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62, S. 176–226.

¹¹⁷⁸ EBRARD 1871, S. 79 f.

¹¹⁷⁹ EBRARD 1871, S. 60; das Studium, das König der Reformationsgeschichte widmete, fand u. a. seinen Niederschlag in zwei dicken Bänden mit Exzerpten, die König zusammenstellte und die sich in seinem Erlanger Nachlass finden. KRUSE 1996, S. 47.

¹¹⁸⁰ EBRARD 1871, S. 70.

¹¹⁸¹ EBRARD 1871, S. 67.

¹¹⁸² EBRARD 1871, S. 65.

Wahrheit“, die „Ideegemäßheit der Erscheinung“, in der die natürliche Form nicht nur abgebildet, sondern von der Idee durchdrungen und durch den Geist geformt sein sollte.¹¹⁸³

Trotzdem aber fühlt sich König „an die gegebenen, geschichtlichen Porträtköpfe gebunden. Dem Dr. Luther ein Gesicht nach eigener Phantasie zuzuschneiden, wäre ein Unding gewesen.“¹¹⁸⁴ Dr. Luthers tatsächliches Gesicht entspricht aber nicht gerade einem vergeistigten Schönheitsideal, wie König es in seinen religiösen Gemälden verwirklichen konnte. Ebrard berichtet:

„Und welche Noth ihm Luthers Gesicht gemacht, darüber hat König noch kurz vor seinem Tode in seiner lebhaften humoristisch-herben, Uebertreibungen liebenden Weise mir geklagt. ‘Die Stirn – prachtvoll! der Mund – energisch! das Kinn – kolossal! aber die garstige Nase! und die kleinen Schweinsaugen in dem breiten Gesicht! Was läßt sich daraus machen?’“¹¹⁸⁵

Mit Luthers Mönchskutte, diesem unvorteilhaften Kleidungsstück, gab es ähnliche Probleme. Dennoch ist es König gelungen, das Ideale in seinen Bildern beizubehalten. Bei Beachtung der historischen Porträts, teilweise auch der historischen Details in Kostüm und Mobiliar, ist dennoch wo immer möglich die Schönheit der Linie beachtet worden: Stets hat die Haltung der Agierenden ein Mindestmaß an Grazie, stets achtet König auch bei dem unvorteilhaften Mönchsgewand auf einen gefälligen Fall des Stoffes, stets sind die Kompositionen fein ausgewogen. Die Harmonie der Linien ist es, die, wie Ebrard es als den Idealfall darstellt „wie eine Musik auf die Seele des Beschauers wirkt, und den Eindruck des Friedens in ihm hervorruft.“¹¹⁸⁶

Die Bilder Königs stießen in den zeitgenössischen Rezensionen fast durchweg auf große Anerkennung: die Balance zwischen historischer Wahrheit und vergeistigter Darstellung wurde allenthalben gelobt.¹¹⁸⁷ Königs Radierungen wirken stärker als die Graphiken Schwerdgeburths und von Löwensterns künstlerisch, und sie wurden wohl auch vor allem von gebildeten Schichten rezipiert. Dafür spricht auch der Umfang des Zyklus, der nicht nur einen kurzen Überblick über Luthers Leben gewährleistet oder sich daraus die Aspekte herauspicks, die sich – ob beglaubigt oder nicht – beim Publikum gut machen. Obwohl natürlich auch König auswählt und interpretiert, wird seine Folge Luther und seinem Wirken gerechter als alle übrigen Lutherlebenfolgen.¹¹⁸⁸ Dafür benötigt König aber auch 48 Darstellungen, um

¹¹⁸³ EBRARD 1871, S. 67.

¹¹⁸⁴ EBRARD 1871, S. 70.

¹¹⁸⁵ EBRARD 1871, S. 70.

¹¹⁸⁶ EBRARD 1871, S. 68.

¹¹⁸⁷ EBRARD 1871, S. 86–91, führt natürlich nur die positiven Rezensionen an. Auch mir ist aber nichts Gegenteiliges begegnet.

¹¹⁸⁸ Zu den aufgenommenen Themen und ihrer Gliederung bei König s. das Inhaltsverzeichnis in KÖNIG O. J., aber natürlich auch KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62, S. 184–225.

‘sein’ Lutherbild darzustellen, häufig sogar noch kommentiert und erweitert durch Nebenbilder, wenn z. B. das Bild „Luther trifft Fundsberg vor dem Reichstag zu Worms“ durch eine Lünette erweitert wird, in der Luther in der Nacht vor seinem Verhör betend gezeigt wird (Abb. 45).¹¹⁸⁹

Es wurde bereits erwähnt (s. o. S. 279), dass König auch Luthers Mönchsleben vom Eintritt ins Kloster bis zum Thesenanschlag allein zehn Radierungen widmete – vor König hatten sich nur wenige Illustrationsfolgen mit dieser wichtigen Phase von Luthers theologischer Entwicklung beschäftigt. Die eigentlichen „Kampfjahre“ der Reformation sind natürlich erschöpfend behandelt, der Thesenanschlag, das Verhör durch Cajetan, die Leipziger Disputation (Abb. 99), die Verbrennung der Bannbulle, der Einzug in Worms, der Wormser Reichstag natürlich, die Entführung auf die Wartburg (Abb. 100) und Bibelübersetzung auf der Wartburg, schließlich die Bändigung des Bildersturms. Dabei kommen auch die anekdotischen Szenen nicht zu kurz wie „Luther trifft Frundsberg“ oder die Jenenser Episode mit den Schweizer Studenten.

Viel Raum aber wird – gemäß Königs konservativer Auffassung – auch dem späteren Lebensabschnitt Luthers gewidmet, in dem er seine Lehre konsolidierte: Bibelübersetzung mit den Gehilfen, Einführung des Katechismus, Predigt (Abb. 101) und Austeilung des Abendmahls charakterisieren dieses Werk der Befestigung der Lehre. Die Bilder 36 bis 46 befassen sich ausschließlich mit Luthers Privatleben, mit seinem Verhältnis zu seinem Kurfürsten, Freunden und Familie. Hier, Nr. 42, findet sich dann auch das Weihnachtsbild, betitelt mit „Luthers Winterfreuden“, das ein Pendant zu Nr. 41, „Luthers Sommerfreuden im Kreise seiner Familie und seiner Tischgenossen“ bildet. Es folgen nur noch Luthers Abschied von seiner Familie im Januar 1546 und die Reise nach Eisleben, Luthers Tod und sein Begräbnis in der Wittenberger Schlosskirche.

Das Weihnachtsbild (Abb. 102) reflektiert stärker noch als bei Schwerdgeburth das Lieblings-Familienfest des 19. Jahrhunderts: Im Mittelpunkt sitzt Luther vor dem Weihnachtsbaum, dem Betrachter zugewandt, die Laute an das linke Bein gelehnt und das kleinste Kind in seinem Arm, das ihn liebkosend umhalst. Er wendet seine Aufmerksamkeit Katharina zu, die sich vertraulich auf ihn stützt und mit ihm plaudert, während ein weiteres Kind, wohl der kleine Paul, um seine Aufmerksamkeit ringt, um dem Vater seine neue Errungenschaft, ein echtes Steckenpferd, zu zeigen. Links von Luther unterrichtet Melanchthon den ältesten Sohn Hans, wie er mit seiner Spielzeug-Armbrust schießen muss, und rechts von Katharina schauen sich Muhme Lene und der Sohn Martin gemeinsam ein Buch an, während Magdalena, rechts

¹¹⁸⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.21.1, S. 197.

am Bildrand, selbstvergessen mit der Figur eines Engels spielt, obwohl doch neben ihr als Weihnachtsgeschenk ein Puppenwagen mit Puppe steht. Auf dem Fußboden vor Luther liegen ein Windrad, ein berittener Ritter auf Rollen, ein Buch und eine Tröte, ein Apfel und Nüsse.

Typisches Spielzeug des 19. Jahrhunderts also haben Luthers Kinder zu Weihnachten geschenkt bekommen,¹¹⁹⁰ das hier aber auch höchst anspielungsreich eingesetzt wurde: Die Armbrust, mit der Hans schießt, gemahnt an den berühmten Brief, den Luther seinem Sohn 1530 von der Coburg schrieb, und in dem er ihm das Paradies als einen Ort ausmalte, in dem alle kleinen Jungen mit goldenen Armbrüsten schießen dürften. Das Spiel Magdalenas mit dem Engel dagegen verweist auf ihren frühen Tod, der die oft als „engelhaft“ charakterisierte Dreizehnjährige 1542 ereilen sollte – „gleichsam als ahnete ihr die Nähe ihres eigenen Engel-Festes.“¹¹⁹¹ Es wurde berichtet, dass die Mutter, Katharina, in der Nacht vor ihrem Tod einen Traum gehabt habe, in der Magdalena von zwei schönen jungen Männern abgeholt wurde; ein Traum, den Melanchthon daraufhin ausdeutete, dass Magdalena schon bald von den Engeln abgeholt werden sollte. Auch hierauf mag der Engel anspielen.

Das Weihnachts-Thema wird in der Malerei m. W. nicht aufgegriffen, vielleicht wegen der Abhängigkeit des Themas von Jahreszeiten. Das Grundmotiv aber – Luther im Kreise seiner Familie – spielte auch in der Malerei eine große Rolle, und auch sonst bot Königs Zyklus eine Unmenge von Bildmöglichkeiten, die auch tatsächlich zum Teil noch malerisch verwirklicht wurden: „Luther findet in der Universitätsbibliothek zu Erfurt eine Bibel“ z. B. (Abb. 103), ein Thema, das meines Wissens sonst nur einmal in der Graphik vorkommt, dann aber wieder in der Malerei, bei Clara Oenicke und Wilhelm von Lindenschmit, eine Rolle spielt, aber auch „Cranach malt Luther“ (Abb. 104), in der Graphik singulär, das Heinrich Stelzner später in einem Ölgemälde verbildlichte (s. u. S. 676 ff., Abb. 282).

Welchen großen Einfluss sein Lutherlebenzyklus auf die Kunst in Deutschland in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch hatte, hat König selbst klar gesehen. Am 3. Juli 1868 schrieb er an eine Freundin:

„Am 25. dieses gieng, wie Sie wohl gehört haben, in Worms die feierliche Enthüllung des Rietschel'schen Lutherdenkmals vor sich. Unwillkürlich dachte ich an diesem Tage daran, daß diese Feier wohl schwerlich jetzt stattgefunden hätte, wenn nicht vor 26 Jahren mein 'Leben Luther's' erschienen wäre. Denn leicht könnte ich nachweisen, daß seit der Zeit der Reformation dasselbe nie dargestellt wurde, wenigstens nie im Cyklus und von einem, der nur

¹¹⁹⁰ Das betont auch SÖLDNER 1997, S. 6 f. Dass die Kinder zu Weihnachten Geschenke bekommen, ist aber an sich historisch korrekt. Laut WEBER-KELLERMANN 1978, S. 90 ist es seit dem 16. Jahrhundert belegt, dass Kinder zu Weihnachten beschert werden, und dass das auch in Luthers Haus der Fall war, belegt KOHLER 1959, S. 71: „Konrad Cordatus und Aurifaber wissen von einem Tischgespräch, in dem Luther sein Lenchen gefragt habe, was denn der heilig Christ bringe: 'Ludens cum filia sua Magdalena interrogavit eam: Lenichen, was wirt dir der Heilige Christ beschern?'“

¹¹⁹¹ KÖNIG O. J., Nr. XLII.

irgend den Namen Künstler verdient; und erst nach dem Erscheinen meines Werkes haben es Andere und immer Mehrere versucht, einzelne Scenen aus Luthers Lebens [sic] größer auszuführen.“¹¹⁹²

Freilich übertreibt König seinen Anteil an der Welle der Reformationsmalerei hier ein wenig: Aus seinem Brief spricht Resignation darüber, dass man sein Werk offenbar nicht würdigte, sich seines Einflusses nicht recht bewusst war. Aktueller Anlass war natürlich das überall hoch gelobte Reformationsdenkmal in Worms, das so gar nicht Königs Vorstellungen entsprach und in dem man viel zu wenig auf seine, Königs, Ratschläge gehört hatte. Darüber vergaß er, dass neben ihm auch Lessing der Luther-Historienmalerei Tür und Tor geöffnet hat, ja unter den Historienmalern der zweiten Jahrhunderthälfte wahrscheinlich noch weit einflussreicher war. Dennoch: Die vorbereitende Arbeit, die die graphischen Lutherlebenzyklen und besonders das umfangreiche Werk Königs lieferten, ist für das Ausmaß der Luther-Historienmalerei des 19. Jahrhunderts sicher nicht zu unterschätzen. Der Graphik verdankte das Genre einen guten Teil seiner Popularität. Dafür spricht allein die immense Verbreitung der Zyklen, die Auflagen, so Kruse, gingen „in die Tausende, was König und Schwerdgeburth betrifft in die Zigtausende und darüber hinaus.“¹¹⁹³ 1866 jedenfalls waren in Deutschland bereits 18.000 Bände von Königs Lutherlebenfolge verkauft.¹¹⁹⁴

Gerade König gelang es, so die Meinung Regnets in den „Dioskuren“, den Reformator

„mit den Mitteln seiner Kunst populärer zu machen, mehr als je einem anderen Künstler vor ihm. Namentlich sind es die Blätter, welche Luther im Kreise seiner Familie und seiner Freunde zeigen, die dem Künstler unzählige Freunde erwarben. Aus diesen Kompositionen spricht nicht allein die echt deutsche Gemüthlichkeit wunderbar zum Herzen des Beschauers, sondern sie erscheinen auch als eine wahre Verklärung des Familienlebens Luthers und seiner ‚Herzlieben Käthe‘, die ihrem Gatten sein Haus zu einer Heimath machte, nach welcher er bei jeder Gelegenheit mit Sehnsucht zurückschaute.“¹¹⁹⁵

V.3. Das „Zeitalter der Reformation“

„[...] wenn irgend eine Periode der Geschichte es verdient, von uns in dankbarer Erinnerung getragen zu werden, so ist es diejenige, die man als Reformationszeit zu bezeichnen pflegt: beginnt doch in der Menschheit des sechzehnten Jahrhunderts das Leben zu pulsiren, das auch uns durch die Adern strömt, fühlen wir doch aus jedem Willensacte der Menschen jener Tage bereits etwas unserem Wesen nahe Verwandtes heraus, heimeln uns doch die geschichtlichen Größen jener Epoche an, als wären sie Kinder unserer Zeit.“¹¹⁹⁶

¹¹⁹² Zitiert nach EBRARD 1871, S. 332 f.

¹¹⁹³ KRUSE 1996, S. 49.

¹¹⁹⁴ EBRARD 1871, S. 92; SÖLDNER 1997, S. 5.

¹¹⁹⁵ REGNET 1870A, S. 179.

¹¹⁹⁶ DOBBERT 1869, S. 3.

Sätze wie diese, die Eduard Dobbert in einer einleitenden Betrachtung zu seinem Vortrag über die Darstellungen der Reformation durch Ernst Rietschel und Wilhelm von Kaulbach 1869 äußerte, kommen, so oder so ähnlich, in fast jeder zeitgenössischen Rezension des großen Reformationsbildes Kaulbachs vor: Immer wird betont, dass die Wirkungen der Reformation in ihren besten Ergebnissen bis in die eigene Zeit fortwirkten, dass erst durch die Reformation die Menschheit zum Bewusstsein ihrer Individualität gekommen sei. Luthers Lehre habe es den Menschen ermöglicht, sich unmittelbar zu Gott zu sehen, dadurch aber nur dem eigenen Urteil zu vertrauen, sich ganz unabhängig in ihrer Individualität zu entwickeln. Nicht zuletzt dadurch aber wurde der Grund gelegt für eine neue Kunst, für eine neue Wissenschaft, die sich von den Fesseln des scholastischen Mittelalters frei machen konnte, um neue Wege zu beschreiten. Dass diese Wege letztlich zu den Errungenschaften der modernen Zivilisation führten, war für die fortschrittsgläubigen Liberalen im 19. Jahrhundert keine Frage, und deshalb wollte man sich auch weiterhin von dem so genannten 'protestantischen Princip' leiten lassen.

Das Bildthema des „Zeitalters der Reformation“, das im 19. Jahrhundert wohl mehrmals behandelt wurde – hier sollen lediglich die Darstellungen Wilhelm von Kaulbachs und Otto Knilles exemplarisch behandelt werden –,¹¹⁹⁷ reflektiert den allgemeinen Rahmen, in den man Luther im liberalen und bürgerlichen Verständnis stellte, und soll daher hier noch vor den anderen Bildern zu Luthers Leben stehen. Dabei ist gerade Kaulbachs Darstellung in diesem Zusammenhang sowohl in ihrer Entstehungsgeschichte als auch in ihrer Behandlung des Themas höchst aufschlussreich.

Das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs (1805–1874) war das sechste und letzte Hauptbild des Zyklus der Weltgeschichte, mit dem Kaulbach 1847–1864 im Auftrag Friedrich Wilhelms IV. das Treppenhaus des Neuen Museums in

¹¹⁹⁷ Eine Vielzahl öffentlicher Bilderzyklen des 19. Jahrhunderts behandelte verschiedene geschichtliche Zeitalter; sehr viele davon sind heute verloren, es ist aber anzunehmen, dass einige das „Zeitalter der Reformation“ oder auch das der „Renaissance“ darstellten. Als weiteres Beispiel nenne ich hier nur das „Zeitalter der Reformation“, das Otto Brausewetter 1883 als Teil eines Weltgeschichtszyklus für das Bromberger Gymnasium malte; eine Ölskizze dazu ist in den Sammlungen der Lutherhalle Wittenberg erhalten (als Leihgabe im Melancthonhaus Wittenberg). S. auch GROSS 1989, Abb. 494 und S. 367 f. Gross, S. 368, deutet den Mittelteil fälschlich als „Ausgabe der Bibel an das Volk durch Gutenberg“, gemeint ist wohl die Lehrtätigkeit Melancthons. Dieses Mittelbild wird gerahmt von Luther, der im Habitus der Wormser Denkmalsfigur in seiner Studierstube steht, links und Kopernikus mit seinem Modell des Sonnensystems rechts. – Vgl. aber auch die plastischen Darstellungen ähnlicher Themen: So Rietschels Wormser Reformationsdenkmal (THEISELMANN 1992), aber auch den entsprechenden Teil von Geyers Fries in der Alten Nationalgalerie in Berlin, auf den z. B. WEBER 1987, S.62 hinweist. THEISELMANN 1992, S. 28 f. erwähnt ferner einen Reliefzyklus Rietschels für die Leipziger Universitätsaula, in dem auch das „Zeitalter der Reformation“ Platz fand.

Berlin ausmalte (Abb. 105).¹¹⁹⁸ Das Unternehmen war ehrgeizig: In sechs monumentalen Hauptbildern, begleitet und weiter ausgedeutet von weiteren allegorischen Darstellungen in kleineren Zwischenbildern, unterteilenden „Pilastern“ und einem das Ganze ironisch kommentierenden Kinderfries sollte, so fasste es Max Schasler zusammen, eine „Darstellung der gesamten Kulturentwicklung der Menschheit in ihrer künstlerischen und religiösen Bedeutung“ entstehen. Die Hauptbilder sollten dabei „die Hauptphasen der kulturgeschichtlichen Entwicklung durch ihre nationalen Vertreter zur Anschauung“ bringen.¹¹⁹⁹

Annemarie Menke-Schwinghammer hat das Bildprogramm in einer Dissertation erarbeitet und gezeigt, dass Kaulbach sich in den drei zuerst konzipierten Bildern, dem „Turmbau zu Babel“, mit dem die Menschheitsentwicklung aus dem Bereich des Mythos in den der Geschichte hinübertritt, der „Zerstörung Jerusalems“ und den „Kreuzfahrern“ vornehmlich auf die Geschichtsphilosophie Joseph Görres' stützte, mit dem er auch privat regen Kontakt hatte.¹²⁰⁰ Mit dem „Homer und die Griechen“ darstellenden Bild aber entfernte sich Kaulbach schon von der eher religiös-restaurativen Geschichtsphilosophie Görres' und wende sich, spürbar besonders in dem Bild des „Zeitalters der Reformation“, der in nachhegelianischer Tradition stehenden Philosophie Moritz Carrières zu. Wo der katholische Historiker Görres mit der Reformation den Einbruch in ein ideales, christliches Reich des Mittelalters sah, der ein neues Zeitalter des Materialismus eingeleitet habe, war die Reformation für die Hegel-Schule durchweg positiv besetzt: Mit ihr begann das Zeitalter der Subjektivität und der Individualität, aus ihr leitete sich aller wissenschaftlicher und zivilisatorischer Fortschritt her, sie endlich war die Grundlage für den modernen, unabhängigen und säkularen Staat.

Für das sechste seiner Wandbilder, das „Zeitalter der Reformation“, das Kaulbach in den Jahren 1862–64 malte, zog der Maler Carrières Abhandlung über „Die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit in ihren Beziehungen zur Gegenwart“ heran.¹²⁰¹ Genau wie Carrière in seinem Buch räumte auch Kaulbach der religiösen Reformation in seinem Bild nur einen kleinen Teil des Raumes ein, darüber hinaus wurde – wie bei Carrière – der im 16. und 17. Jahrhundert neu erblühenden Wissenschaft, der Erneuerung der Kunst und der Wiederentdeckung des Altertums gehuldigt.

¹¹⁹⁸ Die hier zum Gemälde angegebene Literatur muss schon aufgrund der Masse, die über das Bild geschrieben wurde, unvollständig bleiben. S. außer den Literaturhinweisen in den folgenden Fußnoten ausführlicher GROSS 1989, S. 89–98, besonders aber – auch zur weiteren Literatur – die Dissertation von MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, die sich ausschließlich mit Kaulbachs Weltgeschichtszyklus befasst.

¹¹⁹⁹ Max Schasler: Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin, Berlin 1854, S. 25. Hier zitiert nach BUSCH 1986, S. 124.

¹²⁰⁰ MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 152–155.

¹²⁰¹ MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 82.

Schauplatz der Versammlung von historischen Repräsentanten all dieser Gebiete ist bei Kaulbach eine dreischiffige, gotische Basilika, deren östlicher Teil mit polygonaler Apsis und zwei anschließenden Kapellen durch einige Treppenstufen erhöht liegt. In der zentralen Achse des Bildes steht, nochmals durch ein Podest erhöht, Martin Luther im weiten Predigertalar. Mit beiden Händen hebt er die Grundlage seines erneuerten Glaubens, die Bibel, weit geöffnet über seinen Kopf:¹²⁰² Der Schriftzug „Evangelium“ ist auf den Seiten zu lesen. Hinter ihm, auf einem erhöhten Gestühl an den Apsiswänden und vor dem berühmten Fresko Leonardo da Vincis, dem Mailänder „Cenacolo“, sitzen die europäischen Vorreformatoren, die Luthers Reformation in weiten Teilen vorbereiteten.¹²⁰³

Auf der Orgelempore über der Apsis hat sich anonymes Volk versammelt, protestantische Bürger, z. T. mit Liedzetteln in den Händen, stehen hier für das Kirchenlied, einen populären Bestandteil des protestantischen Gottesdienstes. Zwar wird im Augenblick nicht gesungen, dass es aber nur hierum gehen kann, machen zwei an der Empore hängende Liedzettel deutlich: Die Lutherlieder „Ein veste Burg ist unser Gott“ und „Nun freut euch, liebe Christen“ sind hier angeschlagen.

Um Luther scharen sich weitere Reformatoren des 16. Jahrhunderts, die das Abendmahl in beiderlei Gestalt austeilen, ein Grundmerkmal des protestantischen Gottesdienstes. Rechts sehen wir die Mitarbeiter Luthers, den bereits weißhaarigen Justus Jonas und Bugenhagen, der den sächsischen Kurfürsten Johann „dem Beständigen“ und Johann Friedrich „dem Großmütigen“ den Kelch reicht. Dahinter warten Ratsherren der Reichs- und Hansestädte als Vertreter des nach der Reformation umso selbstbewusster Handel treibenden Bürgertums. Links von Luther wird das Brot von einem der Begründer der reformierten Kirche, Calvin, ausgeteilt, der von Zwingli begleitet wird. Von ihnen empfangen Schweizer und Elsässer Ratsherren das Abendmahl. Diese Abendmahlsgruppe wird flankiert von den fürstlichen „Stützen der Reformation“, Königin Elisabeth I. von England an der linken, die Apsis von der anschließenden Kapelle trennenden Säule, König Gustav Adolf von Schweden, der den Protestantismus im 30-jährigen Krieg so wirkungsvoll verteidigte, an der rechten. Elisabeth wendet sich zu ihren Begleitern um, unter denen sich „die kühnen Abenteurer und Seefahrer, die Englands Freiheit gegen die Armada des katholischen Spanien verteidigten“¹²⁰⁴, befinden:

¹²⁰² Richtig verweist GROSS 1989, S. 92, bei diesem Motiv auf die möglicherweise vorbildliche Wirkung des Holzschnittes „Lutherus Triumphans“ von 1568 (s. Abb. 19), aber auch an den Prediger von Lessings „Hussitenpredigt“.

¹²⁰³ Bei der Identifikation der Personen lehne ich mich an die sehr ausführliche Beschreibung von MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 58–63 und an die von ihr veröffentlichte Umzeichnung Kaulbachs mit Verzeichnis der Darstellten an, Abb. 18. Die Vorreformatoren sind Wiclif, Johannes Hus, Johann Wessel, Savonarola und Johannes Tauler.

¹²⁰⁴ GROSS 1989, S. 90.

Lord Essex, Walter Raleigh, Francis Drake, davor aber auch, auf den Stufen stehend, der Erzbischof von Canterbury, Thomas Cranmer, der den Protestantismus in England wesentlich vorantrieb und 1553 unter der Herrschaft Marias I. als Häretiker verbrannt wurde.

Die Gruppe von Elisabeths Gefolge leitet schon über in die linke Seitenkapelle, in der sich bedeutende Vertreter der Astronomie eingefunden haben. Kopernikus malt sein Planetensystem an die Wand, hinter ihm ist Kepler ins Gespräch mit Tycho von Brahe vertieft, während Galileo Galilei links an einem der von ihm wesentlich verbesserten Fernrohre lehnt und seinem Vorbild Kopernikus zuschaut.

Die rechte Seitenkapelle ist Kaulbachs eigenem Metier, der bildenden Kunst, gewidmet. Als wüsste er nicht so recht, wo er ihn sonst unterbringen sollte, hat Kaulbach hier auch Johannes von Gutenberg einen Platz gegeben, dem Erfinder des Buchdrucks mit beweglichen Lettern, der dem leicht irritiert dreinblickenden Gustav Adolf stolz ein Erzeugnis aus seiner Presse vorweist, bestaunt auch von seinem niederländischen Kollegen Lorenz Koster. An der hinteren Wand der Kapelle sitzt auf einem Gerüst der langhaarige und -bärtige Albrecht Dürer, die Palette in der linken, den Pinsel in der rechten Hand, mit der Arbeit an seinen „Vier Aposteln“ beschäftigt. Auffällig erscheint, dass Kaulbach die beiden Holztafeln nicht so gruppiert hat, dass sich die Apostel gegenüberstehen, sondern dass sie sich den Rücken zuwenden. Möglicherweise kannte er Interpretationen der Gemälde, nach denen man in dem „Evangelist Markus“ die Züge Luthers erkennen könne und wollte diesen, jetzt ganz links, in das rechte Licht rücken. Dafür spricht auch, dass der nachweisliche Luther-Anhänger Dürer mit dem Pinsel direkt auf diese Figur hinzuweisen scheint.

Der Künstler hat den Oberkörper mit weit geöffneten Armen dem Kirchenraum zugewendet, vielleicht, um die drei Künstler zu empfangen, die sein Farbenreiber, ein Selbstporträt Kaulbachs, ihm gerade ankündigt: Leonardo da Vinci, Raffael (mit einer Skizze seiner „Schule von Athen“ in der Hand, die für Kaulbach hier kompositorisches Vorbild war) und, mürrisch und mit verschränkten Armen an die Wand gelehnt, der Eigenbrötler Michelangelo.

Den Vordergrund hat Kaulbach im wesentlichen mit drei Gruppen bevölkert: Links vorn haben sich die Entdecker und Naturwissenschaftler um einen Globus herum versammelt, in ihrer Mitte die imponierende Gestalt des gealterten Kolumbus, der seine mit einer Handschelle gefesselte Rechte auf den Globus legt.¹²⁰⁵

¹²⁰⁵ Links von ihm der Nürnberger Kosmograph Behaim; Sebastian Münster und Bacon von Verulam knien vor dem Globus. Dahinter als Vertreter der Botanik, Medizin und Geschichtswissenschaften Leonhard Fuchs mit seinem „Kräuterbüchlein“, der Arzt und Naturwissenschaftler Paracelsus und der Volksschriftsteller und Historiker Sebastian Frank.

Rechts von dieser Gruppe sitzt, an einen Stapel Bücher gelehnt und ganz in das Zählen des Versmaßes vertieft, der beliebte Schuhmacher und Volksdichter der Reformation, Hans Sachs, Verfasser der „Wittenbergisch Nachtigall“.

Er vermittelt zu der großen Gruppe der Literaten und Philosophen auf der rechten Seite. Hier nehmen der Baseler Humanist Erasmus von Rotterdam und der Jurist Johannes Reuchlin, der sich durch seinen Einsatz für die jüdische Literatur in Gegnerschaft zu der katholischen Kirche setzte, das Zentrum ein. Um sie gruppieren sich u. a. Shakespeare, der spanische Nationaldichter Cervantes, der deutsche Ritter-Dichter Ulrich von Hutten, Francesco Petrarca als Wiederentdecker der antiken Dichtung und der Florentiner Philosoph Pico della Mirandola.

Eine Kuriosität, die von der Kritik bemängelt wurde, ist der in die Seiten der antiken Lyra greifende Jacob Balde, ein bayerischer Jesuit und neulateinischer Lyriker, der hier versucht, die Antike „wieder zum Klingen“ zu bringen.¹²⁰⁶ Da fragt sich der Kritiker Blomberg, ob das wohl ironisch gemeint sei: „Denn in der That, beißender wüßten wir das Todtgeborne des Bestrebens, nach Luthers Bibelübersetzung in Deutschland noch lateinisch zu dichten, gar nicht darzustellen, als durch dies kindische Tappen an der marmornen Leyer ...“¹²⁰⁷

Das Zentrum des vorderen Raumes, auf der Mittelachse zwischen Hans Sachs und Luther vermittelnd, nimmt eine weitere Gruppe ein: Zwei Männer, dem Betrachter im Profil zugekehrt, reichen einander über einen Block mit einer Reihe von Urkunden hinweg die Hand, ein dritter segnet mit der Rechten die ineinander verschränkten Hände und weist mit der Linken auf Luther: Es sind Eberhard von der Tann und Ulrich Zasius, die unter dem Segen des stets vermittelnd wirkenden Melanchthon, engsten Mitarbeiters Luthers, den Augsburger Religionsfrieden von 1555 schließen.

Das „Zeitalter der Reformation“ geht also in der Auffassung Kaulbachs und seiner Zeitgenossen weit über die bloß religiöse Reformation hinaus, es umschließt vielmehr viel weitere Aspekte der europäischen Geistesgeschichte. Luther steht bei Kaulbach zwar an erhöhter Position und auf der Mittelachse des Bildes, dennoch bleibt er im Hintergrund, und in dem um ihn herum herrschenden Getümmel scheint er fast unterzugehen. Einzig der verhältnismäßig kleine Teil der Apsis ist der religiösen Reformation geweiht, diese macht aber nur etwa ein Fünftel der gesamten Bildfläche aus. Luthers Reformation der Kirche wird hier zwar als Vorbedingung für den wissenschaftlich-forschenden Geist eines neuen Zeitalters behauptet, wird aber in ihrer Bedeutung scheinbar von den nachfolgenden säkularen

¹²⁰⁶ MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 63.

¹²⁰⁷ BLOMBERG 1863, S. 121.

Errungenschaften noch übertroffen; sie war nur der kleine Anstoß, der einen riesigen Fels ins Rollen brachte.

Die Reformation wirkte, so meinte Kaulbach, auch bis in die damalige Gegenwart hinein: Victor Kaiser betonte, dass von den Hauptbildern des Zyklus einzig dieses Bild das Licht von rechts empfängt. Das bedeutet, dass dieses Licht „das Licht der Gegenwart und Zukunft“ ist: „es bricht mit dem Lichte der Vergangenheit, der historischen Ueberlieferung.“¹²⁰⁸ Werner Busch bemerkt auch, „daß dieses Licht nur noch auf eine weitere Figur des begleitenden Zyklus’ historischer Gestalten fällt: auf den direkt links vom Bild der Reformation erscheinenden Friedrich II., den Großen.“¹²⁰⁹

Während in der Kritik immer wieder und erschöpfend bemängelt wurde, dass Kaulbach hier ein reines „Gedankenkunstwerk“ geschaffen habe, das formal weit von einer befriedigenden Lösung entfernt sei, dass die Gruppen nichts miteinander zu tun hätten und auch untereinander nicht immer stimmig seien,¹²¹⁰ dass die Idee, Vertreter der verschiedensten säkularen Wissenschaften mit ihren heidnischen Requisiten, dem Indianerkopfputz, den Resten der antiken Kultur, in einer Kirche auftreten zu lassen, absurd sei usw.,¹²¹¹ dass das Ganze überhaupt einen theaterhaften Eindruck mache, wurde wenig Kritik an dem hier behaupteten Geschwisterverhältnis zwischen Reformation und Renaissance geübt. Die Philosophie Hegels, auf der dieses Konzept beruht, wurde gerade in liberalen Kreisen nicht in Frage gestellt. Hegel

„hatte der Reformation den tieferen Sinn gegeben, daß sie den Gegensatz von Kirche und Staat überwunden habe, daß in ihr der Staat seine Äußerlichkeit aufgegeben und zugleich der Geist sich von der Unterordnung unter die Kirche befreit habe und in die Weltlichkeit eingegangen sei. Von Luther ließ sich dann eine neue historische Mission der Reformation ableiten, die Einsetzung der Wissenschaft, des Staats, des Berufs in deren autonomes Existenzrecht.“¹²¹²

¹²⁰⁸ KAISER 1879, S. 11.

¹²⁰⁹ BUSCH 1986, S. 125. Auch KAISER 1879, S. 29: Einzig Friedrich der Große stehe „in dem vollen Lichte der Zukunft“.

¹²¹⁰ BLOMBERG 1863, S. 124; DOBBERT 1869, S. 24.

¹²¹¹ SCHASLER 1865, S. 91 z. B. bemängelt an Kaulbach allgemein – er zielt aber sicher auf das „Zeitalter der Reformation“, die „mechanische, allen Gesetzen von Raum- und Zeiteinheit in’s Gesicht schlagende Zusammenwürfelung von Personen und Dingen“. Ähnlich ein anonymes Rezensent im *Christlichen Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1871, S. 156. DOBBERT 1869, S. 20, findet, die Kunst sei hier „zur Dienerin der Wissenschaft herabgesunken“. Er hätte, S. 21, wie auch viele andere Kritiker, die Darstellung eines einzigen, die Reformation charakterisierenden Ereignisses vorgezogen, in dem Einheit des Ortes und der Handlung gegeben gewesen wäre, wie z. B. der „Reichstag zu Worms 1521“. Kaulbach hatte aber auch viele Verteidiger: REBER 1879, S. 427 räumt ein, dass der „Mangel an Gesamtbeziehung“ ja auch die dargestellte Epoche selbst charakterisiere, PECHT 1888, S. 206 nennt das Bild gar die bedeutendste Arbeit, „welche jene Zeit in Deutschland hervorgebracht“ und lobt die „geschickte[n] Gruppierung und charakteristische[n] Darstellung des Einzelnen.“ S. zur Kritik auch GROSS 1989, S. 97 f.

¹²¹² BECKER 1985, S. 230.

Und Becker folgert: „Die Reformation rückte damit in Parallele zu den anderen großen Säkularbewegungen ihrer Zeit, zur Renaissance und zum Humanismus.“¹²¹³ „Die Renaissance *und* die Reformation, beide zusammen machen erst ein Ganzes – die ästhetische Wiedergeburt *und* die sittliche Wiedergeburt“, soll der Philosoph Friedrich Theodor Vischer nach dem Bericht Nietzsches verlautbart haben, ein Satz, der von Nietzsche als „Idioten-Urtheil in historicis“ verhöhnte.¹²¹⁴ Aus seiner Sicht arbeiteten die Kräfte von Renaissance und Reformation gegeneinander, und auch Friedrich Bezold, der führende Geschichtsschreiber der Reformation nach Ranke, erkannte in der Reformation gerade einen „mächtige[n] Rückschlag gegen die Verweltlichung“.¹²¹⁵

Kaulbach aber folgte ganz eindeutig Hegel, und wie dieser verlegte er in sein „Zeitalter der Reformation“ auch den Beginn des neuzeitlichen Individualismus. Wie in keinem anderen der Bilder dieses Zyklus arbeitete der aus der Cornelius-Schule kommende und immer einem gewissen Idealismus huldigende Kaulbach gerade hier mit historischen Porträts und bemühte sich, allen Versammelten einen ihrem Charakter gemäßen, individuellen Ausdruck zu geben. Dem individuellen Ausdruck in der neuzeitlichen Kunst gelten in der Interpretation Friedrich Gross’ auch die Zitate der Meisterwerke der Renaissance-Malerei, Dürers „Vier Apostel“, Raffaels „Schule von Athen“ und Leonardos „Abendmahl“: Hier überall geht es „um die Gestaltung freier, selbständiger Persönlichkeiten“.

„Und ebenso verhalten sich die Heroen des *Reformationszeitalters* selber. Sie alle verwirklichen sich durch prägnante, raumgreifende Gesten und Haltungen, sie alle besitzen psychologisch durchgeformte, ausdrucksstarke Charakterköpfe, sie alle sind Individuen, die bis an die Grenze theaterhafter Posen eine eigene Sphäre beanspruchen.“¹²¹⁶

Der Idealist Kaulbach öffnete sich gerade bei diesem Thema mehr als zuvor für die realistischen Strömungen, und das gilt nicht nur für den Individualismus, sondern auch für den wachsenden Anspruch an die historische Wahrheit¹²¹⁷ und die im Vergleich zu früheren Bildern – das konnten freilich nur die Zeitgenossen beurteilen – lebendigere Farbigkeit. Das führte – so Brieger – „die geschichtsphilosophische Richtung ad absurdum“.¹²¹⁸

Dass Kaulbach eben kein reiner „Geschichtsphilosoph“ war, entfremdete ihn auch seinem Lehrer Peter Cornelius, und nach einem Bericht Adolf Rosenbergs führte das Reformationsbild den endgültigen Bruch herbei: Als Kaulbach anlässlich der Vollendung

¹²¹³ BECKER 1985, S. 230. S. zur Diskussion auch die folgenden Seiten.

¹²¹⁴ Nietzsche in einem Fragment zu „Der Fall Wagner“, 1888 mit dem Zusatz „Ein Musikanten-Problem“, in: NIETZSCHE WERKE, Bd. 21, S. 270.

¹²¹⁵ BECKER 1985, S. 130.

¹²¹⁶ GROSS 1989, S. 95.

¹²¹⁷ MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 160 f.

¹²¹⁸ BRIEGER 1930, S. 11.

seines Bildes in Berlin weilte und „wie gewöhnlich Cornelius einen Besuch machte, erfolgte von Seiten des letzteren eine herbe Zurückweisung, die in ihrer Form schwerlich entschuldigt werden kann. ‘Ich will von Ihrem Reformationsbilde nichts wissen! Ich bin Katholik!’“¹²¹⁹

Wieder einmal tut sich der im 19. Jahrhundert fast allgegenwärtige tiefe Riss zwischen Katholiken und Protestanten auf. Die preußischen Katholiken mussten eine derart monumentale Verherrlichung der Reformation in dem neuen Berliner Museum als Provokation empfinden. Das war von Anfang an klar, und deshalb musste Kaulbach auch mehr als zehn Jahre um die Bewilligung seines Themenvorschlags für das sechste Treppenhausbild kämpfen.

Während die ersten fünf Themen von Anfang an im Vertrag festgelegt waren, wurde das Thema für das sechste Bild zunächst offengelassen. Etwas Bedeutendes sollte hier entstehen, etwas, das den Zyklus wirkungsvoll zum Abschluss brächte, darüber war man sich einig.¹²²⁰

Kaulbach schwebte von Anfang an das „Zeitalter der Reformation“ vor, doch damit stieß er bei seinem Auftraggeber, König Friedrich Wilhelm IV., und dem katholischen Museumsleiter von Olfers auf wenig Gegenliebe. Statt dessen brachte der König zunächst den Vorschlag ins Spiel, die Befreiungskriege gegen Napoleon zum Thema zu machen,¹²²¹ spätere Vorschläge sahen den „Landfrieden zu Worms“ unter Kaiser Maximilian I. und die – zu diesem Zeitpunkt noch in der Zukunft liegende – Vollendung des Kölner Dombaus vor. Der „Landfrieden“ hätte eine Zeit als Abschluss des Zyklus gewählt, die noch vor der Reformation lag, so dass das Problem der Glaubensspaltung schlichtweg nicht thematisiert worden wäre. Der „Dombau“ dagegen hätte für eine in der Zukunft liegende ideale Versöhnung der Konfessionen unter der Herrschaft des romantischen Königs gestanden: Frieden und Vereinigung wollte man zeigen, nicht Spaltung der Konfessionen.

Die Gründe, warum der König und der Museumsdirektor die „Reformation“ ablehnten, liegen auf der Hand: Der Museumsleiter war Katholik, auch noch ultramontaner Gesinnung, der König aber war – besonders nach der 48er-Revolution – ängstlich darauf bedacht, den konfessionellen Streit in seinem Land beizulegen. Der Liberalismus zudem war ihm ganz unlieb, sein Regierungskurs konservativ, und so umgab er sich auch mit einer hoch-

¹²¹⁹ ROSENBERG 1879, S. 123. Hinzu kam dann auch die völlig unterschiedliche künstlerische Auffassung. Diese analysiert auch KAISER 1879, S. 1 ff.

¹²²⁰ MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 64. Vgl. hier, S. 63–72, auch eine erschöpfende Darstellung des Vorgangs der Themenwahl, bei der Menke-Schwinghammer sowohl den Briefwechsel Kaulbachs mit v. Olfers und anderen, als auch die Diskussion des Problems in der Presse, diskutiert. S. kürzer zusammenfassend auch WAGNER 1989, S. 145–152.

¹²²¹ Nach 1848 wurde dieses Thema, das immerhin auch eine Art von Volkserhebung geschildert hätte, nicht wieder erwähnt.

konservativen und orthodox protestantischen Entourage, den Gebrüdern Gerlach, Stahl: Die „Kamarilla“ nannten sie sich.¹²²²

Seit den 50er Jahren wurde die Angelegenheit auch in der Presse diskutiert, akut wurde das Problem 1857, als Kaulbach sich der Vollendung des fünften Bildes näherte und das Thema für das sechste noch immer nicht feststand. Erst nach der Absetzung des geisteskranken Friedrich Wilhelm IV., mit dem Beginn der „Neuen Ära“ mit ihrem Neuaufschwung des Liberalismus zeichnete sich der Sieg Kaulbachs bald ab: Kaulbachs einflussreicher Freund, der Oberstleutnant und Freiherr von Bergh, brachte dem Prinzregenten und Prinz Friedrich Wilhelm die Vorschläge des Künstlers nahe, und bald hatte er sie sich soweit zugeneigt gemacht, dass v. Olfers empört verkündete, mit der Sache nichts mehr zu tun haben zu wollen und die weiteren Verhandlungen dem Kultusminister v. Bethmann-Hollweg überließ.

Natürlich gab es noch viel Hin und Her, offene Briefe wurden hierhin und dorthin versandt, die Kunstzeitungen hielten mit ihrer Meinung nicht hinter dem Berg. In der Diskussion dieser Zeit, um 1858, traten – außer ästhetischen Fragen – die verschiedenen Positionen zur politischen Bedeutung des Themas noch einmal klar zutage: Kaulbach selbst wandte sich in seinem ostensiblen Brief an Herrn von Bergh gegen die Themen des Landfriedens und der Dom-Einweihung als „politische Nullitäten“, die in ihrer Bedeutung als Abschluss des großartigen Zyklus nicht angemessen wären. Dagegen:

„Gewiß ist es auch für einen Staat, wie Preußen, der in Europa an der Spitze des Protestantismus steht, und in dem die Wissenschaft unter der erleuchteten Regierung seiner Fürsten zur höchsten Blüthe gediehen ist, am würdigsten, wenn das Zeitalter der Reformation, die Zeit der religiösen Wiedergeburt, die Morgenröthe der neuen Cultur-Epoche zum Gegenstand des 6ten Bildes gemacht, wenn die Anfänge jener geistigen Bewegung auf dem 6ten Bilde geschildert und verherrlicht werden, welche das Fundament der politischen Größe Preußens bilden.“¹²²³

Den deutlichen Bezug auf Preußen ließ Kaulbach später auch in seiner Malerei offenbar werden, wenn er die Figur Friedrichs II. in dem Bildfeld direkt neben dem „Reformationszeitalter“ darstellte: Der aufgeklärte Herrscher hat das Erbe der Reformation übernommen, in ihrem Geist fortgewirkt und Preußen dadurch auf den Weg zu einer protestantischen Großmacht gebracht; er war der „Gründer der ersten national-deutschen Großmacht“.¹²²⁴

Vier Monate nach diesem Schreiben Kaulbachs schrieb der preußische Legationsrat Abeken ebenfalls an von Bergh, der in dieser Sache nun zum Vermittler wurde. Selbst Protestant,

¹²²² KUPISCH 1955, S. 69.

¹²²³ Wilhelm von Kaulbach an den Freiherrn v. Bergh am 29.11.1858. Abgedruckt bei MENKESCHWINGHAMMER 1994 im Anhang, Nr. 5, S. 214 f.

¹²²⁴ KAISER 1879, S. 10.

wandte sich Abeken aber doch gegen das Reformationsthema: „um der Katholiken willen darf die Reformation nicht der eigentliche Gegenstand des Bildes werden“, schrieb er, denn Preußen habe zwar einen Großteil evangelischer Bevölkerung und eine evangelische Dynastie, sei aber ein paritätischer Staat, in dem die Katholiken als Steuerzahler die gleichen Rechte hätten.¹²²⁵ Gerade darin aber beruhe

„Preußens Beruf und Hoffnung auf die Zukunft. Preußen ist darin Deutschland gleich; und eben darum ist es selbst innerlich schon Deutschland, und muß es auch einmal äußerlich werden. Oestreich kann nie Deutschland werden, weil es nicht paritätisch ist wie Preußen.“¹²²⁶

Von Abeken stellte sich also durchaus nicht auf die großdeutsche Seite: Als Preuße wünschte er die Vormachtstellung Preußens in Deutschland, als Konservativer aber lehnte er das liberal konnotierte Diktum vom „protestantischen Preußen“ mit seinen den kulturellen Gegensatz zum Katholizismus betonenden Akzenten ab.

Solche versöhnlichen Reden stießen aber bei liberalen Protestanten wie z. B. Kaulbachs Freund Schüller auf Empörung, sie wurden als Verrat gewertet: An von Bergh schrieb Schüller, auf den Brief Abekens Bezug nehmend, er könne ja verstehen, warum der Katholik von Olfers sich gegen das „Reformationszeitalter“ wende.

„Wenn aber ein ehemaliger protestantischer Theologe auf so entschiedene Weise in's Lager unserer Gegner übergeht, so möge er es mir verzeihen, wenn ich ihn, als sonstigen Mitkämpfer, an den alten Fahneneid erinnere.“¹²²⁷

Ferner wies er darauf hin, dass die Katholiken sich ja auch nicht scheuten, „mitten in dem paritätischen Preußen“ Marien-Säulen zu errichten, warum also sollten nicht die Protestanten öffentlich ihre Reformation feiern?¹²²⁸

„Warum haben die Katholiken eine so incarnirte Intoleranz gegen jeden anders Glaubenden? – Das ist ihre Sache und ihre Schuld! Eben vom protestantischen Standpunkt dürfen wir ihnen hier nicht nachgeben. Protestiren, ja entschieden protestiren müssen wir gegen solche Anmaßung.“¹²²⁹

Ganz objektiv gesehen aber sei das Reformationszeitalter der bestmögliche Abschluss für den Museums-Zyklus, denn mehr als jedes andere Thema eröffne es „eine möglichst weite Perspektive in die Zukunft“, trage „die neuere Zeit im Keime“ und werde, „noch immer

¹²²⁵ Brief von Abekens an Herrn von Bergh, 28.2./7.3.1859, Anhang bei MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, Nr. 6, S. 215–217. Zitat S. 215.

¹²²⁶ MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 216.

¹²²⁷ Brief E. Schüllers an den Freiherrn von Bergh, 15.3.1859, MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, Anhang, Nr. 7, S. 218–220, Zitat S. 218.

¹²²⁸ MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 218.

¹²²⁹ Zitiert nach MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 219.

fortwirkend, in einer noch lange nicht abzugrenzenden Zukunft, ihre belebende Kraft offenbaren“.¹²³⁰

Dass Kaulbach, der 1859 eine Photographie einer ersten ausgeführten Kompositionsskizze nach Berlin schicken durfte, sich mit seinem Themenvorschlag letztlich durchsetzte, verdankte sich nicht zuletzt seinem Geschick, das „Zeitalter der Reformation“ in einer versöhnlichen Weise darzustellen. So lobte auch die „Promemoria“, die von Bethmann-Hollweg als Zusammenfassung der Stellungnahmen des Hofes zum Entwurf an Kaulbach schickte: „das Confessionelle macht sich nicht in einer Weise geltend, welche Anstoß erregen und verletzen könnte.“¹²³¹

Schließlich lässt Kaulbach ja die eigentlichen Reformatoren etwas in den Hintergrund treten, schließlich sind unter den Gelehrten und Künstlern, die an Reformation und Renaissance teilhaben, auch einige Katholiken zu finden, schließlich wird der Mittelpunkt des Bildes von der versöhnlichen Gruppe des „Augsburger Religionsfriedens“ eingenommen.

Diese Gruppe freilich war nicht von Anfang an so geplant: Zunächst hatte Kaulbach hier Soldaten gezeichnet, die die Urkunde des Religionsfriedens mit ihren Schwertern aufspießen sollten, als Hinweis darauf, dass dieser Frieden nicht währte, sondern letztlich nur eine kurze Atempause vor dem 30-jährigen Krieg bewirkt habe. Die Reaktion auf diese Gruppe war bei Hofe, so schrieb Bethmann-Hollweg an Kaulbach, durchweg negativ: Das Ganze sei nicht nur „nicht durch sich verständlich“ und „räthselhaft“: „Vielen scheint der Mißton kriegerischen Zwistes überhaupt die Harmonie des Ganzen zu stören.“¹²³² So blieb das Gemälde in seiner endgültigen Erscheinung frei von jeder Anspielung auf die aus der konfessionellen Spaltung folgenden Antagonismen, und nur in dieser Form konnte es von der Regierung zu diesem Zeitpunkt akzeptiert werden.

Kaulbach selbst hätte sicher auch zu schärferen Waffen gegriffen: In seinen Illustrationen zum „Reineke Fuchs“ machte er aus seinem Antiklerikalismus keinen Hehl.¹²³³ Als Pius IX. den spanischen Großinquisitor Pedro Arbuez 1868 heilig sprach, reagierte Kaulbach mit einem Gemälde, in dem der Dominikaner, „jenes blinde Scheusal“,

„eben eine Ketzerfamilie zum Scheiterhaufen verdammt, deren man hinten schon eine Menge brennen sieht. Die Gruppe des hyänenhaften Fanatikers gehört zum Besten, was er komponiert hat, da ihm hier echter Haß den Griffel führte, und er alles Allegorisieren vermied.“¹²³⁴

¹²³⁰ Zitiert nach MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 219 f.

¹²³¹ „Promemoria“, von Bethmann-Hollweg am 5.3.1860 an Kaulbach geschickt. MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, Anhang Nr. 8, S. 220–221.

¹²³² Zitiert nach MENKE-SCHWINGHAMMER 1994, S. 221.

¹²³³ HAUSRATH 1888, S. 109, 111; OSTINI 1906, S. 90, 92.

¹²³⁴ PECHT 1888, S. 208. Das Bild ist abgebildet bei OSTINI 1906, S. 105, Abb. 118.

Das Bild rief einen nicht unbeträchtlichen Skandal hervor, der Maler erhielt Drohbriefe, in denen er aufgefordert wurde, von weiterer Ausstellung des beleidigenden Bildes abzusehen.¹²³⁵ Die Ausstellung wurde dann auch geschlossen, und die „tendenziöse Kulissenreißerei“¹²³⁶ Kaulbachs stieß in weiten Kreisen auf Ablehnung.¹²³⁷

Bei der Konzeption seines „Reformationszeitalters“ war Kaulbach da noch bemerkenswert zurückhaltend, was sicher auch auf das am Ende der 50er Jahre noch nicht so aufgeheizte Klima hindeutet, was aber auch auf die notwendigen Konzessionen dem Hof und dem öffentlichen Ort gegenüber zurückzuführen ist. Immerhin: Wo eine Verwirklichung des Themas unter Friedrich Wilhelm IV. noch unmöglich schien, ebnete die „Neue Ära“ den Weg zu einer öffentlichen Darstellung des Protestantismus.

Als Otto Knille mehr als zwanzig Jahre nach Kaulbach gleichfalls das „Zeitalter der Reformation“ in einem öffentlichen Gemäldezyklus malte, wurde diese Themenwahl in der Kunstliteratur nicht einmal mehr ansatzweise hinterfragt: Nach der Reichsgründung war das historische Zurückgreifen auf die Reformation, der im offiziellen Geschichtsbild die Rolle der Wegbereiterin des Deutschen Reiches unter preußischer Oberherrschaft eingeräumt wurde, nicht nur legitim, sondern sogar erwünscht.

Die „Begrüßung der Reformatoren durch die Humanisten“ (Abb. 106),¹²³⁸ die der Berliner Akademie-Lehrer Otto Knille (1832–1908) um 1881 fertigstellte, war Teil eines Wandbilderzyklus für das Treppenhaus des damals geplanten Neubaus der Berliner Universitätsbibliothek. Die Gemälde, zwischen 1879 und 1884 ausgeführt, sollten die Hauptphasen der menschlichen Kultur und Gelehrsamkeit verbildlichen: Die antike Kultur mit der körperlichen und geistigen Jugenderziehung, die mittelalterlich-scholastische Schule mit einer Disputation in der Sorbonne vor König Ludwig IX., die humanistische Kultur in Wittenberg und die ‘moderne’ Kultur in Weimar mit Goethe, den Brüdern Humboldt, Schleiermacher, Wieland, Herder, Schiller u. a.¹²³⁹ Die Gemälde nahmen den ihnen zugedachten Platz nur kurze Zeit ein: Nachdem sie auf der Berliner Jubiläumskunstaussstellung 1886 einen großen Erfolg und die große goldene Medaille erringen

¹²³⁵ So berichtet das *Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1870, S. 80.

¹²³⁶ *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 51. Vgl. auch hier S. 216.

¹²³⁷ So sogar bei HAUSRATH 1888, S. 110, dem immerhin Kaulbachs überzeugter Protestantismus imponiert. Zu antiklerikalen Tendenzen in Kaulbachs Kunst auch GROSS 1989, S. 51–53: In einer „Tempelaustreibung“ von 1869 vertreibt Christus hohe geistliche Würdenträger, in der „Christenverfolgung unter Nero“, 1872, spielt Kaulbach wiederum auf die Inquisition an. S. zu diesen Werken auch OSTINI 1906, S. 111–113.

¹²³⁸ 1879–81, Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv.-Nr. A I 428. Öl/Lwd., 153,5 x 558,5 cm. Literatur: ROSENBERG 1882, S. 55; DONOP 1885; KAT. AUSST. BERLIN 1886, S. 122, Kat. Nr. 616; FRIESE 1910, S. 129, bes. Anm.; GROSS 1989, S. 114–118; KAT. AUSST. DIE ELBE 1992, Kat. Nr. 8/52, S. 305 (mit Abb.); KAT. AUSST. BERLIN 1996, Kat. Nr. IV 4/21, S. 324 f.; KAT. BERLIN 2001.

¹²³⁹ S. zum Gesamtprogramm DONOP 1885.

konnten, wurden sie in die Berliner Nationalgalerie verwiesen.¹²⁴⁰ Alle Gemälde sind friesartige Kompositionen auf goldgrundierter Leinwand, die um fünfeinhalb (Mittelalter und Reformation) bzw. dreieinhalb Meter lang sind (Antike und Moderne).

Wie Kaulbach brachte auch Knille die religiöse Reformation bruchlos mit dem Humanismus in Verbindung. Sein Fries ist in drei Gruppen geteilt: Im linken Bilddrittel befinden sich die Wittenberger Reformatoren mit Martin Luther im Zentrum.¹²⁴¹ Ganz offensichtlich hat Knille sich für seine Luther-Figur an Cranachs Kupferstich-Porträt Luthers mit Doktorhut von 1521 (Abb. 4), das anlässlich des Wormser Reichstags entstand, orientiert: Im vollen Profil heben sich seine Züge und der ausladende, die eindrucksvoll gewölbte Stirn freilassende Doktorhut von dem Goldgrund ab. Auch sonst zeigt Knille den Luther des Reichstages: Er trägt noch Kutte und Sandalen, und sein selbstbewusstes Auftreten, das linke Bein vorgestellt, den Oberkörper leicht zurückgeneigt, die Bibel mit beiden Händen vor sich haltend, lässt den Betrachter unwillkürlich an seine Worte: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders ...“ denken. Die Ähnlichkeit, die die Haltung zu Anton von Werners „Luther vor dem Reichstag zu Worms“ (Abb. 205) aufweist, ist vielleicht nicht ganz zufällig.

Auch sonst bemühte sich Knille, in der Reformatoren-Gruppe die Zeit des Wormser Reichstages heraufzubeschwören: Der sächsische Kurfürst, der neben Luther thront, ist Friedrich III. der Weise, der Luther zwar gewähren ließ und, wo er konnte, unterstützte, sich aber selbst bis zu seinem Tod nie öffentlich zu der neuen Lehre bekannte. Das Kupferstich-Porträt Albrecht Dürers von 1524, das Knille für sein Porträt zugrunde lag, mag sein Aussehen um diese Zeit getreu wiedergeben (Abb. 107).¹²⁴²

Friedrich dreht sich zu Luther um, nachdenklich hat er das Kinn auf die rechte Hand gestützt, das selbstbewusste Gebaren des jungen Mönches scheint ihm nicht ganz geheuer: Dieser Mönch sei ihm „viel zu kühn“, soll er nach Luthers Rede auf dem Wormser Reichstag gesagt haben,¹²⁴³ und es ist gut möglich, dass Knille bei der Komposition des Bildes an diesen Ausspruch dachte. In seiner Unterstützung Luthers wurde Friedrich von Georg Spalatin, seinem Kanzler bestärkt, der wie ein Fels hinter ihm steht.¹²⁴⁴ Seine kräftige Gestalt, die

¹²⁴⁰ FRIESE 1910, S. 129, Anm.; auch KAT. AUSST. BERLIN 1996, S. 325.

¹²⁴¹ Die Identifikation der Personen wurde durch die Bildbeschriftung bei ROGGE 1890, S. 164 f., wo das Gemälde über zwei Seiten abgebildet ist, wesentlich erleichtert.

¹²⁴² S. z. B. KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 226, S. 250. Das Bildnis war auch von Carl Barth nachgestochen worden für die Bildnissammlung MÄNNER DER REFORMATION 1859.

¹²⁴³ So berichtet u. a. FREYTAG 1888, S. 102; auch KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 52.

¹²⁴⁴ Knille gibt Spalatin glatter, aber auch korpulenter, als er z. B. im Stammbuch Cranachs oder auf dem Porträt Cranachs von 1537 (Karlsruhe, Kunsthalle) erscheint. Er orientierte sich vielleicht an einer der damals populären Bildnissammlungen, wie dem populären Buch MÄNNER DER REFORMATION 1859, hier S. 54: Das Bildnis, von C. Barth wohl nach dem Stammbuch-Bild Cranachs in Stahl gestochen, verweicht Knilles Züge und gibt Kinn und Wangen mehr Fülle.

entschlossenen Züge spiegeln auch die Zähigkeit, mit der Spalatin half, Luthers Sache durchzukämpfen.

Links gruppieren sich die gelehrten Anhänger Luthers, seine Mitreformatoren Melanchthon, hier sehr jung erscheinend – er war zur Zeit des Wormser Reichstages erst 24 Jahre alt¹²⁴⁵ – und Luthers Doktorvater Andreas Bodenstein, gen. Karlstadt.¹²⁴⁶ Hinter ihnen steht wohl der an seiner charakteristischen gebogenen Nase zu identifizierende Johannes Bugenhagen, der erst 1521 nach Wittenberg kam und daher hier vielleicht noch im Hintergrund steht (Abb. 170).¹²⁴⁷ Der vorn hockende und in einem großen Folianten blätternde Student mag, wie Gross vorschlägt, der junge Agricola sein, der sich allerdings später mit Luther überwarf.¹²⁴⁸

Wir haben hier keineswegs eine ideale ‘Wittenberger Gruppe’ vor uns, sondern eine zeitlich ganz eng gebundene Zusammenstellung von Personen: Kurfürst Friedrich war sicher kein so begeisterter Anhänger Luthers wie sein Bruder Johann und dessen Sohn Johann Friedrich es später werden sollten und die Kaulbach in seinem Gemälde darstellte; Karlstadt wurde schon bald zum Gegner Luthers: Die Auswahl Knilles folgte nicht dem Kriterium der Bedeutung der Dargestellten für die lutherische Reformation, sondern rein historisch: Wer bildete Luthers Umfeld um 1521?

Den Mittelteil des Bildes bevölkert eine Gruppe dicht gedrängter, zu den Reformatoren gewandter ‘Humanisten’, die scheinbar zu den Wittenbergern zu Besuch kommen. Der Anführer der Gruppe ist der Reichsritter und Dichter Ulrich von Hutten, der Luther hier eher als Dichter denn als Ritter begrüßt: In Zivil und mit dem Lorbeerkranz auf dem Haupt steht er den Wittenbergern gegenüber, den rechten Arm in deklamierender Geste ausgestreckt und Luther huldigend.¹²⁴⁹ Hinter ihm folgen Crotus Rubeanus, der Rektor der Erfurter Universität

¹²⁴⁵ Porträts des jugendlichen Melanchthon existieren nicht; Cranach malte ihn wohl erstmals als Pendant zu Luthers Porträt um 1532 (s. o. Abb. 11). Knille gab ihm durch Glättung der Züge ein jugendlicheres Aussehen; er orientiert sich hier möglicherweise – dafür spricht neben den Porträtzügen Melanchthons Ausrichtung des Dreiviertelprofils nach rechts, statt nach links wie in Cranachs Porträts – an Heinrich Aldegrevers Kupferstich nach einem solchen Cranachporträt: s. KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 4.

¹²⁴⁶ Identifikation durch ROGGE 1890, S. 164; DONOP 1885, Sp. 102. Von Karlstadt ist nur ein sehr unzureichendes Porträt eines unbekanntes Stechers von minderer Qualität überliefert: KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 119. Knille ist dem in seiner Darstellung nicht gefolgt. GROSS 1989, S. 114 identifiziert die Figur als Justus Jonas; eine Ähnlichkeit mit den gut bekannten Cranach’schen Jonas-Porträts ist allerdings kaum feststellbar. Auch wirkt der Mann auf dem Bild deutlich älter als es Jonas um 1521 war.

¹²⁴⁷ Bugenhagen wurde mehrmals von Cranach porträtiert, daher wird sein Gesicht Knille bekannt gewesen sein: so im Stammbuch Cranachs (abgebildet in KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 270c, Abb. S. 297); an diesem Stammbuch orientierte sich offensichtlich auch die verbreitete Porträtsammlung MÄNNER DER REFORMATION 1859, die Knille vielleicht kannte.

¹²⁴⁸ GROSS 1989, S. 114. Bei ROGGE 1890, S. 164 erhält diese Figur keine Beschriftung; es ist daher auch möglich, dass es sich einfach um einen anonymen Studenten als Vertreter der studentischen Anhängerschaft Luthers handelt.

¹²⁴⁹ Das einzige mir bekannte und in vielen Nachstichen verbreitete Hutten-Porträt ist der Buchholzschnitt von Erhard Schön von 1521 (KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 109a): Hier trägt Hutten eine Rüstung; mit dem Lorbeerkranz, der Frisur und der Bartracht orientiert sich Knille aber eindeutig daran.

und einer der Hauptautoren der sog. „Dunkelmännerbriefe“, der rebellische Reichsritter Franz von Sickingen,¹²⁵⁰ Erasmus von Rotterdam¹²⁵¹ und – eine eindrucksvolle mächtige Gestalt – Eobanus Hessus, Humanist und neulateinischer Dichter, der dem Erfurter Humanistenkreis angehörte.¹²⁵² Zwischen Erasmus und Hessus aber eine Kuriosität – der Kopf des Reichskanzlers Bismarck erscheint hier, wie er allen Zeitgenossen aus der populären Graphik und den vielen und vielfach reproduzierten Porträts bekannt war.

Die Humanisten-Gruppe lässt sich – bis auf Bismarck – wie die Reformatoren in die Zeit des Wormser Reichstags einordnen: Gerade zu dieser Zeit hatten die Reichsritter Hutten und Sickingen sich in aller Öffentlichkeit auf Luthers Seite geschlagen, ihm sogar ihren persönlichen Schutz angeboten; Erasmus hatte sich noch nicht mit Luther überworfen, und der Rektor der Erfurter Universität, Crotus Rubeanus, der später im Dienst Albrechts von Brandenburg gegen das Luthertum arbeitete, hatte Luthers Entgegnungsschrift auf die Verdammung seiner Lehren seitens der Kölner und Löwener Universität begeistert begrüßt und ihn auf seinem Weg zum Reichstag mit allen Ehren vor den Toren Erfurts empfangen. Die Humanisten wussten sich mit den Wittenbergern einig in ihrer Ablehnung der Scholastik und abergläubischen Frömmigkeit.

Sind die Gruppen der Reformatoren und Humanisten inhaltlich wie formal direkt aufeinander bezogen, so erscheint der rechte Bildteil nicht sehr geglückt kompositorisch angebunden. Wild bewegtes Geschehen steht den ruhig dastehenden Figuren der Reformatoren und Humanisten gegenüber: Zwei Dominikaner-Mönche ganz rechts mit ihrem Ablasskasten, unter dem wehenden Banner des Papstes, bieten marktschreierisch ihre Ablasspapiere an, die Münder weit aufgerissen. Neben dem hockenden Mönch liegt bereits ein prall gefüllter Geldbeutel, und trotzdem streckt dieser dem Volk mit lang ausgestrecktem Arm seinen Ablasszettel entgegen. Das Volk aber will ihn nicht, der Betrug ist erkannt, Luther ist auf den Plan getreten: Der am Ablasskasten stehende Landsknecht macht überlegen eine wegwerfende Geste, der Bauer links neben ihm hat voller Wut auf den unfairen Handel beide Fäuste erhoben; eine Bettlerin hat sich bereits abgewandt und strebt dem Bildhintergrund zu, während ein fahrender Schüler in gestreiften Beinkleidern sich, den Hut begeistert schwenkend, den Luther huldigenden Humanisten angeschlossen hat: Die Ursache der Reformation wird hier in einem besonders prägnanten Beispiel aufgezeigt, und es wird

¹²⁵⁰ Sehr geschönt hat Knille das Porträt Sickingens, das einzig durch eine Radierung Hieronymus Hopfers bekannt ist: Abb. 199; KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 79.

¹²⁵¹ Wohl nach einem Porträt Hans Holbeins d. J., z. B. Paris, Louvre, Inv. Nr. 1345.

¹²⁵² Vorbild für das Porträt war, wie schon GROSS 1989, S. 114 bemerkte, ein Holzschnitt nach einer Porträt-Zeichnung Dürers von 1526. Vgl. „Albrecht Dürer 1471 bis 1528. Das gesamte graphische Werk, Einleitung von Wolfgang Hütt“, Bd. 2: Druckgraphik, S. 1744.

gezeigt, wie die Reformation im Volk Rückhalt gewann, von dessen Begeisterung sie wesentlich mit getragen wurde.

Obwohl Knilles „Zeitalter der Reformation“ eine Idealdarstellung gibt – die Humanisten begegnen den Reformatoren – hat er sich doch, anders als Kaulbach, auf einige wenige Aspekte der Reformation und auf den kurzen Abschnitt ihres eigentlichen Beginns, beschränkt. Er wird damit zumindest der Einheit der Zeit, deren Fehlen man bei Kaulbach immer bemängelte – gerecht und bleibt in diesem Sinne eher „historisch“. Auch Rosenberg lobte in der Ausstellungsrezension 1882: „Er wußte Ursache und Wirkung in einen lebendigen Zusammenhang zu bringen und deutete deshalb durch wenige, aber charakteristische Figuren die Motive an, aus welchen die reformatorische Bewegung herausgewachsen ist,“ nämlich die Gruppe der reformatorischen Theologen, die Humanisten, die sich im Kampf gegen die Kirche auf Luthers Seite schlugen, und das Volk, welches durch diese Bewegungen „aus seinem geistigen Schlummer aufgerüttelt worden ist“.¹²⁵³

Insofern blieb Knille trotz des idealen Goldgrundes und trotz der fiktiven Zusammenstellung auf festerem Boden, als es Kaulbach mit seinen hochfliegenden Visionen tat: Ein geschichtsphilosophischer Anspruch, wie er noch aus Kaulbachs „Zeitalter der Reformation“ spricht, wurde in den 80er Jahren, im Banne der „Realpolitik“ Bismarcks und in der letzten Blütephase der „Realhistorie“, gar nicht mehr Ernst genommen.

Antiklerikale Ausfälle, wie sie in der rechten Bildgruppe mit dem hakennasigen, ablassverkaufenden Mönch zu sehen sind, konnten in den 80er Jahren vollkommen unangefochten in einem monumentalen, öffentlichen Gemälde im Staatsauftrag dargestellt werden, ja, die Regierung selbst machte es ja vor: Das Porträt Bismarcks ist eine nicht zu übersehende Anspielung auf den zur Zeit der Auftragserteilung noch nicht beendeten Kulturkampf. Wo Kaulbach sein „Zeitalter der Reformation“ Anfang der 60er Jahre noch in einen versöhnlichen Rahmen stellte, auch deutlich die aus der Reformation erwachsenen positiven Folgen für das europäische Geistesleben in den Mittelpunkt rückte, da legte Knille den Akzent auf die ersten Kampffahre der Reformation und ihren antikatholischen Impetus, der es in dieser Zeit ja auch vor allem war, der Luther und die hier dargestellten Humanisten überhaupt zusammenbrachte. Wo Kaulbach, überzeugter Liberaler, den positiven Akzent der freien Forschung und Wissenschaft legte, da ging Knille eher negativ vor: der Kampf für etwas wird hier zum Kampf gegen etwas; wo Kaulbach Rücksichten auf eine tendenziell auf Versöhnung ausgerichtete Regierung nehmen musste, da handelte Knille voll im Einverständnis mit Reichskanzler Bismarck und den Nationalliberalen, indem er den Kampf

der protestantischen Kirche gegen die katholische als Hauptmoment der Reformation darstellte.

Damit wurde das Gemälde freilich innerhalb weniger Jahre ähnlich anachronistisch, wie es Kaulbachs „Zeitalter der Reformation“ schon bald nach seinem Entstehen war: Die ersten Milderungsgesetze waren ja schon 1880 in Kraft getreten, und 1886/87 wurde der Kulturkampf offiziell beigelegt. Die Historienmalerei ist Meinungsmalerei geworden; das heißt aber auch, dass sie mit den sich beschleunigenden Zeitläuften nicht immer mitkommt.

V.4. Luthers Schulzeit – Magdeburg und Eisenach

V.4.1. Luther in Magdeburg 1497

Gemälde zu Luthers Leben setzen in seiner Schulzeit in Magdeburg ein. Dort besuchte Martin Luther, 14-jährig, 1497/98 nur ein Jahr lang die Schule. Während er von seiner Schulzeit in Eisenach häufig und gern erzählte, war Magdeburg nur sehr selten Thema, wenig Sicheres ist der Forschung zu diesem Lebensabschnitt Luthers bekannt. Er wurde wohl auf Empfehlung des gebürtigen Mansfelders Paul Moßhauer, der in Magdeburg erzbischöflicher Offizial war, von den Eltern nach Magdeburg geschickt, um hier eine bessere Ausbildung als in der Mansfelder Stadtschule erhalten zu können. Er selbst berichtete später, er sei „zu den Nullbrüdern“ in die Schule gegangen. Wahrscheinlich ist, dass es sich dabei um die „Brüder vom gemeinsamen Leben“ handelte, eine verinnerlichte Frömmigkeit pflegende Laienbruderschaft, die sich 1489 in Magdeburg niedergelassen hatte. Sie betrieben wohl keine eigene Schule, vielmehr ging Luther auf die Domschule, an der möglicherweise „Brüder vom gemeinsamen Leben“ unterrichteten. Martin Brecht geht „mit Sicherheit“ davon aus, dass Luther während seiner Magdeburger Zeit auch bei der Bruderschaft wohnte.¹²⁵⁴

Die spärliche Quellenlage, aber auch das geringe Interesse, das Luther selbst für seine Magdeburger Schulzeit später aufbrachte, legen nahe, dass dieser Lebensphase Luthers für seine Entwicklung keine allzu große Bedeutung beigemessen werden muss, ein Grund wohl, warum das Magdeburger Jahr weder in der Graphik noch – im allgemeinen – in der Malerei Thema wurde. Nur ein Maler, Wilhelm Lindenschmit d. J., hat sich mehrfach mit dieser Zeit in Luthers Leben auseinandergesetzt: Mindestens drei Mal malte er den „Eintritt Luthers in

¹²⁵³ ROSENBERG 1882, S. 55.

¹²⁵⁴ Zur Magdeburger Zeit Luthers: BRECHT 1981, S. 27 f.; aber auch die Quellen- und Aufsatzsammlung von BUCHHOLZ – HOBOM 1996, aus der auch hervorgeht, wie der Forschungsstand im 19. Jahrhundert war.

die Klosterschule“, und einmal „Der jugendliche Luther bei seinem väterlichen Freund Andreas Proles“.

V.4.1.1. Luther wird 1497 von seinen Eltern in die Klosterschule der grauen Brüder nach Magdeburg gebracht

Wilhelm Lindenschmit d. J. (1829–1895), aus Mainz gebürtig und durch die Antwerpener und Pariser Ausbildung zu einem feinsinnigen Kolorismus geschult, den er als Münchener Akademielehrer an seine Schüler weitergab, beschäftigte sich intensiver als die meisten anderen Maler des 19. Jahrhunderts mit der Reformationszeit. Seit 1862 malte er nicht nur Szenen aus Luthers Leben, sondern auch Bilder zu Ulrich von Hutten, Franz von Sickingen, zur englischen und schottischen Reformationsgeschichte.

Das Thema „Luther“ aber war sein Lieblingsgebiet, und einige seiner Gemälde gehören zu den qualitativsten der Gattung. Dabei bevorzugte er vor der großen historischen Geste die ruhigeren Gefilde des historischen Genres: Luthers Kindheit beschäftigte ihn, Luthers Werdezeit als Student und als Mönch im Kloster, aber auch Gesprächssituationen wie das „Marburger Religionsgespräch“ oder „Luther vor Cajetan“, die trotz des großen Figurenaufgebots in ihrer feinen Psychologisierung intim wirken.

Das Bildthema von Luthers Eintritt in die Klosterschule muss Lindenschmit mehrmals beschäftigt haben:¹²⁵⁵ 1876 war ein Bild dieses Themas im Münchener Kunstverein ausgestellt.¹²⁵⁶ Im Nachlasskatalog werden Gemälde von 1893, 1877 und ein weiteres, undatiertes genannt, in seiner handschriftlichen Lebensbeschreibung seines Vaters verzeichnete der Sohn Wilhelm Versionen von 1880 und 1893: Mindestens vier Mal, 1876, 1877, 1880 und 1893, scheint Lindenschmit das Thema also gemalt zu haben. Bekannt sind ferner eine Farbskizze, 1877 datiert, die sich heute im Lenbach-Haus in München befindet (s. u.), eine Kohlevorzeichnung¹²⁵⁷ und eine Tuschfederzeichnung.¹²⁵⁸

Zwei der Ölgemälde sind mir bildlich überliefert. Die eine verlegt das Geschehen wohl in den Vorraum eines Klosters, einen großen, tiefen Raum mit unregelmäßigem Steinboden (Abb. 108).¹²⁵⁹ An der Rückwand erkennt man das Gemälde einer Kreuzigung Christi. Das

¹²⁵⁵ Bei dem Eintrag bei BM I,2, S. 879, Nr. 22 ist nicht ganz klar, welche Version gemeint ist.

¹²⁵⁶ *Kunstchronik* 11, 1876, Sp. 531.

¹²⁵⁷ Eine Fotografie in der Lutherhalle Wittenberg, wohl ein Zeitungsausschnitt oder aus einem Auktionskatalog ausgeschnitten, gibt diese Zeichnung wieder: Inv. Nr. 4° XII 8368b.

¹²⁵⁸ Tuschfederzeichnung ebenfalls im Lenbachhaus, München. Diese Angaben sind dem Katalog-Manuskript des Lenbach-Hauses von Brigitte Reinhardt, 1974, entnommen. Ich danke Frau Dr. Eschenburg, die mir das Material freundlicherweise zur Verfügung stellte.

¹²⁵⁹ Abb. in: EISENACHER O. J., zwischen S. 16 und 17.

Dämmerlicht des Raumes wird durch den Lichteinfall eines großen Fensters in der linken Wand erhellt, die Hauptszene aber empfängt ihr Licht von der die Wand durchbrechenden, großen, spitzbogigen Holztür. Hier scheint der junge Luther mit seiner Familie gerade von einem jungen Mönch mit Kapuze eingelassen worden zu sein; sie werden im Vorraum von drei Mönchen empfangen. In der Tür in der rechten, das Bildfeld begrenzenden Wand, die zum eigentlichen Klostergebiet zu führen scheint, drängen sich vier halbwüchsige Jungen, die die Ankunft des Neulings neugierig verfolgen.

Drei kleinere Geschwister, die Eltern und eine ältere Verwandte begleiten Martin ins Kloster, sie haben einen Korb mit Lebensmitteln mitgebracht, den ein auf dem Boden kniender Mönch in grauer Kutte eifrig inspiziert: Äpfel liegen schon auf dem Boden verstreut, ein Stück Geflügel. Der Vater, ein derber Mann mit kantigen Gesichtszügen, deutet auf das Mitgebrachte hin, ängstlich offenbar, ob es vor den gestrengen Augen der beiden stehenden Mönche Gnade finde, ob es ausreicht, seinen Sohn in die Klosterschule aufzunehmen.

Sehr ermutigend wirken diese Mönche nicht: Beide, der hagere, dünne mit dem dicken Buch im Arm und der kleinere, korpulentere neben ihm, schauen streng drein, viel Mitgefühl und Nächstenliebe lassen diese harten Gesichter nicht erwarten. Bei dem 14-jährigen Martin Luther, der in einem kleinen Bündel seine wenigen Habseligkeiten mitgebracht hat, stößt das Gebaren der Mönche jedenfalls auf Ablehnung: Er wendet ihnen den Rücken zu, ist noch halb seinen Geschwistern zugewandt, von denen die kleinste Schwester ihm ihre Hand reicht und Lebewohl sagen will. Den Kopf aber wendet er voll Widerwillen zu dem gierig die Waren im Korb inspizierenden Mönch, die Mundwinkel nach unten gezogen, den Blick voll Trotz.

Das Bild, eine harmlose Genre-Szene auf den ersten Blick, aufgelockert durch die neugierig sich drängelnden Jungen, die sich in der linken Tür begrüßenden Hunde, die Aufregung der kleinen Geschwister, enthält so einen antiklerikalen Seitenhieb: Schon jetzt, so scheint es, lernt der junge Luther die Habgier des Klerus kennen, gegen die er sich im späteren Leben so vehement auflehnen wird. Die Abneigung gegen das Mönchtum, so suggeriert Lindenschmit, wurde in Luther schon im zarten Alter von 14 Jahren gesät, und das scheinbar aus gutem Grund.

Die antiklerikale Tendenz ist in der zweiten Version, die 1895 in der „Kunst für Alle“ abgebildet wurde und im Todesjahr Lindenschmits in der Jahresausstellung der Künstlergenossenschaft zu München ausgestellt war, stark zurückgenommen (Abb. 109).¹²⁶⁰ Schon der architektonische Umraum wirkt freundlicher: Man befindet sich in einem hellen, romanischen Kreuzgang, in den die Familie Luther – Vater, Mutter und vier Kinder – durch

eine im Hintergrund sichtbare offene Tür eingetreten ist. Zwei Mönche kommen ihnen wohl vom inneren Geviert des Kreuzgangs entgegen, wo sie gerade Unterricht abgehalten haben mögen: am Durchgang zum Garten links hinter ihnen drängt sich wieder einmal eine fröhliche Jungenschar, fünf diesmal, alle lachend, fast ausgelassen.

Streng wirken die Mönche auch hier, der Ältere scheint gar eine Art Rute in der Hand zu haben. Doch neigt der hintere Mönch freundlich den Kopf zu den Kindern, von denen ihn das jüngste mit offenem Mund anstaunt. Martins Vater hat seinen Hut abgenommen und empfiehlt, leise lächelnd, mit der rechten Hand seinen ältesten Sohn. Dieser hat seine trotzige Haltung hier abgelegt. Etwas schüchtern, aber erhobenen Hauptes, steht er da, frontal zum Betrachter, und wirft nur aus den Augenwinkeln einen Blick auf die Mönche.

Das gleiche Thema, und doch ist die Atmosphäre eine ganz andere. Wo die eine Version einen bissigen, antiklerikalen Beigeschmack hat, gibt die andere eine vollkommen harmlose Genre-Szene. Irgendwo dazwischen liegt die gemalte Skizze Lindenschmits im Lenbach-Haus von 1877 (Abb. 110):¹²⁶¹ Die Komposition ist deutlich näher an dem Kreuzgang-Bild: Auch hier findet sich links ein offener Bogen, in dem sich die Klosterschüler drängen, auch hier kommen zwei Mönche der rechts stehenden Familie Luther von links entgegen. Doch ist der Hintergrund geschlossen, öffnet nicht den weiteren Blick auf den Kreuzgang, und links hinter Martin spielt sich wieder die Szene der Inspektion des Lebensmittel-Korbes ab, um den sich diesmal ein älterer Mönch und eine Frau – vielleicht die ‘ältere Verwandte’? – kümmern. Die Skizze wird auch zeitlich irgendwo zwischen den beiden bekannten Gemälden liegen, in welcher Reihenfolge sie aber datiert werden, muss wohl Spekulation bleiben. Möglicherweise malte Lindenschmit das im geschlossenen Raum angesiedelte Bild zuerst und stellte es 1876 im Münchener Kunstverein aus: Die antiklerikale Tendenz ließe sich dann mit dem auch in Bayern Wogen schlagenden Kulturkampf in Verbindung bringen. 1877 folgte dann die Skizze, in der besonders das vielleicht in München Anstoß erregende Motiv des gierigen Mönches in den Hintergrund tritt und, 1880 oder 1893, bei nachlassender Kulturkampf-Stimmung, das freundlichere Genre-Bild. Aber wie gesagt, das muss Spekulation bleiben.

Genauere historische Studien hat Lindenschmit für das Bild offensichtlich nicht betrieben. Er scheint sich an die hergebrachte Meinung gehalten zu haben, dass mit den „Nullbrüdern“ oder „grauen Brüdern“ Franziskanermönche gemeint seien. Speziellere Literatur kann er nicht

¹²⁶⁰ Abb. in *Die Kunst für Alle* 10, 1895, S. 345.

¹²⁶¹ Öl/Lwd., 131 x 181 cm, Inv. Nr. G. 5 968.

konsultiert haben, denn schon 1851 hatte Friedrich Wiggert einen Aufsatz veröffentlicht, in dem er die „Nullbrüder“ genau identifizierte.¹²⁶²

Die Verwechslung mit den Franziskanermönchen bringt eine gewisse Ironie mit sich: Wo Lindenschmit die erste, prägende Begegnung Luthers mit dem Mönchstum darstellen will, da war die tatsächliche Bruderschaft, bei der Luther wohnte, gerade in den später von ihm kritisierten Formen des Mönchstums reformerisch: Man legte kein Gelübde ab, sondern lebte auf freiwilliger Basis in der Gemeinschaft; man bettelte nicht, sondern arbeitete für sein Brot; Bornkamm meint, die „spätmittelalterliche Erweckungsfrömmigkeit, die sie vertraten“, sei Luther „als das Reinste der katholischen Glaubenswelt in Erinnerung geblieben“.¹²⁶³

V.4.1.2. *Der junge Luther bei seinem väterlichen Freund Andreas Proles, 1497*

Auch das andere Thema, das Lindenschmit aus Luthers Magdeburger Zeit aufgriff, spricht dafür, dass er eher populäre als wissenschaftliche Literatur konsultierte: „Der junge Luther bei seinem väterlichen Freunde Andreas Proles, Augustinerprovinzial zu Magdeburg“ wurde erstmals 1869 auf der Münchener internationalen Kunstausstellung gezeigt und fand viel Beifall (Abb. 111).¹²⁶⁴ Leider ist mir das Bild nur durch mehr oder weniger gute graphische Reproduktionen bekannt, die ich hier zur Beschreibung heranziehe:¹²⁶⁵ Schauplatz ist eine mittelalterliche Stube, die Lindenschmit bis ins Detail liebevoll ausgemalt hat: Eine einzige Stütze, die das linke Bilddrittel vertikal begrenzt, trägt die niedrige, gewölbte Decke und grenzt verschiedene Wohnbereiche voneinander ab. Das linke hintere Raumkompartiment scheint der gelehrten Arbeit gewidmet, ein Schreibtisch mit Tintenfass, ein Regal mit mehreren Büchern sind hier zu finden, auch eine an die Wand gespannte Schnur mit dahinter gesteckten Utensilien, einer Schere, einem Winkelmaß, Briefen.

Um die Säule herum ist eine Sitzbank aufgebaut, mit Kissen bedeckt, die einen gemächlichen Platz am dahinter eingebauten Ofen bietet, an der Wand rechts hängen einige Bilder – auch hier wieder eine „Kreuzigung Christi“, daneben steht ein schön verzierter hölzerner Waschschrank mit Wasserbehälter, Waschschüssel und dem lang an einer Halterung herunterhängenden Handtuch, wie man es auch auf altniederländischen Gemälden bewundern kann. Rechts davon, vom Bildrand angeschnitten, eine mit einem Kielbogen abgeschlossene

¹²⁶² Abgedruckt bei BUCHHOLZ – HOBOMH 1996, S. 11–19.

¹²⁶³ BORNKAMM²1966, S. 11.

¹²⁶⁴ Aufbewahrungsort unbekannt. Lobend erwähnt in: *Die Dioskuren* 16, 1869, S. 365; *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 108; *Zeitschrift für bildende Kunst* 5, 1870, S. 122; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1870, S. 80; REBER 1879, S. 646; PECHT 1888, S. 280; BM I,2, S. 878, Nr. 11.

Holztür, schön mit ornamentierten schmiedeeisernen Beschlägen versehen, über einer abgelaufenen Schwelle. Mit viel Liebe hat Lindenschmit sich ins Detail versenkt, so auch in den unter der Sitzbank liegenden Holzschuhen, wie sie ganz ähnlich auch z. B. auf Jan van Eycks „Arnolfini-Hochzeit“ zu sehen sind.

Auf der Sitzbank vor der tragenden Säule sitzt ein alter Herr im Gelehrtentalar und mit dem Barett auf dem Kopf. Mit der rechten Hand hält er ein aufgeschlagenes Buch, ein weiteres Buch liegt auf seinem Schoß, die Linke hat er in einer erklärenden Geste erhoben. Geduldig erklärt er dem rechts auf einem Bänkchen vor dem Waschschrank sitzenden Martin Luther den Text des Buches; der Junge seinerseits ist ganz Aufmerksamkeit: Die Hände gefaltet, den Blick aufmerksam auf den Lehrer gerichtet, den Mund leicht geöffnet, als wolle er gleich eine Frage stellen, sitzt er da.

Es ist eine beschauliche und erbauliche kleine Szene, und als solche wurde sie von der zeitgenössischen Kritik lobend erwähnt: „Alles so einfach und doch so anziehend“, schrieb der Korrespondent der „Dioskuren“ 1870 von der Ausstellung des Bildes in Bremen,¹²⁶⁶ und in der „Zeitschrift für bildende Kunst“ schwärmte man:

„Wie freundlich ernst der Alte seine Lehren erteilt! Mit wie kindlich gläubiger Andacht, aber den hellen Verstand auf der Stirne, der Kleine die Weisheit des Magisters entgegennimmt! Es ist ein echtes Bild aus dem Volksleben, durch das Andenken an die Persönlichkeit des großen Reformators geweiht und mit sinniger Hand bis in's unscheinbarste Detail der Umgebung ausgeführt.“¹²⁶⁷

Das „Andenken“ an Luther „weiht“ die Szene also, die Identifizierung des Jungen ist aber nicht unbedingt nötig, um das Genrebildchen, das es eigentlich ist, wertzuschätzen. Lindenschmit scheint die Unkenntnis, in der sich die Allgemeinheit und selbst die Forschung z. T. über Luthers Zeit in Magdeburg befand, zu nutzen, um seiner Phantasie freien Lauf zu lassen, um die Kindheit des Reformators, die doch fast völlig im Dunkeln liegt, in lebendigen Farben und so wie es ihm gefiel, wieder auferstehen zu lassen. Schon als Kind also ist Luther lernbegierig und aufgeschlossen gewesen, und wieder sucht Lindenschmit den Keim des reformatorischen Wirkens schon in dem ganz jungen Luther. Andreas Proles nämlich, der sich sein Leben lang für eine Reformation der Augustinerorden eingesetzt hatte, hatte sich – allerdings früher als Luther, um 1465 – tatsächlich für eine Weile in Magdeburg aufgehalten und wurde wenig später wegen seiner Lehren von der Kirche gebannt.

¹²⁶⁵ Abb. u. a. bei DISSELHOFF 1883, S. 13; *Zeitschrift für bildende Kunst* 5, 1870, zwischen S. 120 und 121; Seemanns Kunsthistorische Bilderbogen Nr. 281; ROSENBERG 1887, S. 55.

¹²⁶⁶ *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 108.

¹²⁶⁷ Bericht von der internationalen Kunstausstellung in München 1870. *Zeitschrift für bildende Kunst* 5, 1870, S. 122.

„Er sollte hierauf in Rom Abbitte thun, und trat auch wirklich die Reise an. Nicht weit mehr von Rom, vernahm er, daß man dort beschlossen habe, ihn heimlich zu tödten. Ohne Rom erreicht zu haben, eilte er zurück, starb aber auf der Rückreise.“¹²⁶⁸

So berichtete Pflaum in seinem populären Lutherbüchlein – nicht ganz der Wahrheit entsprechend, denn die Kirche gab Proles recht und ließ ihn bis kurz vor seinem Tod sein Reformvorhaben weiter verfolgen;¹²⁶⁹ die meisten anderen Bücher des 19. Jahrhunderts über Luther, die populären wie die anspruchsvolleren, schweigen sich über das Thema aus oder lehnen eine Begegnung Luthers mit Proles, die tatsächlich kaum wahrscheinlich ist, schlichtweg ab.¹²⁷⁰

Es handelt sich also im Grunde um ein Phantasiestück, und doch gibt sich Lindenschmit größte Mühe, die Szene durch das Festhalten am historisch authentischen Detail und wohl auch durch eine naturalistische Farbigkeit, für die der Maler oft gelobt – aber auch getadelt – wurde,¹²⁷¹ „realistisch“ erscheinen zu lassen. Die frühe Berufung Luthers zum Reformator wird damit zumindest im Bild Wahrheit.

V.4.2. Luther in Eisenach, 1498–1501

In den Jahren 1498–1501 besuchte Martin Luther in Eisenach die Schule.¹²⁷² Hier hatte er Verwandte, was ein Grund für seine Übersiedlung aus Magdeburg gewesen sein mag. Sein Brot verdiente er sich – wie wohl schon in Magdeburg – durch Kurrendesingen: In kleinen Gruppen zogen die Schüler durch die Straßen und sangen vor den Bürgerhäusern wohl meist geistliche Lieder und wurden mit Nahrungsmitteln belohnt. Das war damals eine durchaus übliche Praxis und für die Bürger eine Möglichkeit, durch tätige Nächstenliebe etwas für das eigene Seelenheil zu tun. Auch Luther hat sich später dieser Form des Bettelns nie geschämt: „Ich bin auch ein solcher Partekenhengst gewest, und habe das Brot vor den Häusern genommen, sonderlich zu Eisenach, in meiner lieben Stadt“, erinnerte er sich in einer seiner Tischreden.¹²⁷³

Bereits Luthers erster Biograph, Johannes Mathesius, berichtete weiter, dass Luther durch seinen Gesang eine „andächtige Matrone“, die Bürgersfrau Ursula Cotta, dazu bewog, ihn in

¹²⁶⁸ PFLAUM 1817, Erstes Bändchen, S. 6, Fußnote.

¹²⁶⁹ Vgl. die „Allgemeine Deutsche Biographie“, 1888, Bd. 26, S. 662.

¹²⁷⁰ So August Nebe 1883, abgedruckt in: BUCHHOLZ – HOBOMH 1996, S. 25.

¹²⁷¹ Die Rede ist immer von einem „Gesamtton“, dem die Lokalfarben zugunsten einer atmosphärischen Durchdringung untergeordnet wurden, z. B. ROSENBERG 1887, S. 54. Der letztere tadelt aber auch, S. 54 f., dass dieser Gesamtton mit der Zeit immer „bräunlicher, grämlicher und krankhafter“ geworden sei.

¹²⁷² Zu Luthers Zeit in Eisenach: BRECHT 1981, S. 28–32; BREITSPRECHER 1996.

¹²⁷³ WA TR 2, Nr. 2582.

ihrem Haus aufzunehmen¹²⁷⁴ und ihn so aller Sorgen um das leibliche Wohl ledig machte. Die Cottas waren auch mit der angesehenen Bürgerfamilie Schalbe verwandt, deren Sohn Luther nach eigenen Aussagen „zur Schule führte“.¹²⁷⁵ Es wird daher auch vermutet, dass er nicht bei Cottas, sondern im Hause Schalbe wohnte. Dass Luther auf den jüngeren Heinrich Schalbe aufpassen sollte, mag eher als sein herzanrührender Gesang der wirkliche Grund für seine Aufnahme bei den Familien Cotta und Schalbe gewesen sein. Die Erzählung vom Kurrendesingen vor Frau Cotta aber hielt sich hartnäckig und wurde besonders im 19. Jahrhundert mit allem nur auszudenkenden rührenden Beiwerk versehen.

In der Malerei entwickelten sich zwei Varianten des Themas: Man zeigte einerseits direkt das Singen vor der Haustür der Cottas, andererseits aber die Aufnahme Luthers im Hause Cotta oder seinen Aufenthalt dort selbst.

V.4.2.1. „Um seines herzlichen Singens und Betens willen“¹²⁷⁶ – Luther als Kurrendesänger vor Frau Cotta

Moritz Berendt malte dieses Thema bereits um 1836, danach wurde es erst 1868 von Wilhelm Lindenschmit d. J. aufgegriffen; dieses Gemälde wurde bereits 1870 an eine englische Privatsammlung verkauft.¹²⁷⁷ 1872 malte Ferdinand Pauwels das Thema für den Zyklus aus Luthers Leben für die Reformationszimmer der Wartburg, schließlich folgte 1888 ein Bild von Ernst Hildebrand als Teil eines Zyklus für die Bielefelder Gymnasialaula.¹²⁷⁸ Während sowohl Pauwels' als auch Hildebrands Gemälde erhalten sind, von Lindenschmits Bild zumindest noch eine graphische Reproduktion existiert, fehlt von Moritz Berendts (*1803) Gemälde jede Spur. Es ist nur sicher, dass es 1836 auf der Berliner Akademie-Ausstellung unter dem Titel „Aus dem Jugendleben Martin Luthers“ ausgestellt war,¹²⁷⁹ und dass es später in den Besitz des Grafen Redern in Berlin kam.¹²⁸⁰ Es konnte wohl keine besondere

¹²⁷⁴ MATHESIUS 1588 (1857), S. 2.

¹²⁷⁵ WA TR 5, Nr. 5362: „Studit Icenaci et mendicavit panem ostiatim, deinde venit ad Henricianum, civem Icenacensem, et deduxit filium ad scholas.“

¹²⁷⁶ MATHESIUS 1568 (1857), S. 2.

¹²⁷⁷ REGNET 1870B, S. 274.

¹²⁷⁸ PIETSCH 1893, S. 462, erwähnt ein Bild des Themas auch für den bekannten Reformationsmaler Gustav Spangenberg, und zwar zusätzlich zu dem unten zu besprechenden „Luther im Hause der Frau Cotta“. Da er aber der einzige ist, der ein solches Bild überhaupt erwähnt, da er weiter nichts dazu zu sagen hat und es wahrscheinlich auch nicht selbst gesehen hat, liegt es nahe, dass es sich hier um einen Irrtum handelte: Jemand anders mag „Luther im Hause der Frau Cotta“ betitelt haben mit „Luther als Kurrendesänger“, woraufhin Pietsch angenommen haben mag, er habe beide Varianten des Themas gemalt.

¹²⁷⁹ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1836, S. 5, Nr. 60.

¹²⁸⁰ BM I, 1, S. 81, Nr. 5.

Aufmerksamkeit auf sich ziehen, denn es findet in den Besprechungen der Ausstellung keine Erwähnung,¹²⁸¹ auch eine Reproduktion ist mir nicht bekannt.

Die geringe Beachtung, die das Bild scheinbar schon im 19. Jahrhundert erfuhr, mag auch darauf zurückzuführen sein, dass Berendt kein sehr bekannter Maler war. Bei den frühen Berichten über die Düsseldorfer Malerschule von Anton Fahne, Hermann Püttmann und Wolfgang Müller von Königswinter findet er wohl deswegen keine Erwähnung, weil er die Düsseldorfer Akademie nur kurz, 1833–1834, besuchte. Aber auch in Rosenbergs Geschichte der Berliner Malerschule findet er nur am Rande als Schüler Wachs Erwähnung.¹²⁸² Jedenfalls interessierte er sich für die Reformationsgeschichte, denn nach diesem ersten Lutherbild malte er noch zwei weitere (s. u. S. 355 ff. und 594, Abb. 130), außerdem einen „Huß im Kerker, einen Tag vor seiner Verbrennung, von dem Conzil zu Kostnitz zum Widerruf aufgefordert“.¹²⁸³

Noch vor Lessing beschäftigte sich Berendt also in drei Bildern mit Luther, doch bewegte er sich in wesentlich ruhigeren Geleisen: Neben dem Kurrendesänger-Bild malte er „Martin Luther, im Kreise seiner Familie die heilige Schrift vorlesend“¹²⁸⁴ und „Luther im Kloster getröstet.“¹²⁸⁵ Ähnlich wie Gustav König konzentrierte er sich ansonsten in seinem Werk vor allem auf die religiöse Malerei. Dass die Lutherbilder in seinem Fall von einer Beeinflussung durch die liberale Bewegung motiviert sein könnten, erscheint angesichts der Themenwahl Berendts eher zweifelhaft: Die Bibellesung im Kreise der Familie, die Tröstung im Kloster, auch das Kurrendesingen mögen eher in den Kontext der Erweckungs-Bewegung gehören. Gerade im Rheinland war diese aber auch liberaler geprägt als in den hochorthodoxen Gebieten in Ostpreußen.¹²⁸⁶

Berendt mag durch die populäre Graphik auf die Thematik „Luther als Kurrendesänger“ aufmerksam geworden sein: Hier war das Thema außerordentlich beliebt und gehörte zu Lutherleben-Zyklen geradezu kanonisch dazu. Nach der Darstellung Schuberts (Abb. 69) aus dem späten 18. Jahrhundert kam es erstmals in den Zyklen von 1817 wieder auf und wurde

¹²⁸¹ Z. B. bei FAHNE 1837.

¹²⁸² ROSENBERG 1879, S. 44. TB 3, 1909, S. 380, behauptet zwar, Berendt habe auch später in Düsseldorf gewohnt, doch ist er über lange Zeit in Berlin nachweisbar und nahm zumindest bis 1854 regelmäßig an den Berliner akademischen Kunstausstellungen teil. S. LDM, Bd. 1, S. 124.

¹²⁸³ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1840, S. 4, Nr. 52: Farbskizze; ebd., Ausstellung 1844, S. 6, Nr. 53.

¹²⁸⁴ Auf der Berliner Akademie-Ausstellung 1838: s. BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1838, S. 4, Nr. 41. S. u.

¹²⁸⁵ Auf der Berliner Akademie-Ausstellung 1844: s. BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1844, S. 6, Nr. 56. S. u.

¹²⁸⁶ SHANAHAN 1954, S. 59.

bis zur Jahrhundertmitte mindestens 14 Mal aufgenommen.¹²⁸⁷ Die meisten Graphiker siedeln das Geschehen wie in den bei Campe herausgekommenen Folgen und wie bei von Löwenstern (Abb. 112)¹²⁸⁸ auf der Straße vor dem Haus der Frau Cotta an. Diese tritt dann meistens gerade aus der Haustür und verteilt Brot oder Geld; bei von Löwenstern streckt sie die Hand über einem der Jungen, Luther, aus, wie um ihn zu segnen.

Boettichers Betitelung von Berendts' Bild, „Luther, als Chorknabe auf der Straße Almosen empfangend“, legt nahe, dass Luther hier direkt etwas aus der Hand Frau Cottas empfing.

Wie Berendt und die populäre Graphik verlegte auch Lindenschmit seine Darstellung von um 1868 auf die Straße vor dem Haus der Frau Cotta, das Bild war in der Ausstellungsbesprechung der „Kunstchronik“ betitelt mit „Luther, der als Currentschüler in Eisenach vor der Thür der Elisabeth [sic] Cotta um Brot singt.“¹²⁸⁹ In der Kunstchronik hieß es zu dem Bild, man sei „nicht mit dem Titel, – denn Luther sieht aus wie jeder andere Bube, – wohl aber mit der Malerei zufrieden.“¹²⁹⁰

Tatsächlich sieht man dem Bild (Abb. 113)¹²⁹¹ nicht unbedingt an, dass hier ein Vorgang von historischer Bedeutung vor sich geht: Eine Genreszene hat Lindenschmit gemalt, mehr nicht. Der hochrechteckige Bildausschnitt gibt den Aufblick auf einen Teil der Wand des Cotta'schen Hauses und die über drei Treppenstufen zu erreichende, spitzbogige Haustür. Ein hölzernes Spalier rechts davon an der Hauswand und ein kahler Baum sind genauso wie die Fensterbrüstung in der linken oberen Bildecke, die Treppenstufen und der Boden mit Schnee bedeckt. Es ist also tiefster Winter, und die Jungen, die sich, vor der Haustür versammelt haben, frieren sicherlich. Alle tragen sie Mützen und lange Mäntel und haben Taschen umgehängt für die Lebensmittel, die sie durch ihren Gesang zu ergattern hoffen. Treuherzig schauen sie zu Frau Cotta auf, die eben die Tür geöffnet hat und freundlich zu ihnen herausieht. Zwei kleine Kinder haben sich neugierig vor ihr aufgestellt und schauen die Sänger mit großen Augen an.

Welcher von den vier niedlich aussehenden Knaben mag wohl Luther sein? Der Betrachter kann es nur vermuten: Es wird der Junge sein, der ganz vorn an der Treppe steht, der auch einen Fuß bereits auf die Treppenstufe gesetzt hat und mit besonderer Inbrunst zu singen scheint. Er schaut der Hausfrau in die Augen, und auch sie schaut ihn an. Es ist die exponierte

¹²⁸⁷ Vgl. KAT. AUSST. COBURG 1980.

¹²⁸⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.2.1–4, S. 98 f.

¹²⁸⁹ Das Bild wird erwähnt in *Kunstchronik* 3, 1868, Sp. 100; *Die Dioskuren* 16, 1869, S. 212; REGNET 1870B, S. 273 f.; REBER 1879, S. 646; PECHT 1888, S. 234; PECHT 1894/95, S. 345.

¹²⁹⁰ *Kunstchronik* 3, 1868, Sp. 100.

¹²⁹¹ Abgebildet in *Schorers Familienblatt* 6, 1885, 1. Band, S. 85. Ich danke Frau Jutta Schoeffel von der Staatsbibliothek Berlin, Abteilung Historische Drucke, die das Bild für mich herausgesucht hat.

Stellung, aber auch der Blickkontakt, der Luther vor den anderen Jungen auszeichnet. Lindenschmit hat besonders die Armut des jungen Luther fühlbar gemacht, indem er seine Kurrendesing-Szene mitten in den tiefsten Winter verlegte: Selbst im Winter, in der eisigen Kälte, müssen diese armen Jungen um ihr Brot betteln gehen! Das Motiv von Luthers sozialem Aufstieg (s. u. Kap. V.4.2.3.) drängt sich umso mehr auf.

Dennoch: dass es Lindenschmits Luther an der historischen Bedeutsamkeit mangelte, fand nicht nur der Rezensent der Kunstchronik, sondern auch C. A. Regnet 1870: Nachdem er sich allgemein darüber ausgelassen hat, dass ein Bildthema wie dieses, dem es an der „objektiven Bedeutung der Handlung“ mangelt, bestenfalls zum „historischen Genre“ gerechnet werden kann, stellt er einen Vergleich zu dem auch in Deutschland sehr bekannten „Luther als Kurrendesänger“ des Belgiers Hendrik Leys von 1858 an (Abb. 114):¹²⁹² Dieser wusste immerhin „seinem Stoff eine höhere Basis zu geben [...], indem er uns in seinem Luther den gewaltigen Geist ahnen ließ, der aus so dunkler Tiefe zu so glänzender Höhe sich emporarbeiten konnte.“¹²⁹³ Selbst diese Ahnung des bevorstehenden großen Schicksals vermisste er bei Lindenschmit!

Von Leys beeinflusst war vielleicht die Darstellung Ferdinand Pauwels (1830–1904) von 1872, das dieser im Auftrag des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach für das erste von drei „Reformationszimmern“ auf der Wartburg malte (Abb. 115):¹²⁹⁴ Schauplatz ist hier nicht die Straße. Bei Leys wie bei Pauwels hat Frau Cotta die Knaben schon von der Straße hereingeholt (bei Leys in ihren Innenhof, bei Pauwels in ihre ‘altdeutsche Stube’) und lauscht nun, sitzend, ihrem Gesang.

¹²⁹² Z. B. BILLUNG 1880, S. 342 f. Das Bild befindet sich heute im Detroit Institute of Arts, Inv. Nr. 56.281. Es war im 19. Jahrhundert bereits durch Reproduktionen verbreitet, vgl. WITTENBERG, Lutherhalle, Inv. Nr. fl VII 6522.

¹²⁹³ REGNET 1870B, S. 273 f.

¹²⁹⁴ Öl/Lwd., 135x120 cm. Eisenach, Wartburg-Stiftung, Inv. Nr. M 80; als Leihgabe im Lutherhaus in Eisenach. Das Gemälde ist eines von sieben zu Luthers Jugend und Werdegang bis zum Verhör bei Cajetan, die Pauwels im Auftrag des Großherzogs Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach 1871/72 für die Reformationszimmer auf der Wartburg malte. Literatur: BM II,1, S. 229, Nr. 18.1.; HÖRNING 1961, S. 344. – Die malerische Ausstattung der Reformationszimmer auf der Wartburg ist bisher nicht ausführlich behandelt worden. Die Literatur über die Wartburg, angefangen bei dem monumentalen Prachtband Max Baumgärtels von 1907 (BAUMGÄRTEL 1907, S. 503–508), beschränkt sich zumeist auf die Ausstattung der Zimmer mit Möbeln und Wandvertäfelung in Stil von Spätgotik, Früh- und Hochrenaissance durch Hugo von Ritgen, bestenfalls werden die Gemälde, wie bei VOSS 1917, S. 205–207, wenigstens einzeln erwähnt. ASCHE 1957 nennt nur die vier Künstler, Pauwels, Thumann, Linnig und Struys, und charakterisiert die Gemälde mit „belehrend übersteigerter Historismus“, NOTH 1990 erwähnt die Gemälde überhaupt nicht. Die „Reformationszimmer“ wurden bereits in den 50er Jahren des 20. Jahrhunderts abgebaut, die Bilder kamen ins Magazin. Heute sind einige von ihnen wieder ausgestellt, die meisten waren auch auf der Ausstellung zu Luthers 450. Todesjahr 1996 zu sehen (s. KAT. AUSST. EISENACH 1996). – Einzelne Bilder hat HÖRNING 1961 in einem Aufsatz über die belgischen Maler an der Weimarer Malerschule behandelt; SCHEIDIG 1971, S. 38–40 rekonstruiert Auftragsvergabe und Finanzierung.

Pauwels hat Frau Cotta in der linken Bildhälfte über die Jungen erhöht auf einem hölzernen Podest sitzend dargestellt, das den Wohnraum mit dem rustikalen Holztisch und der gemusterten Tischdecke, dem hohen Lehnstuhl mit Löwenköpfen und einem dunklen, hölzernen Schrank von dem kargerem, nur mit gestampftem Lehmfußboden versehenen Teil des Raumes, in den die Besucher vorgelassen werden, trennt.

Frau Cotta macht den Eindruck einer ehrwürdigen Matrone. Reich gekleidet ist sie, mit pelzgesäumter roter Jacke und goldbesticktem Mieder; um den Hals trägt sie ein goldenes Kreuz, auf ihre Frömmigkeit verweisend. Eine strenge Backenhaube verdeckt Hals, Ohren und einen großen Teil der Stirn. Aufrecht und etwas steif sitzt sie da, während sich ein etwa achtjähriger Junge an ihre linke Seite schmiegt. Die würdige Haltung, die unbewegliche Miene und ihre erhöhte Position gegenüber den vier singenden Jungen lassen sie wie eine Richterin erscheinen, und das ist sie ja auch: Sie richtet über den jungen Luther, sie urteilt und befindet ihn für würdig, ihrem Haushalt anzugehören.

In der Gruppe der vier Jungen zeichnet sich Martin Luther durch seine aufrechte Haltung aus: Die zwei kleineren Jungen, mit denen er ein Notenblatt teilt, sehen angestrengt in den Text, der vierte Junge, hinter Martin stehend, hat sich – wie auch einer der Jungen im Bild von Hendrik Leys – gar abgewendet und scheint mehr für sich selbst zu singen. Einzig Martin Luther steht Frau Cotta genau gegenüber, einzig Martin hat den Kopf erhoben und schaut ihr beim Singen direkt in die Augen. Der so zwischen beiden entstehende Blickkontakt deutet schon auf die sich anbahnende Beziehung hin. Welcher Art diese Beziehung sein wird, dass hier ein zu großen Hoffnungen Anlass gebender, verständiger Knabe mütterlichen und lenkenden Beistand finden wird, wird durch die Charakterisierung der Frau Cotta als gestandene Frau mittleren Alters nahegelegt. Cornelia Breitsprecher betonte, dass die bildlichen Darstellungen des 19. Jahrhunderts „gern den kleinen Jungen“ vor einer älteren Frau zeigen, obwohl doch „Luther schon mindestens 15 Jahre alt gewesen sein muß und es sich bei Frau Cotta um eine durchaus noch junge Frau gehandelt hat.“¹²⁹⁵ Tatsächlich trifft das für viele der graphischen Bilder – z. B. von Löwensterns – zu, und es trifft auch für das Bild Pauwels' zumindest in der Darstellung der Frau Cotta zu. Ein Grund hierfür mag gewesen sein, dass auf diese Weise Gerüchten vorgebeugt werden sollte, die in der katholischen Literatur über Luther häufig nahegelegt wurden: Dass nämlich das Verhältnis Luthers zu Frau Cotta nicht ganz frei gewesen sei von Erotik.¹²⁹⁶

¹²⁹⁵ BREITSPRECHER 1996, S. 314.

¹²⁹⁶ So z. B. noch 1903 Busenbacher in seinem Werk „Luthers galante Abenteuer. Quellenmäßig erzählt“, in dem der Autor behauptet, dass gerade unter Frau Cottas Aufsicht Luther zur Sünde verführt worden sei und vermutlich auch mit ihr selbst ein Verhältnis gehabt habe: HERTE 1943, S. 324, s. auch S. 349.

In Johannes Janssens überaus populärer „Geschichte des deutschen Volkes“ hieß es zu dieser Episode:

„In Eisenach trat, etwa in seinem siebenzehnten Lebensjahre in seinen Verhältnissen plötzlich eine Wendung ein, als ihn Frau Cotta, eine junge adeliche Dame, in ihr Haus aufnahm. Dort lernte er das Leben von einer andern Seite kennen; übte Laute und Flötenspiel und hörte den Ausspruch: ‘Es giebt kein lieber Ding auf Erden, denn Frauenliebe, wem sie kann zu Theil werden.’“¹²⁹⁷

Der Luther-Biograph Julius Köstlin empörte sich in seiner Gegenschrift gegen Janssens Darstellung der Reformation über die Verfälschung der Tatsachen:

„Er hat also die Charakteristik der Frau und die Motivierung ihrer Zuneigung in der einzigen Quelle, die wir dafür haben [Mathesius: „um seines Singens und herzlichen Gebets willen“, ¹²⁹⁸ d. Verf.], verschwiegen, hat den so freundlich von ihr aufgenommenen Knaben, der nach Mathesius in seinem fünfzehnten Lebensjahr nach Eisenach gekommen war, gleich um zwei Jahre älter gemacht, hat ihn auch statt frommen Singens dort andere Musik treiben lassen, von der keine Quelle etwas sagt ...“¹²⁹⁹

Die protestantische Luther-Biographik malte den Aufenthalt Luthers im Hause Cotta ganz anders aus:

„Ursula Cotta, die junge Ehefrau des Conrad Cotta, eines der ersten Kaufleute der Stadt, nahm sich des Knaben liebevoll an. ‘Um seines herzlichen Singens und Betens willen’, hatte er ihre Zuneigung gewonnen, und er fand Aufnahme an ihrem Tisch, zeitweilig auch in ihrem Hause. In ihr hat er wohl auch zum ersten Male in seinem Leben eine Frau von feineren Umgangsformen kennen gelernt. Vielleicht stammt daher seine hohe Achtung vor dem Weibe als Gattin und Mutter.“¹³⁰⁰

Wo die katholische Polemik in der Zeit in Eisenach den Beginn von Luthers lustgesteuerter Lebensführung verankerte, da sahen die Protestanten andererseits hier den Keim seines sittlichen Ehelebens und der vorbildlichen protestantischen Familie. Der in Luthers Tischreden überlieferte Spruch von der „Frauenliebe“,¹³⁰¹ den auch Janssen zitierte, wurde bei den Protestanten durchweg positiv aufgefasst. So stellte sich Hermann Hoffmeister vor, dass der Spruch „dem Jünglinge tief ins Gemüt“ schlug,

„so daß er sich bis in seine spätesten Jahre daran erinnert und damit beschäftigt und der edlen, wenn auch schlichten Bäckersfrau dafür gedankt hat, daß sie in seiner [...] Feuerseele rechtzeitig das Gefühl für die Würde und die Rechte des Weibes und insonderheit der deutschen Frau erweckte.“¹³⁰²

¹²⁹⁷ JANSSEN 1880, S. 68.

¹²⁹⁸ MATHESIUS 1588 (1857), S. 2.

¹²⁹⁹ KÖSTLIN 1883B, S. 7.

¹³⁰⁰ ROGGE ⁶1909, S. 50.

¹³⁰¹ WA TR, Bd. 6, Nr. 6910, S. 265

¹³⁰² HOFFMEISTER 1883, S. 19.

Gefälliger als Pauwels stellte Ernst Hildebrand (*1833) die Szene in einem seiner für die Aulen-Dekoration des Bielefelder Ratsgymnasiums gemalten Bilder 1888 dar (Abb. 116).¹³⁰³ Das Ganze findet hier wieder auf der Straße statt, ohne jedoch einen weiteren Ausblick zu bieten: Die Fassade eines Nachbarhauses begrenzt den Schauplatz auf einen schmalen Bildstreifen, auf dem die Personen fast friesartig aufgereiht erscheinen. Links drängeln sich vier Jungen, von denen man zuallermeist nur die Köpfe sieht, während der einzige in ganzer Figur gegebene Sänger außer Luther nur in der Rückenansicht gegeben ist. Gegenüber diesem dicht gedrängten Haufen steht Luther allein ganz frei und selbstbewusst, im vollen Profil gegeben, mit seinem Liederheft vor der ihn um mehr als einen Kopf überragenden Frau Cotta. Diese ist lieblicher und jünger gegeben als bei Pauwels; statt der strengen Haube trägt sie nur ein Kopftuch, unter dem sich einige dunkle Locken ringeln, und voll Liebe widmet sie sich ihren beiden Kindern. Mit beiden Händen schiebt sie sanft ein kleines Mädchen nach vorn, einen Blondschoopf im Trägerkleidchen, das, einen Daumen verlegen im Mund, dem Sänger mit der anderen Hand ein Stück Brot entgegenreicht. Mutiger ist da schon der kleine Junge, der hinter seiner Mutter auf der Balustrade der Treppe steht, die zum pittoresk mit Wein bewachsenen, überdachten Eingangsbereich des Cotta'schen Wohnhauses führt.¹³⁰⁴ Er stützt sich auf die Schulter der Mutter und beugt sich weit vor, um das Verhalten des kleinen Schwesterchens zu beobachten.

Ein typisches Rührstück des 19. Jahrhunderts führt Hildebrand hier vor, eine liebende Mutter mit niedlichen Kinderchen, wie es ähnlich auch die Genre-Malerei des 19. Jahrhunderts hervorgebracht hat. Anders als bei Pauwels ist nicht einmal durch den Blickkontakt der Protagonisten eine tiefere Bedeutung des Geschehens angedeutet, und so fand das Bild vor den Augen Adolf Rosenbergs, dem Rezensenten der Berliner akademischen Kunstausstellung 1888, kaum Gnade: Wie das andere hier ausgestellte Lutherbild Hildebrands, „Luther im Kreise seiner Familie“, erhebe das Bild mehr durch sein großes Format „als durch Größe und Tiefe der Auffassung und durch Kraft der Darstellung Anspruch auf den Namen von Historienbildern“, heißt es hier.¹³⁰⁵

¹³⁰³ Öl/Lwd., 172 x 197 cm. Bielefeld, Ratsgymnasium (heute Gymnasium am Nebelswall). Bei dem kleineren Ölbild gleichen Themas von Hildebrand in der Wittenberger Lutherhalle, Inv. Nr. F 577, handelt es sich wohl um einen Entwurf. Das legen auch die Maße von 43 x 69 cm nahe. Literatur: ROSENBERG 1888, Sp. 668; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1889, S. 21; BM I,2, S. 532, Nr. 28.3; KASTLER 1992B, S. 160 f.; KASTLER 1992C, Kat. Nr. 440, S. 392.

¹³⁰⁴ Der weinberankte Eingang mag von Königs Darstellung „Luther als Kurrendeschüler“ inspiriert sein: s. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.3.1., S. 185. Vorher hatte aber auch Schubert 1794 die Tür der Frau Cotta mit einem weinberankten Spalier versehen, vgl. Abb. 69.

¹³⁰⁵ ROSENBERG 1888, Sp. 668. „Ungenügend“ und „ohne ausgereiften Gedanken und charaktervolle Vertiefung“ tadelte auch das *Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1889, S. 21.

Wo der gestrenge Kunstrichter Rosenberg Tiefe vermisste, da fand sie Friedrich Colberg, der für das seichte Familienblättchen „Daheim“ schrieb und folglich andere Ansprüche an Kunst stellte. Martins Blick scheine sich über alles hinwegzurichten, interpretierte er, „in eine dämmernde Ferne, aus dem es ihm wie eine Ahnung großer, erhabener Dinge entgegenschimmert.“¹³⁰⁶

Wie verfehlt diese Interpretation auch erscheinen mag, ist Luther doch keineswegs als ein in die Ferne schweifender Träumer dargestellt – sein Blick richtet sich im Gegenteil fest auf seine zukünftige Wohltäterin –, so ist es doch richtig, dass die Bedeutung des Bildes in der Vorahnung der künftigen Größe des Protagonisten liegt. Sein entschlossener, fester Stand, der freie Blick: das nimmt den späteren „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ vorweg. Hildebrand selbst legte diese Assoziation nahe: Neben „Luther als Kurrendesänger“ hing in der Bielfelder Aula eben diese Szene, und die Haltung Luthers, der sich vor Kaiser und Reich behauptet, ist – seitenverkehrt – die gleiche wie schon die des jungen Chorsängers, nur hält er hier statt des Liederbuches die Bibel, auf die er sich beruft (vgl. Abb. 215).

Sowohl bei Pauwels als auch bei Hildebrand zeichnet Luther sich vor den anderen Sängern aus: Er steht ganz vorn im Chor, er ist als Einziger voll bei der Sache, seine aufrechte Haltung und sein freier Blick lassen auf seine Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit schließen, die man als Grundzug seines Charakters im 19. Jahrhundert immer wieder hervorhob und die man als typisch deutsch im besten Sinne auffasste. So hieß es z. B. bei Bretschneider 1844, dass sich in der „treue[n] Wahrheitsliebe und Aufrichtigkeit“ „das Bild des deutschen Genius in Luther widerspiegelte“.¹³⁰⁷ Die gleichen Eigenschaften aber sind es, die dem kleinen Luther eine große Zukunft verheißen, die bereits einen Vorgeschmack auf seine mutige Selbstbehauptung vor Kaiser und Reich geben.

Wie Martin Luther sich schon in seiner Jugend vor allen anderen auszeichnete, machte auch Friedrich Braun zu einem Hauptmotiv in seinem Gedicht „Luther und Frau Cotta“:

„Siehst du einen vorne ragen in der muntern Knabenschar, / Mit der edlen hohen Stirne und dem schwarzen Lockenhaar? / Helle steigt wie Lerchenwirbel aus dem frischen Mund das Lied, / Und das dunkle Auge leuchtet und die rote Wange glüht! [...] Und ein Strahl von heil'ger Andacht leuchtet um die Jünglingsschar, / Und Martinus strahlt vor allen, wie im Flug der junge Aar.“¹³⁰⁸

Wie kann der strahlende Sänger der frommen Bürgersfrau da nicht auffallen? Die Folge dieses Verdienstes ist eine warme Unterkunft für den armen singenden Schüler und das sichere tägliche Brot. Die Folge ist aber auch der gesellschaftliche Aufstieg, sind die Cottas

¹³⁰⁶ *Daheim*, 22.11.1890, S. 122.

¹³⁰⁷ BRETSCHNEIDER 1844, S. 67 f.

doch feine Leute und bieten sie ihm doch die Möglichkeit, sich frei von allen existentiellen Sorgen zu bilden.

V.4.2.2. *Luther im Hause Cotta*

Luthers Aufnahme im Hause der Frau Cotta bzw. seinem Aufenthalt dort wurde drei Mal eine eigene Darstellung gewidmet: Gustav König malte das Thema 1857, Wilhelm Lindenschmit d. J. 1870 und Gustav Adolf Spangenberg 1872. In der Graphik gibt es dafür – abgesehen von Königs Folge aus Luthers Leben (Abb. 117) keine Vorbilder.

Gustav Adolf Spangenberg (1828–1891) zeigt den Augenblick, als Frau Cotta den neuen Schützling in ihr Haus einführt (Abb. 118).¹³⁰⁹ Da Spangenberg einer der fruchtbarsten ‘Reformationsmaler’ war, muss hier vorweg kurz etwas zum Künstler gesagt werden: Spangenberg lernte – nach einer Grundausbildung an der Hanauer Zeichenakademie – gleichzeitig mit Karl Hausmann und Lindenschmit in Antwerpen und Paris, wo er nur kurze Zeit in Thomas Coutures Atelier verweilte, um dann – aus Abneigung gegen den französischen Kolorismus – in das Atelier des Bildhauers Trichetti einzutreten. Er interessierte sich für die plastischen, zeichnerischen Qualitäten der Malerei, mit denen er an „die großen deutschen Maler der Renaissance: Albrecht Dürer und Holbein“ anknüpfen wollte.¹³¹⁰

Nicht selten wurde er in der Kritik mit den altdeutschen Meistern verglichen: In der „Kunstchronik“ hieß es 1877:

„Spangenberg gemahnt an jene Meister der alten Schule, denen der Gedanke die Hauptsache ist und bleibt, auch wenn er auf Kosten mancher Aeüßerlichkeiten herausgearbeitet werden soll. Sein Kolorit ist hart und bunt, wie das der alten deutschen Meister, eines Dürer, eines Baldung Grien. Aber in den Köpfen seiner Figuren offenbart sich eine ähnliche Kraft, eine ähnliche Größe der Charakteristik, wie sie jenen deutschen Meistern zu eigen war.“¹³¹¹

Und Rosenberg schrieb 1879:

„Er vertiefte sich [...] in das Studium der Meister der deutschen Renaissance, besonders Dürers und Holbeins, und lebte sich allmählig so innig in den altdeutschen Geist hinein, dass er, gewissermassen an Dürer und Holbein anknüpfend, ihre Stiltraditionen neu belebte und mit der modernen Gefühlsweise zu enger Harmonie verschmolz.“¹³¹²

¹³⁰⁸ Friedrich Braun: „Luther und Frau Cotta“, in: BRAUN²1883, S. 18–20.

¹³⁰⁹ *Kunstchronik* NF 3, 1892, Sp. 327; PIETSCH 1893, S. 462, 464; BM II,2, S. 776, Nr. 21; GROSS 1989, S. 103; erwähnt auch bei WIRTH 1990, S. 309; KRUSE 1998, S. 49 f.

¹³¹⁰ PIETSCH 1893, S. 456–458 zu Spangenbergs Werdegang.

¹³¹¹ *Kunst-Chronik* 12, 1877, Sp. 99.

¹³¹² ROSENBERG 1879, S. 226.

Mit dem stilistischen Renaissancismus verband Spangenberg auch einen thematischen: Ähnlich intensiv wie Lindenschmit beschäftigte er sich mit der Reformationszeit, stärker noch als dieser insgesamt in seinem Werk mit dem 'Altdeutschen'. Wie Lindenschmit mied aber auch Spangenberg den großen historischen Moment und übte sich eher im Gebiet des historischen Genres. Mit seinen Lutherbildern erwarb er sich in den 60er und 70er Jahren Ansehen, später wandte er sich mehr dem Phantastischen in Märchen und Sage zu.¹³¹³

Eines seiner bekanntesten Lutherbilder – nach dem berühmten „Luther im Kreise seiner Familie“ (s. u. S. 689 ff., Abb. 285) – war die Einführung Luthers in das Haus der Frau Cotta von 1872. Das Bild, das sich Ende des 19. Jahrhunderts in Hamburger Privatbesitz befand, ist mir nur durch eine frühe photographische Reproduktion bekannt.¹³¹⁴ Spangenberg gewährt hier Einblick in eine Wohnstube, die mit einer spätgotischen Wandvertäfelung, einer Wandnische mit einer großen Sanduhr und dem Ausschnitt eines mit einem Vorhang abgetrennten Schlafbereich rechts der gängigen Vorstellung des 'Altdeutschen' entsprochen haben mag. Schräg in die Tiefe des Raumes hat Spangenberg einen großen Esstisch gestellt, um den sich die Mitglieder der Familie Cotta versammelt haben; die Magd stellt schon die Suppenschüssel auf den Tisch. In diesem Moment des beginnenden Mahles nun führt Frau Cotta das neue 'Familienmitglied' herein, den braven, glattgekämmten kleinen Martin in einem wie eine mönchische Kutte geschnittenen Mantel, der schüchtern den Kopf gesenkt hält. Ursula Cotta hat ihm ermutigend die linke Hand auf die Schulter gelegt und empfiehlt ihn mit der Rechten der Familie. Die Reaktionen der Familienmitglieder hat Gross treffend charakterisiert:

„die durch Güte gemilderte Strenge des Familienoberhauptes, das wohlwollende Prüfen der Großmutter, das freundliche Entgegenkommen der Magd, die fragend-ängstliche Neugier der Kleinen, die kameradschaftliche Einladung des beiseiterückenden älteren Mädchens, das sich zu Martin hinwendet und ihm den Familienkreis öffnet.“¹³¹⁵

Die Atmosphäre ist von einer ruhigen Heiterkeit geprägt, die zeigt, dass Martin Luther hier die beste Seite eines ehrbaren bürgerlichen Familienlebens kennenlernen wird. Pietsch fand, das Bild sei erfüllt „mit der Poesie des Hauses, in welchem Frömmigkeit, Sitte und herzliche Liebe walten.“¹³¹⁶ Durch den scheinbar zufälligen Bildausschnitt, der – zumindest in der Reproduktion – die Bank vorn und das Bett rechts anschneidet, durch das nahe Heranrücken auch des Geschehens an den Betrachter, auch durch das Motiv des Innehaltens der Magd

¹³¹³ Ein Beispiel ist „Der Zug des Todes“, 1876, Berlin, Alte Nationalgalerie.

¹³¹⁴ Abgebildet bei PIETSCH 1893, Tafel nach S. 432; ROGGE⁶1909, zwischen S. 52 und 53; abgebildet auch bei GROSS 1989, Abb. 100; WIRTH 1990, S. 304, Abb. 379.

¹³¹⁵ GROSS 1989, S. 103.

¹³¹⁶ PIETSCH 1893, S. 464.

schaft Spangenberg es, die Szene sehr lebendig, ja fast real erscheinen zu lassen; das wird von der natürlichen Lichtführung, die von einem links außerhalb des Bildes liegenden Fenster auszugehen scheint – nur noch unterstützt.

Dennoch ist es gerade diese Lichtführung, die dem Augenblick auch etwas Weihevolltes verleiht. Das Gesicht der lieblichen, sehr jungen Frau Cotta und ihr weißes Kopftuch, nonnenhaft gebunden, werden ganz in helles Licht getaucht, es umgibt sie wie eine Aura, lässt sie fast wie eine Heilige erscheinen. Auch das edel gezeichnete Gesicht des jungen Luther wird von diesem Licht schattenlos erhellt. Eine Anspielung auf eine tiefere Bedeutung mag auch in der die Schüssel auf den Tisch stellenden Magd enthalten sein. Fast fühlt man sich an Darstellungen von Christus in Emmaus erinnert, in denen – z. B. in Rembrandts Emmaus-Bild im Louvre oder in Abraham Bloemaerts „Mahl zu Emmaus“ in Brüssel¹³¹⁷ – ebenfalls ein Diener mit einer Schüssel erscheint. In Rembrandts Bild ist es der Moment des Brotbrechens, in dem sich die wahre Identität des fremden Mannes als der Heiland offenbart. In der Luther-Szene bleibt die wahre Bestimmung des fremden Ankömmlings noch verborgen. Noch ist er nicht der „große Reformator“, aber die Anlagen sind bereits da.

Weit prosaischer wirkt Wilhelm Lindenschmits Gemälde von 1870 (Abb. 119),¹³¹⁸ von dem uns eine Photographie erhalten ist.¹³¹⁹ Lindenschmit gibt Einblick in einen Raum, der ganz ähnlich disponiert ist wie die „mittelalterliche Klausur“ des Andreas Proles (Abb. 111): Auch hier die mittlere, steinerne Stütze, die das Gewölbe trägt und den hinteren Teil des Raumes in zwei Kompartimente teilt, auch hier die um den Pfeiler umlaufende Sitzbank, der Ofen in der rechten Nische. Aus der Gelehrtenstube aber hat Lindenschmit eine altdeutsche Küche gemacht: Am rechten Bildrand ist noch die Anrichte zu erkennen mit den darüber an einer Leiste hängenden Kochlöffeln, und am Ofen rechts stapeln sich Töpfe und Teller. Auf der Bank vor dem Pfeiler sitzt der junge Martin Luther in abgewetzten Hosen und einem fadenscheinigen Mantel. Er wirkt – besonders im Vergleich mit Spangenburgs geputztem Chorknaben – abgerissen und ärmlich. In der rechten Hand hält er eine Suppenschüssel, mit der Linken nimmt er ein Stück Brot entgegen, das die rechts neben ihm stehende Frau Cotta ihm gerade reicht. Frau Cotta selbst ist ebenfalls weit entfernt von dem engelgleichen Wesen,

¹³¹⁷ Gemeint ist Rembrandts Gemälde von 1648 in Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. 1739, Abb. in GOWING 1994, S. 381. Das Bild von Bloemaert, 1622, befindet sich in den Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique in Brüssel, Abb. in HAAK 1984, S. 209.

¹³¹⁸ Ausgestellt 1870 in der Lokalausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft. *Kunstchronik* 5, 1870, Sp. 163; *Kunstchronik* 7, 1872, Sp. 171, S. 222; PECHT 1894/95, S. 345; erwähnt auch bei ROSENBERG 1887, S. 55.

¹³¹⁹ Photographie bei EISENACHER O. J., zwischen S. 4 und 5; Holzschnitt außerdem bei FROMMEL 1883, S. 5.

das Spangenberg gezeigt hat: Eine tatkräftige Frau mittleren Alters, nicht unschön, aber mit herben Gesichtszügen, so stellt sich Lindenschmit die wohlthätige Bürgersfrau vor.

Natürlich dürfen auch Frau Cottas Kinder nicht fehlen: Ein kleines Mädchen hockt neben Martin auf der Bank und starrt ihn mit offenem Mund an, ein blondgelocktes Kleinkind steht zwischen den beiden und nimmt ebenfalls lebhaft Anteil an der Szene. Das traute, aufgeräumte Interieur Spangenburgs aber wird hier ersetzt durch eine unordentliche, wenn nicht gar ärmlich wirkende Wohnküche mit einem groben Steinfußboden, auf dem alle möglichen Dinge, Kleidung und Spielzeug, verstreut herumliegen; drei Katzen bevölkern die Szenerie. Auf dem Stuhl rechts vorn liegt ein Küchenhandtuch ausgebreitet, eine Schüssel mit Gemüse wurde dort behelfsmäßig abgestellt. Möglicherweise war Frau Cotta gerade mit dem Putzen von Gemüse beschäftigt, als sie die Kurrendesänger hörte und den jungen Martin hereinrief: Ein Gedanke, durch den die Lebendigkeit des Bildes noch erhöht wird. Die tiefere Bedeutung der Szene aber, die bei Spangenberg durch die Lichtführung, vielleicht auch durch die ikonographische Anleihe am Emmaus-Motiv angedeutet wird, scheint hier zu fehlen. Das empfand auch die zeitgenössische Kritik. So hieß es in der Rezension der Lokalausstellung der Münchener Künstlergenossenschaft in der „Kunstchronik“ 1870:

„In der Farbe gleichsam polemisch gegen die verschiedenen Arten des Kolorismus verhält sich Lindenschmit's 'Luther bei der Frau Cotta', ein Bild mit breiten, reflexlosen, bunten Farbflächen auf kalkweißem Hintergrund, unter dessen Figuren, was Komposition und Ausführung anlangt, keine mehr Recht hat, für die Hauptsache angesehen zu werden, als Stuhl, Schemel, Katze und ähnliche sorgsam ausgeführte Requisiten des Vordergrundes. Was das Motiv anlangt, – den späteren Reformator als hungrigen demüthigen Jungen mit schmutzigem Hemd und zerrissenen Hosen aufzufassen, so ist es interessant, darin die demokratische Richtung unserer ganzen Zeit ausgesprochen zu sehen, welche keine Helden kennt, nicht zu ihren großen Männern erhoben werden, sondern diese zu ihres Gleichen und womöglich unter sich herabgezogen sehen will.“¹³²⁰

Der Tadel ist kaum zu überhören. Aber es stimmt: Dieser Luther ist kein Held, und es gibt nichts, was darauf hindeutet. Lindenschmit hat sich wie in seinem „Andreas Proles“ so sehr um Zeitkolorit und realistische Charakteristik bemüht, dass darüber die historische ‚Bedeutung‘ zu kurz kommt, und das galt, wie gesagt, auch von dem anderen „Kurrendeschüler“-Bild Lindenschmits. Es ist daher kaum zu entscheiden, um welches der beiden Bilder es ging, als „Luther als Kurrendeschüler“ als Vereinsgabe des Münchener Kunstvereins gestochen wurde und einfach „Currendeschüler“ genannt wurde. Den aufschlussreichen Grund für diese Umbenennung nannte der Münchener Korrespondent der „Kunstchronik“:

¹³²⁰ *Kunstchronik* 5, 1870, Sp. 163.

„Geradezu komisch aber ist es, wenn die Vereinsbehörde in Folge von ultramontanerseite erhobenen Bedenken nicht den Muth hat, dem Blatte jene Bezeichnung zu geben, welche der Meister des Originals seinem Bilde gab [...] Glauben Sie nicht, daß ich mir einen unzeitigen Scherz erlaube: der Stich soll in der That nur die Unterschrift ‘Currendschüler’ erhalten, und ich würde mich nicht im Mindesten wundern, wenn der Stecher auch noch den Auftrag erhielte, aus dem Kopf des jungen Luther die Porträtähnlichkeit wegzueskamotiren, denn was erlebt man nicht in unsern Tagen!“¹³²¹

Es war also gar nicht so unverfänglich, mitten im Kulturkampf im katholischen München ein Lutherbild zu malen, und sei es so harmlos wie Lindenschmits genrehafte Darstellung. Nur gut, dass Lindenschmits Bild so wenig auf eine bestimmte historische Szene festgelegt ist. Es ist ja nicht einmal notwendig, wie der Korrespondent meint, die „Porträtähnlichkeit“ zu entfernen: von Luther als Jugendlichem existiert kein Bild, sein Aussehen war also ganz der Phantasie der Maler überlassen, und bei keinem der Künstler ist ein Versuch zu beobachten, abgesehen von den dunklen Haaren eine Ähnlichkeit zum erwachsenen Luther herzustellen.

Es ist zu vermuten, dass Gustav Königs Gemälde dieses Themas im Stimmungsgehalt eher dem Bild Spangenberg als dem „demokratischen“ Lindenschmits nahe kam. Leider ist sein Aussehen mir nicht bekannt: Weder ist irgend etwas über den Aufbewahrungsort überliefert, noch eine Reproduktion. August Ebrard nennt nur im Werkverzeichnis Königs „Luther im Hause der Frau Cotta“,¹³²² was darauf schließen lässt, dass das Gemälde tatsächlich eher den Aufenthalt im Hause Cotta als das eigentliche Kurrendesingen darstellte. Einen Anhaltspunkt mag die Darstellung des Themas aus Königs Lutherlebenzyklus geben (Abb. 117), war es doch Königs gängige Praxis, die Kompositionen seiner Radierungen oft nur geringfügig verändert großformatig und in Öl auszuführen. Das bemerkte schon Regnet: „Aus diesem Cyklus malte der Künstler in späteren Jahren eine Reihe verschiedener Bilder, indem er sie auf einen größeren Maaßstab übertrug“,¹³²³ und das bestätigt sich bei der Betrachtung des Gemäldes „Luther und Melanchthon im Gespräch über die Bibel“ (vgl. Abb. 318 und Abb. 320).

Königs Stahlradierung zum Thema ist in zwei Register aufgeteilt: oben ist die eigentliche Kurrendesing-Szene gezeigt, in der Frau Cotta Luther schon bei der Hand gefasst hat und ihm in die Augen schaut, während eine weitere Frau Almosen an die übrigen Jungen verteilt. Unter diesem hochrechteckigen Bildfeld schloss König noch eine Art Predella mit

¹³²¹ *Kunstchronik* 7, 1872, Sp. 222. Das oben besprochene Bild, in dem die Knaben vor der Haustür der Frau Cotta stehen, hieß in „Schorers Familienblatt“, wo der Stich abgedruckt war, auch einfach „Kurrendeschüler“.

¹³²² EBRARD 1871, S. 351, Nr. 25; S. 217. Das Gemälde wird ferner erwähnt bei BM I,2, S. 737, Nr. 25. Die Skizze dazu entstand ursprünglich im Rahmen der Verhandlungen Königs mit dem Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach über die Ausmalung der Lutherzimmer auf der Wartburg.

¹³²³ REGNET 1870A, S. 179.

rundbogigem Abschluss an, in der das häusliche Glück Luthers im Hause der Frau Cotta gezeigt wird. In trauter Atmosphäre bei dem Schein einer Lampe sitzt Luther an seinem Schreibtisch und hat eifrig gelernt. Er wird dabei von Frau Cotta unterbrochen, die ihm sanft die Hand auf die Schulter legt und ihm seine Laute bringt, um ihn von seinen harten Studien abzulenken. Vervollständigt wird diese Szene voll bürgerlichen Fleißes und Ehrbarkeit durch die links am Bildrand sitzende und fleißig spinnende ältere Frau, eine „Anstandsdame“ sozusagen, die verhindert, dass die traute Szene zwischen dem Schützling und seiner Gönnerin zweideutig ausgelegt werden kann.

Dass Luther im Hause Cotta die Laute spielen gelernt habe, war eine gängige Vorstellung, obwohl in der seriöseren Lutherbiographik, z. B. bei Köstlin, durchaus nachzulesen war, dass er das Lautespiel wohl erst als Student erlernt habe.¹³²⁴ Man übertrug wohl die eigenen Verhältnisse auf die Lutherzeit, schließlich war es im 19. Jahrhundert in jedem besseren Bürgerhaus üblich, dass man wenigstens ein Instrument spielen konnte. Traute Bilder malte man sich da aus vom Musizieren bei Frau Cotta, und Friedrich Braun dichtete:

„Und des Abends, wenn im Erker Martins Laute kräftig rauscht, / Und Frau Cotta still versunken dem Gesang des Lieblings lauscht – / Ahnt sie, welcher Töne Fülle, welcher Lieder Allgewalt / Einst aus diesem Saitenspiele durch die deutschen Lande schallt? // Heute aber, wo man singet: ‘Sei gelobet Jesu Christ’, / Wo ‘Ein feste Burg’ des Deutschen bestes Liederkleinod ist, / Dankbar soll man da gedenken an Frau Cotta lobesam, / Die dem armen Sängerknaben ihre Türe aufgetan!“¹³²⁵

V.4.2.3. Weitere Implikationen des Themas: Niedrige Herkunft und Wohltätigkeit

Das Thema „Luther als Kurrendesänger“ ist in der Malerei des 19. Jahrhunderts in mindestens sieben Fällen aufgegriffen worden. Das ist angesichts der geringen historischen Bedeutsamkeit dieser Jugend-Episode aus Luthers Leben recht viel, und es muss hinterfragt werden, was denn gerade diese Szenen, das Kurrendesingen, die Aufnahme des armen Schülers im wohlhabenden Bürgerhaus, für das 19. Jahrhundert so interessant machte. Wie wir gesehen haben, spielte diese Episode in der Lutherlebensgraphik vor dem 19. Jahrhundert keine Rolle: Schubert war der erste, der es Ende des 18. Jahrhunderts der Darstellung für würdig befand (Abb. 69), danach aber wurde es gerade in der populären Graphik zu einer der meistdargestellten Szenen aus Luthers Leben.

Die Gründe für die Beliebtheit des Themas mögen vielschichtig sein. Ganz vordergründig ist da natürlich der Reiz des Genrehaften, Intimen: Will man Luther als Persönlichkeit erfassen, muss man auch seinen Werdegang verfolgen; gerade die Episode der Frau Cotta bietet da den

¹³²⁴ KÖSTLIN 1883A, S. 39.

¹³²⁵ BRAUN ²1883, S. 20.

Anreiz zu Einfühlung und Rührung. Dahinter steht aber auch, im Rahmen des Bedürfnisses des 19. Jahrhunderts nach großen Helden, die Vorstellung, dass wahre Größe im Helden schon von Anfang an angelegt ist und nur noch zur Entfaltung kommen muss. Das drückt sich in einigen der Lutherbilder ganz beredt aus, wenn man Luther vor den anderen Jungen auszeichnet, ihm einen besonders festen Blick, eine besonders aufrechte Haltung gibt oder ihn, wie Spangenberg, durch die Lichtführung geradezu von innen her erstrahlen lässt.

Gerade das liberalere Bürgertum wird aber auch seine Vorstellungen des sozialen Aufstiegs aus eigener Leistung in Luthers Biographie bestätigt gesehen haben: Die niedrige Herkunft Luthers wurde in den Lutherbiographien nicht selten betont, und Martin Scharfe hat bemerkt, dass sich das schon in den Kapitelüberschriften äußert: So heißt das zweite Kapitel des „Jubelbüchleins“ von Julius Disselhoff, 1883, „Ein Bergmannskind, oder Es ist ein köstlich Ding einem Manne, daß er das Joch in seiner Jugend trage“,¹³²⁶ und noch 1924 heißt das erste Kapitel einer Lutherbiographie von Johannes Dose „Eines Großen geringe Geburt und Jugend.“¹³²⁷

Dieses Kind, das sich sein Brot durch Singen erbetteln muss, behauptet sich später mutig vor Kaiser und Reich, verkehrt mit Fürsten und reformiert nicht nur die Kirche, sondern das Leben des ganzen Volkes. Diesen sozialen Aufstieg vom „Bauernsohn“ zum Helden aber hat Luther sich nur durch eigene Leistung verdient: Durch sein Singen und seinen treuherzigen Blick schafft er schon als 15-Jähriger den Sprung in ein wohlhabendes Bürgerhaus, unermüdlicher Fleiß, Treue zum eigenen Gewissen und standhafter Mut werden seinen Weg weiter bereiten. So oder ähnlich muss das Bürgertum des 19. Jahrhunderts die Cotta-Episode gelesen haben, und bereits 1817 stellte Pflaum Luthers Haltung den „Jünglingen“, denen sein Buch zur Lektüre gegeben wurde, als vorbildlich dar:

„Er bettelte und hungerte, ließ sich lästern und mißhandeln, nur um seinen Durst nach höherer Geistesbildung zu stillen. Folge kühn, o Jüngling großen Geistes! dem magischen Zuge des Genius in deinem Innern, ob auch die Nacht des Schicksals auf dich niederdrückt, und Hunger, Mißhandlung und Elend dir auf deinem Pfade drohen!“¹³²⁸

Die Idee der sozialen Selbstverortung durch eigene Leistung war im Prinzip noch eine Idee der Aufklärung, aufbauend auf der kantischen Philosophie, nach der der Mensch, „jenseits von Befehl und Gehorsam und jenseits von bloßer Tradition“ aus eigener Vernunft und eigenem Willen handeln muss.¹³²⁹ Das war die Basis der preußischen Reformen und der neuen, an Pestalozzi orientierten Erziehungsideen, und als durch Steins Reformen die Freiheit

¹³²⁶ DISSELHOFF 1883, Überschrift Kapitel 2.

¹³²⁷ SCHARFE 1996, S. 16.

¹³²⁸ PFLAUM 1817, Erstes Bändchen, S. 7 f.

der Berufswahl eingeführt wurde, konnte sich das Leistungsprinzip sogar zumindest in der Theorie durchsetzen.¹³³⁰

Durch Leistung aber setzte sich das Bürgertum auch vom Adel ab und konstituierte sich selbstbewusst als die eigentlich staatstragende Gesellschaftsschicht: Wenn Luther als ärmlicher Betteljunge vorgeführt wird, der es durch eigene Kraft 'zu etwas brachte', dann vereinnahmte ihn das Bürgertum auch für sich, wie es ihn auch z. B. in Darstellungen seines Familienlebens immer als vorbildlichen Bürger darstellte.

Luthers niedrige Herkunft hat aber noch eine andere Implikation: Sie stellt ihn auch dar als einen Mann aus dem Volk, der die Deutschen – aus ihrer Mitte kommend – versteht und repräsentiert. Immer wieder berief man sich auf Luthers eigene Aussage: „Ich bin eines Bauern Sohn; mein Vater, Großvater, Ahn sind rechte Bauern gewesen.“¹³³¹ Der bäuerliche Stand wurde häufig aus bürgerlicher Sicht national idealisiert: Die Liberalen „claimed that peasants are the purest expression of the national life. Being closest to the soil, and mistrusting change, they preserve the nation's character.“¹³³²

Und so schwärmten Autoren des 19. Jahrhunderts von Luthers Urwüchsigkeit:

„Damals wie gewöhnlich, gingen die eigenthümlichsten, kräftigsten Geister aus dem Volke hervor, Söhne oder doch Enkel von Bauern oder Handwerkern, Melancthon, Zwingli, Luther; ihnen hängt noch jene Spur der heimischen Erde an, welche sie so wirksam in ihrem Volk macht, ihnen eine so ausgeprägte Eigenthümlichkeit gibt.“¹³³³

Oder: „Aus dem großen Quell aller Volkskraft, aus dem freien Bauernstande kam Luther herauf.“¹³³⁴ Oder: „Der größte Sohn unseres Vaterlandes und der deutscheste der Deutschen ging aus einem Stande hervor, darinnen deutsche Art sich allezeit am reinsten erhalten hat, derb und bieder, kraftvoll und gesund.“¹³³⁵ Oder: „Und neben diesem Allen musste Luther ein kernhafter Sohn des kernhaften deutschen Volkes seyn, ein Kenner des Volkes, ein Mann desselben, schlicht, einfach, selbstbewusst, ausdauernd, von zäher Kraft und Beharrlichkeit und von unerschütterlicher Redlichkeit und Treue.“¹³³⁶ Es ließen sich weitere Zitate finden.

Wenn man Luther als Kurrendesänger darstellte, damit auf seine niedrige Herkunft hinwies, dann ist darin sowohl ein Hinweis auf das bürgerliche Leistungsstreben enthalten – Luther war in dieser Hinsicht auch Vorbild für bürgerliche Kinder, wenn Hildebrand das Thema in

¹³²⁹ NIPPERDEY 1983, S. 34.

¹³³⁰ NIPPERDEY 1983, S. 44.

¹³³¹ Zitiert z. B. bei RANKE 1839–1847, Zweites Buch, S. 129; ROGGE⁶1909, S. 47.

¹³³² BOIME 1990, S. 347.

¹³³³ BUCHNER 1862, S. 191.

¹³³⁴ FREYTAG 1888, S. 71.

¹³³⁵ WERCKSHAGEN 1901A, S. 47.

¹³³⁶ MÄNNER DER REFORMATION 1859, S. 265.

der Bielefelder Gymnasialaula malt – als auch auf Luthers tiefe Volkstümlichkeit, die ihn erst zum „Deutschesten der Deutschen“ machen konnte.

Welche Rolle aber spielt Frau Cotta? Auch sie konnte eine für das deutsche Bürgertum vorbildliche Rolle einnehmen, indem sie sich in praktischer, christlicher Nächstenliebe übte. Diese Art der Darstellung von individueller Wohltätigkeit ist wohl typisch gerade für die protestantische Art, mit den zunehmenden sozialen Problemen des industriellen Zeitalters umzugehen: Statt grundlegender Sozialprogramme, statt das Problem der zunehmenden Verarmung von Proletariat und Handwerkern bei den Wurzeln zu packen und auf politischem Weg nach Lösungen zu suchen, blieb für die protestantische Kirche bis in die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts hinein die individuelle, tätige Nächstenliebe handlungsleitend.¹³³⁷

Am Anfang des Jahrhunderts gingen wohltätige Anstrengungen vor allem von Anhängern der Erweckungsbewegung aus, zu nennen ist hier die Gründung der „Gesellschaft der Freunde in der Not“ des Weimarer Buchhändlers Johannes Falk 1813 oder das Engagement Amalie Sievekings in Hamburg, die u. a. 1813 eine Schule für Waisenmädchen gründete.¹³³⁸ Gerade für Frauen sah man hier ein im christlichen Sinne vorbildliches Betätigungsfeld: 1836 gründete Theodor Fliedner die erste Diakonissenanstalt in Kaiserswerth nahe Düsseldorf, der viele weitere folgen sollten.¹³³⁹ In diesem Kontext der gerade von Frauen geleisteten individuellen Caritas im Rahmen der Erweckungsbewegung ist vielleicht auch Moritz Berendts „Luther als Kurrendeschüler“ zu sehen: Wie oben bereits gesagt, erscheint es angesichts seiner Bildthemen nicht abwegig, dass Berendt vielleicht der Erweckung nahe stand. Auch von Gustav König wurde das ja vermutet.

Auf die Erweckung gründete sich auch Johann Hinrich Wicherns Engagement für christliche Wohltätigkeit, das seit dem Wittenberger Kirchentag 1848 in die „Innere Mission“ mündete. „Wichern sah die Ursachen des Pauperismus im Zerfall der Familien. Deshalb sollten die Menschen aus ihrem geistlichen und materiellen Elend herausgeführt und wieder in die bestehenden Ordnungen eingegliedert werden.“¹³⁴⁰ Die Diakone und Freiwilligen sollten nach Ansicht Wicherns „in die Familien gehen und besonders die Familienväter auf ihre Erziehungspflicht im christlichen Sinne aufmerksam machen“.¹³⁴¹ Wenn auch auf andere

¹³³⁷ Zum Umgang der protestantischen Kirche Deutschlands mit der sozialen Frage im 19. Jahrhundert s. außer dem grundlegenden Buch von SHANAHAN 1954 auch GRANE 1987, S. 156–164 (hier auch die katholische Sozialarbeit); BESIER 1998, S. 30–33.

¹³³⁸ SHANAHAN 1954, S. 65 f.

¹³³⁹ SHANAHAN 1954, S. 69.

¹³⁴⁰ BESIER 1998, S. 31.

¹³⁴¹ Wichern in seiner Rede „Die Mitarbeit der Kirche an den sozialen Aufgaben der Gegenwart“, abgedruckt bei KUPISCH 1960, S. 55–65, hier S. 61.

Weise als bei Wichern vorgesehen, so verhilft doch auch Frau Cotta dem jungen Luther zu einem intakten Familienleben, in dem er gedeihen kann, indem sie ihn in ihr Haus einführt.

Wenn Wichern auch die tiefe Verankerung der Armut im Proletariat erkannte und weitflächig dagegen vorzugehen suchte, indem er den Arbeitern eine christlich-sittliche Lebensführung nahezubringen suchte, war sein Programm doch ganz traditionell auf die persönliche Leistung des Einzelnen abgestellt. Versuche, die soziale Frage zum politischen Problem zu machen, gab es erst seit der Gründung des „Zentralvereins für Sozialreform“, den Ernst Rudolf Todt 1877 zusammen mit Rudolf Meyer, Adolf Wagner und Adolf Stoecker gründete, der daraus hervorgehenden Christlich-sozialen Arbeiterpartei Stoeckers und schließlich den Christlich-Sozialen Naumanns 1896.¹³⁴² Alle vorangegangenen Anstrengungen, die Not in den Arbeiterklassen zu lindern und damit auch gegen sozialistische und revolutionäre Agitation vorzugehen, gründeten auf individueller Caritas. Diese wurde so auch zu einer hervorragenden Bürgertugend: Eine der die ‘Bürgertugenden’ darstellenden allegorischen Gruppen am Balkon des Münchener Rathauses stellte die ‘Mildtätigkeit’ dar.¹³⁴³

Als Wohltätigkeit Ausübende konnte Frau Cotta vorbildlich für das ganze Bürgertum sein. Bei Betrachtung der Luther-Bilder, die Luther vor Frau Cotta zeigen, drängt sich das Wohltätigkeits-Motiv jedenfalls geradezu auf. Nicht zufällig kam es Kastler in den Sinn, dass Frau Cotta in Ernst Hildebrands Bild der heiligen Elisabeth von Thüringen ähnlich sehe,¹³⁴⁴ nicht zufällig ist vielleicht auch die Namensverwechslung, die dem Kritiker der „Kunstchronik“ bei der Besprechung von Lindenschmits „Luther vor Frau Cotta“ unterlief: „Luther, der als Currentschüler in Eisenach vor der Thür der Elisabeth Cotta um Brot singt“:¹³⁴⁵ Ursula wird zu Elisabeth!

V.4.2.4. Luther als Wohltäter: „Luther schenkt einem hilfsbedürftigen Studenten in Ermangelung von Geld einen silbernen Becher“

Auch Martin Scharfe bemerkt für die Luther-Rezeption des 19. Jahrhunderts das „Armut- und Wohltätigkeitsmotiv“, das Luther untergeschoben wurde:

„Was im Feudalismus die einzige Lösung sein mochte – die Wohltätigkeit –, das wird nun im Zeitalter des Spätkapitalismus zur Augenwischerei, denn der Klassenantagonismus läßt sich nicht durch individuelle Caritas überwinden. Die rührseligen Lutherstücklein sind also ein handfestes Politikum.“¹³⁴⁶

¹³⁴² BESIER 1998, S. 32.

¹³⁴³ *Die Dioskuren* 16, 1871, S. 93.

¹³⁴⁴ KASTLER 1992B, S. 160 f.

¹³⁴⁵ *Kunstchronik* 3, 1868, Sp. 100.

¹³⁴⁶ SCHARFE 1996, S. 16.

Scharfe allerdings meint nicht Frau Cottas Verhalten, als der kleine Kurrendesänger vor ihr erscheint und ihr Herz erweicht, sondern Luthers Wohltätigkeit selbst. Diese freilich spielt in der Literatur eine größere Rolle als in der Malerei. Nur einmal widmet sich ein Gemälde auch Luthers Wohltätigkeit: Friedrich Ernst Dannhauers (*1843) „Luther schenkt einem hilfsbedürftigen Studenten einen silbernen Becher.“ Das Bild wird nur bei Bötticher erwähnt; es war augenscheinlich auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung von 1876 ausgestellt.¹³⁴⁷

In Ermangelung von Anschauungsmaterial soll hier nur kurz auf den Hintergrund eingegangen werden: In den ersten Jahren seiner Ehe litt Luther unter ständigen Geldsorgen, sein Haushalt war zu groß, sein Einkommen zu gering. Aber obwohl er selbst wenig hatte, gab er freigebig, was er entbehren konnte. Im äußersten Notfall waren das die silbernen Becher, die er hin und wieder als Anerkennung geschenkt bekam und die Katharina von Bora lieber als letzten Notgroschen aufbewahren wollte.¹³⁴⁸ Friedrich Gottlob Hofmann gab in seiner Katharina von Bora-Biographie eine solche Szene wieder: Luther wird von einem Studenten gebeten, ihm mit Geld auszuhelfen:

„Mit herzlichem Bedauern erklärte Luther sein Unvermögen. Doch als er die Wehmut des Bedrängten sah, da fiel sein Blick auf einen vergoldeten Becher von Silber, den ihm der Kurfürst unlängst geschenkt hatte. Fragend sah er seine Gattinn [sic] an; ihre Mienen antworteten: nein! Aber rasch ergriff Luther das Kleinod und reichte es dem Studirenden dar. Dieser, selbst erstaunt, wollte nicht zugreifen. Auch Katharina winkte ihrem Manne, jenem die allzu reichliche Gabe nicht aufzudringen. Allein Luther drückte den Becher mit Kraft zusammen, und gab ihn dem Jünglinge mit den Worten: ‘Ich brauche keinen silbernen Becher. Da nimm ihn, trag ihn zum Goldschmiede, und was Du dafür lösest, behalte.’ ...“¹³⁴⁹

Joachim Kruse hat die wenigen Darstellungen, die sich von dem Vorgang in der Graphik finden, zusammengestellt.¹³⁵⁰ Aus den 20er Jahren des 19. Jahrhunderts stammt eine Radierung nach einer Zeichnung von Johann Michael Voltz, betitelt „Luthers Wohltätigkeit

¹³⁴⁷ BMI,1, S. 205, Nr. 2.

¹³⁴⁸ Zu Luthers finanziellen Verhältnissen KROKER 1906, S. 89–99. S. 94: „Sein Lieblingswort war: ‘Gebet, so wird euch gegeben’, und seine Käthe, die zuweilen recht bedenklich dreinschauen mochte, tröstete er mit den Worten: ‘Gott gibt genug, und der segnets, und ich will auch geben. Liebe Käthe, haben wir nimer Geld, so müssen die Becher hernach. Man muß geben, will man anders etwas haben.’ In der Zeit der Not griff er sogar das Patengeld seiner Kinder an, um einen Armen nicht ohne Almosen von der Schwelle zu weisen: ‘Gott ist reich, der wird’s wieder bescheren’.“ Welche Rolle die silbernen Becher dabei spielten, wird in auch seinem Verhalten zu dem fast mittellosen Cordatus deutlich, S. 168: „‘Cordatus, wenn Ihr kein Geld habt – sagte er oft zu ihm –, ich habe noch einige silberne Becher’.“ Und als Luther 1527 schwer erkrankte „hatte er noch kein Testament und konnte Katharina nur ‘von den silbernen Bechern’ sprechen, ‘die als die Gaben reicher Herren das einzige wirklich Wertvolle in seinem Haushalte waren, und fügte hinzu: Du weißt, daß wir sonst nichts haben.’“ (KROKER 1906, S. 234 f.).

¹³⁴⁹ HOFMANN 1845, S. 101. Ähnlich auch MEURER ²1873, S. 51 f.; BRÜCKNER – GRUPPE 1974, Nr. 10. S. auch, in der fiktiven Luther-Literatur, STEIN 1879, S. 154 f.

¹³⁵⁰ KRUSE 1999, S. 271–273.

gegen einen Studenten“ (Abb. 120).¹³⁵¹ Hier tritt Luther auf den studentisch gekleideten jungen Mann zu und hält ihm den silbernen Becher, den er scheinbar gerade aus dem noch offenen Schrank links im Bild genommen hat, hin. Der Student macht eine abwehrende Geste, und die im Hintergrund mit den Kindern spielende Katharina wirft Luther einen besorgten Blick zu. In einer Zeichnung von F. A. Fricke hat Luther den Becher bereits zusammengedrückt, auch hier sitzt Katharina mit einem Kind am Fenster.¹³⁵² Die Motive des offenen Schrankes, Katharinas mit Kindern im Hintergrund und des auf Luther zutretenden Studenten zeigt auch eine Zeichnung von A. Frauenfeld in einem großformatigen Lutherlebenblatt aus den 30er oder 40er Jahren des 19. Jahrhunderts.¹³⁵³ Ähnlich hat man sich vielleicht Dannhauers Komposition vorzustellen.

V.5. Das Werden des Reformators: Luther als Student und Mönch

Mehrere Gemälde vor allem der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts beschäftigen sich mit Luthers Zeit auf der Universität in Erfurt, mit seinem Bekehrungserlebnis im Gewitter bei Stotternheim und seinen Mönchs Jahren vor dem Thesenanschlag. Leitendes Interesse hierbei war die Werdezeit eines Helden, das Reifen im Stillen und im Dunkeln, bevor die weltgeschichtliche Bedeutung Luthers – mit dem Thesenanschlag – hell und klar zutage trat. Selbstverständlich beschäftigte man sich dabei nicht mit den ganz alltäglichen Ereignissen in Luthers Leben: dem Studium an der Universität etwa oder seinen Vergnügungen mit Freunden, nicht einmal mit der Episode, in der er – krank daniederliegend – die Laute spielen lernte. Einzig die Momente interessierten, in denen scheinbar in Luther eine Ahnung der künftigen Bestimmung aufglomm, die Momente, die sein Leben schlagartig schicksalhaft veränderten oder sanft in die vorgesehenen Bahnen lenkten: Die Studentenzeit wird einzig durch den Bibelfund in der Erfurter Universitätsbibliothek repräsentiert und findet dann schon in dem Gewitter-Erlebnis bzw. durch den Tod des Alexius den schicksalhaften Abschluss. Es folgt die Mönchszeit, in der Luther mit sich und seinem Gott ringt – die eigentliche Inkubationszeit vor dem Ausbruch seines reformatorischen Wirkens – und die Reise nach Rom als Schlüsselerlebnis der Abgründe Roms und der katholischen Kirche.

¹³⁵¹ KRUSE 1999, S. 272; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 32, S. 88 f. Wieder aufgenommen in einem lithographischen Blatt mit mehreren Bildern von J. Jäger um 1830: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 43.

¹³⁵² KRUSE 1999, S. 272, Abb. 47.

¹³⁵³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 41.14, S. 134.

Dahinter steht ein Genie-Begriff, den schon Herder 1778 in seiner Schrift „Vom Erkennen und Empfinden, den zwei Hauptkräften der menschlichen Seele“ prägte und für den er Luther neben Cäsar und Raffael als Beweis anführte: Alle drei

„galten ihm als Bestätigung seiner Theorie, daß bei einer bestimmten Art von Genialität ‘die Knospe’ erst verhältnismäßig spät aufbreche. Er stellte die Behauptung auf, daß ein langer innerer Kampf voll dunkler Unruhe und Verlangens nach einer neuen Welt in den ‘zur That geschaffenen Genies’ stattgehabt haben müßte, bevor ihre Kräfte zur äußeren Tat gelenkt würden ...“¹³⁵⁴

Zu Luther schrieb Herder:

„Genies, also zur That geschaffen, zeigen sich spät: ihr dunkler Morgentraum währt lange: wie lange wächst die Königliche Eiche! [...] Daher erklärt sich das oft angestaunte Phänomen, daß große Geister lange die dummsten scheinen. [...] dem Manne, der mit ihnen fühlt, wird ihr innerer Kampf, die dunkle Unruhe, die eine andere Welt sucht und sie doch nicht fand, nicht entgehen. Im Jurist und Mönchen Luther schlief schon alle der Zunder, der auf Tetzels Funken wartete: derselbe rege dunkle Trieb trieb ihn ins Kloster und marterte ihn mit sich selbst: schon also der künftige Mann, der itzt Mönch war.“¹³⁵⁵

Auch für Gustav Freytag passt Luthers Lebensgeschichte in ein Schema der Heldenbiographie: „Wie die Laufbahn aller geschichtlichen Helden, denen das Schicksal ward, sich auszuleben“, sei auch Luthers Biographie dreigeteilt. Die Erfurter Zeit mit dem Thesenanschlag als Abschluss repräsentiert die erste Phase:

„Im Anfange bildet sich die Persönlichkeit des Mannes, mächtig beherrscht von dem Zwange der umgebenden Welt. Auch unvereinbare Gegensätze sucht sie zu verarbeiten, aber in dem Innersten der Menschennatur erhärten sich allmählich Gedanken und Ueberzeugungen zum Willen, eine That bricht hervor, der Eine tritt in den Kampf mit der Welt.“¹³⁵⁶

Die Zeit des Werdens darzustellen, läuft der Konstruktion einer Heldenbiographie also nicht entgegen, sondern wird als ein wichtiger Teil davon begriffen. Wenn Hartmut Lehmann meint, dass Helden in der Vorstellung des 19. Jahrhunderts „gewissermaßen aus dem Dunkel auf die Bühne der Geschichte treten und schnell zu Rettern ihres Volkes aufsteigen“ mussten, ist das daher nicht ganz richtig.¹³⁵⁷ Die Darstellungen, die die Lutherbiographien des 19. Jahrhunderts von Luthers Leben vor dem Thesenanschlag brachten, sind keineswegs ein Zugeständnis, das den Mythos „modifiziert“,¹³⁵⁸ sondern unterstützten ihn in ihrer sorgfältigen Auswahl dessen, was erzählt wurde. Das Gleiche geschah in der bildenden Kunst.

¹³⁵⁴ ZEEDEN 1950, Bd. 1, S. 321.

¹³⁵⁵ „Vom Erkennen und Empfinden, den zwei Hauptkräften der Menschlichen Seele, 1775, Dritter Abschnitt, Teil 2, in: HERDER WERKE, Bd. 8, S. 328.

¹³⁵⁶ FREYTAG 1888, S. 69 f.

¹³⁵⁷ LEHMANN 1984, S. 54.

¹³⁵⁸ LEHMANN 1984, S. 55.

V.5.1. Luther findet in der Erfurter Universitätsbibliothek eine Bibel

Im Frühjahr 1501 immatrikulierte Luther sich an der berühmten Universität in Erfurt, wo er bis 1505 das vorgeschriebene Magisterstudium der Freien Künste absolvierte, um dann – dem Wunsch seines Vaters gemäß – das aufbauende Studium der Rechtswissenschaften anzuschließen. Weniges ist aus seiner Studienzeit bekannt. Er lebte, wie es allgemein üblich war, in einer der Erfurter Bursen, und er muss fleißig studiert haben, denn er schloss das Magisterstudium zum frühest möglichen Zeitpunkt ab. Crotus Rubeanus berichtete von Luther als „hurtige[m] und fröhlichen Gesellen“, der gern musizierte. Das Lautespielen lernte er, als er nach einem gefährlichen Unfall 1503 oder 1504 am Bein verletzt war und einige Zeit nicht aufstehen durfte.¹³⁵⁹

Durch den Unfall lernte er vielleicht zum ersten Mal wirkliche Todesangst kennen, die bei ihm auch zu dem Bewusstsein führte, möglicherweise schneller als gedacht vor den höchsten Richter treten und sich verantworten zu müssen. Dieses Bewusstsein wurde wohl durch die im Jahr 1505 in Erfurt grassierende Pest noch verstärkt. Luther „spricht von Anfechtungen, die er als Jüngling gehabt habe.“¹³⁶⁰ In seiner Unsicherheit mag er sich erstmals mit der Bibel beschäftigt haben, wie er selbst berichtete: „Als ich in Erfurt ein junger Magister war, wo ich durch die Anfechtung der Traurigkeiten immer traurig einherging, widmete ich mich darum sehr der Lektüre der Bibel.“¹³⁶¹

Die Bibellektüre als Erfurter Student war das erste sichtbare Anzeichen für Luthers innere Entwicklung zum Reformator und wurde wohl deswegen neben dem eigentlichen Bekehrungserlebnis durch das Gewitter bzw. den Tod seines Freundes als einzige Episode aus seiner Studienzeit Thema für die Malerei.

Dabei greift sich die Malerei – darauf lassen die Bildtitel schließen – bevorzugt den Moment heraus, in dem Luther nach eigenen Berichten erstmals in der Erfurter Universitätsbibliothek „auf eine Bibel stieß, in der er, wenn auch nur kurz, mit brennendem Interesse las.“¹³⁶² Die Bibel zu lesen, war Anfang des 16. Jahrhunderts keineswegs üblich, nicht einmal theologische Gelehrte befassten sich viel mit dem eigentlichen Bibeltext; interessanter waren da die Auslegungen der Kirchenväter, die man eifrig konsultierte.¹³⁶³ Der Moment, in dem der spätere Reformator, Bibelübersetzer und Hinweiser auf das Wort der Schrift erstmals eine

¹³⁵⁹ BRECHT 1981, S. 55.

¹³⁶⁰ BRECHT 1981, S. 55 f.

¹³⁶¹ WA TR Bd. 3, Nr. 3593, S. 439. Übersetzung nach BRECHT 1981, S. 56.

¹³⁶² SCHWARZ²1998, S. 24. Vgl. WA TR 3, Nr. 3593 und 3767 und 5, Nr. 5346; s. auch BRECHT 1981, S. 91.

¹³⁶³ Luther erzählte auch von seinem Lehrer Usingen, der Luther riet, die Bibel nicht selbst zu lesen, sondern lieber die Auslegungen „der alten Doktoren“: BRECHT 1981, S. 56. Zum Umgang mit der Bibel am Anfang des 16. Jahrhunderts s. auch BRECHT 1981, S. 89 f.

Bibel in der Hand hatte, konnte also wie ein Omen gelesen werden, und man maß dem Vorgang im 19. Jahrhundert wohl mehr Bedeutung zu, als er tatsächlich für Luthers Entwicklung hatte. Ludwig Pflaum berichtete: „Aber von dem Augenblick an, da er die erste Bibel fand, entschied sich sein Sinn für die Theologie, oder richtiger, für den erhabenen Beruf eines Verkündigers der reinen evangelischen Lehre.“¹³⁶⁴

Und Julius Disselhoff schmückte seine Erzählung des Ereignisses, freilich in enger Anlehnung an Mathesius, weiter aus:

„Als Luther nun das Buch aufschlug und darinnen so vieles fand, wovon er keine Ahnung gehabt, begann ein neues Licht in ihm aufzugehen. Zuerst fesselte ihn die Geschichte von Hanna und Samuel (1. Sam. 2). Er konnte sich nicht satt daran lesen [...] der junge Samuel ferner, der im Tempel unter Gottes Augen aufwächst: diese ganze neuentdeckte Geschichte füllte ihn mit einer Freude, wie er sie nie gefühlt hatte. ‘O, rief er, wenn mir doch unser getreuer Gott auch ein solches Buch beschenken wollte!’“¹³⁶⁵

Drei Künstler des 19. Jahrhunderts haben sich m. W. mit dem Thema beschäftigt: Clara Oenicke stellte „Luther in der Bibliothek zu Erfurt“ 1866 auf der Berliner akademischen Kunstausstellung aus,¹³⁶⁶ auch Wilhelm Lindenschmit malte vor 1890 ein Gemälde dieses Themas. Von Gustav König gab es eine farbige Skizze, die er 1857 oder 1858 als Vorarbeit für den geplanten Luther-Zyklus auf der Wartburg anfertigte.¹³⁶⁷ Auf Empfehlung König Ludwigs von Bayern hatte der Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach Gustav König für die Ausgestaltung eines Lutherzimmers vorgesehen und zu ihm Kontakt aufgenommen.¹³⁶⁸ König reiste an, sein Aufenthalt auf der Wartburg im Oktober 1857 ist durch das Tagebuch des Schlosshauptmannes Bernhard von Arnswald verbürgt,¹³⁶⁹ und schon vorher hatte er in einem Brief seinen Plan zu einem Lutherzimmer mit 18 Bildern zu Luthers Leben ausführlich dargelegt.¹³⁷⁰ „Er erhielt den Auftrag, im Winter die Skizzen zu entwerfen und sie im folgenden Sommer (1859) auszuführen.“¹³⁷¹

Danach kam die Sache ins Stocken; König schrieb an seinen Freund, den Bildhauer Ernst Rietschel, er habe von Hugo von Ritgen, dem für die Restaurierung der Wartburg

¹³⁶⁴ PFLAUM 1817, Erstes Bändchen, S. 20.

¹³⁶⁵ DISSELHOFF 1883, S. 20. Vgl. auch MATHESIUS 1588 (1857), S. 2 f.

¹³⁶⁶ BM II,1, S. 183, Nr. 11.

¹³⁶⁷ EBRARD 1871, S. 216; auch Werkverzeichnis S. 351, Nr. 27; BM I,2, S. 737, Nr. 27; TB 21, 1927, S. 150.

¹³⁶⁸ EBRARD 1871, S. 214 f.

¹³⁶⁹ Wartburg-Archiv, Tagebuch des Bernhard von Arnswald, Blatt 147/57, 23. Oktober 1857.

¹³⁷⁰ Wartburg-Archiv, Tagebuch des Bernhard von Arnswald, Blatt 37/57, 17. September 1857. Der an den Schlossbaumeister Hugo von Ritgen gerichtete Brief Königs scheint leider nicht mehr erhalten zu sein. Arnswald jedenfalls spricht sich vehement gegen den Plan aus, die ganze Idee einer „Bildergalerie“ zu Luther findet er „unlutherisch“; außerdem laufe ein „Lutherzimmer“ dem Restaurationsplan, dass jeder Gebäudeteil der Wartburg an seine frühere Bestimmung angelehnt ausgestattet werden sollte, zuwider, sollte das „Lutherzimmer“ doch nicht in der unantastbaren Lutherstube entstehen, sondern im „Ritterhaus“.

¹³⁷¹ EBRARD 1871, S. 216.

verantwortlichen Baumeister, Nachricht erhalten, „er sei zwar ein tüchtiger Componist und Zeichner“, es beständen aber Zweifel an seinem malerischen Können.¹³⁷² König lieferte daraufhin zwei Farbskizzen, „Luther in Erfurt“ eben und „Luther betet vor dem Reichstag zu Worms“, die nicht zu befriedigen vermochten: Der Großherzog bemängelte z. B., die Hände seien „noch nicht durchgebildet genug“. Auch ein großformatiger Karton Königs zu „Luthers Gebet vor dem Wormser Reichstag“ fiel durch. Ab da scheint die Sache etwas unschön verlaufen zu sein. König, der sich des Auftrags doch relativ sicher glaubte und der eine monumentale „Luthergalerie“ als Krönung seines Lebenswerkes empfunden hätte, musste von dritten erfahren, „Kaulbach sei um die Lutherbilder eingekommen und habe bereits von S. Königl. Hoheit dem Großherzog den Auftrag erhalten.“¹³⁷³ Nachdem er von Hugo von Ritgen auf seine dringende Anfrage nach der Wahrheit dieses Gerüchtes keine Antwort erhalten hatte, wandte er sich an von Arnswald, der ihm auch antwortete: „Kaulbach wurde zwar durch Liszt für die Arbeit beim Großherzog vorgeschlagen und ersterer kam auch, die Localität zu besichtigen, indeß sind durchaus nähere Verhandlungen noch nicht erfolgt.“¹³⁷⁴ Der Vertrag mit Kaulbach kam nicht zustande, doch war allein, dass man sich offenbar nach einem anderen Maler umsah, ein Zeichen dafür, dass König aus dem Rennen war. Dass man ausgerechnet Kaulbach eingeladen hatte, zeigt auch die Beweggründe an: Der Großherzog wollte einen „modernen“ Maler, der mit der idealistischen Münchener Schule Schnorrs und Cornelius’ gebrochen hatte. Nicht zuletzt deshalb wurde kurz nach Kaulbach auch Karl Theodor von Piloty für die Lutherbilder in Erwägung gezogen und die Weimarer Kunstschule, deren Professoren die Arbeit letztlich ausführten, im Zeichen der „Moderne“ gegründet. Nach dem Scheitern des Wartburg-Projekts überließ König die beiden Ölfarbenskizzen seinem treuen Kunden Pfeiffer aus Mainz 1862 als Geschenk;¹³⁷⁵ ihr Weg konnte nicht weiter verfolgt werden.

So muss erneut die Radierung, die König zu dem Thema „Luther in der Bibliothek zu Erfurt“ anfertigte, herangezogen werden, um eine Vorstellung davon zu gewinnen, wie er es aufgefasst haben mag (Abb. 103):¹³⁷⁶ In einem hochformatigen Bildfeld mit rundbogigem Abschluss gibt König Einblick in die Räume der Erfurter Bibliothek, durch mehrere Raumabschnitte und Durchblicke in die Tiefe gestaffelt. Im hinteren, aber dem Betrachter

¹³⁷² Der Brief ist zitiert bei EBRARD 1871, S. 216–218.

¹³⁷³ So König in einem Brief an Bernhard von Arnswald vom 5. September 1858. Wartburg-Archiv, Acten der Großherzogl. Sächs. Commandantur der Wartburg, enthaltend die im Jahre 1858 eingegangenen Sachen, 40.

¹³⁷⁴ Von Arnswald an König, nicht datierter Briefentwurf im Wartburg-Archiv, Acten der Großherzogl. Sächs. Commandantur der Wartburg, enthaltend die im Jahre 1858 eingegangenen Sachen, 41, Nr. 65.

¹³⁷⁵ EBRARD 1871, S. 221.

¹³⁷⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.4.1, S. 186.

näheren Teil der Bibliothek, durch ein hölzernes Bücherregal vom vorderen Bereich abgetrennt, hockt Luther als junger Mann in engen Beinkleidern und einem weiten, kurzen Mantel auf dem Dielenfußboden, vor sich einen Stapel Bücher. Das oberste der Bücher, einen gewaltigen Folianten, hat er aufgeschlagen und blättert mit angespanntem Blick darin: „Biblia Sacra. Liber Samuelis“ ist auf der aufgeschlagenen Buchseite zu lesen. Ganz gedankenverloren schiebt Luther mit der linken Hand einen Band Aristoteles, das „missverständene[s] Haupt“ der Scholastiker, beiseite.¹³⁷⁷ Ein Band Thomas von Aquins steht schon in der Ecke: Ganz sinnfällig drückt König hier den Wendepunkt aus, den der Bibelfund vorgeblich für Luther bedeutete. Weg von der Scholastik, hin zur reinen Lehre der Heiligen Schrift selbst.

Der ‘Bedeutsamkeit’ des historischen Vorgangs wird König damit besser gerecht als Georg Opitz, der das Thema m. W. als erster und einziger vor König in der Graphik behandelte (Abb. 121).¹³⁷⁸ Zwar wird hier gerade durch das geschäftige Treiben in der Bibliothek deutlich, wie sehr der junge Martin Luther von der Bibellektüre gefangengenommen ist – ganz selbstvergessen stützt er sich auf eine Hand und blättert mit der anderen in dem Buch – doch könnte man seine Haltung auch als Ausdruck von Langeweile deuten: Die Spannung, die Königs Luther in Körperhaltung und Mimik zeigt, fehlt, ganz zu schweigen von der schönen Idee der ‘Absage’ an die Scholastiker.

Ob und wie es Clara Oenicke (1818–1899) gelungen ist, ihrem Stoff Tiefe zu verleihen, können wir nicht beurteilen: Weder ist ihr Bild im Original oder als Reproduktion aufzutreiben, noch hat die Literatur eine genauere Beschreibung geliefert. Als weibliche Kunstschafterin wurde Oenicke trotz ihrer soliden Fähigkeiten nur wenig Beachtung zuteil. Sie war Mitbegründerin des 1867 gegründeten Berliner „Vereins für Künstlerinnen und Kunstfreundinnen“ und setzte sich so für die Ausweitung der Möglichkeiten von Frauen in der Kunstszene ein.¹³⁷⁹ In ihrem Schaffen demonstrierte sie Selbstbewusstsein, indem sie historische Stoffe aufgriff, obwohl manche Kritiker „das dramatische Gebiet auch in der Malerei für eine ungeeignete Sphäre der Damen“ hielten.¹³⁸⁰ Sie beschäftigte sich mehrfach mit Themen der Reformationszeit: Auf der Berliner akademischen Ausstellung 1844 war von ihr ein „Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen“ zu sehen, dem bei einer Schachpartie sein Todesurteil vorgelesen wurde,¹³⁸¹ und das Staatliche Museum in Schwerin ist im Besitz von

¹³⁷⁷ KÖNIG O. J., Text zu Nr. IV.

¹³⁷⁸ Als Teil einer Reihe von Illustrationen zu F. W. Genthes Buch „Das Leben Dr. Martin Luthers“, Leipzig 1841. Vgl. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 58.3.

¹³⁷⁹ WIRTH 1990, S. 304; PROFESSION OHNE TRADITION 1992, Chronik, S. 427.

¹³⁸⁰ F. E. (Friedrich Eggers?) in: *Deutsches Kunstblatt* 1, 1850, S. 162.

¹³⁸¹ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1844, S. 62, Nr. 719.

„Der Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen im Gefängnis weigert sich, das Interim zu unterschreiben.“¹³⁸² Neben dem Erfurter Bibelfund malte sie zu Luthers Leben „Luther betet Melanchthon gesund“ (s. u. S. 722) und „Luthers Hausandacht“ (s. u. S. 707 f., Abb. 296) und zeigt in letzterem Bild eine biedermeierliche Beschaulichkeit. „Hausbacken“ fand Schasler auch den Bibelfund,¹³⁸³ wogegen der Kritiker der Zeitschrift für bildende Kunst doch meinte, sie habe sich in diesem Bild „etwas von ihrer früheren Manier emancipirt und sich zu größerer Freiheit erhoben.“¹³⁸⁴ Die ausführlichste Besprechung, aber nicht viel aufschlussreicher, widmete dem Bild das „Christliche Kunstblatt“:

„Clara Oenicke zeigt ihn uns, wie er in der Bibliothek zu Erfurt die erste lateinische Bibel findet, wodurch in ihm der erste Keim zu seinem reformatorischen Berufe gelegt wurde. Mit beharrlicher Vorliebe hat die strebsame Künstlerin das Leben des größten deutschen Mannes öfter zu Aufgaben gewählt und wir begrüßen es als etwas Erfreuliches, daß die Künstler anfangen, sich der Geschichte der Reformation mehr zuzuwenden. Sind der strebsamen Künstlerin Local, Stellung, Costüm, Folianten recht gut gelungen, so fehlt doch die Vergeistigung in dem zu alt und zu stark gehaltenen Studiosus Martin.“¹³⁸⁵

Ob man Wilhelm Lindenschmits d. J. Luther (Abb. 122)¹³⁸⁶ ‘vergeistigter’ fand? Der zumindest, auf einem Bänkchen im Zentrum des hochrechteckigen Bildes sitzend und mit der aufgeschlagenen „Biblia Sacra“ auf dem Schoß, hat den Kopf wie horchend erhoben, den Blick ahnend in die Ferne gerichtet. Die Lichtführung lässt den eckigen Pfeiler, der Luther – seine Bedeutung noch steigernd – hinterfängt, in gleißendem Licht erstrahlen und suggeriert die ‘Erleuchtung’, die über den jungen Mann gekommen ist.

Es ist gut möglich, dass Lindenschmit Königs Radierung zum Thema kannte. Wie dieser und anders als Genthe konzentriert er sich auf das einsame Erlebnis Luthers und tut, als sei dieser allein in der Bibliothek. Wie bei König stapeln sich überall um Luther herum die Bücher, die bei Lindenschmit freilich mehr noch als bei König in sträflicher Weise nachlässig überall verstreut wurden. Wo König die Bücher immerhin ordentlich auf dem Boden stapelt, da tun sie sich bei Lindenschmit zu ungeordneten Haufen zusammen und liegen wild durcheinander. Angesichts der großen Kostbarkeit, die Bücher zu Luthers Zeit noch immer darstellten, ist ein solcher Umgang mit ihnen kaum historisch wahrscheinlich. Wie in dem Bild, in dem Luther bei Frau Cotta aufgenommen wird, demonstriert Lindenschmit eine Vorliebe für pittoreske Unordnung, von der er sich vielleicht auch eine noch stärker reale Wirkung versprach. In

¹³⁸² PROFESSION OHNE TRADITION 1992, S. 480, Abb. 510.

¹³⁸³ Max Schaslars Besprechung der akademischen Kunstausstellung in Berlin 1866, in: *Die Dioskuren* 11, 1866, S. 271 und 287.

¹³⁸⁴ *Zeitschrift für bildende Kunst* 1, 1866, S. 245.

¹³⁸⁵ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1867, S. 20.

diesem Fall verstärkt die Unordnung aber auch den Eindruck der Schicksalhaftigkeit des Bibelfundes, der in einem solchen Durcheinander um so unwahrscheinlicher wird und Gottes Lenkung von Luthers Geschick offenbart.

Bemerkenswert ist übrigens die Porträtähnlichkeit, die Lindenschmit hier schon dem noch jugendlichen Studenten Luther gegeben hat: Was Clara Oenicke vielleicht dadurch zu erreichen versuchte, dass sie den Studenten älter und fülliger gemacht hat, als er zu diesem Zeitpunkt sein konnte – dass man Luther erkennt nämlich –, ist Lindenschmit durch eine glaubwürdige Annäherung der jugendlichen Züge an das Porträt des älteren Luther gelungen: Die charakteristische Nasenform, die tiefliegenden Augen, das lockige dunkle Haar und der Wirbel über der Stirn sind schon da, bei einem insgesamt weicher und schlanker wirkenden Gesicht. Das ist keinem der anderen Künstler, die Luther als Student oder als Mönch malten, in dieser Weise wieder gelungen; teilweise, wie in den Bildern Eduard Kämpffers, war es aber offenbar auch gar nicht erwünscht.

V.5.2. Das Bekehrungserlebnis: Der Tod des 'Alexius'

Nachdem Luther wohl schon längere Zeit von Todesangst und der Angst vor dem Jüngsten Gericht geplagt worden war, hatte er im Juli 1505 ein Erlebnis, das den Anstoß zu seinem endgültigen Gang ins Kloster gab: Auf dem Rückweg von einer Reise zu seinen Eltern nach Mansfeld, die er zu Fuß machte, geriet er bei dem Dorf Stotternheim – gar nicht weit von Erfurt – in ein fürchterliches Gewitter. „Ein Blitzschlag in der Nähe, der ihn vielleicht zu Boden warf und am Bein verletzte, versetzte ihn in Todesschrecken und preßte ihm das Gelübde ab: 'Hilff du, S. Anna, ich will ein monch werden.'“¹³⁸⁷

Zusätzlich motiviert war das Gelübde vielleicht von dem kurz vorher erfolgten gewaltsamen Tod eines Freundes, den die Luther-Legende dann mit dem Blitzerlebnis in Verbindung brachte: Bei dem Gewitter sei Luthers Freund vom Blitz getroffen worden, hieß es, und der Name dieses Freundes sei „Alexius“ gewesen: Am Tag dieses Heiligen nämlich trat Luther wenig später tatsächlich ins Kloster ein.¹³⁸⁸

Der Lutherbiographik des 19. Jahrhunderts war der Legendencharakter dieser Geschichte deutlich bewusst, und während sich die Graphik nicht scheute, den Tod des Alexius im

¹³⁸⁶ Das Bild ist mir einzig bekannt durch eine Abbildung in BÄR – QUENSEL 1890, S. 206. Es ist dort unterschrieben mit „Auf der Schwelle der Reformationszeit: Luther und die Bibel. Nach einem Gemälde von W. Lindenschmit.“ Ich danke Herrn Dr. Joachim Kruse, der mich auf das Bild aufmerksam gemacht hat.

¹³⁸⁷ BRECHT 1981, S. 57.

¹³⁸⁸ BRÜCKNER – GRUPPE 1974, S. 278.

Gewitter bei Stotternheim darzustellen,¹³⁸⁹ ist diese Legende so in der Malerei nur ein Mal im 19. Jahrhundert zu finden: Ferdinand Pauwels malte den „Tod des Alexius“ 1872 für den Lutherzyklus der Wartburg (Abb. 123).¹³⁹⁰ Die Szene spielt sich natürlich unter einem drohenden Gewitterhimmel ab, schwarze Wolken ziehen am Himmel entlang, ein Blitz zuckt links im Hintergrund durch das Schwarz. Ein Kornfeld biegt sich im Sturm, erst ganz im Hintergrund, wo der Kirchturm wohl des Dorfes Stotternheim zu sehen ist, klart der Himmel etwas auf. Dorthin führt der unbefestigte, steinige Weg, auf dem Luther und Alexius gegen Erfurt gezogen sind. Doch hat sich ein schreckliches Unglück ereignet: Vorn im Bild liegt der Freund Luthers; er ist tot, sehr naturalistisch hat Pauwels ihm die unnatürlich-unbequeme Haltung eines Toten gegeben, auf der linken Seite liegend, den linken Arm nach hinten abgespreizt, Haar und Mantel ergießen sich auf den Boden. Das Barett hat der Junge verloren, es liegt einen halben Meter entfernt neben einem vom Sturm abgerissenen Ast. Neben Alexius kniet der junge Luther, sehr weich noch in den Gesichtszügen, von seinem vom Sturm bewegten Mantel umweht. Er schaut mit schreckgeweitetem Auge nach links oben aus dem Bild heraus, zum Himmel, von wo ihn das Unglück so plötzlich ereilt hat. Das rechte Auge hält er sich mit der rechten Hand zu, wie geblendet, während er sich mit der linken Hand das andere Ohr zuhält, betäubt vom Lärm des Donners.

Das Bild ist atmosphärisch dicht, die Gewitterstimmung überzeugend umgesetzt; man glaubt dem reisenden Studenten seinen Schrecken. Sehr wahrscheinlich hat Pauwels sich auch mit graphischen Umsetzungen des Themas befasst, in denen bereits, wie bei Hummel (Abb. 85), wie auch bei von Löwenstern (Abb. 92),¹³⁹¹ der in die Tiefe sich schlängelnde Weg gegeben ist. Hummel hat die kniende Haltung Luthers vorgebildet, ebenso wie König; in einer der Varianten von Löwensterns findet sich die halb auf der Seite, halb auf dem Bauch liegende Stellung des toten Freundes.

Das dramatische Ereignis ist wie geschaffen für eine malerische Umsetzung. Anders als in vielen anderen Lutherbildern „passiert“ hier wenigstens etwas, die Darstellung des Gewitters ermöglicht das Einbringen einer atmosphärischen und reizvollen Landschaftsdarstellung; dennoch blieb Pauwels Darstellung die einzige malerische Umsetzung des Themas, und das wohl vor allem wegen des Legenden-Charakters des Ereignisses, legte die Historienmalerei besonders der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts doch gesteigerten Wert auf die historische Authentizität.

Gustav König, der das Thema auch in seinen Lutherzyklus einbrachte, rechtfertigte sich dafür:

¹³⁸⁹ Z. B. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.2; 25.3; 34.3.1–7; 38.2; 41.3; 42.3; 43.2; 56.2; 58.4; 62.5.

¹³⁹⁰ Ö/Lwd., Eisenach, Wartburg-Stiftung, Inv. Nr. M 165; BM II,1, S. 229, Nr. 18.2; Voss 1917, S. 205.

„Der Künstler folgte mit Absicht der bekannten sagenhaften Darstellung, der zufolge Luthers Freund neben ihm vom Blitz erschlagen worden wäre. So sehen wir nun die beiden mächtigsten Todesmahnungen Luthers, die Leiche des Freundes und den Blitz des Gewitters, zu Einem [sic] Eindrücke auf dem Bild vereinigt.“¹³⁹²

Es handelt sich bei König also um eine ideale Verdichtung der Ereignisse, in der das Schicksalhafte von Luthers Sendung um so deutlicher zutage tritt: Gott hat ihm ein Zeichen gesendet, er greift in Luthers Leben gewaltsam ein, um ihn auf den ihm bestimmten Weg zu führen. Beruhte der Gewitter-Tod des Alexius nicht auf einer Legende, wäre er vielleicht häufiger dargestellt worden. So aber fand er nur auf der Wartburg seinen Platz, wo Mythisches und Historisches im spätromantischen Geiste vermengt wurde, wo die Legenden um den Sängerkrieg auf der Wartburg und die Heilige Elisabeth genau so ihren Platz fanden wie die Geschichten aus dem Leben Luthers.

Anderswo fühlte man sich nicht so frei: Als Eduard Kämpffer (*1859) seit 1890 das Erfurter Treppenhaus mit großformatigen Wandgemälden in Kaseinmalerei auf Leinwand schmückte, stellte er die Allegorien der „Geschichte“ und die der „Sage“ an den Treppenhaus-Eingang.¹³⁹³ Beide Bereiche aber bleiben streng getrennt. In der „Sage“ ist man frei, Kämpffer zeigt hier die Sage des Grafen von Gleichen, die Tannhäuser-Sage und drei Bilder aus der Faust-Geschichte.¹³⁹⁴ Unter dem Motto der „Geschichte“ aber steht die Geschichte Luthers, die hier – ganz lokalpatriotisch – nur durch sieben wohl in den Jahren 1892/93 entstandene Bilder von Episoden aus seiner Erfurter Zeit repräsentiert ist. Auch diese Lutherbilder Kämpffers sind nicht ganz frei von ausschmückender Phantasie; so offensichtlich Legendenhaftes wie der im Gewitter gestorbene Alexius aber kommen nicht vor.

Statt dessen malt Kämpffer – und das ist einzigartig in der gesamten Kunstgeschichte, auch die Graphik kennt nichts Ähnliches – „Luther bei der Leiche seines Freundes Alexius“, der hier, wohlgermerkt, nicht im Gewitter, sondern offensichtlich in einem Handgemenge, einem Kampf, ums Leben gekommen ist (Abb. 124).¹³⁹⁵ Die neuere wissenschaftliche Lutherliteratur erwähnt ein solches Vorkommnis nicht; Mathesius erzählte aber, Luther sei „sein guter Gesell erstochen worden“,¹³⁹⁶ und im 19. Jahrhundert hieß es noch bei dem anerkannten wissenschaftlichen Lutherforscher Julius Köstlin: „Aufs Tiefste erschütterte ihn dann einige Monate, nachdem er Magister geworden, der plötzliche Tod eines uns nicht weiter bekannten

¹³⁹¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.3.2.

¹³⁹² KÖNIG O. J., Text zu Bild Nr. V.

¹³⁹³ FISCHER 1991, S. 14.

¹³⁹⁴ FISCHER 1991, S. 14–19.

¹³⁹⁵ Kasein/Lwd.; Erfurt, Rathaus. *Zeitschrift für bildende Kunst* NF 4, 1893, S. 50; *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426 f. und 452; BM I,2, S. 976 (Nachtrag zur Ausstellung 1893); FISCHER 1991, S. 21, mit Abb.

¹³⁹⁶ MATHESIUS 1588 (1857), S. 4.

Freundes, der erstochen oder durch einen anderen Zufall plötzlich dahingerafft wurde.“¹³⁹⁷ Auch Bernhard Rogge kannte noch diese Version.¹³⁹⁸ Armin Stein ließ in seinem Luther-Roman einen Freund Luthers namens Corvinus sterben; erschlagen wird er im Wald gefunden, woraufhin Luther

„mit aschgrauem Gesicht vor sich hinstarrte und halblaut murmelte: ‘O grauenvolles Geschick, unbereitet aus der Zeit in die Ewigkeit zu gehen! Corvinus, wie wird dir jetzo sein, da du vor dem stehst, der Augen hat wie Feuerflammen? O weh, wenn mich an deiner Statt der Mordstrahl getroffen hätte! Wenn ich jetzund Rechenschaft geben sollte von meinem Thun!’“¹³⁹⁹

Ähnliche Gedanken mögen auch Kämpffers Luther plagen. In einer kargen steinernen Zelle mit einem einzigen vergitterten Fensterchen liegt der Tote aufgebahrt, von grau-gelblichem Inkarnat, die Hände zum Gebet zusammengelegt, starr. Er wird von dem durch das Fenster fallenden Licht angestrahlt – ob es Sonnenlicht ist oder Mondlicht, wie der Rezensent der „Kunstchronik“ meint, wage ich nicht zu entscheiden¹⁴⁰⁰ – und erscheint so noch fahler. Die Kleidung des Verstorbenen, der blutbefleckte Mantel, wurde nachlässig links unten auf den kahlen Steinfußboden geworfen; Blutflecken auch dort. An der Bahre kniet ein junger Mann im schwarzen Mantel, zutiefst aufgewühlt, wie es scheint. Den Kopf hat er in den auf der Bahre liegenden linken Arm gestützt, die linke Hand fällt kraftlos herunter. Die Rechte dagegen krallt sich in sein Haar: Es ist eine Geste äußerster Fassungslosigkeit und Schmerzes. Sein Gesicht bleibt uns verborgen.

Dem plötzlichen Schreck des Gewittererlebnisses zieht Kämpffer hier das stille, aber verzweifelte Leiden eines von einem ganz menschlichen Schicksal Ergriffenen vor. Dass göttliches Wirken im Spiel ist, wird aber doch durch das Kreuz des Fenstergitters angedeutet. Das Gemälde bildet den Auftakt einer Gemäldeserie, die überall den Menschen Luther mehr sucht, als den Helden und die stärker als die allermeisten anderen Lutherbilder den Gequälten, den Zweifelnden, den mit sich und Gott Ringenden vorführt. So meinte auch der Rezensent der „Kunstchronik“ von 1893, der die Bilder in Schultes Salon in Düsseldorf ausgestellt sah, man könne sie „Luther als Mönch, eine psychologische Studie“ nennen.¹⁴⁰¹ Kämpffer, erster Meisterschüler des bekannten Düsseldorfer Historienmalers Peter Janssen, folgt diesem in der Individualisierung seiner Figuren, und er geht sogar noch weiter: Luthers historisches Porträt, das er durchaus in seiner Mönchszeit schon den frühen Cranach’schen Porträts hätte anpassen können, muss der Vorstellung weichen, die Kämpffer von Luther als Mönch hat. Das ist keine

¹³⁹⁷ KÖSTLIN 1883A, S. 42 f.

¹³⁹⁸ ROGGE ⁶1909, S. 54.

¹³⁹⁹ STEIN 1888, S. 31.

¹⁴⁰⁰ *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426 f.

¹⁴⁰¹ *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426.

idealisierte Vorstellung, sondern eine psychologisierende: Ein hagerer junger Mann mit scharfen Zügen und brennenden Augen, ein Fanatiker fast ist dieser Luther. Kämpffer lässt damit den bürgerlichen Realismus seines Lehrers hinter sich, er gehört bereits einer anderen Generation an: 1859 geboren, ist er Anfang der 90er Jahre erst etwas über 30, er hat die Höhepunkte des Liberalismus nur als Kind miterlebt, die große Zeit des Rationalismus ist bereits vorbei. Statt dessen mag er sich von Julius Langbehn's Vorstellungen angesprochen gefühlt haben, der gerade 1890 mit seinem Buch „Rembrandt als Erzieher“ ein Fanal gesetzt hatte: den wissenschaftlichen Rationalismus wertete er als Niedergang des Deutschtums, das Deutsche sei vielmehr das zutiefst Innerliche und Subjektive, und dafür stand gerade Luther Pate.¹⁴⁰²

Luthers Erfurter Zeit aber bietet sich bevorzugt an, das seelische Ringen des Reformators zu zeigen, und Kämpffer hat diese Möglichkeiten – wie unten noch zu zeigen sein wird – bis ins Letzte genutzt.

V.5.3. Luther als Mönch in Erfurt

Es existieren mehrere Darstellungen, die Luthers erste Zeit als Mönch im Erfurter Augustinerkloster zum Thema haben. Dabei werden unterschiedliche Akzente gesetzt, vereinzelte Episoden herausgegriffen: Eduard Kämpffer und Ferdinand Pauwels zeigten Luthers Eintritt ins Kloster,¹⁴⁰³ Kämpffer auch die Auseinandersetzung Luthers mit seinem Vater. Moritz Berendt thematisierte, wie Luther in tiefer seelischer Verzweiflung von einem älteren Mönch getröstet wird, Kämpffer seine Ohnmacht nach einer Geißelung, seinen Bettelgang in den Straßen Erfurts, sein eifriges Bibelstudium, das auch von Pauwels und vielleicht auch von Otto Schwerdgeburth thematisiert wurde. All das ist die Vorbereitung Luthers auf seine schwere Aufgabe, „die Zeit, welche als Prüfung und Vorbereitung voranging, eher er das wurde, was dem Jahrhundert seinen Namen aufdrücken sollte – der Reformator“.¹⁴⁰⁴

Die Bilder zu Luthers Mönchszeit werden eingeleitet von zwei Darstellungen seines Klostereintritts: Nach dem Gewitter bei Stotternheim wartete Luther nur noch einige Tage ab, bevor er sein Gelübde erfüllte und am 17. Juli 1517 in das Augustiner-Eremitenkloster in Erfurt eintrat. Er selbst sagte, „das Gelübde habe ihn gereut, und die Freunde hätten ihm von

¹⁴⁰² S. GLASER – STAHL 1983, S. 198.

¹⁴⁰³ Im KAT. AUSST. MAINZ 1983, S. 66 wird auch ein farbiger Entwurf Lindenschmits zu diesem Thema genannt, leider ohne jede weiteren Angaben. Ein solcher Entwurf ist mir bisher nicht begegnet; möglicherweise wurde der „Eintritt ins Kloster“ hier mit dem „Eintritt in die Klosterschule“ verwechselt.

¹⁴⁰⁴ *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426.

diesem Schritt abgeraten.“ Am Abend des 16. Juli aber lud er sie alle noch einmal zu einem letzten Lebewohl ein und ließ sich am folgenden Morgen von ihnen zum Kloster begleiten. Die Freunde wollten ihn noch einmal zurückhalten, aber er will geantwortet haben: „Heute sehet ihr mich und nimmermehr!“¹⁴⁰⁵

Den letzten Abschied von den Freunden vor der Klosterpforte schilderte Eduard Kämpffer in seinem Bild für das Erfurter Rathaus (Abb. 125):¹⁴⁰⁶ In einer engen Gasse, vom Licht des Tages noch kaum erhellt, spielt sich die Szene ab. Luther, ganz links, steht schon vor der Klosterpforte, drei Freunde umringen ihn. Einer, im roten Wams, steht hinter Luther und hat ihm die Rechte auf die Schulter gelegt. Besorgt und forschend schaut er ihm ins Gesicht, wie um ihn zu beschwören, von seinem Entschluss abzulassen. Ein weiterer Mann mit rotem Gesicht und Vollbart, etwas geckenhaft gekleidet mit geschlitzten Ärmeln, Stulpenstiefeln und verschiedenfarbigen Beinkleidern, hat sich vorgebeugt und redet aufgeregt auf Martin ein, der seine Hand mit beiden Händen zum Abschied drücken will. Ein weiterer Freund steht zwischen den beiden anderen und verfolgt die Szene angespannt. Luther selbst scheint bleich und hager, aber gefasst: Fest blickt er seinem Freund ins Gesicht; er ist von seinem Entschluss nicht abzubringen.

Wieder war es Armin Stein, der eine ähnliche Szene in seinem Luther-Roman verlebendigt hat: Luther will hier gerade an die Tür klopfen.

„Da fiel ihm der zunächst Stehende in den Arm: ‘Halt ein, Martinus! Noch ist es Zeit zur Umkehr! Siehe, allenthalben ist Gott zu finden, und wer weiß, ob er dir in der Welt nicht näher ist als da drinnen in des Klosters unheimlicher Nacht! Zur Arbeit sind wir berufen – so bleibe in der Welt und mehre nicht die Zahl der Müßiggänger!’ ‘Kehr um, Martinus!’ flehten auch die andern und umklammerten ihm die Arme. ‘Ich kann nicht mehr zurück!’ versetzte Martinus mit Thränen in den Augen.“¹⁴⁰⁷

Auch in dieser Darstellung ist Kämpffer eigene Wege gegangen: In der Graphik gibt es das Thema von Luthers Klostereintritt einzig in dem umfangreichen Zyklus von Gustav König.¹⁴⁰⁸ Dieser aber hatte nicht den Abschied von den Freunden gezeigt, sondern schon den Moment, in dem Luther das Kloster betritt und von dem Pförtner in Empfang genommen wird. Zeitlich noch etwas weiter ist die Darstellung Ferdinand Pauwels für den Wartburger Luther-Zyklus von 1872 (Abb. 126):¹⁴⁰⁹ Der Bruder Pförtner, als solcher gekennzeichnet durch den Schlüsselring in der linken Hand, hat Luther bereits zum Prior hineingeleitet. Respektvoll ist

¹⁴⁰⁵ In dieser Darstellung folge ich BRECHT 1981, S. 58.

¹⁴⁰⁶ Kasein/Lwd.; Erfurt, Rathaus. *Zeitschrift für bildende Kunst* NF 4, 1893, S. 50; *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426 f. und 452; BM I,2, S. 976 (Nachtrag zur Ausstellung 1893); FISCHER 1991, S. 21 (mit Abb.).

¹⁴⁰⁷ STEIN 1888, S. 35 f.

¹⁴⁰⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.6.1.

er hinter ihm stehengeblieben, ernsten Gesichts und die rechte Hand auf der Brust, während der junge Student im kurzen, braunen Mantel mit den roten Aufschlägen und den beiden Büchern im Arm, den Kopf gesenkt, seine Hand vertraulich dem Prior reicht. Dieser steht etwas erhöht auf einem hölzernen Podest mitten im Raum – scheinbar ein beliebtes Mittel Pauwels, die Überlegenheit einer Respektsperson zu vermitteln (s. auch die Kurrendesingszene, Abb. 115). Er ist ein älterer Mann in ausladender Kutte, ernst und würdevoll. Mit der Rechten fasst er Luthers Hand, die Linke hat er ihm auf den Unterarm gelegt, sein Blick ruht prüfend auf dem Neankömmling. Der Ernst des Augenblicks liegt fast drückend über der Szene. Es ist der Anfang eines neuen Abschnitts in Luthers Leben, der Anfang seiner intensiven Auseinandersetzung mit Gott, aber auch mit den Institutionen der römisch-katholischen Kirche.

Zunächst aber hatte Luther sich auch mit seinem Vater auseinanderzusetzen, den er wohl kurz nach seinem Klostereintritt von seinem Entschluss informierte.

„Der Vater wollte ‘toll und töricht werden’. Er schrieb dem Sohn einen bösen Brief, in dem er Martin wieder mit ‘Du’ anredete anstatt des ‘Ihr’, das er gegenüber dem Magister gebraucht hatte. Zugleich kündigte er ihm die väterliche Treue auf. Etwas später gab der Vater, wenn auch unwillig und nicht mit freiem fröhlichem Herzen, doch sein Einverständnis.“¹⁴¹⁰

Luthers Vater hatte schließlich eine ganz andere Karriere für den Sohn vorgesehen: Ein angesehener Jurist sollte er werden, ein Mädchen aus gutem Hause heiraten. Hans Luther selbst hatte alle Opfer gebracht, um seinem Sohn die beste Ausbildung zu ermöglichen. Sein Rückzug ins Kloster stieß schlicht auf Unverständnis und auf Ärger über den Ungehorsam des ältesten Sohnes.

Eduard Kämpffer lässt Luthers Vater selbst ins Kloster kommen und zeigt eine Unterredung zwischen Vater und Sohn im Klostergarten (Abb. 127).¹⁴¹¹ Üppig wächst hier der Wein, die Strahlen der Sonne haben ihren Weg durch das Laub der Bäume gefunden und werfen helle Inseln auf den Fußboden. Im Kontrast zu der lichten Szenerie steht die dramatische Familienszene, die sich hier abspielt. Martins Vater, ein alter Mann im kurzen Handwerker-Rock, die Reisetasche umgehängt, sitzt auf einer steinernen Bank, wo er vielleicht bis vor kurzem noch eine ruhige Unterredung mit dem Sohn geführt hat. Dieser zeigt sich störrisch. Er trägt bereits die Novizenkleidung, einen weißen Überhang mit Kapuze über dunklem Unterkleid, und die Tonsur, und er will sich in seinem Weg nicht beirren

¹⁴⁰⁹ Öl/Lwd.; Eisenach, Wartburg-Stiftung, Inv. Nr. M 154. Als Leihgabe im Lutherhaus, Eisenach. BM II,1, S. 229, Nr. 18.3; VOSS 1917, S. 205.

¹⁴¹⁰ BRECHT 1981, S. 65.

¹⁴¹¹ Kasein/Lwd.; Erfurt, Rathaus. *Zeitschrift für bildende Kunst* NF 4, 1893, S. 50; *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426 f. und 452; BM I,2, S. 976 (Nachtrag zur Ausstellung 1893); FISCHER 1991, S. 21 (mit Abb.).

lassen. Hilflos abwehrend steht er neben dem Vater, den Blick abgewendet, den Kopf gesenkt, vielleicht schon im Weggehen begriffen. Der Vater aber will ihn noch aufhalten, mit beiden Händen fasst er ihn am Arm, erregt spricht er auf den Sohn ein.

Die Szene ist kaum historisch. Luthers Vater kam erst nach seiner Priesterweihe zur Feier von Luthers erster Messe am 2. Mai 1507 persönlich ins Kloster. Dass Kämpffer den Kampf Luthers mit seinem Vater zu einem Bildthema machte, entspricht aber durchaus dem Gewicht, das das patriarchalische 19. Jahrhundert ihm beimaß. In Devrients Lutherschauspiel von 1883 wird die Tatsache, dass Luther den Gehorsam seines Vaters brach, sogar zu einem Hauptaspekt seiner Gewissensnöte, die ihn in seiner Klosterzelle befallen. Dort sagt er, ganz zerquält, in seinem Gespräch mit Gott:

„Qui es in coelis – ach! auf Erden / Brach ich meine Sohnespflicht: / Warnung, Mahnung und Beschwerden / Meines Vaters hört' ich nicht!“ und: „Ja, ein Schwert stach Dir im Herzen, / Als Dein Sohn am Kreuze hing – – / Weh! sind es nicht schlimm're Schmerzen, / Die mein Mütterlein empfang?“¹⁴¹²

Für den bürgerlichen Protestanten des 19. Jahrhunderts war ja gerade die Familie der Quell allen sittlich-reinen christlichen Lebens; das Mönchtum nun zerstört das Familienleben, es läuft damit einem gottgefälligen irdischen Leben geradezu entgegen. Wenn hier Luthers Bruch mit seinem Vater, mit seinem Familienleben dargestellt wird, so hat der Betrachter des 19. Jahrhunderts sicher auch schon mitgedacht, dass es gerade Luther war, der später der Familie ihren hohen Stellenwert im christlichen Leben einräumte. Luthers Ungehorsam gegen seinen Vater und der Schmerz, den er dabei empfand, wird als eine Etappe auf dem Weg der reformatorischen Erkenntnis Luthers verstanden. Deswegen zeigt Kämpffer diese Episode, deswegen auch zeigt er dem Betrachter Luthers schlechtes Gewissen; er kann seinem Vater nicht in die Augen schauen.

Kämpffer stellte in Luthers Klosterleben besonders auch die Demütigungen und Selbsterniedrigungen des Novizen und jungen Mönches dar: Als einziger Luther-Maler des 19. Jahrhunderts – und auch in der Graphik gibt es das Thema nicht – zeigte er auch einen Bettelgang des Novizen: „Luther als Bettelmönch in den Straßen von Erfurt“ (Abb. 128).¹⁴¹³

Luther erklimmt hier gerade eine steile Treppe – vielleicht ist es eine der Stiegen, die in Erfurt zum Dombereich hinaufführen. Er ist noch im Novizengewand, und er hat schwer zu tragen: Über der rechten Schulter trägt er ein großes Bündel, an seiner linken Seite hängt ein vollgepackter Korb. Die Härte des Bettelgangs wird noch dadurch verstärkt, dass es Winter

¹⁴¹² DEVRIENT 1883, S. 14.

¹⁴¹³ Kasein/Lwd.; Erfurt, Rathaus. *Zeitschrift für bildende Kunst* NF 4, 1893, S. 50; *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426 f. und 452; BM I,2, S. 976 (Nachtrag zur Ausstellung 1893); FISCHER 1991, S. 21 (mit Abb.).

ist: Schnee liegt auf den Dächern der Häuser, auf dem Treppengeländer. Der alte, langbärtige Patrizier, der rechts im Bild steht und Luther eine Münze reicht, ist in einen langen, roten Mantel mit Pelzbesatz gekleidet; auf dem Kopf trägt er eine Pelzmütze, und auch das Kind, das sich schüchtern an sein Bein klammert, ist warm angezogen. Nur Luther geht in Sandalen und barhäuptig daher. Am unteren Ende der Treppe gehen zwei Studenten, einer schaut Luther misstrauisch hinterher, der andere lacht ihn eher aus; vielleicht, so denkt sich der Betrachter, kennen sie Luther noch von der Universität her und amüsieren sich nun über seinen gesellschaftlichen 'Abstieg'. Die Demütigung wird durch sie jedenfalls noch verstärkt. Wie durch die Begegnung mit dem Vater, so wird auch durch die Bettler-Darstellung bereits ein wichtiges reformatorisches Thema auf den Tisch gebracht, schließlich wettete Luther später gerade gegen das Betteln der Mönche und proklamierte die irdische Arbeit als Dienst am Herrn.

In den ersten Jahren seiner Mönchszeit aber hoffte Luther noch, durch Demut und Werkgerechtigkeit in die Gnade Gottes zu kommen. Peinlich genau befolgte er die Klostersvorschriften, die er ernster nahm als irgendein anderer. Dennoch fühlte er sich selten im Zustand der Gnade; immer fand er irgendeine Sünde an sich, und sei sie noch so lässlich: Sie trennte ihn von Gott.¹⁴¹⁴ Seine Vorstellung des richtenden Christus tat ein übriges, ihn in tiefe Verzweiflung zu stürzen. Die Lutherliteratur des 19. Jahrhunderts beschrieb anschaulich, wie Luther seinen Anfechtungen begegnete:

„...er fastete, hielt Nachtwachen, betete, kasteiete seinen Leib, hat oft in 3 Tagen nichts gegessen noch getrunken, er hat sich dermaßen Gewalt angethan, daß, hätte er es länger fortgesetzt, er sich den Tod zugezogen hätte.“¹⁴¹⁵

So veranschaulichte es Baumgarten, so oder so ähnlich stellen es auch andere Lutherbiographien dar. Wiederum war es Kämpfer, der Luthers Selbstkasteiung eindrucksvoll ins Bild gesetzt hat: In seinem fünften Bild für das Treppenhaus des Erfurter Rathauses malte er Luther, der, durch Geißelung ohnmächtig geworden, am Boden seiner Zelle liegt (Abb. 129).¹⁴¹⁶ Mit entblößtem Oberkörper liegt er auf dem kalten Steinfußboden lang ausgestreckt. Im Hintergrund rechts sieht man vor dem Betpult und der dahinter an der Wand angebrachten Skulptur des Gekreuzigten ein aufgeschlagenes Gebetbuch, in dem Luther zuvor gelesen haben muss. Daneben, auf dem Boden, die Geißel, mit der Luther sich die blutigen Striemen auf seinem Rücken zugezogen hat. Einige Mönche sind

¹⁴¹⁴ BRECHT 1981, S. 75.

¹⁴¹⁵ BAUMGARTEN 1883, S. 23 f.

¹⁴¹⁶ Kasein/Lwd.; Erfurt, Rathaus. *Zeitschrift für bildende Kunst* NF 4, 1893, S. 50; *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426 f. und 452; BM I,2, S. 976 (Nachtrag zur Ausstellung 1893); FISCHER 1991, S. 22 (mit Abb.).

hereingekommen und haben den wie tot Daliegenden gefunden; ein alter, weißbärtiger Mönch – vielleicht der ehemalige Novizenmeister – ist dabei, ihn aufzuheben. Neugier mischt sich in den Mienen der Mönche mit Mitleid, aber es ist nichts Hämisches darin. Von kulturkämpferischer Karikierung des Mönchsstandes ist Kämpffers Bild vollkommen frei. Dafür zeigt er drastisch das Elend des Mönches Luther, seine Unfähigkeit, seinen Frieden mit Gott innerhalb der vorgefundenen Strukturen der römischen Kirche zu finden. Insofern wird hier ihr Versagen offenbar, insofern wird auch deutlich, warum Luther eine neue Kirche wird ins Leben rufen müssen.

Im Übrigen erinnert das Bild Kämpffers wiederum an eine Szene, die Stein in seinem Luther-Roman beschrieb; vielleicht kannte Kämpffer dieses Buch. Stein schilderte hier, wie der Generalvikar Staupitz das Erfurter Kloster besucht und Martin Luther – hier „Bruder Augustinus“ – nicht an seinem Platz bei Tisch findet. Er macht sich auf die Suche und nähert sich Luthers Zelle:

„Als er eben die Hand auf die Klinke der Zellenthür legen wollte, drang aus dem Innern ein jammervoller Schrei: ‘Meine Sünde, meine Sünde, meine Sünde!’ . Dann ward wieder alles still. Erschüttert riß jetzt Staupitz die Thür auf, da lag auf dem Estrich lang hingestreckt der Bruder Augustinus, regungslos und bleich wie ein Toter. [...] Staupitz bemühte sich, den Entkräfteten emporzurichten, da bemerkte er auf dem Estrich Blut und unweit davon eine Geißel. Er überzeugte sich jetzt durch den Augenschein, daß das Gerücht nicht gelogen, welches von den härtesten Selbstkasteiungen des Bruders Augustinus redete, daß derselbe ganze Tage im Fasten und ganze Nächte im Wachen verbringe und sich das Fleisch mit einer Geißel blutig schlage.“¹⁴¹⁷

Auch hier also die Vorstellung, dass Luther sich gegeißelt habe, obwohl, wie Fischer betont, die Geißelung bei den Augustinern nicht üblich war.¹⁴¹⁸ Ob Kämpffer das nun wusste oder nicht, in jedem Fall ist die Geißel sicher die eindrücklichste Methode, Luthers Selbstquälerei im Kloster malerisch zum Ausdruck zu bringen.

Wo Kämpffer mit seiner Geißelszene drastisch die negative Seite von Luthers Anfechtungen zeigt, da legt Moritz Berendt mehr Wert auf den Trost, den Luther durch seinen Ordensvikar und Beichtvater Staupitz und durch seinen früheren Novizenmeister empfing, und durch den er nach und nach sein Bild des unbarmherzig richtenden Christus modifizierte: „Luther im Kloster getröstet“ war auf der Berliner akademischen Kunstaussstellung von 1844 zu sehen und ist uns durch eine Lithographie L. Becks überliefert (Abb. 130).¹⁴¹⁹

¹⁴¹⁷ STEIN 1888, S. 47 f.

¹⁴¹⁸ FISCHER 1991, S. 22.

¹⁴¹⁹ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1844, S. 6, Nr. 56; Lithographie von L. Beck und F. H. Weisse, Danzig 1846, in der Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. grfl IV a 1364; Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. VI, 393,1.

Der historische Hintergrund ist unklar: Berendt scheint sich auf einen Bericht Mathesius' zu beziehen, nach dem Luther von einem älteren Bruder getröstet wurde, indem er ihn „auf die gnädige Vergebung der Sünden im Symbolo Apostolorum“ hingewiesen habe und auf die Worte des Hl. Bernhard von Clairvaux, „er müsse für sich selber auch glauben, daß ihm der barmherzige Gott und Vater durch das einige Opfer und Blut seines gehorsamen Sohnes Vergebung aller Sünden erworben“ habe.¹⁴²⁰ Darauf verwies auch König in seinem Text zu der gleichthematischen Stahlradierung aus seinem Lutherlebenzyklus, zog aber auch eine Überlieferung Seckendorfs heran.¹⁴²¹ Auch Ranke berichtete in seiner Reformationsgeschichte, dass es zuerst „ein alter Augustinerbruder“ gewesen sei, „der ihn in väterlichem Zuspruch auf die einfachste, erste Wahrheit des Christentums hinwies, auf die Vergebung der Sünden durch den Glauben an den Erlöser“ und damit „einen Lichtstrahl in seine Nacht fallen ließ.“¹⁴²² Bei Berendt aber scheint der ältere Mönch Luther mit dem Bibeltext zu trösten. Welche Quelle der Künstler auch gehabt haben mag: Dass ein alter Mönch zu Luther gekommen sei und ihn getröstet habe, war im 19. Jahrhundert ein in der Lutherliteratur immer wieder erzählter Topos, der sich auch in der populären Dichtung niederschlug: Luise Pichler verfasste ein Gedicht zu Luthers Ringen im Kloster:

„Da tritt ein alter Mönch zum jungen Bruder, / Mild blickt sein Aug, friedvoll sein bleich Gesicht. / ‘Du mühst umsonst dich’, spricht er, ‘Martin Luther, / Dein eigen Thun und Ringen hilft dir nicht; / Nur einen Trost giebt es den geistlich Armen, / Den halte fest, er heißt: Gottes Erbarmen.’“¹⁴²³

Wie später König in seiner Lutherlebenfolge,¹⁴²⁴ zeigt auch Berendt Luther in seiner Zelle im Bett liegend. Einige Utensilien auf einem Beistelltischchen am vorderen Bildrand, ein Fläschchen Medizin, eine Glocke, verweisen auf eine Krankheit des Mönches. Dieser selbst – der übrigens wenig Ähnlichkeit mit Cranachs Porträts des jungen Luther hat – sitzt, mit der Kutte bekleidet, halb aufgerichtet im Bett, die Hände zum Gebet um den Rosenkranz gefaltet. Gespannt blickt er auf den weißhaarigen und -bärtigen älteren Mönch, der in einem hohen Lehnstuhl neben ihm sitzt, ein Buch in der Hand. Es ist wohl die Bibel, auf die der Mönch Luther verweist und aus der er ihm Trost spendet.

¹⁴²⁰ MATHESIUS 1588 (1857), S. 5. Dass dies auf dem Krankenbett geschah, berichtet Seckendorf; der aber scheint diese Episode mit jener zu verwechseln, in der, laut Mathesius, Luther in seiner Studentenzeit krank daniederlag.

¹⁴²¹ KÖNIG O. J., Text zu Nr. X.

¹⁴²² RANKE 1839–1847, Zweites Buch, S. 132.

¹⁴²³ Luise Pichler: Der junge Mönch, in: BRAUN²1883, S. 23–25, hier S. 24.

¹⁴²⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.10.1. Außer König zeichnete und stach auch Wenzel Pobuda in den 30er Jahren das Thema, nur liegt Luther hier nicht im Bett, sondern wurde von dem Ordensbruder auf dem Boden seiner Zelle liegend vorgefunden: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 56.3. Adolph Karst zeichnete

Berendt hat der Szene eine biedermeierliche Beschaulichkeit gegeben, aus der schon eher als die Verzweiflung des Mönches Luther die durch den Trost gewonnene innere Ruhe spricht. Wo Königs Luther sich verzweifelt im Bett aufrichtet, mit beiden Händen die Schultern des älteren Bruders ergreifend, wie um sich an ihm und seinem Glauben hochzuziehen, da sitzt Berendts Luther ganz gesammelt und ruhig in seinem Bett. Nur seine Mimik, die Intensität des Blicks verrät das gesteigerte Interesse Luthers an den Worten des anderen Mönches.

Berendt hat hier gezeigt, wie ein Keim der 'reformatorischen Erkenntnis' in Luther aufglimmt: Nicht die Qualen, die den Verzweifelten niederwarfen, sondern das aufrichtende tröstliche Wort war es schließlich, das ihn zu seiner neuen Lehre führen sollte. Nicht zuletzt waren es vielleicht gerade seine Tröster im Kloster, der Novizenmeister Johann Greffenstein und der Ordensvikar Staupitz, die ihn auf die Lektüre der Bibel hinwiesen.

Auch Luthers Bibellektüre im Kloster ist mindestens dreimal Thema für Gemälde geworden. Wieder waren es Pauwels und Kämpffer, die sich im Rahmen ihrer größeren Luther-Zyklen auch dieses Sujets annahmen. Außerdem malte Otto Schwerdgeburth (1835–1866), Sohn des Graphikers Carl August Schwerdgeburth, einen „Luther in der Bibliothek des Augustinerklosters zu Erfurt“. Davon jedenfalls berichtete die Weimarerische Zeitung vom 17.10.1861, und es ist gut möglich, dass der seit 1861 in Weimar tätige Künstler sich mit diesem Bild für den Auftrag der Lutherbilder auf der Wartburg empfehlen wollte.¹⁴²⁵ Eine Anschauung von dem Gemälde haben wir leider nicht. Schwerdgeburth jedenfalls lernte vier Jahre lang an der Akademie in Antwerpen und wird mit den neuesten Entwicklungen des belgischen Realismus vertraut gewesen sein. Er war auch von Pauwels beeinflusst.¹⁴²⁶

Ferdinand Pauwels allerdings malte – diesmal tatsächlich für die Wartburg – das Thema erst 10 Jahre später (Abb. 131).¹⁴²⁷ Sein Gemälde strahlt eine ruhige, freundliche Stimmung aus. Warmes Licht fällt von rechts auf den an einem an der Wand umlaufenden Lesepult in der Bibliothek stehenden Mönch. Er liest in einem am Pult neben einer weiteren Reihe von Büchern angeketteten Buch, konzentriert, die Seite mit beiden Händen haltend, als sei er gerade im Umblättern begriffen. Das Licht fällt ihm auf Rücken und Nacken, das Gesicht bleibt im Schatten, den Eindruck des absoluten Vertieftseins unterstützend. Die ruhige

das Thema für die 1868er-Ausgabe von Moritz Meurers Lutherbiographie: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 59.13, S. 164.

¹⁴²⁵ Erwähnt in *Weimarerische Zeitung*, 17. Oktober 1861, S. 974; erwähnt bei SCHEIDIG 1971, S. 35. Ein Gemälde „Luther in der Zelle“, vielleicht das gleiche Bild, war im Österreichischen Kunstverein Wien 1866/67 ausgestellt: *Kunstchronik* 2, 1867, S. 27.

¹⁴²⁶ TB 30, 1936, S. 383. Im Übrigen malte er wohl auch sonst 'protestantische' Themen: Der Nekrolog der *Kunstchronik* 2, 1867, S. 45 erwähnt „Thomas Münzer als Gefangener vor den Fürsten in Frankenhausen“ und „Der Salzburger Protestanten letzter Blick in die Heimat“.

¹⁴²⁷ Öl/Lwd., Eisenach, Wartburg-Stiftung, Inv. Nr. M 123. BM II,1, S. 229, Nr. 18.4.; Voss 1917, S. 205.

Stimmung wird noch unterstützt durch das spärliche Mobiliar, das lediglich aus dem Lesepult mit den Büchern und den darunter angebrachten Schränken besteht; an der Wand hängt eine Öllampe herunter. Die Farbigkeit ist absolut zurückgenommen, konzentriert sich auf das gelbliche Lichtspiel an der Wand, auf das Schwarz der Kutte Luthers und das Braun des Möbels.

Pauwels stellt damit die 'reformatorische Entdeckung', die Heilige Schrift als Basis des christlichen Glaubens, aus der Luther auch seinen Leitsatz der Gerechtigkeit allein aus dem Glauben ziehen sollte, als ein aus konzentriertem, ruhigem Studium gewonnenes Ergebnis dar; das dramatische Mit-sich-Ringen des Mönches tritt hier wie übrigens im ganzen Pauwels'schen Zyklus zu Luthers Jugend- und Mönchs Jahren auf der Wartburg gar nicht zutage. Weder Luthers Eintritt ins Kloster noch das Bibelstudium zeigen auch nur annähernd die innere Zerrissenheit, wie sie Kämpfers Mönch an den Tag legt: Luther ist bei Pauwels ein Mann ohne Untiefen, er zeigt sich rational und weiß seine Gefühle zu beherrschen. Das mag ganz den Vorstellungen des liberalen Rationalismus von einem „Weltmann“ entsprechen; das schicksalhaft Unbedingte an Luthers Sendung tritt dadurch aber weniger zutage.

Ganz anders hatte schon 1861 ein Schotte, Joseph Noel Paton, den bibellesenden Luther im Kloster aufgefasst (Abb. 132).¹⁴²⁸ Das Bild soll hier nur kurz vergleichend herangezogen werden: In einer mittelalterlichen Stube mit allem Drum und Dran – farbige, gotische Glasfenster, Bücherpult, Öllämpchen, Sanduhr usw. – auch ein Totenschädel als Mahnung an die Vergänglichkeit des Menschen darf nicht fehlen – beugt sich Patons Luther, unrasiert und mit Ringen unter den Augen, über das Buch der Bücher, den Kopf selbstvergessen in die linke Hand gestützt. Grelles Licht fällt aus dem Fenster über Luthers Schreibtisch ein, es ist die „Morgendämmerung“ – wie es auch im Titel heißt. Die ganze Nacht über hat der Mönch also gewacht in rastlosem Streben nach der Wahrheit.

Abgesehen von dem bunten Beiwerk, mit dem Paton ein reizvolles mittelalterliches Interieur hervorruft, ist Eduard Kämpfers Bild ganz ähnlich aufgefasst (Abb. 133);¹⁴²⁹ es ist nicht auszuschließen, dass er das Gemälde Patons oder zumindest eine Reproduktion danach kannte. Luther trägt hier nur die weiße Tunika; er sitzt allein in seiner Zelle. Ganz ähnlich wie bei Paton hat er sich weit über den Tisch gebeugt, auf dem die Bibel liegt, ganz ähnlich wie bei Paton auch hat er den Kopf in die linke Hand gestützt; von der durchwachten Nacht zeugt Luthers zerrauftes Haar, eine fast heruntergebrannte Kerze; wie bei Paton scheint das erste

¹⁴²⁸ Morgendämmerung: Luther in Erfurt, 1861, Edinburgh, National Gallery of Scotland. KAT. AUSST. MÜNCHEN 1979, Kat. Nr. 330.

¹⁴²⁹ Kasein/Lwd.; Erfurt, Rathaus. *Zeitschrift für bildende Kunst* NF 4, 1893, S. 50; *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426 f. und 452; BM I,2, S. 976 (Nachtrag zur Ausstellung 1893); FISCHER 1991, S. 22 (mit Abb.).

Morgenlicht herein. Von der Ruhe, die Pauwels' Luther ausstrahlt, ist nichts zu spüren: Der weit vom Tisch abgerückte Stuhl zeugt von seiner Unruhe: jeden Moment kann er, der nur auf der Stuhlkante sitzt, aufspringen, im Zimmer umhergehen, sich wieder setzen, weiterlesen. Die Haltung, der fast übertriebene Eifer des Mönches zeigt, dass hier eine bahnbrechende Entdeckung gemacht wurde, die ihn zutiefst aufwühlt. Fast fühlt man sich wieder an Armin Steins Luther-Roman erinnert, und der Verdacht, Kämpffer könne ihn gekannt haben, erhärtet sich. Hier hat Staupitz, der Luther nach seiner Geißelung vom Boden aufgehoben hat, ihn aufgefordert, in der Schrift nach den Zeichen für die Gnade Gottes zu suchen.

„Bruder Augustinus that die ganze Nacht kein Auge zu. Er saß vor der Bibel und las und las. Und auch die folgenden Tage sah man ihn über die heilige Schrift gebeugt, Essen und Trinken und alles vergessend. Wie Schuppen fiel es ihm jetzt von den Augen. Es löste sich ein Siegel nach dem andern, das Buch der Bücher starrte ihn nicht mehr so fremd an wie zuvor, er hatte jetzt den Schlüssel zu diesem Geheimnis und jenem Geheimnis.“¹⁴³⁰

Tatsächlich war Luthers intensives Studium der Bibel schon zu seiner Erfurter Klosterzeit das Fundament, auf dem er seine spätere reformatorische Lehre aufbaute. Dennoch wird er in den Erfurter Klosterjahren 1505–1508 noch weit entfernt gewesen sein von einer 'reformatorischen Erkenntnis', wie die Bilder Patons und Kämpffers in ihrer dramatischen Auslegung des Vorganges suggerieren. Luther selbst berichtete, dass er noch als Doktor der Theologie, also nach 1512, weder den Psalter „noch das Vaterunser eigentlich gebetet, sondern nur der Leistung wegen ohne Verständnis und ohne die rechte Gewißheit geplappert“ habe.¹⁴³¹ Der Vergleich der Erfurter Klosterzelle mit dem Ort des Damaskus-Erlebnisses des Paulus, den Oberpfarrer Ziegler zum Luther-Gedenkjahr in dem Vereinsblatt des pfälzischen Protestantenvereins, der „Union“, zog, ist daher auch nicht ganz passend.¹⁴³² Wo Paulus die Erkenntnis schlagartig überkam, da machte Luther eine jahrelange Entwicklung durch. Naturgemäß können in der bildenden Kunst nur einzelne Momente aus dieser Entwicklung gezeigt werden, die dann wie bei Kämpffer und Paton in übertriebenes Pathos ausbrechen können, des Guten zuviel tun und einem einzelnen Augenblick mehr Bedeutung beimessen, als ihm zukommt.¹⁴³³

Das Leben Luthers, das zeigt sich schon hier, ist für die bildende Kunst im Grunde kein dankbarer Stoff: Zu vieles spielt sich im Inneren des Menschen ab, zu stark liegt der Akzent in seinem Werk auf dem Gedanken, dem Wort, der Schrift. Die Bedeutung dessen, was sich im Bild abspielt – bei Luthers Klostereintritt, bei seinem Bettelgang und seiner Bibellektüre –

¹⁴³⁰ STEIN 1888, S. 51.

¹⁴³¹ BRECHT 1981, S. 93.

¹⁴³² FENSKE 1983, S. 69.

muss vom Betrachter immer schon mitgedacht werden, und das Wissen von Luthers späterer Entwicklung ist Vorausbedingung für das Verständnis der Bilder. Sie kommen damit aber auch einer Vorliebe des 19. Jahrhunderts entgegen, sich die Dinge weiter auszumalen, wie es der Rezensent von Kämpffers Lutherzyklus in Düsseldorf 1893 tat: Zu dem Bild der Geißelung schrieb er:

„Mit neugierigem Staunen oder gleichgültigem Stumpfsinn betrachten ihn seine Ordensbrüder, während der eine, der ihm später Trost durch den Glauben wiederbrachte, ihn vom Boden hebt. Fühlen sie wohl in diesem Augenblick, welche eine Welt, welche eine Riesenkraft in dem ernstesten hageren Mönch lebt, der dort ohnmächtig am Boden liegt? Können sie ahnen, dass der blasse Mann mit den tiefliegenden Augen, der die Nächte hindurch in seiner Zelle die Bibel studiert, bis der helle Tag ins Gitterfenster scheint, Stein um Stein das Gebäude des Reformationsgedankens aufbaut, das dereinst die Säulen der Kirche und die Kultusform der gesamten Christenheit in ihren Grundfesten erschüttern sollte?“¹⁴³⁴

Erst in dem Wissen um den weiteren Fortgang der „Geschichte“ liegt der Reiz, und das gilt nicht nur für Kämpffers Lutherbilder, sondern für alle Gemälde, die Luther in seiner Jugend und seiner Werdezeit auf der Universität und dem Kloster zeigen. Das gilt auch für das letzte Thema, das eine Episode aus Luthers Leben vor dem Thesenanschlag aufgreift: Luthers Romreise.

V.5.4. Luthers Romreise

Martin Luther begann im Sommer 1507 ein Theologie-Studium, das er nach seiner Versetzung nach Wittenberg 1508 dort fortführte, während er moralphilosophische Vorlesungen hielt. Seit dem Herbst 1509 war er wieder in Erfurt; sein Aufenthalt dort wurde jedoch unterbrochen, als er im November 1510 zusammen mit einem Ordensbruder in Ordensangelegenheiten auf eine Reise nach Rom geschickt wurde.¹⁴³⁵

Es war Luthers längste Reise. Zu Fuß führte sie ihn über die Alpen, durch die Schweiz und die Lombardei, durch Florenz und Siena. Bei dem ersten Anblick der Stadt Rom warf Luther sich auf die Knie: „Sei begrüßt, du heiliges Rom, wahrhaft heilig von den heiligen Märtyrern, von deren Blut es trieft.“¹⁴³⁶

In der heiligen Stadt verweilte er vier Wochen; Zeit genug, um außer den Ordensgeschäften auch den üblichen Andachtsübungen des Rom-Pilgers nachzukommen: Er legte eine General-Beichte ab, er machte den obligatorischen Pilgerweg durch die sieben Hauptkirchen Roms an

¹⁴³³ „... etwas übertrieben im Ausdruck“ fand folglich auch Rosenberg Kämpffers Lutherbilder, als er sie auf der Berliner Kunstausstellung im Juni 1893 sah: *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 452.

¹⁴³⁴ *Kunstchronik* NF 4, 1893, Sp. 426 f.

¹⁴³⁵ Kurze Zusammenfassung zu Luthers Theologiestudium bei BORNKAMM ²1966, S. 12–14; SCHWARZ ²1998, S. 28–31; ausführlicher BRECHT 1981, S. 96–103. Hier, S. 103 f., auch die Gründe für Luthers Romreise.

einem Tag, er las Messen. Für die bahnbrechenden künstlerischen Entwicklungen, die gleichzeitig in Rom im Schwunge waren, hatte er kein Auge und auch kein Interesse; dieses galt allein seinem Seelenheil, für das man damals in Rom mehr tun konnte als an jedem anderen Ort der Welt.

Trotz oder vielleicht auch wegen seines frommen Eifers blieben ihm aber auch die Missstände der römischen Kirche nicht verborgen: Die Oberflächlichkeit und Schnelligkeit, mit der hier „rips raps“ die Messen gelesen wurden, stieß ihn ab; er „mußte feststellen, daß die römischen Priester liturgisch wenig gebildet waren und, schlimmer noch, daß es mit der Achtung vor dem Sakrament nicht weit her war.“ Der Luxus der hohen Geistlichkeit und weithin herrschende Sittenlosigkeit waren kaum zu übersehen.¹⁴³⁷

Bei all dem überwog aber wohl zunächst der positive Eindruck, den Luther von Rom gewann. Noch 1519 gestand er

„Rom einen besonderen Ehrevorrang zu, weil dort die Apostel Petrus und Paulus, 46 Päpste und viele hunderttausend Märtyrer ihr Blut vergossen und Hölle und Welt überwunden hatten. Das gilt als Beweis dafür, daß Gott ein besonderes Auge auf diese Kirche hat.“¹⁴³⁸

Im Nachhinein, als er selbst im Kampf mit der römischen Kirche lag, färbte Luther natürlich seine eigenen Erzählungen über die Romfahrt negativer ein, als er sie wahrscheinlich 1510/11 empfunden hat. Er legte damit eine erste Stufe zu dem deutschen Mythos „Luther in Rom“, dessen literarische Rezeption Norbert Mecklenburg bis zu Thomas Mann hin verfolgt hat.¹⁴³⁹

Ein Beispiel für eine bei Luther selbst ihren Ursprung nehmende Legendenbildung ist sein Erlebnis an der Heiligen Treppe des Lateran: Er berichtete, dass er, nachdem er unter Gebet die scala sancta auf Knien hinaufgerutscht war, um auf jeder Stufe neun Jahre Ablass für seinen Großvater zu erlangen, sich selbst gefragt habe: „Wer weiß, ob es wahr ist?“¹⁴⁴⁰

Sein Sohn Paul schmückte den Bericht bereits aus: Luther sei auf der Treppe der Bibelspruch „Der Gerechte wird seines Glaubens leben“ (Röm. 1,17) eingefallen, woraufhin er begonnen habe, die reformatorische Lehre zu verkündigen.¹⁴⁴¹ Diese Version wurde dann noch im 19. Jahrhundert kolportiert. So hieß es z. B. in Julius Disselhoffs „Jubelbüchlein“ von 1883:

„Andächtig und demütig rutschte er auf den Knien die Stufen hinauf und wieder hinab, um den Ablass zu empfangen, welchen der Papst denen, die solches Werk verrichten würden, versprochen hatte. Als er nun solches that, war's ihm nicht anders zu mute, als wenn ihm eine

¹⁴³⁶ Zitiert nach BRECHT 1981, S. 105.

¹⁴³⁷ BRECHT 1981, S. 106 f., Zitat S. 107.

¹⁴³⁸ BRECHT 1981, S. 107. Zu einem ähnlichen Ergebnis, dass die „positive Wallfahrerbilanz“ von den negativen Erlebnissen nicht aufgewogen wurde, kommt MECKLENBURG 1988, S. 324.

¹⁴³⁹ MECKLENBURG 1988.

¹⁴⁴⁰ BRECHT 1981, S. 108; MECKLENBURG 1988, S. 325.

¹⁴⁴¹ MECKLENBURG 1988, S. 325.

Donnerstimme zurief: 'Der Gerechte wird seines Glaubens leben!' Das war die Stunde, da sich ihm das Heiligtum des Glaubens aufthat."¹⁴⁴²

Die Romreise, auf der sich Luther der Missstände der katholischen Kirche bewusst geworden sei, wird so zum Anlass für den Durchbruch der reformatorischen Erkenntnis stilisiert. In ihr verdichten sich die Gegensätze, die nicht nur Luther von Rom trennen, sondern überhaupt das Deutsche vom römischen Wesen. In der Literatur entwickelte sich daraus

„ein Netz aus kultursemiotischen Deutungsmustern, aus Oppositionspaaren wie Rom – Wittenberg, Metropole – Provinz, katholisch – evangelisch, Heidentum – Christentum, Sünde – Frömmigkeit, Kunst – Religion, Äußerlichkeit – Innerlichkeit, Süden – Norden, germanisch – romanisch.“¹⁴⁴³

„Luther in Rom“ stand im Kulturkampf im Dienst der konfessionellen Gegensätze von lauterer, verinnerlichter und reiner 'germanischer' Frömmigkeit und der veräußerlichten Frömmigkeit der katholischen Kirche, wo man noch an solchen 'Mummenschanz' wie die Heiligkeit der *scala sancta* glaubt. Darüber hinaus wurde „Luther in Rom“ aber vor allem nationalideologisch interpretiert. Auf dieser Ebene wurde Luther seit der Aufklärung mit Hermann dem Cherusker assoziiert: Beide standen zunächst – bei Schiller – für ein positives Deutschtum, später mehr und mehr für die Abgrenzung gegen die frechen, anmaßenden Südländer.¹⁴⁴⁴

Trotz des Reichtums an assoziativen Möglichkeiten, die – wie es in der Literatur auch geschah – nationalistisch und kulturkämpferisch ausgebeutet wurden, wurde Luthers Aufenthalt in Rom in der Malerei nur zwei Mal Thema: Einmal wiederum bei Ferdinand Pauwels, der 1872 „Luther sieht Rom“ für die Wartburg malte (Abb. 134),¹⁴⁴⁵ ein anderes Mal bei Wilhelm Lindenschmit d. J., der erst 1893 „Luther in Rom“ zum Bildsujet machte.

Zunächst zu Pauwels: Er zeigte den Moment, in dem Luther der heiligen Stadt, von einem entfernten Hügel aus, zum ersten Mal ansichtig wird: „Als er sie sah, fiel er auf die Erde nieder, hob seine Hände auf und sprach: Sei begrüßt, du heiliges Rom.“¹⁴⁴⁶ Bei Pauwels freilich fällt Luther nicht auf die Erde nieder: Er steht hoch aufgerichtet und streckt beide

¹⁴⁴² DISSELHOFF 1883, S. 28. Ähnlich sogar der wissenschaftlich fundierte RANKE 1839–1847, S. 133; KÖSTLIN 1883A, S. 68.

¹⁴⁴³ MECKLENBURG 1988, S. 321.

¹⁴⁴⁴ MECKLENBURG 1988, S. 325. Davon wurde auch während des Kulturkampfes noch eifrig Gebrauch gemacht: Die Einweihung des Hermanns-Denkmal 1875 wurde als ein protestantisch-deutsches Ereignis gefeiert; die kulturkämpferische Tendenz wurde in einer Karikatur des liberalen „Kladderadatsch“ auf den Punkt gebracht: Vor dem Hintergrund der in Schatten versinkenden Kuppel des Petersdoms steht links Hermann mit erhobenem Schwert (darunter: „Teutoburg. Ich habe gesiegt!“), rechts der Luther des Wormser Denkmals (darunter: „Worms. Ich werde siegen!“). Vgl. GROSS 1989, S. 88, Abb. 87.

¹⁴⁴⁵ Öl/Lwd.; Eisenach, Wartburg-Stiftung, Inv. Nr. M 122. Literatur: BM II,1, S. 229, Nr. 18.5; VOSS 1917, S. 205; KAT. AUSST. WEIMAR 1960, Kat. Nr. 59, S. 80; HÖRNING 1961, S. 344 f.

¹⁴⁴⁶ KÖSTLIN 1883A, S. 67. Ähnlich berichtete auch RANKE 1839–1847, Zweites Buch, S. 132.

Arme nach der in Sehnsucht erwarteten Heiligen Stadt aus. Sein Ordensbruder dagegen hat sich tief verneigt, wodurch sich die Person Luthers in der schwarzen Kutte frei von dem hellen Hintergrund abhebt. Der Blick in die Ebene ist ein ausgesprochen erfreulicher: Eine in hellen Sonnenschein getauchte grüne Landschaft, in der weiten Ferne von einer Hügelkette begrenzt, liegt frei vor den beiden Pilgern. In der Mitte des rechten Bildrandes erkennt man schemenhaft die Stadt Rom. Noch ist sie, so malerisch in der freien Landschaft liegend, die Verheißung selbst, und dankbar erhebt Luther seinen Blick zum Himmel.

Es ist nicht unmöglich, dass es Pauwels, wie Hörning vermutet, „um den Zusammenstoß des dunklen, kalten, hemmungslos ausschweifenden Nordens mit dem lichten, warmen, diszipliniert ausgeglichenen Süden, um jenes Phänomen des ‘Dennoch’ in der Aufnahmebereitschaft des Nordens für das Klassische“¹⁴⁴⁷ ging, wenn er den Kontrast zwischen dem schwarz gekleideten deutschen Mönch und der hellen italienischen Landschaft so wirkungsvoll herausarbeitete. Hörning drückt sich dabei zwar etwas unglücklich aus, indem sie Luthers leidenschaftlich tiefe Frömmigkeit, die er hier an den Tag legt, mit „hemmungslos ausschweifend“ charakterisiert, den Süden dagegen „diszipliniert ausgeglichen“ nennt. „Hemmungslos ausschweifend“ hätte man zumindest im 19. Jahrhundert wohl eher das römische Papsttum genannt, die „disziplinierte Ausgeglichenheit“ dagegen mit kaltblütiger Täuschung übersetzt. Wie dem auch sei: gerade das liberale Bildungsbürgertum konnte und wollte ja dem Renaissance-Papsttum mit seiner Förderung Raffaels und Michelangelos und der Weltfreudigkeit der hier geschaffenen Kunst seine Verdienste nicht absprechen, die helle, freundliche Landschaft mag auf diese positiven Seiten Roms verweisen. Wie Mecklenburg gezeigt hat, bemühte die liberale Literatur sich um eine Synthese von Reformation und Renaissance,¹⁴⁴⁸ eine Synthese, die auch Kaulbach in seinem „Reformationszeitalter“ postuliert hat. Levin Schücking in seinem Roman „Luther in Rom“ z. B. stellte das germanische Wesen gegenüber dem romanischen deutlich als das angenehmere heraus, sah aber auch die positiven Seiten des Renaissance-Roms: „Einfachheit und Raffinement, Ehrlichkeit und Tücke, reine Liebe und Lüsternheit, Gemühtiefe und intellektuelle Oberflächlichkeit, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, gläubiges Ringen und Machtzynismus“ sind die Gegensätze, die in seinem Roman hervortreten und in denen das romanische Wesen durchaus negativ abschneidet. Dagegen steht aber auch „Enge,

¹⁴⁴⁷ HÖRNING 1961, S. 345.

¹⁴⁴⁸ MECKLENBURG 1988, S. 326.

Provinzialität, Zurückgebliebenheit“ des Deutschen und „Weltläufigkeit, Urbanität, kulturelle Fortgeschrittenheit“ des Römers.¹⁴⁴⁹

Auf den ersten Blick von Pauwels „Luther in Rom“ nun scheint das mittelalterliche Mönchtum vor der in moderner Aufgeklärtheit erstrahlenden Metropole zu stehen; auf den zweiten Blick aber, und das muss der Betrachter und Kenner von Luthers Geschichte nun mitdenken, wird sich die Helligkeit und Freundlichkeit als Trug erweisen, wird sich unter der schönen Oberfläche der Sündenpfeil auftun.

Im Kontext der Lutherbiographik des 19. Jahrhunderts werden die Zeitgenossen auch in Pauwels Bild vor allem an letzteres gedacht haben: Ausnahmslos berichteten die Lutherbiographien des 19. Jahrhunderts ausschließlich negativ von seinem Rom-Erlebnis. Schon bei Pflaum 1817 hieß es:

„Nun war er da, und war wie aus dem Himmel gefallen. So ganz anders fand er die heilige Welt, die er sich gedacht hatte!! Welch’ ein Dämon des Leichtsinns in dieser heiligen Stadt! unterm Volke, wie unter den Höchsten um den päpstlichen Stuhl! welch’ eine freche Zweifelsucht! welch’ ein höhnender Unglaube! welch’ eine Vernachlässigung, wohl auch Verachtung des Heiligsten! Endlich welch’ eine Ruchlosigkeit im Wandel! welch’ eine schamlose Frechheit der Sitten! welch’ eine Anhäufung von Lastern und Greuelthaten, theils offen verübt, und theils heimlich! Und doch bey allem dem ein blendender Anstrich von äusserer Religiosität ...“¹⁴⁵⁰

Der vielgelesene Gustav Freytag verkündete noch Jahrzehnte später:

„Es ist bekannt, daß er 1510 in Ordensgeschäften nach Rom ging, wie demüthig und fromm er in der heiligen Stadt verweilte und welches Entsetzen ihm das heidnische Wesen der Romanen, die Sittenverderbniß und Verweltlichung der Geistlichen einflößte. Dort war es, wo dem Messelesenden die Andacht durch ruchlose Scherze gestört wurde, die ihm seine Ordensbrüder zuriefen.“¹⁴⁵¹

Wilhelm Lindenschmits d. J. „Luther in Rom“ (Abb. 135)¹⁴⁵² ist von all dem schon ganz mitgenommen. Er sitzt, im schönsten Sonnenschein, auf einer vierstufigen Treppe, die vielleicht in den Garten eines Klosters hinunterführt. Auf einer Balustrade, die den Treppenbereich zum Garten hin abgrenzt, stehen Blumentöpfe mit exotischen Pflanzen, dahinter trägt ein Zitronen- oder Orangenbaum Früchte. Das lauschige Plätzchen, an dem Luther sitzt, ist von einem Spalier überdeckt, an dem Weinlaub rankt. Links im Hintergrund ist die Wand eines Kloster- oder Kirchengebäudes mit einer rundbogigen Fensteröffnung zu

¹⁴⁴⁹ MECKLENBURG 1988, S. 327.

¹⁴⁵⁰ PFLAUM 1817, Erstes Bändchen, S. 38.

¹⁴⁵¹ FREYTAG 1888, S. 77.

¹⁴⁵² BM I,2, S. 880, Nr. 50; TB 23, 1929, S. 243; erwähnt auch bei WEBER 1987, S. 53. Das sehr kleine Tafelbild (39,5 x 31 cm) wurde 1893 auf der Münchener Internationalen Jahresausstellung im Glaspalast erstmals ausgestellt, wird also um 1892/93 entstanden sein. Dann Braunschweiger Kunstausstellung 1894, wo es vom Braunschweiger Kunstverein für 500 Mark erworben wurde und in das Städtische Museum in Braunschweig gelangte. Seit dem 12.4.1945 ist das Bild vermisst (frdl. Mitteilung Frau Dr. Marnetté-Kühl). Farbabbildung bei PFLUGK-HARTTUNG²1915, nach S. 368.

sehen. Dass es sich um eine kirchliche Einrichtung handelt, legt das lünettenförmige Mosaik zu Luthers Füßen nahe, das die gekreuzten Schlüssel und die Tiara eines Papstwappens zeigt. Trotz der erfreulichen Umgebung wirkt der Mönch, der sich hierher in die Einsamkeit zurückgezogen hat, nicht glücklich, vielmehr spricht tiefe Resignation aus seinen Zügen. Er hockt auf der zweiten Treppenstufe, stützt sich mit der rechten Hand auf der darüberliegenden Stufe ab und mit dem linken Arm auf einem Mauervorsprung, der die Treppe begrenzt. Den Kopf hat er hoffnungslos in die linke Hand gestützt. Auf dem Schoß hat er ein Buch liegen, und auch zu seinen Füßen liegen Bücher und Papiere herum, aber er liest nicht. Gedankenverloren starrt er ins Leere, die schweren Lider zeigen seine Müdigkeit an.

Man könnte den Mönch für einen müden und sich ausruhenden Pilger halten, zumal sich Lindenschmit nicht sehr um Porträtähnlichkeit bemüht hat. Der Titel aber ist unmissverständlich: „Luther in Rom“. Sofort spinnen sich die Fäden der Phantasie des Betrachters, ausgehend von den Kenntnissen, die er von Luthers Lebensgeschichte hat: Demnach ist Luther so niedergeschlagen, weil er nun das wahre Gesicht der römischen Kirche gesehen hat, weil er enttäuscht ist von der Stadt, die er bisher für die heiligste hielt, weil ihn Zweifel gepackt haben an der seinen Glauben repräsentierenden Institution, in deren Dienst auch er, als Mönch, steht.

Wie unhaltbar eine solche einseitige Interpretation ist, wurde oben bereits dargestellt. Im Kontext des 19. Jahrhunderts aber war diese Lesart von Luthers Romaufenthalt die übliche. Und Lindenschmits Darstellung ist noch sehr zurückgenommen. Was hier stille Resignation ist, das wird in Armin Steins Lutherroman zu lauter Verzweiflung: Luther ist so entsetzt von allem, was er in Rom sieht, dass er der Stadt bereits am Abend des ersten Tages am liebsten den Rücken zukehren würde:

„O Gott“, rief Bruder Augustinus die Hände ringend und ganz erschüttert, ‘wie ist dein Weinberg von den Ebern zerwühlet! Wie hat Menschensünde die heilige Stadt entheiligt! Ach wäre doch unser Handel erst geendet, daß wir könnten den Staub von unsern Füßen schütteln und hinweilen aus diesem Sodom und Gomorrha!’¹⁴⁵³

Das Thema „Luther in Rom“ kann wegen seiner Seitenhiebe auf das Papsttum durchaus kulturkämpferisch verstanden werden, muss es aber nicht. Wie wir gesehen haben, beschrieb Pflaum schon 1817, lange vor den ersten kulturkämpferischen Ausfällen in Köln und Bayern, in lebhaften Farben die Sündigkeit der heiligen Stadt. Er bewegt sich damit auf der traditionellen Linie der evangelischen Lutherbiographik, die mit dem sündhaften Rom vor allem die Abspaltung der eigenen Kirche rechtfertigte und in Luthers Romerlebnis einen

¹⁴⁵³ STEIN 1888, S. 62.

wichtigen Schritt auf seinem Werdegang zum Reformator lokalisierte. In den Folgejahrzehnten kamen dann die nationalen Untertöne mehr und mehr dazu, in denen das deutsche gegen das welsche Wesen ausgespielt wurde: Schon bei Karl Gottlieb Bretschneider 1844 war Luther in Rom dezidiert „der junge Deutsche“.¹⁴⁵⁴ Mit welchem Hintergrund Pauwels und Lindenschmit an ihre Bilder herangingen, geht aus den Gemälden selbst nicht hervor; Pauwels' Bilder erscheinen bis hierhin relativ neutral gehalten, aber in seinem Gemälde „Luther vor Cajetan“, das unten zu besprechen sein wird, ist der römische Kardinal eindeutig negativ charakterisiert. Pauwels selbst, aus der Gegend von Antwerpen gebürtig, war Katholik. Wenn er sich in seinen Bildern – auch in den auftragslosen – trotzdem mit der Geschichte des Protestantismus auseinandersetzte wie in der „Verfolgung der Protestanten in den Niederlanden“¹⁴⁵⁵ oder in der „Vermahnung eines Augustinermönchs“, in dem ein Mönch von seinem Prior wegen eines Liebesbriefes getadelt wird und die umstehenden Mönche „alle Klosterleidenschaften im Antlitz tragen“,¹⁴⁵⁶ das Mönchsleben verunglimpft, so geht es ihm wohl weniger um Religiöses als um eine liberale politische und weltanschauliche Einstellung. In diesem Sinne mag er auch als Belgier und Katholik im deutschen Kulturkampf Sympathien für die Position der protestantischen Liberalen gehabt haben.

Auch Lindenschmits fast ausschließliche Konzentration auf Reformationsthemen seit der Mitte der 60er Jahre weist in eine liberal-protestantische Richtung, sein „Ulrich von Hutten im Kampf mit französischen Edelleuten“ von 1869 (heute Leipzig, Museum für bildende Künste), in dem Hutten die deutsche Nationalität verteidigt, mag ein Zeichen für Lindenschmits starke Nationalgefühle sein.

Im Kontext von Luthers Leben aber hat das Thema „Luther in Rom“ allein schon deswegen seine Berechtigung, weil Luthers Romreise im 19. Jahrhundert mehrfach – wie gesagt in einer älteren Tradition stehend – als entscheidend für Luthers Abwendung von der Papstkirche gesehen wurde. In der Reihe der Bilder, die Luthers Werdegang vor seiner ersten reformatorischen Tat, dem Thesenanschlag, zeigen, ist die Romfahrt daher der logische Abschluss, der endgültige Anstoß, der Luther zum Reformator reifen lässt. Im Luther-Zyklus auf der Wartburg folgt unmittelbar auf „Luther sieht Rom“ der Thesenanschlag: Die Wahrnehmung der Missstände in Rom, der Verlust der Illusionen, die Luther von der Papstkirche noch gehegt haben mag, werden so als ursächlich für seine Wendung gegen den Ablasshandel dargestellt. Dass dazwischen sechs Jahre lagen, in denen Luther zum Doktor der

¹⁴⁵⁴ BRETSCHNEIDER 1844, S. 66.

¹⁴⁵⁵ TB 26, 1932, S. 319. Damals Königsberg, Stadtmuseum.

¹⁴⁵⁶ So der Rezensent der Internationalen Kunstausstellung in Wien 1882, I. Krisnjavi, in der *Zeitschrift für bildende Kunst* 17, 1882, S. 345 f.

Theologie promovierte, endgültig nach Wittenberg übersiedelte und dort die Bibelprofessur übernahm, in denen er nicht zuletzt seine theologischen Anschauungen weiterentwickelte, kommt in der Malerei des 19. Jahrhunderts nicht zum Tragen.

V.6. Der Reformator tritt auf die Bühne der Weltgeschichte: Ablassstreit und Thesenanschlag

„Gott lieben und darum Leid und Reue tragen über seine Sünde, das war die ernste Existenzweise, zu der Luther durchgefunden hatte. Da traf er auf eine Praxis der Kirche, mit der man sich aus der einzig möglichen Existenzweise angeblich mit Geld freikaufen konnte, die es zu erlauben schien, mit Gott ins Geschäft zu kommen und sich aus der Ernsthaftigkeit zu lösen, die die Gnade billig machte.“¹⁴⁵⁷

Das Ablasswesen musste Luthers in den Jahren seines Mönchslebens und seiner theologischen Professur gewonnenen Einsichten zuwiderlaufen. Dass er sich öffentlich zu diesem Thema äußerte, war ganz aktuell von dem seit Anfang 1517 gezielt vertriebenen „Petersablass“ veranlasst, den Papst Leo X. in der Ablassbulle „Sacrosancti salvatoris et redemptoris nostri“ am 31. März 1515 erlassen hatte und der acht Jahre lang in den Kirchenprovinzen Mainz und Magdeburg und in Brandenburg vertrieben wurde. Die Hälfte des Erlöses sollte in den Neubau der Peterskirche in Rom fließen, die andere Hälfte stand dem Kardinal Albrecht von Brandenburg, Erzbischof und Kurfürst von Mainz zu, um damit seine Schulden bei den Fugger zu tilgen.¹⁴⁵⁸

Der Kauf des Ablasses, der natürlich mit „Reue des Herzens, Beichte oder wenigstens de[m] Vorsatz dazu“ und dem Besuch von verschiedenen Kirchen mit Gebet einherzugehen hatte, versprach den Gläubigen den vollen Erlass aller Sünden, außerdem erhielten sie einen Beichtbrief, der sie berechtigte, sich zweimal zu beliebiger Zeit und vor dem Tod von allen Sünden freisprechen zu lassen; ferner konnte man durch Zahlung bereits Verstorbene aus dem Fegefeuer erlösen.¹⁴⁵⁹

In der Kirchenprovinz Magdeburg war der Dominikaner Johann Tetzel für den Ablassvertrieb verantwortlich; mit seinem marktschreierischen Gebaren zog er nicht nur Luthers Kritik auf sich. In der nachfolgenden reformatorischen Propaganda war der durchaus gelehrte Prediger Zielscheibe für Spott und Hohn, und Jahrhunderte lang wurden Gerüchte über seinen angeblich unsittlichen Lebenswandel kolportiert.

¹⁴⁵⁷ BRECHT 1981, S. 173.

¹⁴⁵⁸ BRECHT 1981, S. 176 f. Zum Petersablass auch SCHWARZ ²1998, S. 53–57.

¹⁴⁵⁹ BRECHT 1981, S. 179.

In Kursachsen war der Vertrieb des Petersablasses verboten,¹⁴⁶⁰ aber Tetzl kam immerhin in die Randgebiete: So war Jüterbog, wo er am 10. April 1517 nachweislich predigte, nur 35 km von Wittenberg entfernt, und Beichtkinder Luthers liefen dorthin, um sich Ablassbriefe zu besorgen: Ein Anlass für Luther, sich im folgenden Sommer intensiver mit dem Ablass-Problem auseinanderzusetzen.¹⁴⁶¹

Am 31. Oktober 1517 schrieb er einen Brief an den Erzbischof Albrecht von Mainz, in dem er an die Verantwortung des Erzbischofs für die Gläubigen appellierte, die durch die Ablassprediger ein vollkommen falsches Heilsverständnis lernten. Dringend bat er den Erzbischof, den Predigern andere Predigtvorschriften zu geben. Die berühmten 95 Thesen legte er dem Brief bei. Er schrieb auch einen Brief an den Erzbischof von Magdeburg und vielleicht auch an andere hohe Geistliche. Ob er die Thesen nur versandte oder auch als Disputationsankündigung an die Tür der Wittenberger Schlosskirche anschlug, ist bis heute umstritten (s. u. S. 372).

Die heftige Reaktion, die auf seine Verbreitung der Thesen folgte, war von Luther ganz unvorhergesehen, und er vermutete später, der Grund sei gewesen, dass er ein Thema öffentlich machte, das ohnehin bereits weithin für Unbehagen in der Bevölkerung gesorgt hatte. Jedenfalls hatte er einen Flächenbrand losgetreten, dem er nicht mehr Einhalt gebieten konnte, wollte er nicht von seinem aus der Schrift gewonnenen theologischen Gnadenverständnis absehen. Die Reformation der Kirche war damit in die Wege geleitet, und der „Thesenanschlag“ – ob stattgefunden oder nicht – galt schon im 16. Jahrhundert als Ursprungsereignis der Reformation. Als solches wurde er, wie wir sehen werden, auch für die Malerei des 19. Jahrhunderts wichtig. Daneben wurde aber auch der Ablassverkauf selbst zum Thema mehrerer Gemälde des 19. Jahrhunderts. Darauf soll vorweg kurz eingegangen werden.

V.6.1. Tetzels Ablasshandel

Schon das populäre Flugblatt der Reformationszeit kannte die polemische Darstellung des Ablasshandels: So ist z. B. auf dem Flugblatt „Unterschied zwischen der waren Religion Christi vnd falschen Abgöttischen lehr des Antichrists“ (Abb. 22) auch der Ablasshandel als abschreckende Praxis der Altgläubigen dargestellt: Säckeweise wird hier von einem feisten

¹⁴⁶⁰ Nicht aus religiösen Bedenken des Kurfürsten, sondern weil die Erlöse seinem Konkurrenten Albrecht von Brandenburg zugute kamen.

¹⁴⁶¹ BRECHT 1981, S. 180 f. Schon früher hatte Luther sich in einzelnen Predigten gegen den Ablass und seinen Missbrauch ausgesprochen: ebd., S. 182 ff.

Bischof das Geld eingesammelt, ein fetter Mönch mit seinem Bettelsack steht daneben und freut sich scheinbar über die reichen Erträge.

„Luthers Leistung, diesen Ablasshandel beendet zu haben, steht demgegenüber als gottgewollte Tat da. Wie einst Christus stößt jetzt Luther die Krämertische um, reinigt die heilige Stätte und macht sie wieder dem Glauben zugänglich.“¹⁴⁶²

Je abschreckender die alte Kirche, um so heiligmäßiger bzw. heldenhafter erscheint Luther. Das gilt auch noch im 19. Jahrhundert und erst recht, als sich in den konfessionellen Streitigkeiten eine breite Polemik gegen die papsttreue Kirche, die „Ultramontanen“ entwickelte. Da konnte dann auch der Trierer Erzbischof, wenn er den „Heiligen Rock“ ausstellte, zum „Tetzel des 19. Jahrhunderts“ werden (s. o. S. 189): „Tetzel“ wurde zum Schimpfwort, zum Synonym für die Gier der katholischen Kirche und die Skrupellosigkeit, mit der sie mit der Leichtgläubigkeit des Volkes umgeht. Im Fall Tetzels wird die verwerfliche Kirchenpraxis sogar noch verschlimmert durch die persönliche Unwürdigkeit ihrer Vertreter: Noch das ganze 19. Jahrhundert über wurde Tetzels Person von den protestantischen Schriftstellern verunglimpft: Pflaum schilderte Tetzel als

„eben so beredt als schlau, und eben so niederträchtig als unverschämt. Es begleitete ihn fast überall auf seinen Reisen, die er in einem bequemen Wagen machte, eine Beyschläferin mit etlichen Kindern“,¹⁴⁶³

und noch Baumgarten wusste 1883 zu berichten:

„Dieser Mann selber war ein wandelndes Zeugniß gegen die heiligen Worte, die er im Munde führte. Dieser Mönch hatte zwei Kinder und war nahe daran, in dem Inn ersäuft zu werden, weil er eine Frau zum Ehebruch verführt.“¹⁴⁶⁴

Mindestens zehn Mal haben Künstler des 19. Jahrhunderts Tetzels Ablasspredigt zum Thema für Historien Gemälde gemacht, die Gelegenheit ergreifend, gleichzeitig eine ‘altdeutsche’ Volksszene malen und ein wenig über die ‘Pfaffen’ herziehen zu können. Der Rezensent einer Ausstellung im österreichischen Kunstverein in Wien im März 1870 berichtete:

„Die meisten Beschauer versammeln sich vor Häberlin’s ‘Tetzel’s Wanderzug durch Sachsen’. Der Ablasskrämer, mit seinem Saumthier der Mittelpunkt des Bildes, ist so heiter wie die in der Morgensonne strahlende Landschaft. Von seinen Begleitern weist einer eine arme Frau, die um ein Almosen bittet, mit hartem Blick zurück. Zwei Landsknechte, markige Gestalten, scheinen die Aussichten eines Angriffs auf den wohlgefüllten Ablasskasten in Erwägung zu ziehen.“¹⁴⁶⁵

So oder so ähnlich werden die meisten Bilder zu „Tetzels Ablasshandel“ ausgesehen haben, bunte Szenen aus dem Volksleben mit mehr oder weniger karikierenden Charakterisierungen

¹⁴⁶² KAT. AUSST. COBURG 1983, S. 14.

¹⁴⁶³ PFLAUM 1817, Erstes Bändchen, S. 54.

¹⁴⁶⁴ BAUMGARTEN 1883, S. 43.

der Geistlichen vermischend, wobei die Person Tetzels mit Vorliebe als besonders böse interpretiert wurde: Zu Trenkwalds Karton „Der Ablasshandel Tetzels“ schrieb Friedrich Eggers z. B.:

„Tetzel, eine ziemlich wohlbeleibte Figur, ruft mit der erhobenen Rechten die Leichtgläubigen herbei. Sein Gesicht hat etwas Verächtliches und zugleich Handwerksmässiges, gerade wie einer, welchem das Opfer der Dummheit schon so gewiss ist, dass es nicht mehr der Anstrengung der Ueberredung, dass es nur noch der körperlichen Anstrengung des Ausrufens bedarf.“¹⁴⁶⁶

Weitere Darstellungen zum Thema gab es von Hammel um 1866,¹⁴⁶⁷ Otto Cornill, 1867,¹⁴⁶⁸ Carl Wilhelm Pohlke, 1842¹⁴⁶⁹ und Franz Wagner 1842.¹⁴⁷⁰ Einige Gemälde wie das von Friedrich Reichert 1888¹⁴⁷¹ und G. Eggena,¹⁴⁷² auch eine Skizze von Georg Friedrich Bolte 1842,¹⁴⁷³ zeigten dagegen eine wohl erfundene Geschichte, in der Tetzel im Wald überfallen wird und ihm sein reich gefüllter Ablasskasten geraubt wird.¹⁴⁷⁴ Eggenas Bild zeigt, wie der Raubritter dem Mönch seinen schon zuvor erworbenen Ablass hinhält, seine Absolution von der soeben begangenen Sünde. Das ganze Ablasssystem wird so in seiner Absurdität entlarvt, der dicke Tetzel aber, der, fassungslos die Arme erhoben, neben dem reitenden Mönch herhüpft, zu einer lächerlichen Gestalt.

Auch die Literatur fand reiche Gelegenheit, den Ablasshandel Tetzels als möglichst infame Angelegenheit darzustellen und Tetzel, den treuen Diener der katholischen Kirche, lächerlich zu machen. Ein Beispiel ist eine Szene in Trümpelmanns Lutherspiel: Hier tritt Tetzel im fünften Auftritt auf, um seinen Ablass in Wittenberg loszuwerden (wo er historisch de facto nie war). Nachdem er mit seinem pomphaften Zug angekommen ist und sich vor dem Altar aufgebaut hat, erklärt er, man könne die ungeheuerlichsten Sünden mit einem Ablassbrief sühnen. Daraufhin meldet sich ein Jude, der sich vor allem aufgrund des Reichtums der katholischen Kirche bekehren will: Tetzel daraufhin: „Ihr habt’s gehört, er lästert euren Gott, / Ein zweiter Hannas, zweiter Ahasverus! / Schlagt ihn zu Boden!“

Als man den Juden verteidigt:

¹⁴⁶⁵ *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 109.

¹⁴⁶⁶ F. E. in: *Deutsches Kunstblatt* 3, 1852, S. 321 f.

¹⁴⁶⁷ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1866, S. 79.

¹⁴⁶⁸ BM I,1, S. 189, Nr. 4. Ausgestellt 1867 bei Bismeyer und Kraus in Düsseldorf.

¹⁴⁶⁹ BM II,1, S. 297, Nr. 6.

¹⁴⁷⁰ BM II,2, S. 962, Nr. 9.

¹⁴⁷¹ BM II,1, S. 373, Nr. 4.

¹⁴⁷² Bild, aus einer Illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten, in der Slg. Schrey, München, Zentralarchiv für Kunstgeschichte.

¹⁴⁷³ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1842, S. 7.

¹⁴⁷⁴ Gängig war die Geschichte, dass Bernhard von Schenk in Flechtingen einen Ablassbrief gekauft habe und später Tetzels Kasse geraubt habe, um sie den Flechtingern zu schenken. Sein Ablassbrief gewährte ihm ja Absolution. S. BRÜCKNER – GRUPPE 1974, S. 313, Nr. 164 mit Literaturangaben.

„Tetzel (*in steigendem Zorne*): Was muß ich sehn? es malt sich Hohn und Spott / Auf den Gesichtern! (*Greift nach dem Kreuze*) Nieder auf die Kniee! / Kraft meines Amtes als bestaller

–
Stimme aus dem Volke: Gelbschneider in den deutschen Landen! (*Gelächter*)

Tetzel (*außer sich*): Wer säte Unkraut mir in meinen Weizen?

Stimme (*vorige*): Der nicht mehr blüht! –

Tetzel: Wer fiel in meine Herde?

Stimme (*dieselbe*): Die in dem Hirten jetzt den Wolf erblickt.“

Das Volk drängt auf Tetzel und den Kasten zu, der Ablassprediger „wehrt die Drängenden mit dem Kreuze ab.“¹⁴⁷⁵ Er erkennt, dass Luther das Volk gegen ihn aufgehetzt hat und flucht über ihn. Das Volk kümmert sich nicht darum; Ablassscheine werden zerrissen.¹⁴⁷⁶ Bei Trümpelmann hat Luthers Einfluss in Wittenberg also schon gewirkt, das Volk lässt sich hier nicht mehr so leicht etwas vormachen: Die Zeiten, wo die katholische Kirche mit ihren Schäfchen machen konnte, was sie wollte, sind vorbei – dank Luther.

Meines Wissens tritt in der Literatur aber nie Tetzel oder ein anderer Ablasshändler gemeinsam mit Luther auf, und auch in der bildenden Kunst hat sich nur ein Maler diese künstlerische Freiheit genommen: Wilhelm Lindenschmit d. J. Sein Gemälde „Ablasshandel 1517“ war 1881 im Münchener Kunstverein ausgestellt und wurde in der „Kunstchronik“ kurz besprochen:

„Lindenschmit führt uns den ‘Ablasshandel’ 1517’ in einer, von Gläubigen überfüllten Kirche vor, in welcher sich Tetzel mit seinen Gefährten auf einer erhöhten Bühne niedergelassen hat, während rechts im Vordergrund zwei Augustinermonche, darunter Martin Luther, unter lebhaftem Hinweis auf die Bibel gegen den Ablasskrämer eifern; ein Teil der Anwesenden scheint bereits in solchem Grade aufgestachelt zu sein, daß sie von einer Wache nur mit Mühe im Zaum gehalten werden können. Das figurenreiche Bild zeichnet sich namentlich durch außerordentliche Lebendigkeit der Komposition und brillante Farbe aus.“¹⁴⁷⁷

Das Gemälde ist nicht weiter zu verfolgen, immerhin gibt es aber eine Abbildung von einer Zeichnung zu dem Thema, die mit der Beschreibung übereinstimmt (Abb. 136).¹⁴⁷⁸ Anders als Lindenschmits kleine Genre-Stückchen aus Luthers Jugendzeit und von Luthers Romreise ist diese Zeichnung monumentaler angelegt, das Gemälde muss zumindest mittlere Größe gehabt haben. Lindenschmit gibt Einblick in einen offenbar einschiffigen Kirchenraum: Links am Bildrand angeschnitten ist der aufgeklappte Hauptaltarretabel noch zu sehen, von rechts oberhalb der Bildgrenze liegenden Fenstern scheint das Licht herein. Die rechte Wand ist schräg in die Tiefe geführt, vorn rechts erblickt der Betrachter eine Kirchenbank, hinter der

¹⁴⁷⁵ TRÜMPELMANN 1888A, S. 14 f.

¹⁴⁷⁶ TRÜMPELMANN 1888A, S. 16.

¹⁴⁷⁷ *Kunstchronik* 17, 1882, Sp. 9. Auch aufgeführt bei BM I,2, S. 879, Nr. 32.

¹⁴⁷⁸ Abb. in *Die Kunst für Alle* 10, 1894/95, Tf. nach S. 348. Die Idee, den Ablasshandel darzustellen, geht schon auf einen Entwurf dieses Themas zurück, den Lindenschmit schon im Jahr 1869 der „Verbindung für historische Kunst“ einreichte, der jedoch abgelehnt wurde: KAT. AUSST. MAINZ 1983, S. 66.

sich eine rundbogige Tür öffnet – vielleicht der Zugang zur Sakristei. Im Altarraum selbst führen Stufen zu dem an der Wand aufgebauten Tisch hoch, an dem die Dominikaner-Mönche mit ihren Papieren sitzen und ihre Ablässe verkaufen. Einer der Mönche hat sich erhoben: Mit der rechten Hand hält er Papiere hoch – die Ablassbulle des Papstes oder einen Ablass-Zettel –, auch die Linke ist deklamatorisch erhoben. Der Mund ist offen, der feiste Mönch scheint laut zu sprechen, seine Ablässe anpreisend. Ob es sich um Tetzeln selbst handeln soll, ist unklar; es liegt aber nahe.

Eine Menge Volk drängt sich in dem Kirchenraum: Viele strömen die Treppe hinauf, um sich ihre Ablässe zu kaufen, und alle Schichten sind darunter versammelt: Ein kniender ärmlicher Bettler, ein voll gerüsteter Ritter, eine reiche, stolze Dame. Während das Volk von links gläubig heranströmt, scheint rechts in der vorderen Ecke ein Unruheherd zu sein: Ein Augustinermönch – Luther – ist von der Bank aufgestanden und hebt beschwörend die rechte Hand. Adressat der Geste ist ein gut gekleideter Bürger, der im Begriff ist, die Treppe hinaufzugehen, um sich seinen Ablass zu holen. Er dreht sich zu Luther um, der ihm durch seine Geste sagen zu wollen scheint: Tu es nicht. Auch ein Student links vor Luther macht mit der Linken eine abwehrende Geste, während er mit der rechten Hand auf den Ablassprediger zeigt. Er wird von einem Landsknecht mit der Lanze zurückgehalten. Links des Bürgers steht ein Dominikaner-Mönch, der sich gleichfalls um ihn bemüht: Er hat ihm die Hand auf die Schulter gelegt und zeigt mit der anderen einladend auf den Ablassprediger. Der anonyme Bürger, der auf der Mittelachse des Bildes steht, wird so zum Repräsentanten des zwischen den beiden Parteien hin- und hergerissenen Volkes: Wem soll er nun glauben, dem Dominikaner, der da oben so laut und prahlerisch die Vergebung aller Sünden für Geld predigt, oder dem in ernstes Schwarz gewandeten Augustiner, der sich stumm auf seine gebieterische Geste verlässt?

Die Sympathiepunkte im Bild sind klar verteilt, Hoffart, Prunk und falsches Spiel auf der einen Seite, schlichte, aber standhafte Gegenwehr auf der anderen. Auch wusste das Publikum des 19. Jahrhunderts, wie diese Geschichte ausgehen sollte: Die katholische Kirche musste einen guten Teil ihrer Macht einbüßen, während der schlichte Mönch der 'große Reformator' wurde und eine eigene, 'deutsche' Kirche schuf.

V.6.2. „Kennt ihr den Schall von jenen Hammerschlägen?“¹⁴⁷⁹ – Luther schlägt die Thesen an

„Als Theologe und Seelsorger gleicherweise in seinem Gewissen gedrängt, schlug Luther am 31. Oktober 1517, dem Tage vor Allerheiligen, an die Hauptpforte der Wittenberger Schloßkirche 95 Sätze von der Kraft des Ablasses an, welche er sich bereit erklärte, ‘aus Liebe und rechtem Fleiß die Wahrheit an den Tag zu bringen, im Namen unseres Herrn Jesu Christi’, in öffentlichem Streitgespräche zu vertheidigen. Dieser 31. October war der Geburtstag der Reformation, der Sonnenaufgang der neuen Zeit.“¹⁴⁸⁰

Der Thesenanschlag Luthers galt im 19. Jahrhundert – und gilt auch heute noch: der 31. Oktober wird noch immer als „Reformationstag“ gefeiert – als der eigentliche Beginn der Reformation. Für das 19. Jahrhundert bedeutete das aber auch, dass an diesem Punkt, wie Buchner schrieb, die „neue Zeit“ einsetzte, aus der sich die ganze protestantische bürgerliche Kultur herleitete und die nicht zuletzt den Grundstein für ein mächtiges Preußen-Deutschland legte. Dem Thesenanschlag kam daher im protestantischen Nationalverständnis ein besonderes Gewicht zu.

Dass er historisches Faktum sei, wurde im 19. Jahrhundert nie bezweifelt; erst von Erwin Iserloh wurde er 1961 in Frage gestellt. Der verwies u. a. darauf, dass von einem Anschlagen der Thesen an der Wittenberger Schlosskirchentür zu Luthers Lebzeiten nie die Rede gewesen ist. Erst nach seinem Tod, am 1. Juni 1546, schrieb Melanchthon davon in seiner Vorrede zum 2. Band der gesammelten Werke Luthers. Melanchthon selbst aber war 1531 noch gar nicht in Wittenberg. Er ging vielleicht einfach davon aus, dass der Anschlag geschehen sei, weil es dem normalen *Procedere* einer Disputationsaufforderung entsprochen hätte.¹⁴⁸¹ Eben diese Tatsache aber führt Walther von Loewenich gegen Iserlohs Theorie ins Feld: Wenn der Anschlag sowieso dem Vorgehen der Universitätsprofessoren entsprach, hielt Luther es vielleicht nicht für nötig, ihn extra zu erwähnen. Er könne also nicht ausgeschlossen werden, und es bestehe kein Grund, Melanchthons Zuverlässigkeit in Zweifel zu ziehen.¹⁴⁸²

Das Problem kann hier nicht weiter diskutiert werden. Tatsache ist aber, dass man heute mit den 95 Thesen auch die Vorstellung eines Mönches mit dem Hammer in der Hand vor einer Kirchentür verbindet. Dieses Bild wurde erst im 19. Jahrhundert geprägt. William Coupe hat als Vorläufer für solche Darstellungen des Thesenanschlags die Graphiken zu dem „Traum

¹⁴⁷⁹ Vgl. Anm. Nr. 1491.

¹⁴⁸⁰ BUCHNER 1862, S. 175.

¹⁴⁸¹ ISERLOH 1961.

¹⁴⁸² LOEWENICH 1984, S. 11 f. Für den Anschlag der Thesen spricht sich auch BRECHT 1981, S. 196 f. aus. Er verweist darauf, dass Luther zwar nie von einem Anschlag der Thesen sprach, wohl aber von einer öffentlichen Disputationseinladung, die nur in Form des Thesenanschlags stattgefunden haben könne. Gleichzeitig vermutet Brecht, S. 197, aber auch, dass der Thesenanschlag erst einige Wochen nach der Versendung der Ablassthesen an die Erzbischöfe erfolgt sei.

Friedrichs des Weisen“ aus dem 17. und 18. Jahrhundert geltend gemacht¹⁴⁸³ (s. o. S. 57 f., Abb. 30), wo Luther mit einer bis nach Rom reichenden Feder an die Kirchentür schreibt. Für das 19. Jahrhundert verweist Coupe auf die Bilderfolge aus der Verlagsanstalt Campes von 1817, die zuerst den Thesenanschlag ins Bild gebracht habe (Abb. 137).¹⁴⁸⁴ Hier ist freilich der Moment nach dem Thesenanschlag gezeigt, als Luther den Ort des Geschehens bereits verlassen hat. Campe zeigt „Jedermanns Erstaunen“ – wie es im zugehörigen Text heißt –, die Reaktion der Bürger also, die beieinander stehen und diskutieren. Möglicherweise hat Coupe das Blatt mit der „Gedächtnis-Tafel“ zum Jahr 1817 aus dem Nürnberger Verlag Georg Paul Buchners verwechselt.¹⁴⁸⁵ Vorher gab es Darstellungen, wie schon in Elias Baecks Lutherlebenfolge von 1730 (Abb. 138), in denen Luther selbst vor der Schlosskirchentür steht und auf seine bereits angeschlagenen Thesen verweist.¹⁴⁸⁶ Ähnliche Darstellungen finden sich gleichzeitig auf Schraubtaler-Bildchen.¹⁴⁸⁷

Den Anschlag der Thesen selbst zeigte erst Johann Erdmann Hummel in seinem Lutherzyklus (Abb. 139),¹⁴⁸⁸ dann Johann Gottfried Schadow 1808 in einer Entwurfszeichnung für ein geplantes Sockelrelief des Lutherdenkmals in Wittenberg (Abb. 140).¹⁴⁸⁹ In beiden Darstellungen ist es allerdings nicht Luther selbst, der die Thesen anschlägt, sondern ein Gehilfe, vielleicht der Pedell der Universität. Das ist historisch korrekt, denn es war vollkommen unüblich, dass die Professoren selbst ihre Disputationsthesen an das ‘Schwarze Brett’ schlugen.¹⁴⁹⁰

Ging man aber davon aus, dass Luther selbst den Hammer in die Hand nahm und mit fester Hand die Eisennägel in die Tür trieb, gewinnt der Vorgang ungemein an Symbolkraft: Die Thesen sind dann mehr als bloß eine Grundlage für einen theologischen Lehrstreit, sondern sie werden zu einer ‘Tat’:

„Kennt ihr den Schall von jenen Hammerschlägen, / Von denen Geistes Feuerfunken sprühen [sic], / Die weit erhellend, weit erwärmend glühen? / Zertrümmert haben sie so stolz verwegen / Des Geistes Kerker, seiner Schergen Wüthen [sic] ...“¹⁴⁹¹

¹⁴⁸³ COUPE 1998, S. 189 f.

¹⁴⁸⁴ COUPE 1998, S. 191.

¹⁴⁸⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 25.7., S. 80, Abb. S. 79.

¹⁴⁸⁶ S. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.6, S. 42.

¹⁴⁸⁷ MARSCH 1980, S. 96 f., Abb. 119.

¹⁴⁸⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.3., S. 65.

¹⁴⁸⁹ KRUSE 1983, S. 209 f., Abb. Nr. 10; STEFFENS 2002A, Abb. S. 318. Die Zeichnung war auch auf der Berliner akademischen Kunstausstellung von 1808 und 1832 ausgestellt: s. BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1808, S. 4, Nr. 10; Bd. 2, Ausstellung 1832, S. 46, Nr. 565.

¹⁴⁹⁰ ISERLOH 1961, S. 307.

¹⁴⁹¹ Aus einem „Lutheralbum“ von 1846 in der British Library. Zitiert nach COUPE 1998, S. 191.

In der Graphik nach 1817 ließ nur Gustav König, der Luther die Thesen selbst anschlagen. Alle anderen Graphikfolgen hielten sich an die von Hummel und Schadow ins Leben gerufene Version mit dem Gehilfen. Anders sah das in der Malerei aus: Nur Julius Hübner ließ den Universitäts-Pedell die Thesen anschlagen. Fünfmal dagegen haben Künstler, wo nicht das Anschlagen der Thesen durch Luther selbst, so doch Luther mit dem Hammer in der Hand oder zu seinen Füßen gezeigt. August von Heyden dagegen malte sogar nur den Volksauflauf nach dem Thesenanschlag, und Luther kommt gar nicht vor: Er folgte also der Version, die schon in der Campe'schen Bilderfolge 1817 vorgegeben war und später in der Graphik von Wenzel Pobuda noch einmal aufgenommen wurde.

Dazu kommen dann noch einige Bilder, die mir nicht bildlich bekannt sind und aus deren Titeln die Art der Darstellung nicht hervorgeht. Dazu gehören auch die frühesten malerischen Darstellungen des Themas von Karl Fielgraf (*1804), um 1842,¹⁴⁹² und Friedrich Wilhelm Martersteig (1814–1899), um 1846.¹⁴⁹³ Zu Karl Fielgraf ist zu vermerken, dass er ein ganz ähnliches Profil aufweist wie Moritz Berendt: Er kam aus dem Atelier Wachs in Berlin und ging zwischenzeitlich nach Düsseldorf, und wie Berendt malte er sowohl religiöse Szenen als auch Genrebilder und eben Szenen aus dem Leben Martin Luthers, außer dem Thesenanschlag „Luther trifft Frundsberg vor dem Wormser Reichstag“ und „Karl V. am Grabe Luthers“. Keines der Lutherbilder ist mir bildlich bekannt, sie alle sind verschollen. Über den „Thesenanschlag“ berichtete Rosenberg in seiner „Berliner Malerschule“ nur, dass Fielgraf damit nach einigen Pleiten auf den Ausstellungen von 1838 und 1839 wieder „zu grösserem Ansehen“ gekommen sei.¹⁴⁹⁴

Ähnlich schlecht informiert ist man über Friedrich Wilhelm Martersteig.¹⁴⁹⁵ Der war zunächst Schüler der Dresdener und der Düsseldorfer Akademie und ging dann nach Paris zu Delaroche (1838–1848). Später arbeitete er in seiner Geburtsstadt Weimar. Er malte mehrere Szenen aus dem Leben Luthers und der Reformationsgeschichte. Der „Thesenanschlag“ entstand während seines Aufenthaltes in Paris, wie übrigens auch eine „Verbrennung der Bannbulle“ und ein „Luther auf dem Reichstag zu Worms“. Es erscheint nicht abwegig, die vielen Luther- und Reformationsbilder bei Martersteig als Zeichen einer liberalen Gesinnung

¹⁴⁹² Das Bild war auf der akademischen Kunstausstellung in Berlin 1842 und im Leipziger Kunstverein 1843 ausgestellt. Vgl. BM I,1, S. 303, Nr. 15; BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1842, S. 16 f., Nr. 211. Die Rede ist hier von einem „großen historischen Bild“ (s. auch hier, Ausstellung 1838, S. 14, Nr. 175 eine Farbskizze zum gleichen Thema).

¹⁴⁹³ BÖRSCH-SUPAN 1871, Bd. 2, Ausstellung 1842, S. 142, Nr. 1536; BECKER 1971, S. 371.

¹⁴⁹⁴ ROSENBERG 1879, S. 44.

¹⁴⁹⁵ Sein „Thesenanschlag“ war 1846 in Berlin ausgestellt: Börsch-Supan 1971, Bd. 2, Ausstellung 1846, S. 142, Nr. 1536; erwähnt bei Becker 1971, S. 371. KUGLER 1854, Bd. 3, S. 573, fand, dieses Bild und Martersteigs

zu deuten: Der Künstler fand im 'Juste Milieu' Louis-Philippes in Paris ein für deutsche Verhältnisse liberales Umfeld vor, wurde sicher aber auch mit der Ansicht vieler Pariser vertraut, dass diese Liberalität noch nicht weit genug ging. Seine Sympathie für die Februar-Revolution 1848 zeigt sich darin, dass er Pariser Barrikaden-Szenen malte, und zwar von der Seite der Revolutionäre aus gesehen.¹⁴⁹⁶

Einen liberalen Hintergrund darf man auch bei dem Hanauer Historienmaler Georg Cornicelius (1825–1898) vermuten, der den „Thesenanschlag“ 1852 als sein erstes Historiengemälde malte (Abb. 141).¹⁴⁹⁷ Cornicelius nämlich war leidenschaftlicher Turner und gehörte, wie übrigens fast alle älteren Schüler Pelissiers an der Hanauer Zeichen- und Malschule – zu denen auch der spätere Reformationsmaler Gustav Adolf Spangenberg gehörte, der dann wiederum in Paris in engem Kontakt zu Wilhelm Lindenschmit d. J. stand – der Hanauer Turnergemeinde an. Die Hanauer Turner aber „waren in hohem Grade politisch organisiert und benutzten die Turnergemeinde nicht zuletzt als Tarnorganisation für ihre politische Tätigkeit“: Man dachte freiheitlich und patriotisch.¹⁴⁹⁸ Cornicelius zeichnete dann auch ein Porträt von 'Turnvater' Jahn, eines der größten patriotischen Eiferer der Befreiungskriegs-Generation, das von Valentin Schertle lithographiert wurde und weit verbreitet war.¹⁴⁹⁹

1848 ging der Künstler an die Antwerpener Akademie, um die neuesten Entwicklungen des Kolorismus mitverfolgen zu können, und als er im Herbst 1849 nach Hanau heimkehrte, musste er feststellen, dass viele seiner alten Turnerfreunde, die sich in der Revolution 1848 in der „Hanauer Turnerwehr“ engagiert hatten, in die Schweiz emigriert waren und häufig mit politischer Verfolgung rechnen mussten.¹⁵⁰⁰ Es erscheint kaum als ein Zufall, dass er 1851, als er sich an die Vorarbeiten zu seinem ersten großen Historiengemälde machte, den „Thesenanschlag“ Luthers zum Thema wählte.

Im Sommer 1851, den Cornicelius – weiterhin turnend – in Dresden verbrachte, begann er mit dem Entwurf zu dem Lutherbild. In der Dresdener Galerie kopierte er ein dort befindliches Luther-Porträt aus der Werkstatt Cranachs (wohl das von 1532, s. Abb. 11).

„Verbrennung der Bannbulle“, ständen doch „erheblich zurück“ hinter seiner „Übergabe der Augsburger Konfession“.

¹⁴⁹⁶ BECKER 1971, S. 371; SCHEIDIG 1971, Abb. 9.

¹⁴⁹⁷ BM I,1, S. 189, Nr. 2; SIEBERT 1905, S. 37, 41–44; SIEBERT 1914, S. 47, Nr. 46; TB 7, 1912, S. 440; MERK 1999, S. 24, 85 (Katalog). Das Bild, Öl/Lwd., 173 x 158 cm, wurde von einer Tante von Gustav Adolf Spangenberg erworben und kam durch ihr Vermächtnis in die Hamburger Kunsthalle. Die Kunsthalle gab das schon früh stark beschädigte Bild 1989 zum Auktion frei; es wurde erworben vom Museum Schloss Philippsruhe in Hanau, das es unter der Inventarnummer B 1989/31 verwahrt. Abgebildet als Holzschnitt in *Daheim* 1874, S. 613; FROMMEL 1883, S. 7; MERK 1999, S. 23; Ölskizze S. 24.

¹⁴⁹⁸ S. zu Cornicelius' Turnaktivität MERK 1999, S. 13.

¹⁴⁹⁹ MERK 1999, S. 16, Abb. S. 15.

Das vollendete Bild, heute im Hanauer Schlossmuseum, zeigt den Ausschnitt einer de facto nicht vorhandenen Westfassade der Wittenberger Schlosskirche: Vorn rechts ist das Eingangsportal mit der schweren hölzernen Tür, von ornamental verzierter Gewandung und einem gedrehten Säulchen gerahmt, angeschnitten; fast noch ganz zu sehen ist aber das große Plakat mit den 95 Thesen – im zweispaltigen Druckbild durchaus ungefähr dem Einblattdruck aus der Nürnberger Werkstatt des Hieronymus Höltzel entsprechend.¹⁵⁰¹ Links im Hintergrund ist der Blick frei auf ein Stück bewölkten Himmels mit kreisenden Vögeln und die Türme der Wittenberger Stadtkirche, die Cornicelius mit ihrer charakteristischen Doppelturmfassade und dem Verbindungsbogen zwischen den beiden Türmen genau nachzeichnete.

Auf den Stufen vor dem Schlosskirchenportal erblickt man Martin Luther, der, eine Schriftrolle in der rechten Hand, gerade die Stufen hinunterschreitet. Er trägt die schwarze Kutte der Augustinermönche, mit einem einfachen Seil gegürtet, und braune Schnabelschuhe. Die linke Hand hebt – geziert wie eine Dame auf dem Weg zum Ball – den Stoff der Kutte an, um von ihr nicht im Gehen behindert zu werden. Sein Blick ist im Bewusstsein der Tragweite der gerade erfolgten Tat zum Himmel erhoben. Cornicelius' Luther ist eine etwas lächerliche Figur. Zwar hat sich der Künstler bemüht, in der Form von Kinn und Wangenknochen, von Nase und Mund das Cranach'sche Lutherbild zu adaptieren, doch ist es ihm nicht gelungen, das Bild des 49-Jährigen auf dem Dresdener Bild mit dem des 34-jährigen Mönches in Einklang zu bringen, der Luther 1517 war: Er hat sich darauf beschränkt, die Züge etwas zu glätten und ihm eine Tonsur zu geben, hat jedoch den Ansatz zur Dickleibigkeit im Körper beibehalten. So erscheint der Körper nun etwas aufgeschwemmt, die Schultern aber fallen schwächlich herunter. Das durch das gezielte Anheben der Kutte angedeutete gemessene Schreiten und der aufwärts gerichtete Blick wirken übertrieben pathetisch, die Schriftrolle, die er in der rechten Hand hält, inhaltlich unmotiviert.

Luther hat die Thesen wohl selbst angeschlagen, denn neben ihm auf der Treppe liegt noch der Hammer mit ein paar Nägeln, der auf die vorhergegangene Tat verweist. Die inhaltliche Folgerichtigkeit des Bildes freilich leidet unter dem so platzierten Requisit, denn es ist kaum vorstellbar, dass Luther sich nach dem Anschlag gebückt habe, um sein Tatwerkzeug auf die Stufen zu legen und dann zu vergessen.

Ganz unberührt erscheint Luther von den Zuschauern, die sein Tun bereits herbeigelockt hat: Da ist ein junger Mann – man weiß nicht, ob Student oder Ritter – im Federbaret, mit Schwert und Armschiene, der uns vorn am rechten Bildrand den Rücken zukehrt und die

¹⁵⁰⁰ MERK 1999, S. 21.

¹⁵⁰¹ Vgl. z. B. den Faksimiledruck in der Lutherhalle Wittenberg: KAT. WITTENBERG ²1993, S. 74, Abb. 56.

Thesen zu lesen scheint. Da sind zwei kleine Jungen, die ganz vorn an der ersten Stufe stehen, einer an das Säulenpostament gelehnt, und gleichfalls auf das Geschriebene starren. Da sind ferner vier Männer, die von weiter unten herantreten, neugierigen Blicks auch sie. Ablehnung ist nur in den Blicken des ganz vorn stehenden bärtigen Mannes zu beobachten, der die linke Hand in napoleonischer Gestik in sein Wams gesteckt hat. Man könnte hier, ganz vorsichtig, eine versteckte Andeutung vermuten: Der Gegner Luthers wird assoziiert mit dem Feind der Deutschen, dem Franzosen. Wie die Deutschen im Freiheitskampf Napoleon besiegten, so wird auch dieser visionäre Mönch über seine Feinde triumphieren und dem deutschen Volk zur geistigen Freiheit verhelfen.

Man merkt dieser Zuschauergruppe übrigens man an, dass es sich um die erste größere Komposition des Malers handelte, wirkt sie doch überaus konstruiert. Der spitzbärtige Student im spanischen Mäntelchen, der sich auf die Schulter des ‘Napoleon’ lehnt, stützt sich mit der anderen Hand an der gedrehten Säule ab. Über seinem Arm taucht ein weiterer bärtiger Mann mit Barett auf, der sich etwas in die Ecke gedrängt sieht und trotzdem versucht, einen Blick auf die Thesen zu erhaschen; wirkt er schon ein bisschen wie ein Lückenbüßer, dann ist der Bürger im Barett und mit dem Gebetbuch in der Hand ganz links vollends nur dazu da, um ein wenig ‘Masse’, ‘Menschenansammlung’ zu suggerieren. Auch Cornicelius’ Biograph Karl Siebert zeigte sich mit dieser Gruppe nicht zufrieden, namentlich deswegen, weil er hier den Ausdruck der „zugespitzten Gegensätze“ „der gährenden Zeit“ vermisste.¹⁵⁰²

Mit der Luther-Figur dagegen war er vollends einverstanden:

„Die kampfesmutigen Blicke des jugendlichen Feuerkopfes zeigen deutlich, daß er sich der Tragweite seines kühnen Schrittes wohl bewußt und, im Vertrauen auf seine gerechte Sache, auch gewillt ist, den Streit mit aller Energie durchzufechten.“¹⁵⁰³

Ein weit lebhafteres Bild der Szene hat sich Johann Peter Nepomuk Geiger (1805–1880) gemacht. Er erhielt, laut Informationen der „Kunstchronik“ von 1869, von einem „Leipziger Kunstfreunde“ den Auftrag, sieben Szenen aus dem Leben Luthers zu zeichnen.¹⁵⁰⁴ Da es sich bei diesen „Zeichnungen“ laut Boetticher um Kartons handelte, sollen sie hier mit berücksichtigt werden.¹⁵⁰⁵ Der „Thesenanschlag“ ist die einzige Komposition, die mir auch bildlich bekannt ist (Abb. 142).¹⁵⁰⁶

¹⁵⁰² SIEBERT 1905, S. 43.

¹⁵⁰³ SIEBERT 1905, S. 43.

¹⁵⁰⁴ *Kunstchronik* 4, 1869, S. 47; auch *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1869, S. 96.

¹⁵⁰⁵ BM I,1, S. 367, Nr. 10. Laut Boetticher waren die 0,95 x 1,27 bzw. 1,12 x 1,43 großen Kartons 1877 auf der Wiener historischen Kunstausstellung ausgestellt; am Ende des 19. Jahrhunderts befanden sie sich im Besitz einer Familie Heckenast in Pressburg. Der heutige Aufbewahrungsort ist mir nicht bekannt.

¹⁵⁰⁶ Abgebildet bei ROGGE⁶ 1909, S. 73.

Geiger hat den Bildausschnitt weiter gewählt als Cornicelius, so dass mehr Platz für das Getümmel vor dem Schlosskircheneingang ist. Schlosskirche und Umgebung entsprechen der allgemeinen Vorstellung einer 'altdeutschen' Topographie. Der eine Türflügel des großen Portals zur Kirche ist offen; man kann einen Blick hinein werfen, wo sich die Gläubigen drängen. An den anderen Türflügel schlägt Luther die Thesen an. Geiger hat sich entschlossen, Luther so darzustellen, wie man ihn allgemein am besten kannte: Als den gealterten Reformator. Das wirkt aus heutiger Sicht als Bruch, doch entsprach es einer Forderung, die viele Kritiker im 19. Jahrhundert allgemein an Lutherbilder stellten: Das Volk müsse doch seinen geliebten Reformator wenigstens erkennen! Die Bilder von Luther als Mönch waren schließlich längst nicht so allgemein verbreitet wie die des 'Kirchenvaters', die in jeder evangelischen Kirche hingen.

Geigers Luther schaut ernst, aber nicht pathetisch; er ist beschäftigt, ist dabei, den Hammer zu schwingen – auch das mit gemessenen Bewegungen übrigens. Auch den Anlass für Luthers Aktion hat Geiger mit ins Bild gebracht: Links vom Kirchenportal ist eine Sammelbüchse aufgestellt, darüber hängt ein Zettel: „Ablass“, und einige Leute stehen davor und spenden schon eifrig. Ob man in dieser Form den Ablass einsammelte, mag fraglich sein. Sicher hat Geiger daran gedacht, dass der Tag des 31. Oktober der Tag vor Allerheiligen war: Zu diesem Anlass aber strömten die Pilger nach Wittenberg, um die berühmte Reliquiensammlung des Kurfürsten Friedrich des Weisen in der Schlosskirche zu betrachten, und auf diese Pilgerfahrt gab es reichlichen Ablass.

Sind so die beiden zukünftigen Streitpositionen im Bild auf den Punkt gebracht, so haben sie noch keinerlei Auswirkungen auf die Reaktionen der auf dem Platz versammelten Menschen. Zwei fein (und wohl kaum in der Mode des 16. Jahrhunderts) gekleidete junge Damen mit reichem Kopfputz in der linken Bildhälfte scheinen zwar neugierig auf den Doktor zu schauen, doch stehen sie damit allein. Der junge Geck hinter ihnen interessiert sich mehr für das Gesäß der rechten Dame als für Luther; das in der Bildmitte in Rückenansicht gezeichnete Pärchen strebt zielstrebig dem Kircheneingang zu; die Bettler in der rechten Bildhälfte haben andere Sorgen und wohl auch die drei lebhaft disputierenden Bürger, die vor der die Kirchenfront rechts abschließenden Säule zusammengekommen sind. Sollte Luther die Thesen tatsächlich an die Schlosskirche angenagelt haben, wäre eine solche Reaktion der Bürger – bzw. ihre Nichtreaktion – wohl am wahrscheinlichsten: Es handelte sich schließlich um den Anschlag von Thesen für eine wissenschaftliche Disputation, die überdies auf lateinisch abgefasst waren.

Karl Siebert hätte mehr noch als bei Cornicelius' Bild Anlass gehabt, den Mangel von Gegensätzen im Bild zu betonen, die schon auf den kommenden Streit hingewiesen hätten: Geiger behandelte das Thema zwar so, wie es historisch am wahrscheinlichsten ist, eine große historische 'Bedeutsamkeit' lässt sich daraus aber nicht ablesen.

Das war von vornherein ein Problem des Thesenanschlags als Thema für die Malerei: Seine Bedeutung war in dem Moment, als er geschah, noch gar nicht abzusehen und ergab sich erst aus den Folgen. Daraus musste sich entweder eine historisch unrichtige Stilisierung und Aufladung des Themas ergeben, oder aber eher ein Sittenbild wie hier. Gustav König berührte dieses Problem, als er an Ernst Rietschel schrieb – die Reliefszenen für das Wormser Denkmal diskutierend –, dass er den Thesenanschlag für „eine tote Geschichte für die bildende Kunst“ hielte. Es sei „bloß eine ganz gewöhnliche und herkömmliche Aufforderung zu einer Disputation“ gewesen.¹⁵⁰⁷

Der nächste, der sich dem Thema des Thesenanschlags zuwandte, war Ferdinand Pauwels in seinem Wartburg-Lutherzyklus von 1872 (Abb. 143).¹⁵⁰⁸ Er hat seine Darstellung auf wenige Personen beschränkt und zeigt im übrigen, anders als Cornicelius, den routinierten Kompositeur. Hintergrund ist die von links nach rechts in die Tiefe verlaufende Schlosskirchenmauer, die am linken Bildrand einzig von der wie bei Cornicelius angeschnittenen Tür durchbrochen ist. Nach vorn hin wird die Tür von einer roten Balustrade begrenzt, die bildparallel das linke untere Bilddrittel ausfüllt und ein Gegengewicht zu der Figurengruppe rechts bildet. In der Mittelachse des Bildes steht Martin Luther, der hier eher als Doktor denn als Mönch erscheint: Der Doktorhut aus dem Cranach-Porträt von 1521 – an dem Pauwels sich auch in Luthers Physiognomie orientiert – verdeckt die Tonsur, und Luthers schwarzes Gewand scheint eher das Gelehrtengewand denn die Kutte zu sein, denn es fehlt die Kapuze. Das ist insofern inhaltlich stimmig, als Luther ja tatsächlich als Universitätsprofessor die Disputationsthesen veröffentlichte; allein als Mönch hätte er dazu gar nicht die Befugnis gehabt.

In der rechten Hand hält Luther noch den Hammer, mit dem er soeben die Blätter angenagelt hat und mit dem er jetzt hinweisend auf den Text zeigt. Dabei wendet er sich seinen Zuhörern zu, drei jungen Männern, Studenten vielleicht, die aufmerksam, aber keineswegs so, als ginge hier die Sensation des Jahrhunderts vor sich, auf den Text schauen.

Gerade in ihrer Schlichtheit, die durch die zurückhaltende Farbgebung – das Schwarz der Kleidung der Universitätsangehörigen, der helle Sandstein, der grüne Anstrich der Tür und

¹⁵⁰⁷ EBRARD 1871, S. 289.

der rote der Balustrade – unterstützt wird, wirkt Pauwels Darstellung überzeugend. Er verzichtet auf Pathos und schafft es trotzdem, durch die Gruppierung und den sich von der hellen Kirchenwand abhebenden Profilkopf Luthers, Monumentalität zu erzeugen. Die historische Wahrscheinlichkeit wird einigermaßen gewahrt, indem Pauwels das Interesse an den Thesen ausschließlich den Studenten und Gelehrten zuschreibt, ohne dass das Ganze, wie bei Geiger, bedeutungslos erscheint.

Mit dieser Leistung blieb Pauwels leider ziemlich allein. Julius Benno Hübner (1806–1882) malte in seinem „Thesenanschlag“ von 1878 einen richtigen Tumult (Abb. 144).¹⁵⁰⁹ In seiner Gesamtkomposition scheint er von Schadows Zeichnung beeinflusst: Als einziger stellte er wie dieser die Kirchenfassade bildparallel dar, statt sie diagonal in die Tiefe verlaufen zu lassen, als einziger auch hat er wie Schadow das Thesenportal genau in die Hauptachse seines Gemäldes versetzt. Wie bei Schadow schlägt ein Gehilfe Luthers, auf einer Leiter sitzend, das Blatt mit den Thesen an den rechten Flügel der Kirchentür an, und wie in Schadows Zeichnung steht Luther in Mönchskutte davor und weist mit der Linken auf den Vorgang hin.

Was bei Schadow durch die geplante Reliefumsetzung motiviert ist – der bildparallele Aufbau der ganzen Szenerie – generiert in Hübners Gemälde eine theaterhafte Wirkung: Die Kirchenfassade grenzt das Geschehen wie die Kulissen einer Bühne ab, die davor agierenden Figuren wirken wie Schauspieler. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die übertriebene Charakterisierung, die Hübner seinen Figuren zuteil werden ließ. Das fängt schon mit der stereotypen Bettlerfamilie an, die vorn auf der untersten Stufe hockt und um Almosen bettelt: Der halb nackte Mann mit seinem übergeworfenen Lumpen, den skurril langen Zehen, dem wilden Gesichtsausdruck und zerrautem, wahrscheinlich auch schmutzigen Haar hat sein linkes Bein in einem so unnatürlichen Winkel abgespreizt, dass dem Betrachter sofort klar ist, warum er die zu seinen Füßen liegende Krücke braucht. Seine Frau, ein ausgezehrt, halb bekleidetes Kind mit verdüsterten Augenhöhlen im Schoß, beugt sich mit ihrer Bettelbüchse devot zu den beiden kleinen Kindern, die es zögerlich wagen, sich den Bettlern zu nähern. Absurder aber sind noch die Dominikanermönche, die in der rechten unteren Bildecke von dem Ort des empörenden Geschehens abziehen: Der vordere hat sich den Kasten unter den Arm geklemmt, der wohl die Ablassgelder enthält und strebt mit geballter Faust und weit vorgebeugt aus dem Bild heraus, während der andere noch einmal innehält, um mit erhobener

¹⁵⁰⁸ Eisenach, Wartburg-Stiftung, Inv. Nr. M 121; Öl/Lwd., 85 x 72 cm; Literatur: BM II,1, S. 229, Nr. 18.6; Erwähnt bei VOSS 1917, S. 206; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 107, S. 194; Abb. S. 195.

¹⁵⁰⁹ Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. G 7. Öl/Lwd., 72,5 x 125 cm. Abb. in der *Leipziger Illustrierten Zeitung* 149, 1917, Heft 3878, S. 9.

Faust über das Ungeheure zu wettern. Als Pendant zu diesen Mönchen findet sich links von der Bettlergruppe ein weiterer, grotesk dick, mit Hamsterbacken und kleinen Schweinsäuglein, der sich mit Behagen von der jungen, schönen Pilgerin die Hand küssen lässt. Auch für dieses Motiv fand Hübner übrigens ein Vorbild bei Schadow.

Wie es Siebert auch bei Cornicelius gewünscht hätte, kommt Hübner der Aufgabe nach, die entgegengesetzten Reaktionen auf den Thesenanschlag zu verdeutlichen: Von der rechten Seite her strömt die studentische Anhängerschaft Luthers auf ihn zu, johlend und winkend, einer schwenkt sogar sein Federbarett in der Luft. Die Leute auf der gegenüberliegenden Seite, die die normale Bürgerschaft zu repräsentieren scheinen, machen eher betretene Gesichter, man weiß ja nicht, was daraus werden mag. Einer der Luther begleitenden Universitätsprofessoren – es sind insgesamt fünf – hat die Hände bereits beschwichtigend erhoben und spricht beruhigend auf die Menschen ein.

Hübner hat sich bemüht, die ganze Tragweite des Geschehens in seinem Bild sichtbar werden zu lassen. Dabei ist ihm in seinem Bemühen um Deutlichkeit Einiges zur Pose geraten: Das Elend der Bettler wird in einen extremen Gegensatz zur Habgier und zum Wohlleben des Klerus gestellt, die allzu deutliche Ablehnung der Mönche steht gegen eine übertriebene Begeisterung der Studenten als der neuen Generation. Was Hübner als historische Verdichtung gemeint hat, wird zur Karikatur.

Den Anspruch, das Sinnbildhafte an seiner Komposition, dem Thesenanschlag, herauszuholen, hat Hübner sicher noch aus seiner idealistischen Schulung an der Düsseldorfer Akademie hergeleitet, wo er neben Schadow und Eduard Bendemann ein Hauptvertreter des „romantisch-poetischen Genres“ war. Seine religiöse und poetische Malerei, z. B. das „Goldenen Zeitalter“, 1845/48, oder „Ruth und Naemi“, 1829/31,¹⁵¹⁰ war von den Zeitgenossen allgemein anerkannt;¹⁵¹¹ noch heute geschätzt werden seine seinen sinnlichen, koloristisch feinsinnigen Porträts. Doch kam seine Malerei seit dem Siegeszug des belgischen ‘Realismus’ zunehmend aus der Mode: Seit den 1850er Jahren machte sich bemerkbar, dass er längst nicht mehr so erfolgreich war wie noch zehn Jahre zuvor. In Dresden, wo er seit 1839 lebte und an der Akademie lehrte, kam noch die Konkurrenz des die Münchener idealistische Schule repräsentierenden Julius Schnorr von Carolsfeld hinzu, und es ist gut möglich, dass Hübner sich mit seiner Düsseldorfer Schulung – irgendwo zwischen Idealismus und Kolorismus – zwischen den Stühlen fühlte.

¹⁵¹⁰ Abgebildet bei MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, Abb. 41 und 43.

¹⁵¹¹ Lobend äußerte sich z. B. MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 19–23.

Bereits 1863–66 hatte er erstmals ein geschichtliches Bild in engerem Sinne gemalt: Die Leipziger Disputation zwischen Luther und Eck (Abb. 156). Hier äußerten sich bereits Hübners Schwierigkeiten, bei gleichbleibenden idealistischen Vorstellungen der einer Komposition zugrundeliegenden Bedeutung eine bestimmte historische Szene mit allen Ansprüchen an Porträt-Treue, historisches Detail etc. zu entwerfen.

Die hier bereits erfolgte Auseinandersetzung mit der Reformationszeit wird den Künstler vielleicht bewogen haben, sich mit dem Thema des „Thesenanschlags“ zu beschäftigen. Schon im Jahr 1865 fertigte er eine Zeichnung zum Thema an.¹⁵¹² Anders als diese Zeichnung war Birgid Monschau-Schmittmann, die eine Monographie über Hübner verfasste, das Gemälde nicht bekannt, obwohl Hübner seit 1841 über alle seine Arbeiten akribisch Buch führte. Möglicherweise ist das Ölbild in der Wittenberger Lutherhalle als Ölentwurf anzusehen, dem keine großformatige Ausführung mehr folgte. Die etwas flüchtige Ausführung mag dafür sprechen – vor allem im Vergleich mit der Ölskizze zur „Leipziger Disputation“ in den Weimarer Kunstsammlungen –, ebenso das für eine so große Anzahl von Figuren mit 72,5 x 125 cm recht kleine Format.¹⁵¹³

Anders als Julius Hübner war der fast vierzig Jahre jüngere Peter Janssen (1844–1908) im historischen Fach ganz in seinem Element: Er war einer der meistbeschäftigten Monumentalmaler des Kaiserreiches und schuf umfangreiche Freskenzyklen zur deutschen Geschichte, genannt seien hier nur der Rathaussaal in Krefeld, den er mit Szenen aus dem Leben Hermanns schmückte, der Rathaussaal in Erfurt mit Szenen aus der Geschichte der Stadt, und die Wandbilder in der Marburger Universitätsaula (vgl. Abb. 265). Er wurde dafür gerühmt, den modernen Kolorismus und Individualismus mit der Wandmalerei in Einklang gebracht zu haben. Für das Lehrerseminar in Mörs malte er 1878 Szenen zur Reformation, unter anderem auch den „Thesenanschlag“, doch fehlt uns leider jede Anschauung von diesen nicht erhaltenen Bildern.

Allein der Zusammenhang aber ist interessant: Die Aula des Lehrerseminars in Mörs wurde im Auftrag der Regierung von F. H. Commans und J. Kehren mit einem Freskenzyklus ausgestattet, der „Hauptmomente der Weltgeschichte bis zur Proklamation des Deutschen Reiches“ beinhaltet.¹⁵¹⁴ Das Ganze war universal angelegt:

¹⁵¹² MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, Kat. Nr. 98, S. 279. Die Zeichnung befindet sich in Berlin, Staatliche Museen preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett.

¹⁵¹³ Hübner fertigte zu all seinen Gemälden sehr weit ausgeführte Ölskizzen an, eine Praxis, wie er sie bei Schadow auf der Akademie gelernt hat: s. MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 128.

¹⁵¹⁴ BIEBER 1979, Bd. 1, S. 95.

„Kehren hatte die Ereignisse bis zur Geburt Christi zu schildern (dessen Leben und Wirken Commans darzustellen hatte), sowie den weiteren Verlauf der Geschichte von der Grablegung Christi bis zur Aufrichtung des Kaisertums durch Karl den Großen.“¹⁵¹⁵

Es folgte die Darstellung der Reformation und die preußische Geschichte bis zur Gründung des deutschen Kaiserreiches, die Janssen malte. Ganz deutlich steckt dahinter die borussische Geschichtsschreibung, die die Reformation als einen wichtigen Schritt auf dem Weg zur Errichtung des Deutschen Reiches proklamierte; darüber hinaus wurde beides – folgend auf das Leben Christi – als eine Art Heilsgeschichte des Deutschen Volkes verklärt. Kehren und Commans, beide überzeugte Katholiken, erklärten sich wohl aus diesem Grunde als nicht in der Lage, den letzten Teil des Freskenzyklus zu übernehmen.¹⁵¹⁶ So vollendete der Protestant Janssen den Zyklus durch zwei friesartige Kompositionen. Die „Reformation“ war vertreten durch „Hus auf dem Scheiterhaufen“, „Tetzels Ablasshandel“, „Luthers Thesenanschlag“ und die „Übergabe der Augsburger Konfession“:¹⁵¹⁷ „Hus auf dem Scheiterhaufen“ mag dabei gerade als eine Vorankündigung des deutschen Reformators Luther gemeint gewesen sein.¹⁵¹⁸ Es folgten die Missstände der katholischen Kirche als unmittelbarer Anlass der Reformation, der Thesenanschlag als die Tat, die den Beginn der Reformation markierte, und schließlich die Augsburger Konfession, durch die der neue Glaube eine ‘Satzung’ erhielt. In diesem Zusammenhang wird auch deutlich, welche Bedeutung man dem Thesenanschlag als Initialereignis der Reformation zuwies: Als einziges Lutherbild hat Janssen gerade ihn die „Reformation“ repräsentieren lassen.

Wie Janssens, so ist auch Hugo Vogels (1855–1934) „Thesenanschlag“ (Abb. 145)¹⁵¹⁹ Teil eines umfangreicheren Freskenzyklus: 1896/97 erhielt der Künstler den Auftrag, den Sitzungssaal des neuen Ständehauses in Merseburg mit der Geschichte der sächsischen Kaiser zu schmücken.¹⁵²⁰ Das Hauptbild stellt die Ankunft des späteren Stadtgründers von Merseburg König Ottos I. in Magdeburg im Jahr 943 dar, weiterhin ist gezeigt, wie Herzog Heinrich von Sachsen die Königskrone angeboten wird (919) und wie er als Heinrich I. am 15. März 933 bei Riade die Ungarn besiegt. Bei zwei weiteren Gemälden ging Vogel über die ursprüngliche Konzeption, die Geschichte der sächsischen Kaiser zu zeigen, hinaus und stellte damit einen größeren geschichtlichen Zusammenhang her. Das eine Bild zeigt eine germanische Seherin, die in einem düsteren ‘germanischen’ Wald dem römischen Statthalter Nero Claudius Drusus

¹⁵¹⁵ BIEBER 1979, Bd. 1, S. 95.

¹⁵¹⁶ SCHAARSCHMIDT 1902, S. 307.

¹⁵¹⁷ BIEBER 1979, Bd. 1, S. 95.

¹⁵¹⁸ Vgl. MATHESIUS 1588 (1857), S. 3, s. o. S. 56 f.

¹⁵¹⁹ Merseburg, Ständehaus. Literatur: THULIN 1941, S. 141, Abb. 51; HAMMERL O. J., o. S., mit Farbabb.

¹⁵²⁰ *Kunstchronik* NF 8, 1896/97, Sp. 251 f.

den baldigen Tod vorhersagt. Das Ereignis soll im Jahr 9 v. Chr., dem Jahr der verheerenden Niederlage der Römer im Teutoburger Wald stattgefunden haben: Die Germanen werden über die Romanen siegen. Dass das auch noch im 19. Jahrhundert gilt, zeigte Vogel mit seiner „Germania“, die die siegreichen Truppen nach dem Deutsch-Französischen Krieg 1871 heimführt.

Diese ‘Germania’ wurde zum Stein des Anstoßes: Die Zeitschrift „Werkstatt der Kunst“ entlarvte die Figur als ein Plagiat, als einen „geistigen Diebstahl in der bildenden Kunst“.¹⁵²¹

Vogel hatte die um 1895 entstandene Bronzeskulptur der „Jeanne d’Arc“ von Paul Dubois als Vorbild genommen und sie – fast haargenau abgemalt – in eine Germania verwandelt.¹⁵²²

Ganz abgesehen davon, dass man eine gerüstete Heroine als Germania, als „Mutter der Deutschen“, unpassend fand, wurde das „Plagiat“ fast als Verbrechen gebrandmarkt.¹⁵²³

Als fast genauso anstößig dürfte man allgemein die Tatsache empfunden haben, dass als Vorbild für eine siegreiche „Germania“, die gerade eben die Franzosen in ihre Schranken gewiesen hat, ausgerechnet die französische Nationalheilige Jeanne d’Arc fungierte: absichtlich oder unfreiwillig hat Vogel seinem Bild dadurch einen ironischen Unterton verpasst, den man angesichts der ‘Heiligkeit’ der Deutschen Nation nicht dulden konnte: „Noch vor dem Besuch des Kaisers in Merseburg im September 1903 wurde das Bild gegen Luthers Thesenanschlag ausgetauscht.“¹⁵²⁴

Der „Thesenanschlag“ wurde also erst 1902 oder 1903 gemalt, nachdem die übrigen Gemälde in den Jahren 1897–99 fertiggestellt worden waren. Dabei ist bemerkenswert, dass der „Thesenanschlag“ als Initialereignis der Reformation als Ersatz für eine siegreiche Germania nach 1870/71 durchgehen konnte, ohne dass dadurch scheinbar große Brüche im inhaltlichen Programm gesehen wurden: Um 1900 galt noch immer, dass die Reformation Vorbedingung für die Errichtung des Deutschen Reiches war. Sie war der Anfangspunkt der Entwicklung, die mit dem Sieg im Deutsch-Französischen Krieg und der Deutschen Reichsbildung abgeschlossen wurde.

In seinem „Thesenanschlag“ übernahm Vogel die inzwischen gängige Grundkonzeption, die Schlosskirchenwand schräg ins Bild zu stellen, die Tür am rechten Bildrand anzuschneiden und Luthers Thesen an den noch voll sichtbaren Türflügel zu heften. Links der Tür steht

¹⁵²¹ D. W. D. K. in *Die Werkstatt der Kunst. Organ für die Interessen der bildenden Künstler* 1, Heft 40, 4. August 1902, S. 629–631. Mir stand eine Kopie des Landesarchivs Magdeburg zur Verfügung: Landesarchiv Magdeburg -LHA- Rep. C 92 Provinzialverband, Nr. 209g III. Ich danke Herrn Hammerl, Amtsleiter des Hochbauamts Merseburg, für das Material zum Ständehaus.

¹⁵²² Was im Vergleich auf den ersten Blick erkennbar ist, wurde in der *Werkstatt der Kunst* noch einmal bis ins Detail nachgewiesen: S. 631.

¹⁵²³ *Werkstatt der Kunst* 1, Heft 40, S. 631.

¹⁵²⁴ HAMMERL O. J., o. S.

einiges Volk, Männer und Frauen aus dem Bürgertum, die mehr oder weniger neugierig auf die Thesen schauen, denen aber im allgemeinen keine Stellungnahme anzusehen ist. Luther selbst, in Kutte und mit einem etwas verkümmerten Doktorhut, steht unmittelbar davor, er hat den Anschlag gerade vollendet, hat die rechte Hand mit dem Hammer aber schon heruntergenommen und mit dem rechten Bein einen Schritt die Treppe herunter getan. Doch verweilt er noch einen Moment, gedankenvoll den Blick auf die Thesen gerichtet. Wie Ernst Rietschels Wormser Luther die Faust auf die Bibel legt, so drückt hier Vogels Luther die linke Faust gegen die Thesen, als sei er sich bewusst, dass er in einen Kampf geht: „Hinein in den Kampf“ heißt auch das Motto über dem Relief des „Thesenanschlags“ an Paul Juckhoffs Mansfelder Lutherdenkmal von 1913 (Abb. 146), in dem die Haltung des Vogel'schen Luther ganz ähnlich wieder vorkommt;¹⁵²⁵ doch hat Juckhoffs Luther die flache Hand auf die Thesen gelegt; die Faust hat er sich vorbehalten für das Relief „Hindurch zum Sieg“, auf dem Luther vor Kaiser und Reich in Worms steht.

Um die Jahrhundertwende wurde die „Lutherfaust“ immer häufiger zu einem Markenzeichen des Reformators, sein Auftreten wurde allgemein männlicher, aggressiver dargestellt. Das trifft auch auf Arthur Kampfs (1864–1950) Luther des „Thesenanschlags“ zu, den dieser wohl zum Lutherjubiläum 1917 noch malte (Abb. 147). Es ist damit das späteste hier noch zu behandelnde Gemälde des Thesenanschlags. Das Originalgemälde ist nicht erhalten oder nicht auffindbar, doch gibt es einen großformatigen Farbenlichtdruck „nach dem Original von Arthur Kampf“.¹⁵²⁶

Wieder haben wir die Ansicht auf eine rechts vom Bildrand angeschnittene Schlosskirchentür, an deren linken Flügel die Thesen geheftet sind. Doch drängt sich diesmal dicht vor dem Blatt das Volk, alle wollen sehen, was dort geschrieben steht, der zuvorderst Stehende, von dem man nur die Haarkalotte hinter dem Gedränge der anderen ausmachen kann, folgt dem Text beim Lesen mit dem Finger. Von rechts tritt gerade ein Augustinermönch heran, der den Tumult bemerkt hat und sich nun misstrauisch nach dessen Urheber umdreht: Luther, der sich bereits mit großen Schritten vom Schauplatz entfernt und gleich nach links vorn aus dem Bild herausschreiten wird. Den Hammer hält er an seinem Kopf in der rechten, herabhängenden Hand, die Linke aber hat er im Bekennergistus des Reformators auf seine linke Brust gelegt. Wie Vogel in seinen Merseburger Bildern, in denen er eine kühle Farbigkeit und einen hellen,

¹⁵²⁵ Herr Otto Kammer wies mich (schriftl. Mittl. vom 2.9.2003) darauf hin, dass das Motiv des mit dem Hammer in der Hand zum Thesenanschlag schreitenden Luther in Lutherdenkmälern dieser Zeit häufiger vorkommt, insbesondere nennt er ein Denkmal in Reichenbach/Schlesien (heute Dzierzoniow), Brieg/Schlesien, Hamburg und Cottbus.

¹⁵²⁶ Hrsg. von Franz Schreiber, Verlag Berlin-Schöneberg und Leipzig. Erhalten u. a. in der Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. impfl 8126 und den Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. VI, 448, 1.

fast weißlichen Lichteinfall kultivierte, hat auch Kampf sich in seiner Monumentalmalerei vom akademisch-koloristischen Realismus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bereits verabschiedet: Wie in Kampfs damals bekanntem, heute zerstörten Wandgemälde „Fichtes Rede an die deutsche Nation“ von 1915 (ehem. Festsaal der Universität Berlin)¹⁵²⁷ dominiert die Umrisslinie; ganz plastisch ist die Figur Luthers herausgearbeitet. Am deutlichsten wird das in seiner Physiognomie, die durch scharfe Umrisslinien betont wird und in der Kampf besonders das Kantige des ersten Kupferstichporträts Luthers von Lucas Cranach d. Ä. hervorgehoben hat: Hatte man sich bisher an den weicheren Cranach-Porträts orientiert, bevorzugt an dem „Luther mit Doktorhut“ von 1521, so greift Kampf hier – freilich vergrößert und unter Verzicht auf die brennende Intensität – deutlicher als jeder andere Maler vor ihm wieder auf dieses erste Lutherbildnis zurück, dessen Härte und Kompromisslosigkeit nach der Jahrhundertwende zunehmend rezipiert wurde und während des Zweiten Weltkrieges in größerem Format als Holzschnitt wieder vertrieben wurde.¹⁵²⁸ Gleichzeitig hat Kampf Luther ein kräftigeres Aussehen gegeben, als Cranach es tat; seiner Gestalt – hochgewachsen und breitschultrig – ist nun etwas „Reckenhaftes“ eigen, wie es Hermann Hoffmeister schon 1883 betont hatte.¹⁵²⁹ Die betonten Wangenknochen, der zusammengepresste Mund, das feste Kinn und besonders die Vertikalfalten am Nasenansatz zwischen den Augen erinnern auch an Karl Bauers Lutherbilder,¹⁵³⁰ die maßgeblich für das Lutherverständnis des dritten Reiches werden sollten – man denke etwa an plastische Porträts wie das des Mönches Luther von Hans Schwegerle¹⁵³¹ oder des älteren Luther von Constantin Starck¹⁵³² oder Edmund Meusel.¹⁵³³ Luther ist nun endgültig der deutsche Recke, den Joachim Ahlemann in seinem Gedicht zum 400-jährigen Reformationsjubiläum beschwor, der waffenschmiedende deutsche Held (s. o. S. 207 f.).

Kampf hat die Gruppe der sich vor der Thesentür drängenden Bürger in seinem Bild in den Hintergrund gerückt. „Luther als Held“ war es vor allem, was ihn interessierte. Anderswo konnten die eifrig das Geschehen diskutierenden Bürger aber auch zum Hauptmotiv werden: So in der Graphik, wie oben schon gesagt, in Campes „Erinnerungs-Tafel“ von 1817¹⁵³⁴ (Abb.

¹⁵²⁷ Vgl. ROSENHAGEN 1922, Abb. 85.

¹⁵²⁸ THULIN 1941, S. 128, Abb. 8. Die getreue Übertragung haben Fritz Kredel und Rudolf Koch übernommen, das Blatt wurde dann als erste Jahressgabe der Lutherhalle verteilt.

¹⁵²⁹ HOFFMEISTER 1883, Vorwort, o. S.

¹⁵³⁰ Z. B. „Luther als Mönch“, Pastellgemälde ehem. im Freizeithaus der Rhein. Provinzialsynode in Rengsdorf, in: BAUER 1930, o. S.

¹⁵³¹ THULIN 1941, S. 131, Abb. 18.

¹⁵³² THULIN 1941, S. 134, Abb. 22.

¹⁵³³ THULIN 1941, S. 134, Abb. 24. S. auch das Relief Meusels im Hof der Veste Coburg von 1930.

¹⁵³⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 26.3., S. 82: „Luther hat, zu Jedermanns Erstaunen, am 31. October 1517. die 96. Sätze wider den Ablaß, an die Schloßkirche zu Wittenberg angeschlagen.“

137und in Wenzel Pobudas schöner Lutherleben-Folge.¹⁵³⁵ Luther selbst ist hier gar nicht im Bild. Das beste Beispiel für diese Version des Themas ist aber sicher die Zeichnung C. F. Lessings, die er 1856 als Illustration für eine geplante Lutherbiographie des Verlags Wigand in Leipzig schuf. Das Werk, für das Lessing 10 Lutherbilder zeichnen sollte, kam nie zustande, und er fertigte wohl auch nur vier Zeichnungen an, die sich heute im Niedersächsischen Landesmuseum in Hannover befinden.¹⁵³⁶

Der „Thesenanschlag“ wurde wie auch die „Verbrennung der Bannbulle“ von Johann Leonhard Raab für den Hannoveraner Kunstverein gestochen (Abb. 148).¹⁵³⁷ Das Blatt zeigt eine vage ‘mittelalterliche’ Stadtarchitektur, in der die links sichtbare und durch Strebepfeiler gegliederte Kirchenfassade direkt in das Stadttor einmündet. Rechts schließt sich ein Gasthof an, erkennbar vor allem durch das weit vorspringende Schild mit einem Ochsen darauf. Auf der Straße herrscht allgemeines Gedränge: Links am Kirchenportal mit dem angeschlagenen Thesenzettel haben sich junge Männer in knielangen, weiten Mänteln und mit Baretten oder breitkrepfigen Hüten versammelt und sprechen über den Text: Studenten sind es wohl, wie Leuschner vermutet. Ihre Annahme, dass der ganz links stehende Student, der dem Betrachter den Rücken zuwendet und mit der Linken auf die Thesen weist, Melanchthon sein könnte,¹⁵³⁸ erscheint mir haltlos: Erstens, wie Leuschner selbst zugesteht, war Melanchthon zu dem Zeitpunkt des Thesenanschlags noch nicht in Wittenberg, zweitens – und das wiegt schwerer – hat die Figur nicht einmal ansatzweise Porträtähnlichkeit zu Melanchthon aufzuweisen.¹⁵³⁹

Hinter den Universitätsangehörigen nähert sich auch anderes Volk: Ein verkrüppelter Bettler, eine Magd mit einer Kanne in der Hand beugen sich weit vor, ein soeben durch das Stadttor gekommener Reiter mit Federbarett wendet sein Pferd der disputierenden Gruppe zu, und ein weiterer Student drängt von rechts herzu, von seinem Kameraden, der offenbar Wichtigeres zu tun hat, aufgehalten. Fast obligatorisch für die Darstellungen des „Thesenanschlags“ sind offenbar die eher griesgrämig dreinschauenden Mönche, die sich auch hier von den Thesen wegbewegen und aus dem Bild nach rechts hinaustreten.

¹⁵³⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 56.4, S. 151, Abb. S. 150.

¹⁵³⁶ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 142; LEUSCHNER 1982, Bd. 2, S. 851. Beide geben als Aufbewahrungsort noch das Kestner-Museum in Hannover an. Frau Annette Brunner hat mir jedoch mitgeteilt, dass die Zeichnungen bereits in den 1970er Jahren an das Landesmuseum abgegeben wurden. Außer dem „Thesenanschlag“ verzeichnet Leuschner „Luther vor Cajetan“, „Luther verbrennt die Bannbulle“ und die „Disputation in Leipzig“..

¹⁵³⁷ LEUSCHNER 1982, Bd. 2, Kat. Nr. 263, S. 855–858.

¹⁵³⁸ LEUSCHNER 1982, Bd. 2, S. 856.

¹⁵³⁹ In Lessings Zeichnung zur „Bannbulleverbrennung“ für Wigand dagegen ist Melanchthons Profil eindeutig an Dürers Kupferstich Melanchthons angelehnt (Abb. 157). Vgl. LEUSCHNER 1982, Bd. 2, Kat. Nr. 262, S. 854. Ein Blatt im Besitz der Staatlichen Museen preußischer Kulturbesitz Berlin, Kupferstichkabinett.

Lessing hat zu einer eleganten Lösung des Themas gegriffen: Er lässt Luther selbst gar nicht auftreten und umgeht so das Problem, ob dieser nun selbst die Thesen angeschlagen habe oder nicht, er muss sich nicht entscheiden, ob er Luther mit bedeutungsvoll zum Himmel gerichteten Augen darstellen will oder, der historischen Wahrheit eher entsprechend, ruhig seinen Geschäften nachgehend. Vielmehr lässt er, offenbar einige Zeit nach dem Anschlag der Thesen, eine Gruppe Universitätsangehöriger davor zusammenkommen und disputieren, ein Vorgang, der durchaus vorstellbar ist, und erst ihre Neugier lockt weitere Neugierige an. Der Thesenanschlag ist damit eine Sache, die zunächst vor allem das Problem Gelehrter ist, die aber nach und nach auf das Volk ausgreifen und das Leben Aller erschüttern wird.

Möglicherweise kannte August Jacob Theodor von Heyden (1827–1897) Lessings durch den Stich Raabs verbreitete Komposition, denn als einziger Künstler des 19. Jahrhunderts malte er 1868 eine Szene „Vor der Schlosskirche zu Wittenberg nach Anschlag der Thesen, am 31. Oct. 1517“ ohne Luther.¹⁵⁴⁰ Das Bild ist uns nicht überliefert, doch nach Thieme-Becker erregte es „Aufsehen“, nach Rosenberg sogar, ebenso wie „Luthers Zusammentreffen mit Frundsberg“ aus dem gleichen Jahr und eine „Betende Nürnbergerin mit ihrem Knaben“ von 1866 „Befremden“, „weil sie der herkömmlichen Anschauungsweise in ihrer realistischen, jedes Pathos vermeidenden Schlichtheit direkt widersprachen.“¹⁵⁴¹

Was Rosenberg damit genau gemeint haben mag, können wir nicht beurteilen, denn keines der genannten Bilder des späteren Berliner Akademie-Professors ist erhalten. So bleibt hier vor allem die Tatsache festzuhalten, dass Heyden dem Varianten-Spektrum des Thesenanschlags in der Malerei des 19. Jahrhunderts – vielleicht in Anlehnung an Lessings Zeichnung – eine weitere Spielart hinzugefügt hat, die ihr Interesse zuallererst auf die Wirkung der Reformation im deutschen Volk legte und sicher vor allem Genre-Charakter hatte.

Dieser „Thesenanschlag“ Heydens, der eigentlich gar keiner war, blieb singulär. Durchsetzen konnte sich zunehmend die Version Luthers mit dem Hammer in der Hand, die unsere Vorstellung des Thesenanschlags bis heute prägt und die – wie gezeigt wurde – erst eine Erfindung wohl der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ist. Der Charakterisierung Luthers als „Held“, als „Mann der Tat“, wurde dadurch weiter Vorschub geleistet.

Begleitet wurde die Vorstellung des Reformators mit dem Hammer in der Hand von der populären Luther-Literatur. Otto Devrient z. B. hat den „Thesenanschlag“ in seinem Luther-Schauspiel zu einer pathetischen Demonstration von Luthers Entschlossenheit zum Kampf für

¹⁵⁴⁰ BM I,2, S. 525, Nr. 5; TB 17, 1924, S. 20; erwähnt auch bei ROSENBERG 1879, S. 212.

¹⁵⁴¹ ROSENBERG 1879, S. 212.

seinen Glauben gemacht: Mit kraftvollen Hammerschlägen nagelt er selbst die Thesen an die Schlosskirchentür und sagt, den ersten Nagel einschlagend: „Gekreuzigter! in Deinem Namen streit’ ich“, den zweiten: „Gekreuzigter! Dein Lösungswerk bereit’ ich.“, den dritten: „Gekreuzigter! Dein’ Nägelmale schlag’ ich“, den vierten: „Gekreuzigter! Vergönn’s! Dein Leiden trag’ ich!“¹⁵⁴²

V.7. Luther in Augsburg, Oktober 1518

V.7.1. Luthers Verhör vor Kardinal Cajetan in Augsburg vom 12.–14. Oktober 1518

Versendung und Anschlag der Thesen Luthers schienen zunächst keine Konsequenzen zu zeitigen, und Luther unternahm auch nichts zu ihrer weiteren Verbreitung. Diese erfolgte nicht von Wittenberg aus, sondern von außerhalb: „Wohl noch im Dezember 1517 sind die Thesen in Nürnberg, Leipzig und Basel gedruckt worden.“¹⁵⁴³ Der Druck, vor allem aber die Übersetzung der Thesen ins Deutsche durch den Nürnberger Rathsherrn Caspar Nützel, sorgte dafür, dass Luthers Thesen über den Ablass seit Anfang des Jahres 1518 wie ein Lauffeuer durch Deutschland gingen.¹⁵⁴⁴ Luther erfuhr viel Zustimmung: Albrecht Dürer z. B. sandte ihm, nachdem er die deutschen Thesen gelesen hatte, ein Geschenk und las von da an begierig seine Schriften.¹⁵⁴⁵

Auf der anderen Seite aber kamen auch harsche Gegenangriffe. Erzbischof Albrecht von Mainz äußerte sich zwar Luther gegenüber nicht über seinen Vorstoß, forderte jedoch ein Gutachten der Mainzer Universität ein und unterrichtete die Kurie von dem Vorgehen des Wittenberger Mönches gegen den Ablass.¹⁵⁴⁶ Johann Tetzel, der Ablassprediger, sprach schon im Februar 1518 von Luther als Ketzer, gegen den man scharf vorgehen müsse, und ließ von seinem Ordensbruder Konrad Wimpina von der Frankfurter Universität eine Reihe von Gegenthesen aufstellen, die Luthers Ansatz als Irrtum entlarven sollten. Nachdem Luther, auf die große allgemeine Reaktion hin, seine Ablasskritik in dem „Sermon von Ablass und Gnade“ weiter ausgeführt und allgemeinverständlich dargelegt hatte, kamen von Tetzel in einer „Vorlegung“ Vorwürfe, dass Luthers Lehre sich an Wyclif und Hus anlehne, die beide als Ketzer verurteilt worden waren. Der Ingolstädter Theologe Johannes Eck, dem Luther später

¹⁵⁴² DEVRIENT 1883, S. 28.

¹⁵⁴³ BRECHT 1981, S. 199.

¹⁵⁴⁴ „Binnen 14 Tagen waren sie schon über ganz Deutschland, und in 4 Wochen schier über die ganze Christenheit verbreitet“, so wird immer berichtet, z. B. SEIDEMANN 1843, S. 8. Das gilt aber wohl erst seit der Drucklegung der Thesen im Winter oder Frühjahr 1518.

¹⁵⁴⁵ BRECHT 1981, S. 199 f.

¹⁵⁴⁶ BRECHT 1981, S. 201.

in der Leipziger Disputation gegenüberstehen sollte, verfasste eine handschriftliche Gegendarstellung, in der er Luthers Thesen vor allem als geeignet bezeichnete, Unruhe und Spaltungen in der Kirche zu verursachen und sie der hussitischen Ketzerei verdächtigte.¹⁵⁴⁷

Luther selbst war, als er sah, welche Wellen seine Thesen vom Ablass schlugen, daran gelegen, mit der römischen Kurie selbst im Einvernehmen zu bleiben. Er schickte deshalb im Mai 1518 Erläuterungen seiner Thesen mit einem Brief an Leo X., in dem er „seine Ansichten mit gutem Gewissen unter den Schutz des päpstlichen Namens stellen“ wolle, „da ihm aufrichtig die kirchliche Vollmacht am Herzen liege.“¹⁵⁴⁸

Doch gleichzeitig, im Mai oder Juni 1518, wurde in Rom bereits der Prozess gegen Luther mit gerichtlichen Voruntersuchungen eingeleitet: Ein zu diesem Zweck erstelltes Gutachten des Dominikaners Silvester Prierias erklärte Luthers Lehrsätze, mit Thomas von Aquin argumentierend, für häretisch. Jede „Infragestellung der päpstlichen Ablassgewalt und -vollmacht“¹⁵⁴⁹ wies er zurück. Am 7. August 1518 erhielt Luther eine Vorladung nach Rom, wo er sich im Prozess verantworten sollte.¹⁵⁵⁰ Das war gefährlich, hatte Luther in Rom doch mächtige Leute gegen sich und keinerlei Schutz. Es war Kurfürst Friedrich III., der sich zu diesem Zeitpunkt zum ersten Mal für Luther stark machte und erwirkte, dass Luther statt dessen im Rahmen des Augsburger Reichstages im Oktober 1518 von dem Legaten der Kurie, Kardinal Thomas de Vio aus Gaeta, genannt Cajetan, verhört wurde.

Dieses Verhör, für das Luther drei Mal, am 12., 13. und 14. Oktober 1518 vor Cajetan erschien, war seine erste direkte Konfrontation mit der ihn zum Häretiker verurteilenden römischen Kirche. Mehrmals wurde er von Cajetan aufgefordert, seine Lehre zu widerrufen, mehrmals lehnte er das, sich immer auf die heilige Schrift berufend, ab. Das Verhör vor Cajetan nimmt so – sehr vereinfacht gesagt – in gewisser Weise den Wormser Reichstag im Kleinen schon vorweg: Den Mut, den er zweieinhalb Jahre später in Worms bewies, benötigte Luther schon 1518 in Augsburg, denn es ging um nicht weniger als seine Exkommunikation aus der Kirche, der er seit 13 Jahren sein ganzes Leben gewidmet hatte. Denn das war von Anfang an klar: Da die Kurie die Beweiserhebung gegen Luther als bereits abgeschlossen beurteilt hatte, durfte Cajetan sich auf keinerlei Disputation einlassen. Es ging nur noch darum, ob Luther bei seiner Irrlehre beharren würde oder nicht. Cajetan war ermächtigt, ihn für exkommuniziert und gebannt zu erklären, sollte er keine Einsicht zeigen.¹⁵⁵¹

¹⁵⁴⁷ Zu den ersten Reaktionen auf Luthers Ablasskritik s. SCHWARZ²1998, S. 61–65; BRECHT 1981, S. 198–215.

¹⁵⁴⁸ SCHWARZ²1998, S. 64.

¹⁵⁴⁹ BRECHT 1981, S. 235.

¹⁵⁵⁰ Zum Prozessbeginn in Rom und der Auseinandersetzung Luthers mit Prierias s. ausführlich BRECHT 1981, S. 232–237.

¹⁵⁵¹ BRECHT 1981, S. 239.

Schon vor dem 19. Jahrhundert war das Verhör vor Cajetan ein Thema für die Kunst: Die frühe Holzschnitt-Illustration zum Thema in Rabus' „Historien“ (s. o. S. 84 f., Abb. 50) machte den Anfang, danach griff Paravicinus 1661 das Thema in seiner Lutherleben-Folge auf (s. o. S. 88 f., Abb. 54), und auch im „Erinnerungsblatt“ des Corvinus von 1717 spielt die Szene eine Rolle (s. o. S. 91, Abb. 56), weiterhin in einem der Augsburger „Friedensgemälde“, gestochen von Karl Remshart 1718 (s. o. S. 93 f., Abb. 59) und in Baecks Lutherlebenfolge von 1730. Als J. E. Hummel das Thema 1806 in seiner Lutherlebenfolge behandelte, konnte er also bereits auf eine Tradition zurückgreifen.¹⁵⁵² Danach erscheint das Thema erst wieder 1841 in dem Luther-Buch F. W. Genthes¹⁵⁵³ und schließlich bei Gustav König.¹⁵⁵⁴

Im Verhältnis zu der häufigen Berücksichtigung, die das Thema schon vor dem 19. Jahrhundert erfahren hat, erscheint die Ausbeute der Graphik des 19. Jahrhunderts relativ mager. Das mag an der Eigenart des Themas liegen: Ähnlich wie die Leipziger Disputation war das Verhör vor Cajetan eine mündliche Auseinandersetzung um Luthers Lehre. Hatte man vor dem 19. Jahrhundert das Gewicht vor allem auf diese Lehre gelegt, so zählten nun, im bürgerlichen Zeitalter, als man mehr den Heros als den 'Kirchenvater' Luther entdeckt hatte, die 'Taten' oder, wenn man von diesen absah, doch zumindest das menschlich Besondere. Das Verhör vor Cajetan bot sich weder für das eine, noch für das andere an.

Die Malerei nahm sich des Themas nur drei Mal in Bildern von Anton von Werner, Ferdinand Pauwels und Wilhelm Lindenschmit an. Alle diese Darstellungen fallen in die 60er und 70er Jahre. Warum wurde dem undankbaren Thema erst jetzt auch in der Malerei Beachtung zuteil? Denkbar ist, dass zur Blütezeit des deutschen Liberalismus, damit auch zu einer Zeit des wachsenden Anti-Katholizismus im protestantisch-liberalen Bürgertum und erst recht zur Zeit des Kulturkampfes in diesem Thema eine Möglichkeit erkannt wurde, die Gegensätze katholisch-protestantisch, deutsch-romanisch wirkungsvoll auf den Punkt zu bringen: Der römische Kardinal trifft auf den deutschen Mönch und Reformator.

Das früheste Gemälde „Luther vor Cajetan“ von 1865 stammt von Anton von Werner (1843–1915) (Abb. 149),¹⁵⁵⁵ dem späteren Hohenzollern-Maler und Leiter der Berliner Akademie, der ein Paradebeispiel für das Beharren des Akademikers auf verknöcherten Strukturen und überholten Prinzipien werden sollte. 1865 aber war er auf der Höhe der Zeit. Seit drei Jahren

¹⁵⁵² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.4., S. 65.

¹⁵⁵³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 58.10., ohne Abb.

¹⁵⁵⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 67.17.1., S. 194.

¹⁵⁵⁵ Das Gemälde selbst ist verschollen, doch ist eine Fotografie überliefert: KAT. AUSST. BERLIN 1993, Kat. Nr. 227, S. 226 f., Werkverzeichnis S. 428, Nr. 1865-1. S. hier auch zur weiteren Literatur. Abb. auch in WERNER 1994, S. 118.

studierte er an der Karlsruher Kunstschule. Wenn C. F. Lessing hier auch nicht Lehrer war, so war doch seine Präsenz für Anton von Werner Anlass, sich mit seinem Werk zu beschäftigen. Stilistisch, aber auch thematisch, spiegelt sich der Einfluss Lessings in Werners Frühwerk.¹⁵⁵⁶ In mehreren Gemälden befasste er sich mit dem Konflikt von Staat und Kirche, darauf hat schon Bartmann hingewiesen: „Konradin von Hohenstaufen und Friedrich von Baden das Todesurteil hörend“ von 1866 z. B. zeigte „das weltliche Oberhaupt als Opfer der päpstlichen Gewalt“, ähnlich zwei Jahre später „Heinrich IV. durch Anno von Köln geraubt“.¹⁵⁵⁷ Mehrfach berichtete Werner in seinen „Jugenderinnerungen“ von Zusammenkünften mit Carl Friedrich Lessing, dem er im Kreis der Karlsruher Maler häufig begegnete; die Entstehung seines großen Historiengemäldes „Disputation in Leipzig“ (vgl. Abb. 159) verfolgte er gespannt mit und stand auch selbst Modell.¹⁵⁵⁸ Zu dem Lutherthema wurde er aber auch durch eine Reise nach Dresden im Jahr 1864 angeregt, wo er die Maler Plüddemann, Hübner und Ehrhardt besuchte; alle drei waren zu dieser Zeit mit einem Lutherbild beschäftigt (s. u. Abb. Abb. 156, Abb. 190 und Abb. 247), und Werner schloss, dass Luther „in der Luft zu liegen schien“.¹⁵⁵⁹ 1864 aber war das Jahr des deutsch-dänischen Krieges, die Nationalstimmung auf einem Höhepunkt.

Auch Lessing hatte sich übrigens schon mit dem Thema „Luther vor Cajetan“ befasst: 1855 fertigte er eine Zeichnung zum Thema für das schon erwähnte geplante Illustrationsunternehmen des Verlegers Wigand an (s. o. S. 387), in der er das Geschehen auf die Personen Luthers und Cajetans konzentrierte, obwohl die Verhöre vor Cajetan sämtlich im Beisein von Beratern beider Seiten stattfanden. Luther hat er vor Cajetan kniend dargestellt und damit scheinbar den Moment der Einführung Luthers bei dem Kardinal festgehalten, denn er warf sich auf den Rat seiner Freunde hin vor Cajetan aufs Gesicht und erhob sich zunächst auf die Knie, um sich dann erst ganz zu erheben.¹⁵⁶⁰

In einer späteren Bearbeitung des Themas, einer ehemals im Cincinnati Art Museum aufbewahrten Ölskizze, verzichtete Lessing auf diese devote Haltung Luthers, die übrigens auch König in seiner Illustration zum Thema zeigte (vgl. Abb. 154), und ließ Luther nun „überlegen und voll Selbstvertrauen“ vor dem Kardinal stehen.¹⁵⁶¹ Die Datierung der Skizze ist nicht ganz klar: Jenderko-Sichelschmidt datiert sie 1867, Leuschner „1864 oder 1867“.¹⁵⁶²

¹⁵⁵⁶ BARTMANN 1985, S. 19.

¹⁵⁵⁷ BARTMANN 1985, S. 20.

¹⁵⁵⁸ WERNER 1994, S. 77, 119, 124, 183 f.

¹⁵⁵⁹ WERNER 1994, S. 112.

¹⁵⁶⁰ BRECHT 1981, S. 243. Zur Zeichnung LEUSCHNER 1982, Bd. 2, Kat. Nr. 261, S. 850–853.

¹⁵⁶¹ LEUSCHNER 1982, Bd. 2, S. 852; JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, Nr. 134.

¹⁵⁶² JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 142; LEUSCHNER 1982, Bd. 2, S. 852.

Sollte die Skizze 1864 entstanden sein, war sie Werner – der Lessings Studiensammlung gesehen hatte¹⁵⁶³ – vielleicht bekannt, denn er fasste das Thema ganz ähnlich auf: Er konzentriert die Szene auf die Konfrontation Luthers mit dem römischen Kardinal, und er lässt Luther selbstbewusst vor dem Geistlichen stehen. Der Bildausschnitt ist ganz eng gefasst. Das linke Bilddrittel wird dominiert von dem hohen Lehnstuhl des Kardinals, der schräg in den Raum gestellt ist und auf dem der Kardinal, dem Betrachter das Profil zuwendend, sitzt, die Beine nach rechts ausgestreckt. Er trägt die rote Kardinalsrobe und auf dem Kopf ein rotes Samtkäppchen, um den Hals aber eine lange, goldene Kette. Mit dem rechten Arm stützt er sich auf die Armlehne des Lehnstuhls, mit der Linken verweist er auf eines der Schriftstücke auf dem Tisch am rechten Bildrand. Seine Gesichtszüge sind durchaus dem anerkannten Gelehrten, der Cajetan war, würdig: Mager und scharf geschnitten, mit einer geraden Nase und gefurchter Denkerstirn. Er hat den Kopf etwas angehoben, um den klaren Blick auf den stehenden Luther richten zu können. Dieser steht rechts von Cajetan vor einer von einem gedrehten Säulchen flankierten, dunklen Fensteröffnung, die in Höhe seiner Schultern beginnt und so sein helles Angesicht fast leuchten lässt, während Luthers schwarze Kutte sich von der helleren Wand darunter abhebt. Er steht frontal zum Betrachter, hat aber den hoch erhobenen Kopf Cajetan zugewandt. Einen entschlossenen Ausdruck im Gesicht, den Mund zum Sprechen leicht geöffnet, blickt er auf den Kardinal hinunter, die rechte Hand hat er bekennd auf die linke Brust gelegt, während er die offene linke Hand beschwörend über der aufgeschlagenen Bibel auf dem Tisch schweben lässt. Für Luthers Kopf hat Werner sich offensichtlich an dem etwas fülligeren Porträt Luthers mit dem Doktorhut orientiert, das er auch in seinem „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ (s. u. Abb. 205) verwendete, nur eben hier wie da ohne Hut. Auch sonst scheint das hier schon der Wormser Luther zu sein, die Geste, in der er die Hand auf die Brust legt, kehrt in Werners Bild vom Wormser Reichstag wieder, der Verweis auf die Bibel ist ebenfalls ein besonders in Darstellungen des Reichstags gebräuchliches Mittel zu zeigen, worauf sich Luthers feste Überzeugung gründete. So kritisierte auch das „Christliche Kunstblatt“ an dem auf der Berliner akademischen Kunstaussstellung 1866 ausgestellten Gemälde, der Maler habe hier „der Geschichte in sofern vorgegriffen, als er den Augustinermönch von Wittenberg schon als Sieger auffaßt, was er innerlich schon war, äußerlich aber erst zu Worms, vor ‘Kaiser und Reich’, auch vor der Welt wurde.“¹⁵⁶⁴

¹⁵⁶³ WERNER 1994, S. 75 f.

¹⁵⁶⁴ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1867, S. 20 f.

In der Tat wird Luther von Werner als der Überlegene inszeniert: Hoch ragt er über Kardinal Cajetan auf, und während dieser mit seinem Oberkörper nur das linke Bilddrittel beanspruchen kann, nimmt Luthers Figur raumgreifend die beiden rechten Bilddrittel ein. Das Gesicht des Kardinals ist verschattet, Luthers Antlitz aber voll angestrahlt, ebenso die bekennd auf die Brust gelegte Hand. Der Kardinal, sitzend, muss sich leicht zurückbeugen und zu Luther hochschauen, während dieser, frei stehend, erhobenen Kopfes, zu dem Kardinal hinabsieht.

Auch inhaltlich ist Luthers Überlegenheit gezeigt: Der Kardinal zeigt mit seinem ausgestreckten Zeigefinger auf eines der auf dem Tisch verstreuten losen Blätter, möglicherweise auf die Bulle Unigenitus Clemens VI., „in der davon die Rede ist, daß der Papst den durch das Verdienst Christi erworbenen Schatz der Kirche zum Erlaß der zeitlichen Strafen verwenden darf“,¹⁵⁶⁵ und auf die Cajetan sich während der Verhöre Luthers immer wieder berief. Luther dagegen stützt sich auf die Bibel. Worin man die höhere Autorität zu sehen hatte, war für den protestantischen Betrachter selbstverständlich keine Frage.

Einen bestimmten Moment aus einem der drei Verhöre kann man in Werners Bild nicht zwingend ausmachen, doch sind die gegnerischen Positionen, die die drei Verhörtage beherrschten, auf den Punkt gebracht. Max Schasler in den „Dioskuren“ interpretierte: Cajetan, „dem heißblütigen Italiener“, reiße

„endlich die Geduld. Kurz abbrechend beruft er sich auf die Autorität der Kirche und stellt an Luther das kategorische Verlangen des blinden Gehorsams und der demüthigen Unterwerfung. Dieser Gedankengang spricht sich deutlich in der dargestellten Situation aus.“

Luther dagegen sei

„prägnant charakterisirt, ruhig, aber voll innerer Würde und Kraft, eine wahrhaft poetische Gestalt, die sich sofort als Vertreter einer bestimmten historischen Idee zu erkennen giebt. [...] In seinen ausdrucksvollen Zügen lies't man die Worte: 'Kannst du, was hier geschrieben steht, umstoßen oder wegläugnen, so verlange einen Widerruf von mir: denn dies ist der Fels, auf dem mein Glaube ruht.'“¹⁵⁶⁶

Wenn auch kein Anzeichen dafür zu sehen ist, dass Cajetan „die Geduld“ reiße, ist doch deutlich, dass er sich auf kirchliches Dogma beruft, Luther hingegen auf seine aus der Schrift gewonnenen Erkenntnisse. Beides war unvereinbar, die Gegensätze von Anfang an unüberwindbar. Nicht nur zwei Männer, sondern zwei Lehrsysteme stehen sich hier gegenüber.

¹⁵⁶⁵ BRECHT 1981, S. 244.

¹⁵⁶⁶ Max Schasler: Die akademische Kunstausstellung in Berlin, I. Historie, in: *Die Dioskuren* 11, 1866, S. 270–271, S. 279–280, Zitat S. 271.

Die Gegensätze werden auch in der Farbigkeit deutlich, dem Rot des Kardinalgewands und dem Gold seiner Kette, dem Schwarz von Luthers Kutte, und auch sie wird als Mittel zur Charakterisierung eingesetzt: Weltlicher Prunk steht gegen Schlichtheit, Äußerlichkeit gegen Innerlichkeit. Zudem war der Farbkontrast auch noch ästhetisch reizvoll. Werner selbst schrieb in seiner Autobiographie:

„Der Eindruck von [...] dem, was in der Luft zu liegen schien, hatte sich bei mir zu der Frage verdichtet: wenn alle Welt Luther und die Hohenstaufen malt, warum solltest du es nicht auch tun? Die Absicht, mich an Bildern mit lebensgroßen Figuren lediglich als Studienarbeit zu versuchen, hatte ich schon längst, jetzt drängte es mich, sie auszuführen. Das Nächstliegende schien mir, aus einer Farbkombination von Rot, Schwarz und Weiß einen Luther vor dem Kardinal Cajetan zu schaffen, wofür das Material – abgesehen von meiner Kenntnis des Zeitcharakters – an Modellen und Kostümen leicht zu beschaffen war.“¹⁵⁶⁷

Das klingt zunächst, als habe Werner das Thema vor allem wegen der Dekorativität des Farbdreiklangs und der bequemen Umsetzung des auf wenige Figuren beschränkten Sujets gewählt, und Dominik Bartmann folgert auch, man könne Werner „eine innere Motivation zur Beschäftigung mit den Gestalten der Reformation als Vorbilder für unabhängiges Denken“ „nur mittelbar unterstellen. Offenbar hat er mit seinem *Luther vor Cajetan* ein nicht zu aufwendiges Gesellenstück liefern wollen, das mit wenig Personal auskommt.“¹⁵⁶⁸

Inwiefern Anton von Werner von der Idee der Geistesfreiheit berührt gewesen sein mag, wage ich nicht zu beurteilen, doch hatte er sicher nicht nur praktische Gründe für seine Themenwahl. Wenn er von etwas schreibt, was „in der Luft“ lag, dann denkt er wohl nicht nur an die vielen Luther- und Hohenstaufenbilder, die in den 60er Jahren gemalt wurden, sondern auch an die national-deutsche Stimmung, die für diese Mode wesentlich verantwortlich war. Hinzu kommt der in Baden bereits in den 50er und 60er Jahren hart ausgefochtene Kulturkampf, der dem Protestanten von Werner nicht entgangen sein wird, und die antipreußische und teilweise auch antiprotestantische Stimmung des protestantisch regierten, aber mehrheitlich katholischen Landes.¹⁵⁶⁹ Angesichts von Werners späterer eindeutiger politischer Stellungnahme in seiner Kunst, die er ganz in den Dienst der preußisch-deutschen Reichsidee stellte, ist es kaum wahrscheinlich, dass er 1865 noch so ganz unberührt von den großen nationalen Fragen war: Er wird „Luther vor Cajetan“ nicht zufällig als Bildthema gewählt haben, und dass hier sowohl ein deutsch-nationales als auch ein protestantisches Bekenntnis eine Rolle spielte, ist naheliegend.

¹⁵⁶⁷ WERNER 1994, S. 112.

¹⁵⁶⁸ KAT. AUSST. BERLIN 1993, S. 227.

¹⁵⁶⁹ Vgl. NIPPERDEY 1983, S. 422; 699–701.

Ferdinand Pauwels „Luther vor Cajetan“¹⁵⁷⁰ (Abb. 150) entstand 1872, im zweiten Kulturkampfjahr. Dabei ist es unwahrscheinlich, dass es vom Kulturkampf motiviert war: Pauwels arbeitete schon seit einigen Jahren im Auftrag des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach an den Luther-Bildern für die Reformationszimmer der Wartburg, die Themen waren möglicherweise alle schon vor 1870 festgelegt. Zudem stand Carl Alexander dem Kulturkampf sehr skeptisch gegenüber. Aber er war durchaus gemäßigt liberal, einer der wenigen deutschen Fürsten, die freiwillig eine Verfassung in ihrem Land zuließen, und er war ein Kritiker jeglicher religiöser Verstocktheit, sei es protestantisch oder katholisch. Der wahrscheinlich liberal eingestellte Katholik Pauwels mag ähnlich gedacht haben: Die Figur des Cajetan in seinem „Luther vor Cajetan“-Bild jedenfalls ist eindeutig negativ charakterisiert, ein verknöchertes Repräsentant der katholischen Amtskirche. In einem reich ausgestatteten, mit einem riesigen Kamin in antiker Architektur und einer fein intarsierten Wandvertäfelung versehenen Raum¹⁵⁷¹ – an der Wand hinten links ein großes Gemälde einer „Anbetung der heiligen drei Könige“ – sitzt er auf einem hohen, mit rotem Samt bezogenen Lehnstuhl in vollem Kardinalsornat mit seidiger, roter Robe und Samtkappe; der flache Kardinalshut hängt über dem Stuhl. Hatte Anton von Werner seinen Kardinal schon hager und vergeistigt dargestellt, so ist er bei Pauwels dürr und knochig. Alles ist spitz an ihm, das Kinn, die Nase, das Ohr. Die Wangen sind eingefallen, über dem Auge wölbt sich eine dunkle Braue. Nicht eben vertrauenerweckend wirkt dieser Mann, aber schlau wie ein Fuchs, und man traut ihm die damals sprichwörtliche ‘hinterhältige Schläue’ der ‘Romanen’ durchaus zu: „Hinterlist, Verschlagenheit und Treulosigkeit“ hatte der Theologe K. G. Bretschneider den Italienern schon 1844 bescheinigt,¹⁵⁷² und solche Urteile scheint Pauwels im Kopf gehabt zu haben, als er seinen Cajetan malte; dabei soll dieser zwar des Hochmuts verdächtig gewesen sein, aber ein großer Gelehrter, untadelig in seiner Lebensführung, und charakterlich integer.¹⁵⁷³

Der Kardinal sitzt, dem Betrachter das Profil zuwendend, vor einem großen hölzernen Tisch und hat die linke Hand mit dem dicken Siegelring darauf gelegt. Auf der anderen Seite des Tisches sitzt ein Schreiber, ein grauhaariger, massiger Mönch, der sich eifrig über seine Notizen gebeugt hat. Luther steht am Ende des Tisches am rechten Bildrand. Den Körper etwas vom Kardinal abgewandt, stützt er sich mit der linken Hand auf die Lehne eines dort

¹⁵⁷⁰ Eisenach, Wartburg-Stiftung, Inv. Nr. M 112. Öl/Lwd., 135 x 120 cm; Literatur: VOSS 1917, S. 206; HÖRNING 1961, S. 344 f.; farbige Abb. in KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 316.

¹⁵⁷¹ Das Verhör Luthers fand in Cajetans Unterkunft in Augsburg, dem Haus der Fugger, statt: BRECHT 1981, S. 243.

¹⁵⁷² BRETSCHNEIDER 1844, S. 209.

¹⁵⁷³ BRECHT 1981, S. 238.

befindlichen Stuhls. Den rechten angewinkelten Arm hat er vor dem Oberkörper erhoben, die Hand zur Faust geballt, der Kopf ist dem Kardinal in einer jähren Bewegung und mit grimmigstem Blick zugewandt. Was will uns der Maler sagen? Ist der Mönch schon dabei, den Raum zu verlassen, hat sich zum Gehen gewandt und zeigt mit dem rechten Arm bereits diese Abwendung an, oder holt er nur aus, um dem Kardinal gleich die geballte Faust samt seines Zornes entgegen zu schleudern?

Ein solch pathetischer Auftritt Luthers ist historisch übrigens nicht belegt: Er verhielt sich dem Kardinal gegenüber im allgemeinen durchaus ehrerbietig, und auch Cajetan bewahrte Luther gegenüber zumindest an den ersten beiden Verhandlungstagen eine freundliche Haltung. Erst am dritten Tag, so berichtete Luther selbst in einem Brief an Spalatin, schnitt er Luther mehrmals das Wort ab: „Fast zehnmal fing ich an zu reden, ebenso oft donnerte er mich nieder und redete allein.“ Das ist auch der einzige Zeitpunkt, zu dem auch Luther laut wurde:

„Endlich fing ich auch an zu schreien und sagte: ‘Wenn erwiesen werden kann, daß diese Extravagante [die Bulle ‘Unigenitus’] besagt, die Verdienste Christi seien der Schatz des Ablasses, werde ich widerrufen, wie ihr wollt.’“¹⁵⁷⁴

Im nächsten Moment aber nannte er ihn schon wieder „hochwürdigster Vater“. Ein Verhalten, wie Pauwels es ihm in seinem Bild unterlegt, wird er also kaum an den Tag gelegt haben. Übrigens berichteten auch die zeitgenössischen Luther-Biographien nichts derartiges: Meist wurde Luthers Demut dem Kardinallegaten gegenüber betont,¹⁵⁷⁵ allenfalls kommt es zu einem „lebhaften, heftigen Wortwechsel“,¹⁵⁷⁶ der dann von dem Kardinal unterbrochen wird

„mit dem Rufe: ‘Revocire’. Falls Luther nicht widerrufe oder dem Gericht in Rom sich stelle, bedrohte er ihn und alle seine Anhänger mit dem Banne und die Orte, wohin er sich wenden möchte, mit dem Interdict: er habe hierfür bereits ein Mandat des päpstlichen Stuhls in den Händen. So entließ er ihn mit den Worten: Widerrufe oder komm mir nicht wieder vor die Augen.“¹⁵⁷⁷

Pauwels wird bei seinem Bild kaum an einen bestimmten historischen Moment gedacht haben. Es ging ihm wohl vielmehr darum, die Gegensätze anschaulich zu machen. Wie bei Anton von Werner dienten ihm dazu die Farben und Gewänder, zusätzlich aber überspitzte er die Charakterisierung: Der Kardinallegat, der streng auf der kirchlichen Dogmatik beharrt, sitzt Luther kalt und mit unbewegter Miene gegenüber; er ist nicht bereit, sich auf einen

¹⁵⁷⁴ Luther an Spalatin, 14.10.1518 aus Augsburg. WA BR., Bd. 1, Nr. 99, S. 214; Übersetzung nach JUNGHANS 1967, S. 62.

¹⁵⁷⁵ Z. B. bei BAUMGARTEN 1883, S. 54. Von Bescheidenheit sprach auch PFLAUM 1917, S. 79. Er schildert einzig Cajetan als ausfallend und hochfahrend.

¹⁵⁷⁶ KÖSTLIN 1883A, S. 127.

¹⁵⁷⁷ KÖSTLIN 1883A, S. 127.

Disput einzulassen. Dagegen steht der junge Mönch, kraftvoll und schlicht, der für seine Überzeugungen einsteht und für sie zu kämpfen bereit ist. Vergeistigung und ursprüngliche Kraft, Beharren und Neuerung sind die beiden Pole, die Pauwels thematisierte. Die brennenden Augen Luthers lassen an Cajetans Aussage Staupitz gegenüber denken: „Ich will nicht länger mit diesem Biest reden, denn er hat unergründliche Augen und wundersame Spekulationen im Kopf.“¹⁵⁷⁸ Dem abgeklärten Romanen steht der tiefgründige Deutsche gegenüber.

Anton von Werners Charakterisierung der beiden Protagonisten kommt Wilhelm Lindenschmit d. J. in seinem „Luther vor Cajetan“ näher, den er um 1874/75 gemalt haben muss, denn das Bild war 1875 im Münchener Kunstverein ausgestellt (Abb. 151).¹⁵⁷⁹ Cajetan, auch hier etwas hohlwangig und spitznasig, aber keineswegs karikiert wie bei Pauwels, zeigt auf ein Schriftstück, von dem ein amtliches Siegel, wohl das päpstliche, herunterhängt, und beharrt auf der kirchlichen Tradition. Luther dagegen, mit der Bibel unter dem linken Arm, hat die Rechte auf die Brust gelegt und bekennt sich einzig zu seinem Gewissen. Doch ist Luther viel stärker als bei von Werner der asketische Mönch, er scheint von Überirdischem beseelt: Die großen Augen in dem schmalen, blassen Gesicht sind gläubig gen Himmel gerichtet.

Anders als Pauwels und von Werner konzentriert Lindenschmit sich nicht allein auf die beiden Protagonisten der Szene. Er hat eine ganze Anzahl weiterer Figuren hinzugefügt, die Räte des Kardinals, aber auch die Berater, die Luther, zumindest am zweiten Verhandlungstag, nachweislich begleiteten: Sein Ordensvorgesetzter Johannes von Staupitz, vier kaiserliche Räte, ein Notar und weitere Zeugen.¹⁵⁸⁰

Das Bildpersonal Lindenschmits bleibt größtenteils anonym: Neben dem vorn links auf einem bedeutend bescheideneren Lehnstuhl als bei Pauwels und von Werner sitzenden Kardinal, der dem Betrachter halb den Rücken zuwendet, sitzen auf einer Bank zwei wohl eifrig disputierende Gelehrte: Einer mit einer schwarzen Doktorenmütze, der andere weißhaarig, ihn auf einen bestimmten Punkt in einem Buch hinweisend. Zwischen diesen beiden und dem

¹⁵⁷⁸ Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 63.

¹⁵⁷⁹ Museum Wiesbaden, Öl/Lwd., 147 x 198 cm. Literatur: *Kunstchronik* 10, 1875, Sp. 474; *Kunstchronik* 12, 1877, Sp. 97; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169; erwähnt bei ROSENBERG 1887, S. 55; PECHT 1888, S. 362; BM I,2, S. 879, Nr. 21; KAT. WIESBADEN O. J., S. 36, Kat. Nr. 202; KAT. AUSST. MAINZ 1983, S. 66, 93, Kat. Nr. 112; erwähnt bei WEBER 1987, S. 53. Das Bild war ausgestellt im Münchener Kunstverein, Frühjahr 1875, in der Berliner akademischen Kunstausstellung 1876 und der Wiener Internationalen Kunstausstellung 1882. Abb.: Stich bei ROGGE ⁶1909, S. 81; *Illustrierte Zeitung* 81, 1883, S. 333; PFLUGK-HARTTUNG ²1915, nach S. 400; EISENACHER O. J., zwischen S. 40 und 41 (Foto Hanfstaengel in München); KAT. AUSST. MAINZ 1983, S. 127. Eine Reproduktion wurde im Rahmen der „Ausgewählten Bilder der Leipziger Illustrierten Zeitung. Hrsg. vom Lehrmittelausschuss des Lehrervereins, Serien 12 und 13“ herausgegeben: Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. fl VII 6526.

Kopf Cajetans erhascht der Betrachter einen Blick auf die Köpfe eines bebrillten, stirnrunzelnden älteren Herrn und zweier Prälaten mit kleinen Samthütchen, der vordere von beiden mit dem runden, glatten Gesicht und dem gepflegten kleinen Schnurrbärtchen selbstgefällig und blasiert wirkend. Rechts vom Kardinal, ihm gegenüber am Tisch sitzend, haben wir wiederum einen Schreiber, hager und knochig diesmal, aufmerksam aus dunklen Augenhöhlen zu Luther aufschauend und die Mundwinkel humorlos heruntergezogen. Der neben ihm Sitzende darf wohl als Conrad Peutinger angesprochen werden, der Augsburger Ratsherr und Humanist, in dessen Haus Luther während der Augsburger Tage unterkam. Es ist nicht belegt, dass er bei dem Verhör zugegen gewesen wäre, doch weisen seine Gesichtszüge eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu dem Porträt Peutingers von Christoph Amberger in der Augsburger Gemäldegalerie auf (Abb. 152).¹⁵⁸¹ Mit dem Mönch hinter Peutinger meinte Lindenschmit vielleicht Johann von Staupitz: Lindenschmit hat ihn zwar weniger füllig gegeben, als er auf den überlieferten Porträts erscheint, doch sprechen die hohe Stirn, die gerade Nase und vor allem der Haarwirbel, der ihm in die Stirn fällt, für diese Identifikation (Abb. 153).¹⁵⁸² Mit gerunzelter Stirn reibt er sich das Kinn; ihm ist nicht ganz wohl in seiner Haut, das wird deutlich, und tatsächlich war Staupitz Luthers unnachgiebige Haltung in der Konfrontation mit der Kirchenhoheit gar nicht recht: Bei aller grundlegenden Übereinstimmung in der Frage von Barmherzigkeit Gottes und Gnadenauffassung Christi, bei aller Kritik der sakramentalen Heilsvermittlung rang Staupitz sich nie dazu durch, sich von seiner Kirche zu trennen. Das weitere Personal bilden zwei Mönche, beide misstrauisch unter ihren Kapuzen hervorblinzelnd, und, direkt rechts von Luther, zwei weltliche, sehr gut gekleidete Männer, wohl die sächsischen Räte.

Vor allem durch die Nebenfiguren hat Lindenschmit die gespannte Atmosphäre des Verhörs zum Ausdruck gebracht: Das aufmerksame Sich-Vorbeugen des Schreibers z. B., das Getuschel der Gelehrten links, die besorgte Miene Staupitz', die ungeteilte Aufmerksamkeit, mit der die meisten Anwesenden ihre Blicke auf den gerade sprechenden Luther richten, ziehen den Betrachter in den Bann: Etwas geht hier vor, das wird deutlich spürbar. Hinzu kommt die Realität suggerierende Lichtführung, die aus einem am linken oberen Bildrand angeschnittenen Fenster hoch in der Wand vor allem die Partie um den Kardinal und Luther beleuchtet und weite Teile des Raumes verschattet lässt, und die für Lindenschmit typische atmosphärische und lebensechte Farbigkeit, die den Vorgang plastisch vor dem Auge des

¹⁵⁸⁰ BRECHT 1981, S. 245.

¹⁵⁸¹ Gemälde von 1543. Abb. in KAT. AUSST. BERLIN 1936, S. 206.

¹⁵⁸² Gemälde eines unbekanntes Meisters, Erzabtei St. Peter, Salzburg, um 1520. Abb. in KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 135, S. 122.

Betrachters erstehen lassen; eine pathetische, theaterhafte Wirkung, wie sie Pauwels Gemälde zeigt, wird vermieden.

Der Rezensent der „Kunstchronik“ lobte vor allem die Figurenzeichnung:

„Jede derselben ist meisterhaft individualisirt und dies gilt außer von den Hauptfiguren namentlich auch von Dr. Peutinger, dem gelehrten Kanzler seiner Vaterstadt Augsburg, der hellen Blickes und gespanntester Aufmerksamkeit die Debatte verfolgt und den Typus des Schwaben in ausgesprochenster Weise zur Anschauung bringt. Dem Gegenstande angemessen erweist sich die breite kernige Behandlung, die alles Nebensächliche unterordnet, ohne es zu vernachlässigen. Der denkende Künstler war sich eben vollständig bewußt, daß in solchen großen Momenten nur ein Geck und Schwachkopf Augen für die Zwickel in den Strümpfen und die Agraffe am Hute hat.“¹⁵⁸³

Für uns ist aber vor allem das interessant, was der gleiche Rezensent allgemein zu dem Bildthema zu sagen hat:

„Wie dringend die Gefahr für Luther in Augsburg war, zeigt das Nacheilen der Reiter des Kardinals, nachdem Luther unter dem Schutze treuer Freunde die Reichsstadt des Nachts heimlicher Weise verlassen. Das Verhör, das Luther vor dem gelehrten Kardinal bestand und in dem er mit ächtem deutschem Mannesmuthe auf dem verharrte, was er als wahr erkannt, ist ebenso wohl ein weltgeschichtlicher Akt als sein in Worms gesprochenes Wort: Gott helfe mir, ich kann nicht anders. Und darum erhebt sich Lindenschmit's Bild über das Gebiet des historischen Genre's und wird zu einem historischen Bilde im strengsten Sinne des Wortes. Es führt uns in großen Zügen den Moment vor, stellt das ruhige Gottvertrauen des einfachen Mönches der Leidenschaft des Kirchenfürsten, deutsches Wesen welschem in schlagender Charakteristik gegenüber und giebt den Kern, wo so Mancher nur die Schale gegeben hätte.“¹⁵⁸⁴

Das Sujet wird hier auch geschätzt, weil es Luthers heldenhaften Mut angesichts großer Gefahr impliziert. Tatsächlich war die Angelegenheit sicher nicht ungefährlich für Luther. Schon auf der Reise nach Augsburg wurde er mehrmals „vor der drohenden Verbrennung“ gewarnt. Seine Augsburger Berater drängten ihn, nicht eher vor Cajetan zu treten, als er vom Kaiser sicheres Geleit garantiert bekäme.¹⁵⁸⁵ Als Luther nach dem dritten und letzten Verhörtag noch einige Tage in Augsburg ausharren wollte, ob von Cajetan noch irgendeine Reaktion käme, verließen Staupitz und Wenzeslaus Linck, die Luther bis dahin zur Seite gestanden hatten, „fast fluchtartig“ die Stadt: Sie wollten nicht auch noch zur Verantwortung gezogen werden.¹⁵⁸⁶ Wie groß die Gefahr tatsächlich war, ob man wirklich eine Verhaftung Luthers vorhatte, ist freilich nicht sicher. Auf jeden Fall aber wurde seine Situation von allen seinen Freunden als gefährlich eingeschätzt, und er brauchte schon eine große Portion Mut, um unter diesem Druck noch auf seiner Überzeugung zu bestehen.

¹⁵⁸³ *Kunstchronik* 10, 1875, Sp. 474.

¹⁵⁸⁴ *Kunstchronik* 10, 1875, Sp. 474.

¹⁵⁸⁵ BRECHT 1981, S. 242.

¹⁵⁸⁶ BRECHT 1981, S. 248.

Insofern, wie oben bereits gesagt, ist die Situation mit Luthers großem Heldenstück, dem Wormser Reichstag, vergleichbar. Wie Anton von Werner, so zeigt auch Lindenschmit einen Luther, der auch des Reichstags würdig gewesen wäre, mit seinem himmelwärts gerichteten Blick und seinem ruhigen Gottvertrauen. Gegenüber dem Wormser Reichstag aber bietet das Verhör vor Cajetan den weiteren Vorteil, dass Luther hier nicht mit dem Kaiser, sondern direkt mit einem hohen kirchlichen Würdenträger konfrontiert wird, dass hier, wie der Kritiker der Kunstchronik bemerkt, „deutsches Wesen welschem in schlagender Charakteristik“ gegenübergestellt werden kann.

V.7.2. Luther verlässt heimlich Augsburg, 20. Oktober 1518, und versteckt sich in Hohenschwangau

Nachdem Luther noch einige Tage in Augsburg ausgeharrt hatte, in dieser Zeit auch eine Appellation an den Papst verfasst hatte, um eine erneute Verhandlung zu erwirken, verließ er am Abend des 20. Oktober 1518 fluchtartig die Stadt. Die Stadttore waren geschlossen, und so ließ er sich von dem Augsburger Patrizier Langenmantel durch ein kleines Tor in der Stadtmauer hinausgleiten und ritt in der Begleitung eines Ortskundigen in der Nacht bis nach Monheim nahe Nördlingen, wo er vollkommen erschöpft von der ungewohnten Strapaze in die Streu sank.¹⁵⁸⁷ Wie knapp Luther noch einmal davongekommen sei, berichtete Hofprediger Bernhard Rogge in seiner 1909 in sechster Auflage erschienenen „Geschichte der Reformation“:

„In Nürnberg erfuhr er, daß der Legat von Rom den Befehl gehabt habe, ihn als Ketzer zu behandeln und sich seiner Person zu versichern. Er war also, noch ehe man ihn verhört hatte, als Ketzer verurteilt worden!“¹⁵⁸⁸

Die Szene, wie sich der bedrohte Held nachts heimlich durch ein kleines Pförtchen vor drohender Gefahr retten kann, bietet der bildenden Kunst ein richtiges Abenteuerstück. Trotzdem wurde es in der Graphik nur zweimal, bei Gustav König¹⁵⁸⁹ und in Genthes Luther-Buch,¹⁵⁹⁰ dargestellt; Thema für ein Ölbild wurde es nur einmal, und auch dieses Gemälde ist leider nicht erhalten. Einziger Hinweis, dass es einmal existierte, ist eine Nachricht im „Christlichen Kunstblatt“:

„Ein jüngerer deutscher Künstler, Ch. Schenkenhofer von Augsburg, Schüler des Malers Piloty in München, hat ein Gemälde vollendet, worauf Luther, nach der Verhandlung mit dem Cardinal Cajetan in Augsburg, von dem Ratsherrn Langenmantel bei Tagesanbruch durch ein

¹⁵⁸⁷ BRECHT 1981, S. 250.

¹⁵⁸⁸ ROGGE 1909, S. 82.

¹⁵⁸⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.17.1.: als „Predella“ unter der Verhörszene vor Cajetan.

¹⁵⁹⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 58.11., S. 157.

Mauerpförtchen – das sogenannte Dahinab – heimlich aus der Stadt geführt und vor den Nachstellungen des Prälaten gerettet wird. Es steht in Aussicht, daß dieses aus der Reformationsgeschichte der alten Reichsstadt geschöpfte Werk eines einheimischen strebsamen Malers durch das Magistrat von Augsburg erworben und am geeigneten Ort aufgestellt werde.“¹⁵⁹¹

Der mir ansonsten vollkommen unbekannt Maler Schenkenhofer¹⁵⁹² griff das Thema wohl vor allem aus Lokalpatriotismus auf und vielleicht auch, weil er wie das „Christliche Kunstblatt“ hoffte, das Gemälde in seiner Heimatstadt verkaufen zu können. Immerhin bot sich dem Künstler aber auch die Gelegenheit, eine reizvolle Szenerie darzustellen, wie vor allem Gustav Königs graphische Behandlung des Themas zeigt (Abb. 154): Ein mittelalterliches Stadttor, durch das der Mond scheint, ein Knecht, der heimlich die Tür aufsperrt, ein Fackelträger und schließlich der Mönch mit der Kapuze, der sein Pferd angaloppieren lässt, um seinen furiosen Ritt zu starten.

Die Flucht aus Augsburg hatte im 19. Jahrhundert bereits einen legendenhaften Charakter angenommen. Ludwig Bechstein schilderte sie in seinem „Deutschen Sagenbuch“:

„Als Doktor Luther im Jahre 1518 nach Augsburg beschieden war, dort ins Verhör genommen zu werden [...], erfuhr er von mehr als einer Seite her, daß ihm von seinen erbitterten Gegnern persönliche Gefahr drohe; insonderheit warnte ihn ein Freund, der Augsburger Patrizier Langemantel, und bewog ihn, die Stadt heimlich zu verlassen, bot ihm auch sein Geleite an, und so führte er ihn eines Abends durch die Straßen und bog plötzlich, indem er sprach: Da hinab! zur Rechten der Straßen, welche beide herabkamen, in ein enges Winkelgäßchen ein, das sich abwärts gegen die Mauer senkte und zu einem Pfortlein leitete, dessen Wächter gewonnen war, und vor dem die Rosse schon harreten.“

Und weiter heißt es:

„Außerhalb der Mauern Augsburgs setzten sich Luther und sein biederer Geleitsmann in raschen Trab, hatten's auch nötig, denn die Flucht war entdeckt, und des Papstlegaten Reiter jagten nach, immer dem Laufe des Lech entgegen, dem Gebirge zu – wurden's aber bald müde, da sie keine rechten Reiter waren, und kehrten heim und sagten, sie hätten den Luther beinahe gefangen, aber der Teufel reite neben ihm, und beide hätten feuerschnaubende Rosse geritten und wären davongesauert und -gebraust wie die Windsbraut – zu allen Teufeln.

Acht Meilen ritten in dieser einen finstern Herbstnacht der Luther und der Langemantel, da hob sich vor ihnen im Glühen der Morgenröte das Schloß Hohenschwangau mitten aus dem Schoß des Hochgebirges, wo die biedern Ritter von Schwangau saßen, die gleich andern bedeutenden Männern der deutschen Ritterschaft, wie Franz von Sickingen, Ulrich von Hutten, Sylvester von Schauberg und die von Freiberg auf Hohenaschau, dem Luther und seinem Werke im Herzen zujauchzten, und da ward Luther gar herzlich und gastlich empfangen [...].“¹⁵⁹³

In Wahrheit ritt Luther von Augsburg aus über Monheim, Nürnberg und Kemberg nach Wittenberg, wo er am 31. Oktober 1518 eintraf.¹⁵⁹⁴ Die Legende aber war bekannt und

¹⁵⁹¹ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1860, S. 16.

¹⁵⁹² Nicht einmal TB verzeichnen ihn!

¹⁵⁹³ BECHSTEIN 1853 (1930), S. 623 f.

¹⁵⁹⁴ BRECHT 1981, S. 250.

lebendig, und so finden wir auch hierzu ein Gemälde: Wilhelm Lindenschmit d. Ä. (1806–1848), der Vater des uns schon bekannten Lindenschmit, malte es 1835/36 als Teil der malerischen Ausstattung des Schlosses Hohenschwangau für den Kronprinzen Maximilian von Bayern (Abb. 155).¹⁵⁹⁵ Lindenschmit war Schüler der Münchener, dann der Wiener Akademie gewesen und hatte seine Ausbildung 1825–1828 bei Cornelius vervollständigt. Er gehörte ganz der zweiten Romantikergeneration an, war beteiligt an den Münchener Hofgartenarkaden und an der Ausmalung der Münchener Residenz, wo er Szenen aus den Schiller'schen Dichtungen malte.

Romantisch sind dann auch die Bilder in Schloss Hohenschwangau, wie Maximilians Projekt, sich eine alte Burg mitten in der Natur zu kaufen und umbauen zu lassen, um hier eine vage 'mittelalterliche' Atmosphäre zu erzeugen und sich in eine romantische Stimmung versetzen zu lassen. Von 1833–1836/37 wurde unter der Oberaufsicht des Architekturmalers Domenico Quaglio das erste der romantischen Schlösser Bayerns geschaffen, ein Vorgeschmack bereits auf die Schlossbauten Ludwigs II., wenn auch wesentlich bescheidener.¹⁵⁹⁶ Die Ausmalung wurde vor allem Moritz von Schwind und Wilhelm Lindenschmit d. Ä. übertragen. Während Schwind keinen seiner Entwürfe selbst ausführen durfte, war Lindenschmit an der Ausführung seiner Entwürfe selbst stark beteiligt.¹⁵⁹⁷

Bei näherem Durchdenken der darzustellenden Themen,¹⁵⁹⁸ nach Hinzuziehung des Münchener Germanistik-Professors von Maßmann und anderen Münchener Professoren legte Maximilian sich darauf fest, jedes Zimmer einem bestimmten Themen-Kreis aus Geschichte und Sage zuzuordnen. So dominierte die Lohengrin-Sage das Speisezimmer, „Nordische Mythen“ das Schlossbad. Mehrere Zimmer waren mit historischen Ereignissen mit Bezug auf das Haus Wittelsbach ausgestattet. Ein Zimmer aber, das „Ortsgeschichtenzimmer“, sollte Szenen zeigen, die einen Bezug zum Schloss und zum Schwangau hatten, und hier fand auf Anraten des von Maximilian bewunderten Historikers Joseph von Hormayr auch die Luther-Szene ihren Platz. Die Gemälde, die hier wie im ganzen Schloss in Öl auf Gipsgrund ausgeführt wurden und mit ihren Goldrahmen wie bewegliche Leinwandbilder wirken, wurden alle von Wilhelm Lindenschmit entworfen. Sie zeigen außer dem Lutherbild Kaiser Maximilian, der sich in Hohenschwangau mit dem Abt von Füssen bespricht, den

¹⁵⁹⁵ KAT. AUSST. MAINZ 1983, S. 64; erwähnt bei WEBER 1987, S. 53; HAASEN 1998, S. 68, Farbabb. ebenda.

¹⁵⁹⁶ Zum Schlossbau s. sehr ausführlich BAUMGARTNER 1987, der sich, S. 99–120, aber nur summarisch zu den Wandmalereien äußert; kürzer HAASEN 1998, S. 32–37.

¹⁵⁹⁷ BAUMGARTNER 1987, S. 108–112 zu den Malern. Insgesamt, so HAASEN 1998, S. 40, waren wohl mehr als zwanzig Maler beteiligt.

¹⁵⁹⁸ Zu Maximilians ersten Plänen BAUMGARTNER 1987, S. 100 f. Die Ausstattung jedes einzelnen Zimmers beschreibt HAASEN 1998, S. 46–107.

Minnesänger Hiltbold von Schwangau und den letzten Abschied Konradins von Schwaben von seiner Mutter 1267, der sich angeblich in Hohenschwangau zugetragen haben soll.¹⁵⁹⁹ In keinem Fall handelt es sich um eine historisch verbürgte Szene, vielmehr geht es in allen Fällen um Legendenhaftes, das mit dem Ort verknüpft ist. Das ist ganz in romantischem Geist gedacht, wo man sich wehmütig in mythische Zeiten zurückversetzte, wo vor allem auch ein Ort durch die ihn umrankenden Legenden einen neuen Zauber erhielt. Das hat mit den Intentionen späterer Lutherbilder nicht viel zu tun.

Romantisch-mystisch ist auch das Lutherbild selbst: Luther und Langemantel sind zu Fuß unterwegs, gerade umrunden sie eine Bergkuppe, hinter der ganz links im Bild bereits die Burg, Hohenschwangau – im unrenovierten Zustand selbstverständlich – auftaucht. Der Mond steht als eine perfekte Sichel am Himmel links neben der Burg und beleuchtet sie mit seinem fahlen Schein. Langemantel und Luther nehmen, der ganz traditionellen Komposition gemäß, genau die Bildmitte ein. Der Augsburger hält kurz inne, um Luther auf das nun sichtbare Ziel hinzuweisen. Er ist gerüstet, trägt einen langen, weißen Mantel über der Rüstung und hält in der rechten, zeigenden Hand gleichzeitig ein großes Breitschwert. Das Barett hat er ehrerbietig abgenommen und trägt es jetzt in der linken Hand. Luther selbst ist ganz im Profil gegeben, ohne dass sich Lindenschmit die Mühe gemacht hätte, historische Porträts hinzuzuziehen: Er zeichnet Luther als einen stämmigen Mönch, der ruhig daherschreitet und mit beiden Händen fest die Bibel vor den Leib hält. Wüsste man nicht, dass hier Luther gemeint ist, man würde es höchstens an der Bibel erraten. Das Gefolge der beiden Protagonisten kommt gerade von rechts den steilen Berghang hinauf, zuvorderst ein Mann in voller Rüstung, die Armbrust in der Hand, der sich aufmerksam nach rechts umschaute, ob auch kein Feind naht. Weiter den Pfad hinab sieht man noch zwei Gerüstete, mit Lanzen und Armbrust und zwei Pferden, diese aber schon ganz verschattet.

Das Gemälde bietet, mit der im Mondschein liegenden Burg, der wilden Landschaft, die die Reisenden nur auf schmalsten Bergpfaden durchqueren können, dem verfolgten Mönch, durchaus Reizvolles. Doch 'historisch' ist es nicht, auch vom Thema abgesehen nicht. Da ist die mangelnde Porträt-Ähnlichkeit Luthers, da ist aber auch die Kleidung des Ratsherrn Langemantel – warum sollte er gerüstet einhergehen? Und woher kommen die Begleiter mit der schweren Bewaffnung? Das Bild zeigt sehr deutlich, aus welcher Zeit es kommt, und unterscheidet sich dadurch von den allermeisten Luther-Historienbildern des 19. Jahrhunderts, denen derartige historische 'Fehler' selten unterliefen.

¹⁵⁹⁹ HAASEN 1998, S. 68.

Nicht zuletzt die Legendenhaftigkeit war wohl ein Grund, warum diese oder ähnliche Sagen – Bechstein brachte in seinem Sagenbuch einige Luthersagen, und Heidemarie Gruppe hat eine ansehnliche Anzahl von im 19. Jahrhundert kursierenden Sagen zusammengestellt – ansonsten kaum Thema für Luther-Historiengemälde wurden.

V.8. Die Disputation zwischen Luther und Eck auf der Leipziger Pleissenburg, 1519

Nach dem Verhör Luthers vor Cajetan wurden von Rom aus zunächst keine Schritte mehr gegen Luther unternommen. Noch hoffte man wohl, die Angelegenheit im Stillen beilegen zu können, auch war der Kurfürst von Sachsen ein zu wichtiger politischer Faktor für die Kurie, als dass man seine Wünsche in der Luthersache einfach hätte ausblenden können: Er war einer der wichtigsten Verbündeten des Papstes gegen die Machtakkumulierung der Habsburger.¹⁶⁰⁰

Im September 1518 beauftragte Leo X. daher den sächsischen päpstlichen Kammerherrn Karl von Miltitz damit, dem Sächsischen Kurfürsten die sog. ‘Goldene Rose’ zu bringen, mit der die Kurie alljährlich die Tugenden eines Herrschers auszeichnete. Gleichzeitig sollte von Miltitz Friedrich III. zu einem Vorgehen gegen Luther bewegen. Miltitz jedoch zog es vor, am 5. und 6. Januar 1519 mit Luther selbst zu verhandeln, um mit ihm einen Kompromiss zu erzielen: Ohne, dass er widerrufen wollte, erklärte sich Luther doch bereit, öffentlich nichts mehr in der Ablassfrage verlauten zu lassen, sofern auch die gegnerische Seite darüber von nun an Stillschweigen bewahrte.¹⁶⁰¹

Damit hätte die Sache noch glimpflich ablaufen können, Luther hielt sich zunächst an die Vereinbarung. Als ihm aber 12 Thesen des Ingolstädter Theologen Johannes Eck unterkamen, die dieser auf einer geplanten Disputation mit Luthers Doktorvater Karlstadt in Leipzig verteidigen wollte, meinte er, nicht länger schweigen zu können. Die 12 Thesen waren eindeutig mehr gegen Luthers Lehren gerichtet, als gegen Karlstadts, und Luther begriff sie als eine öffentliche Herausforderung, der er sich zu stellen gedachte. Schon vorher hatten Luther und Eck Streitschriften über den Ablass ausgetauscht, die aber nicht gedruckt worden waren: die sog. „Obelisci“ Ecks, denen Luther mit den „Asterisci“ antwortete, und auf die Karlstadt mit der Veröffentlichung von 112 Thesen reagierte, die dann zu der Disputation führen sollten. Auf Ecks Thesen hin jedenfalls veröffentlichte Luther sofort 12 Gegenthesen, mit denen er seinen öffentlichen Streit mit dem Ingolstädter Theologen einleitete. Kurz darauf

¹⁶⁰⁰ SCHWARZ ²1998, S. 76.

¹⁶⁰¹ SCHWARZ ²1998, S. 76 f.

bat er den sächsischen Herzog Georg und die Leipziger Universität um Zulassung zu der bereits geplanten Disputation.¹⁶⁰²

Die Disputation fand vom 27. Juni bis zum 15. Juli in einem von Herzog Georg in seinem Stadtschloss, der Pleissenburg, zur Verfügung gestellten Saal statt. Zunächst disputierten Eck und Karlstadt über Fragen von Sünden- und Gnadenlehre, dann, vom 4. bis 14. Juli, Eck und Luther. In ihrer Disputation ging es um Buße, Ablass und Fegefeuer, vor allem aber – und darin lag die Bedeutung der Disputation – um den päpstlichen Primat. Luther bestritt, dass sich das höchste Kirchenamt aus göttlichem Recht herleite, es sei vielmehr eine von Menschen gemachte Institution und lasse sich weder aus der Schrift, noch aus der Entwicklung des frühen Christentums herleiten. Als einem vom Menschen eingesetzten Herrscher sei man dem Papst Gehorsam schuldig, davon aber hänge nicht das Seelenheil ab. Die griechische Kirche z. B., die den römischen Papst nicht anerkannte, könne ja schlecht in Bausch und Bogen verketzert werden. Eck spielte daraufhin seinen Trumpf aus, dass Luther damit Gedanken äußere, wie sie Johann Hus bereits von dem Konstanzer Konzil als ketzerisch ausgelegt worden seien, worauf Luther antwortete, dass diese Lehrsätze Hus' durchaus evangelisch und christlich gewesen seien, folglich vom Konstanzer Konzil zu Unrecht verurteilt worden waren. Er zweifelte damit das Urteil eines Generalkonzils an: „Keine kirchliche Instanz könne für die Christen etwas als heilsnotwendig erklären, was nicht in der Hl. Schrift begründet ist.“¹⁶⁰³

Damit tat Luther einen wichtigen Schritt, wie auch Ranke schon betonte:

„Das Ergebnis der Zusammenkunft lag darin, daß Luther die Autoritäten der römischen Kirche in Sachen des Glaubens nicht mehr anerkannte. Anfangs hatte er nur die Instruktion für die Ablassprediger, die Satzungen der späteren Scholastik bekämpft, aber die Dekrete des Papstes ausdrücklich festgehalten; dann hatte er diese zwar verworfen, aber den Ausspruch eines Konziliums angerufen; jetzt sagte er sich auch von dieser letzten Autorität los: es blieb ihm nichts übrig als die Schrift.“¹⁶⁰⁴

Und Bornkamm urteilt: „Mit der Leipziger Disputation war für Luther die Verbindung zum römischen Kirchenbegriff abgebrochen.“¹⁶⁰⁵

Darin liegt auch die Bedeutung der Leipziger Disputation für das 19. Jahrhundert: Hier war es, wo Luther erstmals und in aller Öffentlichkeit nicht nur den Primat des Papstes, sondern die Autorität der Institutionen der römischen Kirche überhaupt angegriffen hatte; aus dieser Disputation resultierte die alleinige Grundlage der Heiligen Schrift und des in ihr lesenden

¹⁶⁰² SCHWARZ ²1998, S. 80 f.

¹⁶⁰³ SCHWARZ ²1998, S. 85.

¹⁶⁰⁴ RANKE 1839–1847, Zweites Buch, S. 187.

¹⁶⁰⁵ BORNKAMM ²1966, S. 18.

individuell urteilenden Verstandes für die daraus entstehende protestantische Kirche. Der freie Geist und der unabhängige Verstand, der sich keiner vorgefertigten Lehrmeinung wider besseres Wissen beugt: Darauf waren die Protestanten im 19. Jahrhundert besonders stolz, daraus resultierte ihre Überlegenheit in den Universitäten, das entsprach auch ganz dem liberalen Fortschrittsideal. Auch Friedrich Gross sah in der „Disputation Luthers und Ecks“ von Carl Friedrich Lessing einen Ausdruck „des Kampfes eines freien Geistes gegen die Vertreter der Tradition“.¹⁶⁰⁶

Der liberale Theologe Michael Baumgarten schrieb 1883 in seinem „Volksbuch“ über Martin Luther:

„Die deutschen Universitäten stehen in dem verdienten Ruf, an der Spitze der wissenschaftlichen Forschung und Bildung zu marschieren, und sie verdanken diesen Vorzug hauptsächlich dem kräftigen Impuls, den der christliche Geist von der Reformation empfangen hat“¹⁶⁰⁷

Der Geist des Ultramontanismus aber stelle eine Gefahr für die freie Forschung dar:

„... namentlich aber seit am 18. Juli 1870 die Unfehlbarkeit des Papstes als Glaubenssatz unter Androhung der Höllenpein beschlossen ist, leidet die Wahrheit Noth in bisher unerhörter Weise. Unfehlbarkeit eines sterblichen sündigen Menschen als gewisses Heilmittel gegen die tiefsten Schäden der Völker und der einzelnen Seelen, das ist eine Kriegserklärung nicht gegen diese oder gegen jene Wissenschaft, sondern gegen den Geist aller Wissenschaften, das ist ein Bündniß mit dem Ungeist der Unwissenheit, der Unergründlichkeit, der Geschichtsfälschung, des Aberglaubens.“¹⁶⁰⁸

In der Leipziger Disputation stehen sich mit Luther und Eck der Fortschritt und das Beharren, das freie Urteil und die Autoritätsgläubigkeit gegenüber. Sie ist nicht nur ein weltgeschichtlich bedeutender Moment, sondern kann auch als Sinnbild für das protestantisch-fortschrittliche und das katholisch-rückständige Weltbild gelesen werden, das man im 19. Jahrhundert noch in seiner eigenen Zeit wiederfand.

Das Thema der „Leipziger Disputation“ hatte bereits vor dem 19. Jahrhundert einige Beachtung in der populären Graphik erfahren: So schon in Rabus' „Historien der Heyligen Außerwölten“, um 1557 (s. o. Abb. 51), aber auch in dem „Augsburger Friedensgemälde“ von 1719. Im 19. Jahrhundert nahmen verschiedene graphische Lutherlebenfolgen dem Thema auf, u. a. ein kleines Bildchen auf einem Gedenkblatt zur Einführung der Reformation in Leipzig 1839 (Abb. 306) und Gustav König in seiner Lutherlebenfolge (Abb. 99).¹⁶⁰⁹

¹⁶⁰⁶ GROSS 1989, S. 99.

¹⁶⁰⁷ BAUMGARTEN 1883, S. 32.

¹⁶⁰⁸ BAUMGARTEN 1883, S. 34.

¹⁶⁰⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Gedenkblatt: Kat. Nr. 53, S. 146, Abb. S. 147; König: Kat. Nr. 62.18.1–5., S. 194 f., Abb. S. 195; s. außerdem die Illustration zu Genthes 1841 erschienenen Buch „Das Leben Dr.

Für das großformatige Historienbild finden wir drei Umsetzungen des Themas, alle drei in den späten 60er Jahren vollendet: Da ist zum einen ein Karton Peter Johann Nepomuk Geigers, den dieser wie auch den schon genannten „Thesenanschlag“ als einen von sieben Kartons zu Luthers Leben schuf (s. o. S. 377).¹⁶¹⁰ Leider gibt es keinerlei Anhaltspunkte über das Aussehen der Komposition oder den Verbleib des Kartons. Genauere Auskunft haben wir über die Gemälde Hübners und Carl Friedrich Lessings.

Über die Entstehung von Julius Hübners Gemälde sind wir dank der Recherchen von Birgid Monschau-Schmittmann bestens informiert: Der Künstler erhielt im April 1863 vom königlich-sächsischen Staatsminister, Friedrich Ferdinand Freiherr von Beust, im Namen des sächsischen Innenministeriums den Auftrag, „einen hervorragenden Moment aus der sächsischen Geschichte“ zu malen. Ein Stoff aus der deutschen Geschichte, das war für Hübner vollkommen neu, und er äußerte sich selbst: „So bin ich auf meine alten Tage noch in ein neues Fahrwasser gekommen, [...] ich fühle recht, wie es doch ein neues Feld für mich ist, und werde mich sehr anstrengen müssen.“¹⁶¹¹

Wenn er sich die „Leipziger Disputation“ als Thema wählte, mag das, wie Monschau-Schmittmann vermutet, damit zu tun haben, dass er, zusammen mit Julius Schnorr von Carolsfeld, Theologen und Historikern ein beratendes Gremium für die Konzeption des Wormser Lutherdenkmals bildete. In diesem Zusammenhang hatte er sich also schon mit der Geschichte der Reformation auseinandergesetzt.¹⁶¹² Zudem war Hübners Atelier 1859/60 zuständig für einen nach dem Modell für das Wormser Denkmal anzufertigenden Holzstich, dessen Erlös in das Denkmal fließen sollte. Hübner selbst schrieb den erläuternden Text.¹⁶¹³ Möglicherweise war Hübner auch preußisch-kleindeutsch eingestellt: Mit der kleindeutschen Geschichtsschreibung war er sicher bestens vertraut, denn er empfing ihren Altmeister, den Historiker Johann Gustav Droysen, regelmäßig in seinem Haus;¹⁶¹⁴ ein Ausdruck dieser politischen Tendenz ist sicher auch sein Porträt-Paar „Karl V. im Kloster San Yuste“ und „Friedrich der Große in Sanssouci“ von 1855.¹⁶¹⁵

Martin Luthers“, KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 58.13. und zu Jäkels Lutherbiographie von 1840: ebd., Kat. Nr. 61.6., S. 172.

¹⁶¹⁰ *Kunstchronik* 4, 1869, S. 47; auch *Christliches Kunstblatt* 1869, S. 96; BM I,1, S. 367, Nr. 10.

¹⁶¹¹ Zitiert nach MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 213.

¹⁶¹² MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 230. Sie weist auch darauf hin, dass Hübner schon 1822 als Schüler der Berliner Akademie einen Kupferstich nach Schadows Wittenberger Lutherdenkmal angefertigt hatte.

¹⁶¹³ THEISELMANN 1992, S. 58 zum Holzschnitt.

¹⁶¹⁴ MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 50.

¹⁶¹⁵ Als Zeichen des deutsch-nationalen Selbstverständnisses wird das Bildnis Karls V. jedenfalls von Dr. Albert Peip im *Deutschen Kunstblatt* 6, 1855, S. 93 gedeutet: Es sei „unmöglich, daß Hübner's Bild nur eine correct gemalte Erzählung aus der neueren Geschichte, daß es nicht vielmehr die edle Rache sein sollte des deutschen, des allseitig-reformirten, christlich-verjüngten Volksgeistes, welcher spricht: Da sitzt er, der uns wehren wollte aufzustehen. Wir stehen; er sitzt.“

Wollte Hübner nun die Geschichte Luthers, die ihn offensichtlich interessierte, mit der Vorgabe eines Themas „aus der sächsischen Geschichte“ vereinbaren – womit der Auftraggeber sicher nicht die mit dem Hause der Ernestiner zusammenhängende Geschichte, sondern die Geschichte der Albertiner meinte –, so hatte er gar nicht viel Auswahl: Die Leipziger Disputation ist das einzige wirklich bedeutende Ereignis in Luthers Leben, das ihn in das herzogliche Sachsen führte. Ermöglicht wurde sie erst von Herzog Georg von Sachsen, dem Vorfahr des in den 1860er Jahren regierenden Königs Johann I., und der Herzog wohnte der Disputation auch selbst bei. Mit dieser Themenwahl konnte Hübner also den Wünschen des staatlichen Auftraggebers Genüge tun, selbst wenn Georg auf der ‘falschen’ Seite stand und lebenslang einer der überzeugtesten Gegner Luthers blieb.

Bestimmt war das Gemälde für die „Sammlung von Werken lebender Künstler“ der Dresdener Gemäldegalerie.¹⁶¹⁶ Hübner erhielt 9000 Taler für das Bild, dessen Figuren in voller Lebensgröße zu malen waren und das schließlich auf die beachtlichen Maße von 318 x 617 cm kam. Im Dezember 1866 konnte Hübner es dem akademischen Rat übergeben, und 1867 wurde es auf der Weltausstellung in Paris gezeigt. Danach kam es an seinen Bestimmungsort, die Dresdener Gemäldegalerie, wo es 1945 zerstört wurde. Erhalten ist aber noch die der Ausführung unmittelbar vorhergehende und sehr detailliert und sorgfältig ausgeführte farbige Ölskizze, die sich in den Weimarer Kunstsammlungen befindet (Abb. 156).¹⁶¹⁷ Ein Foto mit der Unterzeichnung auf Leinwand existiert in Familienbesitz.¹⁶¹⁸

Monschau-Schmittmann konnte auch eine schriftliche Quelle ausmachen, die Hübner auf jeden Fall benutzt hat: An seinen Sohn Eduard berichtete er von einer „vortreffliche[n] Monographie von Seidemann [...], die alles bezügliche anschaulich und erschöpfend enthält [...] und die mir sehr genutzt hat.“¹⁶¹⁹ Gemeint ist das Buch „Die Leipziger Disputation im Jahre 1519“, Dresden 1843, des Pastors Johann Karl Seidemann, eine Schrift, die durch Heranziehung und Abdrucken aller relevanten Quellen zur Leipziger Disputation objektiv erscheinen will, aber dennoch vor vielfältigen Schmähungen Johann Ecks und Anspielungen auf seinen dem Vergnügen nicht abgeneigten Lebenswandel nicht zurückschreckt.

Meine Beschreibung des Bildes erfolgt anhand der Weimarer Farbskizze. Die Disputation findet in einem geräumigen, großen, rechteckigen Saal mit bildparalleler Rückwand und

¹⁶¹⁶ MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 212 f.

¹⁶¹⁷ Bez. und datiert unten links: Julius Hübner 1864. Dresden. Öl/Lwd., 48,3 x 87,5 cm; Weimar, Kunstsammlungen, Inv. Nr. G 2157. Die Skizze war 1869 in Düsseldorf bei Bismeyer und Kraus ausgestellt: *Die Dioskuren* 14, 1869, S. 145.

¹⁶¹⁸ MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 213–215; s. zu den technischen Daten und weiteren Literaturangaben auch MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, Kat. Nr. 49 und 49a–d.

¹⁶¹⁹ Zitiert nach MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 225.

perspektivisch schräg auf die Rückwand zulaufenden Seitenwänden statt. Mit dieser klaren, zentralperspektivischen Raumauffassung blieb Hübner ganz in der traditionellen Kompositionsweise der Düsseldorfer Malerschule: Man schaut auf das Bild wie auf eine Theaterbühne, auf der in diesem Fall ein Lutherschauspiel stattfindet.

In der endgültigen Fassung scheint der Künstler dieses Schema durch eine in die Tiefe gehende Nische hinter der Figur Ecks im linken Teil der Rückwand etwas durchbrochen zu haben.¹⁶²⁰ Eine mit spätgotischem Schnitzwerk reich gerahmte Tür, von der Bildmitte um ein wenig nach rechts versetzt und so eine allzu rigide Bildordnung vermeidend, gliedert die hintere Rückwand, daneben hängen rechts und links Bildteppiche, die Christi Tod am Kreuz und seine Auferstehung zeigen und damit vielleicht nicht unbeabsichtigt eine Anspielung auf Luthers Lehre enthalten: Auf Christi Opfertod schließlich beruhte seine Gnadenlehre und damit der Kernpunkt seiner Theologie.

Der Raum selbst ist lebhaft bevölkert: Entlang der seitlichen Wände und der Rückwand und bis in den Raum hinein sitzen die zahlreichen Zuhörer der Disputation, genau in der Mitte und schon weit in den Raum vorgerückt auf einem kleinen, teppichbedeckten Podest, die massige Gestalt Herzog Georgs von Sachsen¹⁶²¹ mit pelzbesetztem roten Gewand, geplusterten Ärmeln und Kniehose, auf dem Kopf ein Samtbarett und um den Hals eine schwere goldene Kette. Breit und selbstbewusst sitzt er in seinem Lehnstuhl, die Arme auf die Lehnen gelegt, das linke Bein leicht vorgestellt. Doch ist ihm seine Erregung anzusehen: Die Linke umklammert einen Dolch, den Kopf hat er jäh nach rechts, in Luthers Richtung gewandt. Links neben ihm sitzt der zweite fürstliche Beiwohner der Disputation, Barnim von Pommern, zu dieser Zeit noch Student und Ehrenrektor der Wittenberger Universität, der Luther und Karlstadt zur Disputation nach Leipzig begleitete und später zum Protestantismus übertrat. Ihn hat Hübner in ähnlich aufwendiger Kleidung wie Georg, aber wesentlich schmaler, fast unscheinbar gezeigt, ein nichtssagender junger Mann mit glatten Gesichtszügen. Die Sache erregt ihn nicht so wie seinen herzoglichen Nachbarn; wo Georg seinen Dolch heftig umklammert, da liegt seine Hand gemächlich auf dem Kopf seines Schwertes, er hat den Kopf leicht zu Luther gewendet und schaut ihn mit offener Neugier an.

¹⁶²⁰ MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 218 aufgrund der Unterzeichnung für das Gemälde.

¹⁶²¹ Seinem Sohn berichtete Hübner in einem Brief, er habe sich an einem „prächtigen Bildniß von Cranach im Meißner Dom“ orientiert: Zitiert nach MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 222. Gemeint ist wohl das Triptychon Lucas Cranachs, heute in der Georgskapelle, von 1534, wo Georg im linken Flügel als Stifterfigur gezeigt wird (s. MAGIRIUS ⁵1999, Abb. S. 30). Der hier noch etwas kürzere Bart als in späteren Bildnissen, die schwere goldene Kette stimmen überein, doch hat sich Hübner ansonsten – zumindest in der Ölskizze – auch künstlerische Freiheit genommen.

Hinter Herzog Georg steht, die Mittelachse des Bildes verstärkend und so etwas die extreme Breitenlagerung der Komposition ausgleichend, der Pedell der Universität mit seinem silbernen Stab, die Tür bewachend, und rechts von ihm der damals zwölfjährige Prinz Georg von Anhalt-Dessau, der bereits fünf Jahre später zum Priester geweiht werden sollte, 1530 zum Protestantismus übertrat und sich 1545 von Luther selbst zum Bischof ordinieren ließ.¹⁶²² Vertraulich liegt seine Hand auf dem Kopf des neben Herzog Georg sitzenden Hofhundes, gebannt schaut der Junge auf Luther. Neben ihm, zur Tür hin gestaffelt, ragen vier Hellebarden auf: Es sind die der Wittenberger Studenten, die Luther und Karlstadt zur Disputation begleitet haben. Mit Hellebarden zogen etwa 200 von ihnen mit den Lehrern nach Leipzig ein; ob sie die Waffen allerdings auch zur Disputation mitbrachten, ist fraglich.¹⁶²³ Hübner wollte wohl zeigen, wie sehr Luthers Studenten ihm ergeben waren und dass sie, wie auch von Zeitgenossen berichtet wurde, bereit waren, sich für die Lehrmeinungen der Wittenberger zu schlagen.¹⁶²⁴

Die Hauptkontrahenten, Luther und Eck, stehen an zwei einander gegenüberstehenden Stehpulten vor den rechts und links sitzenden Zuschauern und ganz nah am Betrachter, umgeben einerseits von ihren beiden Schreibern – bei Eck sitzt Johann Poliander, bei Martin Luther der junge Agricola – andererseits von weiteren Anhängern: Ein Dominikanermönch steht hinter Eck und scheint ihm hinter vorgehaltener Hand etwas zuzuflüstern, vor Luthers Pult dagegen beraten sich Melanchthon und Karlstadt; der Hofnarr des Herzogs hat sich vor Ecks Katheder hingekauert.¹⁶²⁵

Eck, in pelzgesäumtem Mantel und mit Doktorhut, hat sich auf seinem Pult weit vorgebeugt, erregt sprechend. Mit der Rechten hält er sich am Rand des Katheders fest, die Linke zeigt auf Luther. Groß und grobknochig hat Hübner ihn gezeichnet, das Gesicht dominiert von einer scharf hervorspringenden Adlernase und einem eckigen Kinn, die Augen liegen unter düsteren Brauen. Hübner richtet sich sicher nach der Beschreibung, die Mosellanus, Leipziger Humanist und Augenzeuge der Disputation, von dem Disputanten geliefert hat:

„Ecks Gestalt [...] ist langgestreckt, sein Körper ist stark und vierschrötig. Er hat eine volle und ganz deutsche Stimme, die er aus voller Brust ertönen läßt, so daß er nicht nur den

¹⁶²² GANZER – STEIMER 2002, Sp. 276. Dass hiermit Georg gemeint ist, behauptete jedenfalls der Korrespondent der *Kunstchronik* 1867, Sp. 93, der das Gemälde besprach und vor allem wegen der Identifizierung auch weniger im Vordergrund stehender Personen eine wertvolle Quelle ist.

¹⁶²³ Von dem Einzug berichtete Sebastian Fröschel, der der Disputation als Leipziger Universitätsangehöriger beiwohnte und später selbst evangelisch predigte. S. JUNGHANS 1967, S. 69. Auch SEIDEMANN 1843, S. 40 berichtete davon.

¹⁶²⁴ So berichtete Fröschel, dass in den Wirtshäusern, in denen Wittenberger mit Leipzigern zusammentrafen, Wachen aufgestellt werden mussten, damit es zu keinen Handgreiflichkeiten kam: JUNGHANS 1967, S. 69.

¹⁶²⁵ Um diesen Hofnarren rankte sich die Anekdote, man habe ihm gesagt, die lateinische Disputation ginge darum, ob er, der Hofnarr heiraten dürfe oder nicht; Luther spreche zu seinen Gunsten, Eck gegen ihn; der Narr soll daraufhin Eck lauter Grimassen geschnitten haben: SEIDEMANN 1843, S. 59.

Schauspielern, sondern auch den Ausrüfern gewachsen sein könnte. Seine Stimme ist aber mehr schroff als ausdrucksvoll. [...] Sein Mund, seine Ohren, überhaupt sein ganzes Gesicht sind derartig, daß man ihn gewiß eher für einen Fleischer oder karischen Soldaten als einen Theologen halten möchte.“¹⁶²⁶

Aber auch die damals bekannten Bilder Ecks – zumeist erst lange nach seinem Tod geschaffene und von protestantischer Seite verbreitete Bildnisse – sind wenig schmeichelhaft. Direkt scheint sich Hübner auf keines davon bezogen zu haben.¹⁶²⁷ In dem späteren Gemälde hat Hübner die scharfen Gesichtszüge etwas eingeebnet sowie die aggressive Gestik leicht zurückgenommen.¹⁶²⁸

Eck gegenüber steht Luther, ruhig und fest, gerade auf beiden Beinen. Den Angriff Ecks wehrt er mit weit nach vorn gestrecktem rechten Arm ab, während die Linke auf seiner Stütze, der Bibel liegt. Den Blick hat er voll Gottvertrauen zum Himmel gehoben. Dieser Luther steckt zwar noch im Mönchsgewand, hat aber bereits die fülligeren Gesichtszüge des späteren Reformators. Indem Hübner Luther den Kopf leicht zum Betrachter wenden lässt, vermeidet er es, seine Mönchstonur zeigen zu müssen. Es verwundert nicht, zu hören, dass Hübner in der Debatte um das Wormser Luther-Denkmal – ob Luther dort nun die Mönchskutte wie auf dem Wormser Reichstag oder den Predigertalar tragen solle – für den Talar plädierte. In einem Nekrolog für den Bildhauer Ernst Rietschel schrieb er: „Die Gestalt ist eine mythische, im besten Sinne des Wortes geworden, sie ist befreit von den kleinen Zwängen der Wirklichkeit, der idealen Wahrheit nur um so näher getreten.“¹⁶²⁹

Einen ebensolchen Luther, ideal und zeitlos, wollte auch Hübner in seinem Gemälde schaffen, und so hielt er sich weder an die Beschreibung des Mosellanus noch an die Cranach-Porträts, die Luther in seiner Mönchszeit zeigen. Der entrückte Blick scheint Luther über das reale Geschehen hinauszuhoben, sein Kopf erhält durch das an der Wand hinter ihm reflektierende Licht eine Art Gloriele, während Ecks Gesicht ganz im Schatten liegt. „Denkmalhaft“ habe

¹⁶²⁶ Petrus Mosellanus in einem Brief an Julius Pflug vom 6. Dez. 1519 aus Meißen. Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 82. Auch SEIDEMANN 1843, S. 50 f. stützte sich in seiner Beschreibung Ecks auf Mosellanus.

¹⁶²⁷ Z. B. ein Kupferstich von P. Weinhard d. Ä., 1572, in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 212. Der Mantel mit Pelzkragen und der Hut sind hier jedenfalls vorgebildet; MÄNNER DER REFORMATION 1859 zeigt ein angeblich nach Cranach gestochenes Bild Ecks im Halbprofil und mit einem hohen Hut. Die hakenförmige Nase, das vorstehende Kinn sind ähnlich wie in Hübners Bild angelegt. Bekannt war auch ein von Balthasar Jenichen nach Peter Weinher angefertigter Kupferstich Johann Ecks, der „ein grosser Feind Christi war“, wie es in der Bildunterschrift heißt, auch hier erscheint Eck mit dem Doktorhut, hat aber in den Gesichtszügen keinerlei Ähnlichkeit mit Hübners Eck: s. PFLUGK-HARTTUNG ²1915, S. 403; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 84, Abb. 69.

¹⁶²⁸ MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 217 f. Eck spricht hier auch nicht mehr: „Hier sind die Lippen verächtlich zusammengekniffen, sein Gesichtsausdruck verrät Überheblichkeit ...“.

¹⁶²⁹ Zitiert nach MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 232.

Hübner Luther aufgefasst, meinte Ingrid Jenderko-Sichelschmidt,¹⁶³⁰ und Monschau-Schmittmann folgte ihr in dieser Auffassung.¹⁶³¹

Andererseits aber scheint Hübner einen ganz bestimmten Moment der Leipziger Disputation dargestellt zu haben, und Monschau-Schmittmann verweist selbst darauf:¹⁶³² Seidemann schrieb in seinem Buch von die Leipziger Disputation:

„Am 5. Juli, Dienstags Nachmittag, sprach Eck geradezu über Luther aus: er sei Böhme, halte zu Huß. Diesen so unumwundenen [...] Vorwurf, der damals noch äußerst gehässig und gefährdend war, und durch welchen Eck seine Hauptabsicht, Luthern zu verderben, erreichen wollte, wies Luther, wohl ahnend die Hinterlist Ecks, mit ernstem, würdigen Unwillen von sich ab ...“¹⁶³³

Diese Stelle muss Hübner vor Augen gehabt haben, denn anders ließe sich die Geste Luthers, der abwehrend ausgestreckte Arm, kaum erklären. Der Reformator ist so zwar idealisiert wiedergegeben, aber er ist dennoch logisch in ein sich entwickelndes Geschehen eingebunden.

Idealisierung des siegreichen Reformators auf der einen Seite, ganz realistische Darstellung eines bestimmten historischen Momentes auf der anderen: Jenderko-Sichelschmidt führt auf diese Diskrepanz die Schwäche des Bildes zurück.¹⁶³⁴ Hübner scheint sich nicht entscheiden zu können: Für so unbedeutende Accessoires wie das Schwert Barnims von Pommern, für den Dolch Herzog Georgs zog er originale Stücke heran, die sich im Besitz dieser Fürsten befanden,¹⁶³⁵ für die Porträts der Zeitgenossen benutzte er ‘authentische’ Bildnisse: So berichtete Hübner seinem Sohn, er könne für Karlstadt kein vernünftiges Bildnis aufreiben,¹⁶³⁶ und für Melanchthon scheint er Dürers Kupferstich hinzugezogen zu haben (Abb. 157).¹⁶³⁷

Er verliert sich also ins Detail, versucht auch, durch die allenthalben im Hintergrund schwatzenden und tuschelnden Zuhörer narrative Lebendigkeit zu erzeugen; wie in dem späteren „Thesenanschlag“ (s. o. S. 380 ff., Abb. 144) hat er die im modernen Historienbild geforderte ‘Individualisierung’ und ‘Charakterisierung’ besonders bei den Kontrahenten Luthers, Eck, dem fetten Mönch neben Barnim von Pommern, fast bis zur Karikatur

¹⁶³⁰ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 162.

¹⁶³¹ MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 232.

¹⁶³² MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 226.

¹⁶³³ SEIDEMANN 1843, S. 54 f.

¹⁶³⁴ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 163.

¹⁶³⁵ MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 222.

¹⁶³⁶ MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 222.

¹⁶³⁷ Kupferstich von 1526; z. B. Wien, Albertina. KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 66. Dass Hübner diesen Stich verwendete, legt die Profilzeichnung mit der scharfen Hakennase, der hohen Stirn und den tiefliegenden Augen nahe. Das Porträt Melanchthons in der Dresdener Gemäldegalerie, auf das MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 222 hinweist, zeichnet den Gelehrten dagegen viel weicher.

getrieben. Die verklärte Pose Luthers wirkt dabei zunächst als Bruch der Realitätsebenen, hat aber ihren narrativen Ort. Dabei ist es gut möglich, dass Hübner die erwähnte Stelle Seidemanns vor allem darum als Vorlage nahm, um Luther eben auf diese Weise darstellen zu können. Denn sie beinhaltet keineswegs den bedeutsamsten Augenblick: Luther verwahrt sich gegen die Zuordnung zu den hussitischen „Ketzer“; letztlich ist aber sein Zugeständnis an die Hussiten das eigentlich folgenreiche Moment.

Andererseits: Gerade hier kann eine vielleicht von Hübner intendierte weitere Bedeutung liegen: Die Hussiten schließlich waren, wie es Lessings „Hussitenpredigt“ (s. o. Abb. 89) allen Kunstinteressierten des 19. Jahrhunderts wirkungsvoll vorgeführt hatte, auch Auführer, Aufständische, Revolutionäre. Wenn Luther nicht mit den Hussiten zusammen genannt werden will, verwahrt er sich auch gegen die Vereinnahmung der „Linken“ des 19. Jahrhunderts. Haben wir hier ein Bekenntnis zum Konservatismus oder zumindest zum gemäßigten, nationalen Liberalismus zu sehen? Die Antwort auf diese Frage muss leider offen und der Spekulation überlassen bleiben.

Hübner scheint übrigens die Komposition Gustav Königs (Abb. 99) gekannt zu haben, wie auch Monschau-Schmittmann vermutet: Die Haltung Melanchthons scheint geradezu abgeschaut, der Narr vor Ecks Pult, der Schreiber neben Eck sind allzu ähnlich. König selbst bemerkte diese Abhängigkeit von seinem Stahlstich, als er anlässlich der Einweihung des Wormser Lutherdenkmals am 3. Juli 1868 an eine Freundin schrieb und die Abhängigkeit vieler Luthergemälde von seinen Kompositionen konstatierte. Hier heißt es u. a.:

„Und in dem ‘Daheim’ können Sie eine Gruppe aus der Disputation Luthers mit Dr. Eck, die aus dem Bilde Hübner’s in Dresden genommen ist, und die derselbe für die Pleißenburg in Leipzig gemalt hat, [sehen], die geradezu aus meiner Composition genommen ist und alles, was daran geändert ist, bringt entweder der größere Maßstab [...] selbstverständlich mit sich (wie z. B. Faltenwurf und überhaupt Costüm) oder es ist zum Schaden der richtigen Auffassung geändert (wie z. B. Melanchthon hinauf zu Luther blickt, während er, der Neuling und 21jährige Jüngling, nur hörend und in sich aufnehmend in sich oder vor sich hinblicken sollte).“¹⁶³⁸

Königs Melanchthon sieht denn auch betreten auf seine im Schoß gefalteten Hände, und man könnte bestreiten, dass das die einzig richtige Weise sei, den Melanchthon der Leipziger Disputation darzustellen, der mit 21 Jahren schon ein gestandener Wissenschaftler war und einer der Hauptanziehungspunkte der Wittenberger Universität, der schließlich nicht nur still dem göttlichen Luther lauschend dabei saß, sondern ihm – jedenfalls nach den Recherchen Seidemanns – durch Zuflüstern und Zettelchen tatkräftig zur Seite stand.¹⁶³⁹

¹⁶³⁸ Zitiert nach EBRARD 1871, S. 333.

¹⁶³⁹ SEIDEMANN 1843, S. 76 f.; das nimmt auch ROGGE ⁶1909, S. 93 auf.

Außer von König wurde das immerhin 6 m breite Gemälde Hübners von den Zeitgenossen recht wenig beachtet. Monschau-Schmittmann hat die mageren Reaktionen zusammengetragen: In den „Dioskuren“ von 1867 erschien ein kurzer Vermerk, das Bild sei jetzt fertig, in der gleichen Zeitschrift wurde 1869 an der in Düsseldorf ausgestellten Farbenskizze bemängelt, sie mache einen „durchaus nicht malerischen Eindruck“.¹⁶⁴⁰ Hinzu kommt schon früher eine kurze Bemerkung im „Christlichen Kunstblatt“, dass ein solches Bild von Hübner in Arbeit sei, und eine etwas ausführlichere, aber nicht Stellung beziehende Beschreibung in der „Kunstchronik“.¹⁶⁴¹ Auf der Pariser Weltausstellung 1867 hing das Bild äußerst unglücklich über einer Tür, was dazu geführt haben mag, dass es auch hier wenig Aufmerksamkeit auf sich zog.¹⁶⁴²

Im Nekrolog für Hübner schrieb Moritz Blanckarts 1883 über das Bild:

„Dasselbe darf bei manchen Vorzügen doch nicht zu seinen glücklichsten Schöpfungen gezählt werden. Es war ein unabsichtliches, eigentümliches Zusammentreffen, daß gleichzeitig Hübners Landsmann, Jugendfreund und Studiengenosse C. F. Lessing in Karlsruhe denselben Gegenstand in einem viel kleineren Bilde behandelt hatte, was zu manchen Vergleichen Anlaß bot.“¹⁶⁴³

Es war vielleicht dieser Vergleich mit Lessings Gemälde, der dazu beitrug, dass Hübners Bild im öffentlichen Bewusstsein kaum vorhanden war: Die „Leipziger Disputation“ prägte sich dem Kunstkenner in der Folge so ein, wie Lessing sie dargestellt hatte, weit lebendiger und eindringlicher als Hübner. Den Vergleich zieht noch Ernst Scheyer 1963:

„Gerade im Vergleich mit Lessings gleichnamigem Disputations-Bild (1860) [sic], das auch nicht gerade zu Lessings besten Leistungen gehört, zeigt sich, wie sehr es Hübner an dramatischem Talent, das Lessing besaß, gebrach. Er bleibt zeitlebens elegisch-idyllisch.“¹⁶⁴⁴

Tatsächlich hat Hübners „Disputation“ gegenüber Carl Friedrich Lessings gleichthematischem Gemälde einen schweren Stand. Man muss ihm dabei aber zugute halten, dass Hübners Stoffgebiet eigentlich ein anderes war, dass er sich mit Vorliebe Mythisches oder Religiöses zum Thema machte, während Lessing einer der Vorreiter einer realistischen Geschichtsmalerei in Deutschland war. Auch mit dem Thema der Leipziger Disputation hatte er sich schon vor seinem Ölgemälde beschäftigt, erstmals bereits 1856 in einer Zeichnung für eine der vom Verleger Wigand bestellten Illustrationen zu einem geplanten Lutherbuch, von

¹⁶⁴⁰ MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 229; *Die Dioskuren* 14, 1869, S. 146 und 1867, S. 69.

¹⁶⁴¹ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1864, S. 160; *Kunstchronik* 2, 1867, Sp. 93.

¹⁶⁴² MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993, S. 229.

¹⁶⁴³ Moritz Blanckarts: Nekrolog Julius Hübner, in: *Kunstchronik* 18, 1883, Sp. 242–244, hier Sp. 244.

¹⁶⁴⁴ SCHEYER 1963, S. 67.

dem schon die Rede war (s. o. S. 387) (vgl. Abb. 158).¹⁶⁴⁵ In dieser Zeichnung hatte er sich in der räumlichen Disposition an Gustav Königs Komposition orientiert: Wie dort gibt er einen diagonal in einen Raum gerichteten Einblick, so dass die Pulte Ecks und Luthers, die parallel zur Rückwand stehen, im Bild schräg einander gegenüber angeordnet sind. Zwischen den Pulten sitzt wie bei König Herzog Georg von Sachsen, diesmal überdeutlich erhöht, und die hinter Eck verlaufende Seitenwand am linken Bildrand bricht im Hintergrund in einer Erweiterung des Raumes um. Doch hat Lessing die räumlichen Verhältnisse einfacher gestaltet als König und vor allem auch den vorderen Bildraum 'aufgeräumt': Statt der Schreiber, des Hofnarren, des Mönches bei König sitzt hier jetzt nur noch Karlstadt, wie bei König mit dem Rücken zu Luthers Pult. Er sitzt lässig mit übergeschlagenen Beinen, ein Buch auf dem Schoß, und hat den Kopf zurückgelehnt und nach links gewendet, um die Reaktion Ecks auf Luthers Rede beobachten zu können. Luther selbst ist im Profil zum Betrachter gezeigt, in der Mönchskutte, mit der Tonsur, aber nicht sehr porträtähnlich gestalteten Zügen. Mit beiden Händen hat er sich auf das Pult gestützt, die Füße stehen unternehmungslustig in Schrittstellung, der Oberkörper ist vorgebeugt, und erregt spricht Luther auf sein Gegenüber ein. Das ist eine Angriffsposition, und er scheint Eck geradezu Ungeheuerliches ins Gesicht zu sagen, denn dieser – hier als ein wohlbeleibter Gelehrter mit einem konturlosen, runden Gesicht gegeben, von Kopf bis Fuß in einen Talar gehüllt – ist einen Schritt vom Pult zurückgetreten; sein geöffneter Mund, die abgespreizte rechte Hand drücken Erstaunen, ja Entsetzen aus.

Wahrscheinlich hatte Lessing schon hier die Textstelle bei Ranke im Auge, die man später auch für das großformatige Ölgemälde als bindend anerkannte: Eck macht Luther den Vorwurf der hussitischen Ketzerei.

„Der unerschütterliche Luther schwankte keinen Augenblick. Er wagte zu sagen: unter den Artikeln des Johann Huß, welche das Verdammungsurteil des Konziliums zu Kostnitz verzeichne, seien einige grundchristliche und evangelische. Ein allgemeines Erstaunen erfolgte. Herzog Georg, der zugegen war, stemmte die Hände in die Seite; kopfschüttelnd stieß er seinen Fluch aus: 'das walt die Sucht'.“¹⁶⁴⁶

¹⁶⁴⁵ Niedersächsisches Landesmuseum, Hannover. Erwähnt bei JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 151; LEUSCHNER 1982, Bd. 2, Kat. Nr. 264, S. 858–861; Abbildung in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* 1864, Nr. 1099 vom 23. Juli 1864, S. 68.

¹⁶⁴⁶ RANKE 1839–1847, Zweites Buch, S. 187. Von diesem Ausspruch des Herzogs berichtete Sebastian Fröschel, Augenzeuge der Disputation: „Einmal sagte Doktor Martin Luther seliger dieses Wort zu Doktor Eck, der ihn hart mit dem Johannes Huß beschwerte: 'Lieber Herr Doktor, nicht alle hussitischen Artikel sind ketzerisch.' Darauf sprach Herzog Georg mit lauter Stimme so laut, daß man es über das ganze Auditorium hörte: 'Das walte die Sucht!' Und er schüttelte den Kopf und stemmte beide Arme in die beiden Seiten. Das habe ich selber gehört und gesehen. Denn ich saß gleich zu seinen und des Herzogs Barnim von Pommern Füßen, der zur selben Zeit Rektor zu Wittenberg war ...“: Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 70 f.

Tatsächlich stemmt der bärtige Herzog die Hände in die Seiten, und sowohl seine als auch Ecks Miene zeigen deutlich, dass Luther gerade etwas Unorthodoxes, ja Ketzerisches von sich gegeben hat.

Lessing wiederholte diese Zeichnung wohl noch im gleichen Jahr für das Friedrich-Luisen-Album, das dem badischen Prinzregenten Friedrich und Luise von Preußen von verschiedenen Künstlern als Hochzeitsgeschenk verehrt wurde (Abb. 158).¹⁶⁴⁷ Laut Vera Leuschner plante Lessing schon zu dieser Zeit die Ausführung als Gemälde; er kam aber erst 1863 darauf zurück.¹⁶⁴⁸ Dazwischen lagen sieben Jahre, in denen Lessing sich nicht mehr mit Luther befasst hatte. Anlass für die Wiederaufnahme des Themas waren – will man dem protestantisch-nationalen Karl Koberstein glauben – die konfessionellen Differenzen, die Baden seit den 50er Jahren beherrschten:

„Die Wahl gerade dieses Stoffes hing mit dem damaligen süddeutschen Geistesleben auf's innigste zusammen. Wenige Jahre zuvor hatten Württemberg und Hessen-Darmstadt, dem traurigen Beispiele Oesterreich's folgend, nach einigem verschämten Zögern und Zuwarten mit dem päpstlichen Stuhle Concordate abgeschlossen, welche der Kirche eine vom Staat fast unabhängige Stellung einräumten und vor Allem Wissenschaft wie Unterricht, mithin die Zukunft der ganzen modernen Bildung, der Aufsicht und Censur des Clerus unterordneten. Auch für Baden war eine gleiche Gefahr heraufgezogen. Die dortigen Stände hatten zwar nach hartnäckigem Ringen die bereits fertig gestellte Convention in letzter Stunde verworfen, aber noch immer zitterte die Erregung des Kampfes in den Gemüthern nach, und ein verbissener Groll der Unterlegenen suchte sich in maßlosen Angriffen gegen das liberale Ministerium Luft zu machen. Dieses feindselige, lichtscheue Gebahren rief den alten Huß- und Luthermaler wach. Ein fast vergessener Entwurf aus früheren Tagen drang sich plötzlich seinem Gedächtniß auf, Sinn und Gedanken gefangen nehmend, bis die flüchtige Zeichnung auf der Leinwand Gestalt und Farbe gewonnen hatte.“¹⁶⁴⁹

Angesichts eines drohenden Konkordates, das weite Teile der Bildungsinstitutionen des Landes der katholischen Kirche unterstellt hätte, hatte gerade das Thema der „Leipziger Disputation“, in dem sich katholische Doktrin und wissenschaftlicher Fortschritt gegenüberstehen, Aktualität.

Seit 1863 also beschäftigte Lessing sich mit dem Thema, 1867 war das Bild vollendet (Abb. 159).¹⁶⁵⁰ Der Ankauf des Bildes durch den badischen Großherzog für den stolzen Preis von

¹⁶⁴⁷ Karlsruhe, Staatliche Kunstsammlungen, Inv.-Nr. P.K.I. 674/3. Friedrich-Luisen-Album, Blatt 78; KAT. KARLSRUHE 1978, Bd. I, S. 361, Kat. Nr. 2258, Abb. Bd. 2, S. 62; erwähnt bei JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 151; LEUSCHNER 1982, Bd. 2, Kat. Nr. 265, S. 861 f.

¹⁶⁴⁸ LEUSCHNER 1982, Bd. 2, S. 862.

¹⁶⁴⁹ KOBERSTEIN 1880, S. 316.

¹⁶⁵⁰ Öl/Lwd., 308 x 438 cm; Karlsruhe, Kunsthalle, Inv. Nr. 534. Literatur: *Die Dioskuren* 12, 1867, Nr. 45; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1867, Nr. 10, S. 145–148 (F. E.); *Kunstchronik* 2, 1867, S. 200; *Kunstchronik* 3, 1868, S. 171; REBER 1879, S. 391 f.; KOBERSTEIN 1880, S. 316, 320; *Zeitschrift für bildende Kunst* 16, 1881, S. 39; HAUSRATH 1888, S. 106–109; BM I,2, S. 848, Nr. 90; erwähnt bei SCHAARSCHMIDT 1902, S. 116 f.; KAT. KARLSRUHE 1971, Bd. 1, S. 155; JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 122 f., 145–165, Kat. Nr. 133; BECKER 1985, S. 241 f., BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 281, 416; GROSS 1989, S. 98–100; HAGER 1989, S. 204; KAT. AUSST. KARLSRUHE 1990, Kat. Nr. 138, S. 227–229; BRINGMANN

16.000 Talern machte in Karlsruhe von sich reden, davon berichtete der in Karlsruhe ansässige Maler Adolf Schrödter in seiner Korrespondenz, und die Angelegenheit wurde auch in der Presse diskutiert: Man beschwerte sich, dass so viel Geld für ein einziges Bild ausgegeben wurde, „die von den Ständen bewilligten Mittel für Galleriezwecke“ seien damit „auf Jahre hinaus absorbiert“; darin sei der Einfluss „einer hiesigen preußisch-gefärbten Kunstkamarilla“ zu erkennen, die ausschließlich den Kreis um Lessing, Tiedemand, Sohn, Gude, die Düsseldorfer also, fördere.¹⁶⁵¹ Das gespannte Verhältnis zwischen Preußenfreunden und Preußengegnern, von dem Lessing auch selbst Kunde gab (s. o. S. 277), spricht sich in diesem Streit beredt aus. Dass Lessings Gemälde auch noch ein dezidiert protestantisches Thema hatte, mag den Widerstand gegen seinen Ankauf noch verschärft haben.

Aber nun zum Streitobjekt, dem Gemälde der „Leipziger Disputation“: Im Grundaufbau der Komposition ist das Bild gar nicht so sehr verschieden von Hübners: Rechts und links im Bild stehen die Disputanten an ihren Pulten, in der Mitte dazwischen, als ‘Richter’ gewissermaßen, der sitzende Herzog Georg von Sachsen, hinter Luther und Eck ihre jeweiligen Anhänger und an ihren Pulten sitzend die engen Mitarbeiter und Berater. Der Grundaufbau folgt logisch aus der Thematik, und schon Gustav König hatte ihn vorgegeben, wenn er auch seine Komposition durch den diagonalen Einblick in den Raum noch etwas aufzulockern versucht hatte. In den Zeichnungen von 1856 war Lessing dem noch gefolgt, für das Gemälde aber hat er – wohl auch mit Rücksicht auf die Übersichtlichkeit in dem großen Format – die räumlichen Verhältnisse durch einen bildparallelen und nahezu symmetrischen Aufbau geklärt.

Der Raum Lessings ist kleiner als bei Hübner, und er ist auch weniger prachtvoll ausgestattet: Die Stirnwand, vor der Herzog Georg sitzt, ist einfach weiß-gräulich verputzt, Risse durchziehen den Putz. Links springt die Wand etwas zurück, man erkennt den Bogen vielleicht einer zugemauerten Tür und eines Fensters, und im rechten Bild Drittel öffnet sich ein düsterer Gang in die Tiefe des Gemäldes. Anders als Hübner hat Lessing durch Staffelung der Wandfläche und durch Schaffung einer Bildtiefe den bühnenhaften Raumeindruck vermieden, auch sind die seitlichen Wände nicht angegeben, so dass der Kasteneffekt nicht zustande kommt. Auch Lessings Figuren wirken weniger als Hübners wie Schauspieler, obwohl Lessing für nahezu alle Personen die Karlsruher Hofschauspieler Modell stehen

1993, S. 146–148, 151; FORSSMANN 1995, S. 60; erwähnt bei MAI 1997, S. 112; KAT. AUSST. DÜSSELDORF 2000, S. 19. Abb. *Illustrierte Zeitschrift* 81, 1883, S. 334; ROGGE 1890, S. 87; bei GROSS 1989, Abb. 89; KAT. AUSST. KARLSRUHE 1990, Abb. S. 228; BRINGMANN 1993, Abb. 7; FORSSMANN 1995, Abb. S. 58.

¹⁶⁵¹ THEILMANN 1980, S. 43 f.; auch KAT. AUSST. KARLSRUHE 1990, S. 228 f.; FORSSMANN 1995, S. 60.

ließ.¹⁶⁵² Alle Figuren haben ganz realistisch wirkende Porträtköpfe, Karikaturhaftes wie bei Hübner kommt nicht vor.

Lessing hat Luther an das linke, Eck aber an das rechte Stehpult gestellt, während König, Hübner und auch Lessing in seinen ersten Zeichnungen Luther rechts stehen ließen. Auch sonst ist Luther in den meisten Gesprächs- und Verhörsituationen rechts im Bild gezeigt, während seine Widersacher sich links befinden: So bei den bereits besprochenen Gemälden „Luther vor Cajetan“, so auch auf den allermeisten Bildern von „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ (eine Ausnahme bildet z. B. Hermann Wislicenus, vgl. Abb. 216). Das ist dramaturgisch logisch, ist doch Luther in diesen Fällen immer der Reagierende; er wird befragt und muss antworten, und er ist in der Defensive, er hat sich zu verteidigen. Die Abfolge von Aktion – Reaktion folgt dann der Leserichtung des Gemäldes von links nach rechts. In Lessings „Disputation“ ist das anders, und zwar deshalb, weil Luther hier nicht einfach reagiert, sondern zum Angriff übergeht: Wo Hübners Luther sich gegen den Vorwurf der Ketzerei verwahrt, da stellt Lessings Luther – denn auch hier ist die oben zitierte Stelle bei Ranke bindend für den Entwurf gewesen¹⁶⁵³ – sich offen auf die Seite der Ketzer, der Hussiten, und greift damit die Institutionen der römischen Kirche an.

Dem entspricht auch Luthers Erscheinung: Er steht, dem Betrachter das Profil zuwendend, in der Mönchskutte an seinem Pult. Sein Profilkopf orientiert sich stark an Cranachs Kupferstichporträt Luthers mit Doktorhut (s. o. Abb. 4), ist aber jünger und weicher gestaltet und idealisiert. Die gespreizten Finger der linken Hand stützt er auf das vor ihm aufgeschlagen liegende Buch, die Bibel sehr wahrscheinlich, den rechten Arm aber hat er – fast elegant – bogenförmig erhoben, die Handfläche nach oben, und sich gleichzeitig leicht vorgeneigt. Die Geste, die Lessing in Königs „Leipziger Disputation“ abschauen konnte, ist herausfordernd, sie verbildlicht laut Gross „zugleich Mut und Freiheit des Denkens“.¹⁶⁵⁴

Der Rezensent des „Christlichen Kunstblattes“ schwärmte von dieser Gestalt:

„Die hohe Begeisterung, welche der gemalten Versammlung aus den Worten des sprechenden Mundes entgegentönt, leuchtet für den Beschauer aus dem glänzenden Auge und den reinen, beredten Zügen. Die ganze Gestalt drückt mit den Mitteln der Malerei dasselbe aus, was unser Leopold v. Ranke in seiner Reformationsgeschichte mit den herrlichen Worten sagt: ‘Sein ganzes Wesen athmete Tiefsinn, Freudigkeit und Zukunft’.“¹⁶⁵⁵

¹⁶⁵² THEILMANN 1980, S. 42.

¹⁶⁵³ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 157.

¹⁶⁵⁴ GROSS 1989, S. 99.

¹⁶⁵⁵ F. E. (Friedrich Eggers?), in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1867, S. 146.

Dem angriffslustigen, tatkräftigen jungen Luther, der hier, wie schon Adolf Hausrath bemerkte, eher wie ein 26-Jähriger als wie ein 36-Jähriger wirkt,¹⁶⁵⁶ steht ein Johannes Eck gegenüber, der ganz Hochmut, ganz schroffes Beharren zu sein scheint. Der große, kantige Mann im Gelehrtentalar und mit hohem Doktorhut hat die Linke wie Hübners Eck um den Rand seines Pultes geklammert, angespannt und erregt. Die rechte Hand liegt – zur Faust geballt – auf dem Tisch. Hoch aufgerichtet steht er da, den Oberkörper leicht zurückgebogen, das Kinn angehoben, und fixiert seinen Gegner. Auch Lessing scheint die Charakterisierung des Mosellanus im Kopf gehabt zu haben, dafür spricht die große, vierschrötige Gestalt seines Eck, dafür auch die Grobheit der Gesichtszüge, die, wie Mosellanus sagte, auch einem karischen Soldaten oder einem Fleischer angehören könnten (s. o. S. 411 f.).

Es ist klar, wo Lessings Sympathien liegen, und auch durch die Lichtführung wird der Betrachter angeleitet, wo Gut und wo Böse zu finden sind: Das Licht fällt von einer außerhalb des Bildes liegenden Quelle von vorn rechts ein: Luthers Gesicht liegt so zwar im Schatten, die Wand hinter ihm und seinen Anhängern aber ist hell angestrahlt; hier ist das Licht des Guten, aber auch der Aufklärung, der neuen Zeit des freien Geistes; dagegen fällt das Licht direkt auf Ecks Gesicht, erreicht aber den Hintergrund, von dem er sich abhebt und in dem sich seine Anhänger tummeln, nicht mehr. Hier also die Finsternis des Mittelalters, die von dem von links kommenden Licht zurückgedrängt werden wird.

Friedrich Gross hat noch eine andere interessante Beobachtung gemacht: Nur auf Luthers Seite befinden sich Bücher.

„Luther stützt sich in seiner wissenschaftlichen, gründlichen Argumentation auf das Evangelium sowie verschiedene Bücher, die vor seinem Pult auf dem Boden liegen. Eck dagegen hat keinerlei Legitimation seines Wissens nötig; ohne Hilfsmittel und gedeckt durch die tradierte Meinung kann er seine Gedanken entfalten.“¹⁶⁵⁷

Das lässt sich natürlich auch aus den Quellen erklären: Johannes Eck war nicht umsonst ein berühmter Disputierer; er hatte ein unwahrscheinliches Gedächtnis und wusste Vieles aus dem Kopf. Dennoch zeigt Lessing, wenn er diese Information einarbeitet: Luther forscht; Eck forscht nicht mehr, er beharrt auf dem, was er ohnehin schon zu wissen meint und was er für unantastbar hält: Die kirchliche Dogmatik.

Die Charakterisierung der beiden Gegner wird noch durch die ihrer Anhängerschaft gestützt: Links, hinter Luther, haben sich die Wittenberger Studenten versammelt, die Jugend also, offene Neugier im Blick, Verehrung auch für den großen Lehrer, und links vor seinem Pult sitzen Karlstadt mit Pelzmütze und Melanchthon, jung auch sie, wach und aufmerksam. Eck

¹⁶⁵⁶ HAUSRATH 1888, S. 108.

hingegen hat – außer dem unverzichtbaren Narren – die älteren Gelehrten zugeordnet bekommen. Auch hier vermeidet Lessing die Karikatur, alle Gesichter sind vorstellbar, alle strahlen auch eine eigene Würde aus, und dennoch: Das Profil des Gelehrten, der zur Linken Ecks sitzt, ist nicht weniger grob als das des Ingolstädter Theologen, und dem einzigen scheinbar unvoreingenommenen Studenten auf Ecks Seite folgen hinter ihm eine Reihe von abwehrenden Gesichtern älterer Männer, darunter ein dickleibiger Mönch.

Hausrath beschrieb:

„Auf der einen Seite haben wir den schwärmerischen jungen Luther, das sinnige, feine Gesicht Melanchthon's, die behaglichen Züge 'unseres Pfarrherrn' Bugenhagen, Karlstadt's etwas einfältige, aber gesinnungstüchtige Biederkeit; auf der anderen Seite die feindselig aufgerichtete Gestalt Eck's und neben ihm den plumpen Mönch, der sich offenbar auf den in Aussicht stehenden Scheiterhaufen freut. Dazu hängen die sympathischen Züge des jungen Pommernherzogs so schwärmerisch an Luther's Lippen, daß der erste Blick zeigt: die Jungen gehören Luther.“¹⁶⁵⁸

Diese Beschreibung ist stark parteiisch gefärbt: Der Mönch sieht nicht aus, als ob er sich auf irgend etwas freue, und Barnim von Pommern, auf dem Podest in der Mitte neben Herzog Georg sitzend, schaut alles andere als schwärmerisch drein: Der junge Fürst hängt vielmehr in seinem Sessel und hat den Kopf leicht gelangweilt auf den rechten Arm gestützt. Dafür ist Herzog Georg ganz gespannte Aufmerksamkeit, die Sitzhaltung ist aufrecht, der auf Luther gerichtete Blick wach, die Hände, wie in Rankes Bericht beschrieben, aufgebracht in die Seiten gestützt.

Wie bei Julius Hübner sitzt auch hier Herzog Georg von Sachsen genau in der Mittelachse des Bildes; seine zentrale Position wird durch den ihn hinterfangenden roten Wandteppich mit dem Wappen Sachsens noch betont. Zwar hat auch Hübner den Herzog durch die Farbgebung seines Gewandes aus seiner Umgebung herausgehoben, doch ist das hinter ihm herrschende bewegte Getümmel der übrigen Zuhörer eher ablenkend; Lessing dagegen hat es verstanden, den Herzog als eine weitere Hauptperson des Bildes angemessen in Szene zu setzen. Er trägt damit seiner historischen Bedeutung Rechnung: Nicht Eck sollte in Zukunft als Gegner Luthers eine große Rolle spielen, sondern vielmehr Herzog Georg von Sachsen. Dabei hat Lessing auch seinen integren Charakter und die ehrliche Überzeugung, mit der er die Reformation bekämpfte, in Rechnung gestellt, indem er ihn imposant und würdevoll darstellt, im Gegensatz zum hochnäsigen Eck ein würdiger Gegner.

Für sein Porträt mag Lessing eines der Cranach-Porträts herangezogen haben, die in mehreren Versionen existieren, aber er hat sich, wie auch Hübner, keineswegs sklavisch daran gehalten.

¹⁶⁵⁷ GROSS 1989, S. 99.

¹⁶⁵⁸ HAUSRATH 1888, S. 108.

Vielmehr scheint es, als habe er spätere Bildnisse Georgs „des Bärtigen“ mit dem immer länger werdenden Vollbart (Abb. 160)¹⁶⁵⁹ mit dem des 50-jährigen Bartlosen¹⁶⁶⁰ verquickt: Die Gesichtszüge wirken noch glatt, der Bart ist noch nicht ergraut, und der Orden vom Goldenen Vlies, der Georg auszeichnet, hängt noch nicht an der mächtigen Goldkette, sondern an einem schmalen Lederband wie in den Bildnissen Cranachs von um 1520. Es scheint, als habe Lessing sich an das für 1519 „authentischere“ bartlose Bildnis halten wollen, dann jedoch gefunden, dass ‘Georg, der Bärtige’ schlecht ohne Bart dargestellt werden konnte. Auch die Wappen im Teppich hinter Georg konnte er übrigens auf Cranachs Holzschnitt von um 1521 finden.

Auch sonst betrieb Lessing intensivste Quellenstudien, nicht nur für die Porträts, sondern auch, was die Kleidung der Dargestellten, z. B. die des Narren anging.¹⁶⁶¹ Für Luthers Porträt hielt er sich, wie gesagt, an Cranachs Kupferstich von 1520, für das Melanchthons an Dürers Kupferstich (Abb. 157). Für Karlstadt, so schrieb er, habe er nur ganz unzureichende Vorlagen gefunden, unter anderem ein Bildnis „mit einer Pelzmütze auf dem Kopf“.¹⁶⁶² Diese Pelzmütze trägt der Doktorvater Luthers dann auch im Bild. Für Eck zog der Künstler höchstwahrscheinlich das Bildnis nach einem Porträt Cranachs heran, die in dem 1859 in Hildburghausen erschienenen Band „Männer der Reformation“ abgebildet war; dass er das Buch höchstwahrscheinlich konsultierte, ist durch einen Brief belegt.¹⁶⁶³ Die hohe, eckige Mütze, der zusammengekniffene Mund, Kinn- und Wangenpartie sprechen dafür. Auch das Bronzeepitaph des Theologen in der Pfarrkirche Unsere Liebe Frau in Ingolstadt, das Jenderko-Sichelschmidt anführt, mag aber die Vorstellung des Künstlers vom Aussehen Ecks beeinflusst haben (Abb. 161).¹⁶⁶⁴

Die übrigen Personen sind Schauspieler, aber auch Schüler der Kunstschule – der junge Mann, der sich hinter Luther auf die Schulter seines Kameraden stützt z. B. Anton von

¹⁶⁵⁹ Z. B. das Gemälde in Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, von 1534: KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 172, Kat. Nr. 211.

¹⁶⁶⁰ Holzschnitt, z. B. Kupferstichkabinett Dresden. Abb. in: REUTER 1971, Abb. 31. Dieses Bildnis war auch Vorlage für die Abb. in MÄNNER DER REFORMATION 1859: Dieses Buch hatte Lessing wohl in einem Brief an einen unbekanntes Adressaten angefordert: LEUSCHNER 1982, Bd. 1, S. 353, Briefdokumentation Nr. 208: „Lessing bittet um ein Buch, das ihm der Adressat genannt hat (erschieden zu Hildburghausen bei Mayer), in dem ein Bildnis Ecks mit dem Monogramm Cranachs erscheint.“

¹⁶⁶¹ S. hierzu besonders die Dokumentation THEILMANN 1980, besonders S. 40 für das Jahr 1864, wo Lessing den Bibliothekar Beck in Gotha um Porträts der Hauptpersonen seines Bildes angeht; auch HAUSRATH 1888, der berichtete, dass Lessing „siebenundzwanzig verschiedene Köpfe“ zusammengetragen habe, vor allem Melanchthon, Luther, Karlstadt, Bugenhagen, Eck und Herzog Georg; s. auch JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 53 f.; LEUSCHNER 1982, Bd. 1, Briefdokumentation Nr. 206 und 208 und Bd. 2, S. 867; KAT. AUSST. KARLSRUHE 1990, S. 228.

¹⁶⁶² JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 154.

¹⁶⁶³ S. Anm. 1660.

¹⁶⁶⁴ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 154. Abgebildet bei MANN 1982, Abb. 34.

Werner –,¹⁶⁶⁵ aber auch zwei Selbstporträts: als junger Mann, wie er in Sohns Porträt von etwa 1840 festgehalten wurde, in dem Mann direkt über Karlstadt, und noch einmal, älter, in dem vollbärtigen Mann am linken Bildrand.¹⁶⁶⁶ Nicht zufällig hat Lessing sich unter die Anhänger Luthers gesetzt:

„Dieses Historiengemälde war Lessings letztes Bild aus dem Zeitalter der Reformation, und da gerade diese Epoche sein gesamtes Schaffen im Bereich der Historienmalerei beherrscht, ist anzunehmen, daß Lessing hier in seinem Jugend- und Altersportrait einen Hinweis auf sein dauerndes Engagement für dieses Thema und zugleich auch ein Zeichen für seine Verehrung Luthers und Hus' als Verfechter freien Denkens gegen überlieferte Autoritäts- und Dogmengläubigkeit geben wollte.“¹⁶⁶⁷

Wie Hübner betrieb Lessing also Porträt- und Detailstudien, wie Hübner suchte er sich eine genaue Textstelle eines bekannten Werkes über die Reformationsgeschichte aus, die er illustrierte. Wie Hübner setzte er Modelle für seine Figuren ein, orientierte sich in Komposition und Figurenpersonal auch an der Stahlradierung Gustav Königs, wie Hübners Gemälde ist auch das Lessings nicht ganz frei von Theaterhaftem. Und doch wirkt es ungleich realistischer, näher und lebendiger, und die Spannung des Geschehens kommt stärker zum Tragen. Das liegt zum einen an Lessings größerer Charakterisierungskunst, aber auch daran, dass er das Figurenpersonal deutlich eingeschränkt hat und sich so auf wenige Personen konzentrieren konnte. Zudem ist der Bildausschnitt enger, die Protagonisten sind näher zusammengerückt, so dass Lessing nicht wie Hübner das Problem hat, die Gestik Ecks und Luthers aufeinander zu beziehen. Die große Schlichtheit in der räumlichen Gestaltung tut ein Übriges: Wo bei Hübner reiches Schmuckwerk an den Wänden, der gemusterte Fußboden, viele unbedeutende Details in der Zuschauermenge ausführlich dokumentiert werden, hat Lessing sich auf die wichtigsten Requisiten beschränkt und die Farbigkeit auf ein Zusammenspiel von Rot-, Grün-, Schwarz-, Weiß- und Grautönen eingespielt. Der Blick wird so auf das eigentliche Geschehen gelenkt. Zudem hat sich Lessing die tragfähigere Textstelle ausgesucht, in der Luther selbst spricht, in der er sich zu seiner Lehrmeinung laut und offen bekennt: Luther wird dadurch zu einem tatkräftigen, mutigen jungen Helden. Das wirkt natürlich dramatischer und mitreißender als die Abgeklärtheit des Hübner'schen Luther. Die Zeitgenossen haben Lessings Bild die gebührende Anerkennung zuteil werden lassen, obwohl auch Lessings Stil in den 60er Jahren als veraltet galt. Der Rezensent des „Christlichen Kunstblattes“ rühmte:

¹⁶⁶⁵ Die Studie hierzu: KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, Kat. Nr. 73, S. 114 mit Abb.

¹⁶⁶⁶ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 155.

¹⁶⁶⁷ Ebd.

„Man kann sich nicht genug freuen, daß der Künstler aus der Zeit, in der seine Seele zu Hause ist, deren Dinge und deren Menschen er so genau kennt, jetzt gerade diesen wichtigsten und folgenschwersten Moment mit der ganzen Stärke seiner Meisterschaft zur Darstellung gebracht hat.“¹⁶⁶⁸

Wilhelm Kaulen lobte, wie „fein durchdacht“ die „Charakteristik der Anhänger Luthers“ sei:

„Keiner von diesen geistreichen Köpfen verräth etwas wie Anmaßung oder Unduldsamkeit, denn es gilt bei ihnen nur die Sache; sie triumphieren auch nicht, nur freudig blicken sie auf ihren muthigen Führer, indeß des Gegners fanatischer Anhang giftige Blicke schießt und verhaltene Wuth ausdrückt.“¹⁶⁶⁹

„Farbenzauber, Wahrheit der Darstellung und ungesuchte[r] Schönheit der Formgebung“ bewunderte auch Reber,¹⁶⁷⁰ und Hausrath fand sogar, „an künstlerischer Durcharbeitung der einzelnen Gestalten, an feiner Charakteristik und geistigem Inhalt“ stelle die „Leipziger Disputation“ „den Höhepunkt seiner [Lessings] protestantischen Malerei und seiner Historienbilder überhaupt dar.“¹⁶⁷¹

Das antiklerikale Moment, das Bekenntnis für Liberalität und Geistesfreiheit freilich wurden auch damals und in den Jahrzehnten nach Entstehung des Bildes nur von denen bemerkt oder zumindest laut ausgesprochen, die selbst in diesem Sinne dachten, so vor allem von Hausrath und Koberstein. Der Gustav-Adolf-Verein vertrieb einen Stahlstich nach dem Gemälde, wie übrigens auch nach Lessings „Verbrennung der Bannbulle“, und das „Gustav-Adolf-Blatt“ kommentierte: „In Luther und Eck kämpfen miteinander die neue und die alte Zeit“.¹⁶⁷²

Als „objektive“ Geschichtsschilderung fand das Bild aber auch sonst Zuspruch: Der „Lehrmittelausschuss des Leipziger Lehrervereins“ z. B. wählte es – so merkwürdig das heute anmuten mag – für die Illustration im Schulunterricht aus,¹⁶⁷³ wie ja auch sonst Historienbilder des 19. Jahrhunderts bevorzugt zur Veranschaulichung in geschichtlichen Werken verwendet wurden, z. B. in Rogges „Bildersaal Deutscher Geschichte“ von 1890 (wo Lessings Bild, S. 187, auch abgebildet ist), oder Bärs und Quensels Buch gleichen Titels aus dem gleichen Jahr. Objektivität ist es ja auch, was Lessing, anders als Hübner, suggeriert: Die Figuren, ihre Gesichter und ihre Posen, ihre Reaktionen und Verhaltensweisen, wirken ‚realistisch‘, die sorgfältige Erforschung der Details, die bei Lessing aber eben gerade nicht übertrieben wirkt, die etwas schäbige Räumlichkeit, die klare und nachvollziehbare Lichtführung tun ein Übriges.

¹⁶⁶⁸ F. E. (Friedrich Eggers?), in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1867, S. 147.

¹⁶⁶⁹ KAULEN 1878, S. 14.

¹⁶⁷⁰ REBER 1879, S. 391 f.

¹⁶⁷¹ HAUSRATH 1888, S. 108.

¹⁶⁷² BECKER 1985, S. 241 f.

Die klar zutage tretende Parteinahme Lessings wird dadurch übertüncht, er tut ja nichts anderes, als die Wahrheit zu zeigen, nämlich den Sieg des protestantischen Prinzips über das katholische, des freien Geistes über Rückständigkeit und doktrinäres Beharren. Für einen protestantischen Preußen der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts – und überzeugter Preuße war Lessing ja – wurde das natürlich ganz allgemein gleichgesetzt auch mit dem Sieg Preußens über Österreich, und so konnte Koberstein auch ganz sinnig über Lessings Arbeit im Jahr 1866, dem Jahr der österreichischen Niederlage im preußisch-österreichischen Krieg schreiben:

„Nun, da das Banner des größten protestantischen Staates vom Fels zum Meere wehte, sollte es um so frischer an die Arbeit gehen, und unter dem Siegesdonner von Königgrätz legte er die vollendende Hand an ‘die Disputation zwischen Luther und Eck’.“¹⁶⁷⁴

V.9. Endgültiger Bruch mit Rom: Die „Verbrennung der Bannbulle“ im Dezember 1520

„So schreitet er zum Holzstoß hin – was hält er in der Rechten?
Schau her, o Papst, vom Vatikan mit allen deinen Knechten:
Die Bulle mit dem Bannstrahl ists, der wie mit Zorneswettern
Den kecken Mönch zu Wittenberg zur Erde sollte schmettern!

Hier steht er nun. Der Holzstoß brennt, die Flamme steigt nach oben,
Und feierlich hat Luther jetzt die rechte Hand erhoben:
‘Weil Gottes Heilgen du betrübt, wohlan, so bist du wert,
Daß von dem ewgen Feuer du verbrannt wirst und verzehrt!’

So ruft er laut und schleudert dann die Bulle in die Flammen,
Die zucken blutig rot empor und sinken dann zusammen.
Der Bannstrahl, den der Papst gesandt, zu brennen und zu morden,
Der ist ins Feuer selbst gestürzt und ist zu Asche worden.

In heiligem Ernst steht Luther noch; doch laut frohlockt die Menge,
Und schart um ihren Helden sich in jubelndem Gedränge.
Der blickt zum Himmel dankend auf: ‘Herr, Herr, nun ists gelungen,
Die Kette los, der Strick entzwei, die Freiheit ist errungen!’“¹⁶⁷⁵

Im Sommer 1519, parallel zur Disputation in Leipzig, wählten die Kurfürsten des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation den Enkel des im Januar dieses Jahres verstorbenen Kaisers Maximilian, Karl, zu dessen Nachfolger. Das eigentlich war es, was der Papst hatte verhindern wollen, bedeutete es doch, dass der Kirchenstaat von Norden und Süden vom

¹⁶⁷³ Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. fl VII 6524: „Ausgewählte Bilder der Leipziger Illustrierten Zeitung. Hrsg. vom Lehrmittelausschuss des Lehrervereins, Serien 12 und 13“.

¹⁶⁷⁴ KOBERSTEIN 1880, S. 320.

¹⁶⁷⁵ Aus dem Gedicht „Luther und die Bannbulle“ von Gottlieb Weitbrecht, in: BRAUN ²1883, S. 40–42, Zitat S. 42.

Reich des Habsburgers umklammert wurde. Unter den sächsischen Kurfürsten war Friedrich der Weise sein wichtigster Verbündeter in der Opposition gegen Karl gewesen, das war unter anderem ein Grund gewesen, warum er auf ihn Rücksicht genommen hatte. Diese Rücksicht war nun gegenstandslos geworden. Im Herbst und Winter 1519/1520 beriet man in Rom, wie im Prozess gegen Luther weiter zu verfahren sei; der sächsische Kurfürst wurde mehrmals aufgefordert, seine Protektion Luthers fallenzulassen. Im Februar wurde eine Kommission gebildet, der unter anderem auch der Kardinal Cajetan angehörte. Sie arbeitete an einer Bulle gegen Luthers Schriften, die aber in jedem Fall noch die Schonung von Luthers Person vorsah.¹⁶⁷⁶

Dass ein härteres Vorgehen notwendig sein würde, wurde klar, als Johann Eck im März 1520 in Rom eintraf und von seinen Erfahrungen mit Luther berichtete: Es ging bereits um weit mehr als die Ablassfrage. Als Konsequenz wurde eine zweite, schärfere Bulle verfasst, die als die Bannandrohungsbulle „Exsurge Domine“ in die Geschichte einging und am 24. Juli an St. Peter in Rom angeschlagen wurde:

„Erhebe dich, Herr, und richte deine Sache! Gedenke deiner Schmähungen, die den ganzen Tag von den Unweisen ausgehen. Neige dein Ohr zu unserer Bitte, denn Füchse haben sich erhoben, die danach trachten, den Weinberg zu vernichten, dessen Kelter du allein getreten hast; und als du zum Vater im Himmel auffahren wolltest, hast du die Sorge, die Leitung und die Verwaltung deines Weinberges dem Petrus gleichsam als Haupt und deinem Stellvertreter und seinen Nachfolgern als triumphierende Kirche anvertraut: Ein Wildschwein trachtet danach, ihn zu zerwühlen, und ein wildes Tier frißt ihn ab ...“¹⁶⁷⁷

Im folgenden werden in Deutschland herrschende Irrtümer beklagt, deren Verdammung durch die Universitäten Löwen und Köln bestätigt wurde, schließlich 41 Sätze Luthers zitiert und verdammt. Alle Schriften Luthers, in denen diese Sätze enthalten sind, sind gleichfalls verdammt und sollen verbrannt werden. Luther selbst werden 60 Tage Zeit gegeben, um öffentlich zu widerrufen und die entsprechenden Schriften zu verbrennen. Nach Ablauf dieser Frist unterliege er dem Kirchenbann. Johann Eck und Hieronymus Aleander „sollten die Bulle in Deutschland verbreiten und exekutieren“.¹⁶⁷⁸

Dem Befehl, Luthers Bücher zu verbrennen, wurde zunächst nur in den Hochburgen der scholastischen Theologie, in Löwen und Köln, und in wenigen anderen Städten wie Lüttich und Mainz nachgekommen.¹⁶⁷⁹ Luther widerrief nicht, im Gegenteil: Im gleichen Jahr 1520 veröffentlichte er zwei seiner wichtigsten reformatorischen Schriften, in denen er seinen

¹⁶⁷⁶ BRECHT 1981, S. 371.

¹⁶⁷⁷ Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 88.

¹⁶⁷⁸ BRECHT 1981, S. 375–378, Zitat S. 378.

¹⁶⁷⁹ Für die Verbrennungen in Köln am 12. November und in Mainz am 28. und 29. November hatte der päpstliche Nuntius Hieronymus Aleander persönlich gesorgt: BRECHT 1981, S. 400.

Kampf gegen das Papsttum fortsetzte und auch handfeste Vorschläge für Reformen der Kirche, aber auch des Gemeinwesens machte: „An den christlichen Adel deutscher Nation von des christlichen Standes Besserung“, Juni 1520, in der er sich den Gravamina der deutschen Reichsstände anschloss und Fiskalismus, Jurisdiktion und die Stellenbesetzungspraxis der Kurie anprangerte,¹⁶⁸⁰ und im Spätsommer 1520 „De captivitate Babylonica ecclesiae“, eine Auseinandersetzung mit der römischen Sakramentenlehre, in der er das römische Abendmahlsverständnis kritisierte und schließlich alle Sakramente außer der Taufe, der Beichte und dem Abendmahl verwarf.¹⁶⁸¹ Ein Widerruf, eine Wiedereinfügung in die als falsch erkannten Strukturen war da nicht mehr möglich.

Seit September 1520 verbreitete Eck die Bannandrohungsbulle in Sachsen, im Oktober schickte er sie an die Wittenberger Universität.¹⁶⁸² Auf Anraten von Miltitz' versuchte Luther noch ein letztes Mal, die Sache gütlich beizulegen, indem er dem Papst, zusammen mit seiner Schrift „Von der Freiheit eines Christenmenschen“, einen begütigenden Brief sandte.¹⁶⁸³ Seine Lehren zurückzunehmen aber kam nicht in Frage, und parallel zu dem Sendbrief an den Papst verfasste er eine Schrift „Wider die Bulle des Endchrists“, in der er die Bulle als Fälschung Johann Ecks ausgab, um sie unter diesem Deckmantel um so schärfer angreifen zu können.¹⁶⁸⁴

„Am 10. Dezember, genau 60 Tage nachdem die Bulle nach Wittenberg übermittelt worden war, lud Melanchthon durch einen Anschlag an der Stadtkirche alle die, denen es um die evangelische Wahrheit ging, ein, sich um neun Uhr bei der außerhalb des Elstertors gelegenen Heiligkreuzkapelle einzufinden. Dort, wo sich der Schindanger befand, sollten gemäß altem apostolischem Brauch die gottlosen Bücher des päpstlichen Rechts und der scholastischen Theologie verbrannt werden, weil die Frechheit der Feinde des Evangeliums so weit gegangen war, Luthers fromme und evangelische Bücher zu verbrennen. Die fromme studierende Jugend sollte zu diesem frommen Schauspiel kommen, weil vielleicht jetzt der Zeitpunkt da war, an dem der Antichrist offenbar werden mußte.“¹⁶⁸⁵

Die daraufhin stattfindende Verbrennungsaktion wurde davon gekrönt, dass Luther einen Druck der Bannandrohungsbulle gleichfalls ins Feuer gab, doch das war keineswegs der Hauptzweck der Aktion: Die Verbrennung des kanonischen Rechts vielmehr war es, die 'das gesamte kirchliche Rechtssystem' in Frage stellte und damit die weitreichendsten Folgen hatte. Die Verbrennung der Bulle dagegen war ein persönlicher, symbolischer Akt Luthers, der sicher vergleichsweise unauffällig vor sich ging: „zitternd und bebend“ sei er an das Feuer getreten, berichtete er Staupitz später, und leise sprach er dabei die an den Psalm 21,10

¹⁶⁸⁰ BRECHT 1981, S. 352–361; SCHWARZ ²1998, S. 97–101.

¹⁶⁸¹ BRECHT 1981, S. 362–366; SCHWARZ ²1998, S. 101–107.

¹⁶⁸² BRECHT 1981, S. 382.

¹⁶⁸³ BRECHT 1981, S. 386 f.

¹⁶⁸⁴ BRECHT 1981, S. 390 f.

¹⁶⁸⁵ BRECHT 1981, S. 403.

anklingenden Worte: „Weil du die Wahrheit Gottes verderbt hast, verderbe dich heute der Herr. Hinein damit ins Feuer!“¹⁶⁸⁶

Ganz anders klingt das in den Berichten des 19. Jahrhunderts, z. B. bei Ranke:

„... in dem vollen Gefühle der Rechtgläubigkeit seines Abfalles trat hierauf der gewaltige Augustiner in seiner Kutte ans Feuer; er hatte die Bulle und die Dekretalen der Päpste in Händen; ‘Weil du den Heiligen des Herrn betrübt hast’, rief er aus, ‘so verzehre dich das ewige Feuer’, und warf sie in die Flamme. Nie ist eine Empörung entschlossener angekündigt worden.“¹⁶⁸⁷

Aus dem Zittern wird das sichere Auftreten „in dem vollen Gefühle der Rechtgläubigkeit“, aus dem Flüstern ein Ausruf. Ganz allgemein wurde die Verbrennungsaktion am 10. Dezember 1520 als letzte und symbolkräftigste Absage an Rom gelesen; sie war der endgültige Bruch Luthers mit der katholischen Kirche. So hieß die entsprechende Kapitelüberschrift in Julius Disselhoffs „Jubelbüchlein“ von 1883: „Wie Luther durch die Verbrennung der Bannbulle von Rom sich lossagt, oder Besteht in der Freiheit, damit uns Christus befreit hat (Gal. 5,1).“¹⁶⁸⁸ Hoffmeister erklärte: „Diese kühnste That bildet in Wahrheit den Gipfelpunkt der Opposition gegen Rom, denn sie war die offenbarste, durch nichts wieder gut zu machende Auflehnung gegen die Autorität der Kirche.“¹⁶⁸⁹ Und Köstlin: „Seinem vollendeten Bruch mit dem päpstlichen Kirchenthum, das seit Jahrhunderten die Christenheit beherrscht und mit dem Christenthum selbst identificirt hatte, hat Luther durch jene That den stärksten Ausdruck gegeben.“¹⁶⁹⁰ In Trümpelmanns „Volksschauspiel“ zu Martin Luther endlich spricht Luther selbst, als er sich zur Tat entschlossen hat:

„So brech’ ich selbst die letzte Brücke ab! / Wohlan zum Streit, du Geist der ew’gen Lüge, / Auf Tod und Leben! Schleudre deinen Bann, / Vor dem die Kaiser einst den Nacken beugten, / Mich beugt er nicht! Die Bulle, die so oft / den Feuertod für Ketzler barg, / Sie sei von mir dem Feuer übergeben!“¹⁶⁹¹

So wurde die Verbrennung der Bannbulle zu einem der großen Luther-Mythen des 19. Jahrhunderts, der wie auch der „Thesenanschlag“ den entscheidenden Vorteil hatte, dass Luther hier nicht nur redete, sondern tatsächlich zu einer Tat schritt, mit der er das Weltgeschehen in neue Bahnen lenkte. Die Idee des ‘großen Mannes’, der die Geschichte ‘macht’, spielt hier eine große Rolle. Dabei kann die Bannbulleverbrennung verschiedene, aber miteinander einhergehende Implikationen haben: „Bruch mit Rom“, das bedeutet zum einen Bruch mit einer überfällig gewordenen und abgedienten Tradition, das ist ein

¹⁶⁸⁶ So BRECHT 1981, S. 404.

¹⁶⁸⁷ RANKE 1839–1847, Zweites Buch, S. 201.

¹⁶⁸⁸ DISSSELHOFF 1883, Kapitel Nr. 7.

¹⁶⁸⁹ HOFFMEISTER 1883, S. 28.

¹⁶⁹⁰ KÖSTLIN 1883A, S. 232.

¹⁶⁹¹ TRÜMPELMANN 1883A, S. 34.

Bekenntnis Luthers zur Geistesfreiheit, die für die Spätaufklärer am Ende des 18. Jahrhunderts im Vordergrund stand und für den Liberalismus des 19. einer der wichtigsten Grundwerte war. „Bruch mit Rom“ bedeutete aber spätestens seit der napoleonischen Belagerung Deutschlands auch Befreiung von der Fremdherrschaft, Durchdringen zu einer eigenen nationalen Identität und letztlich zu einem eigenen Nationalstaat. Damit waren zwei der Grundanliegen des Liberalismus des 19. Jahrhunderts zur Sprache gebracht. Als die Wartburg-Studenten im Oktober 1817 die berühmt-berüchtigte Bücherverbrennung veranstalteten, bezogen sie sich damit auf Luthers Verbrennung der Bannbulle (s. o. S. 178) und bekannten sich gleichzeitig zu diesen beiden liberalen Grundwerten. Beides konnte in den Kulturkampfbestrebungen der 30er, dann aber vor allem der 70er Jahre mit Antikatholizismus oder doch zumindest Anti-Ultramontanismus einhergehen.

Die „Verbrennung der Bannbulle“ wurde – entsprechend der Bedeutung dieser Symbolhandlung für das protestantische Bewusstsein – ein wichtiges Thema auch für die Kunst. Wir haben gezeigt, wie sie – nachdem sie bereits in den frühesten Lutherillustrationen bei Rabus vorkam (s. o. S. 85 f.) und auch sonst durchaus schon vor dem 19. Jahrhundert in der Graphik präsent war, bereits in den ersten ‘moderneren’ Lutherillustrationen am Ende des 18. Jahrhunderts eine große Rolle spielte (s. o. S. 134 ff., Abb. 71 bis Abb. 73), und wie sie besonders bei Chodowiecki schon damals als ein Bekenntnis zur Aufklärung, zu liberalen Prinzipien gewertet werden darf. Wir haben auch gesehen, dass gerade mit der Bedrohung Deutschlands durch Napoleon dieses Thema wieder aufkam, wie namentlich Franz Ludwig Catel im Jahr 1806, dem Jahr der Schlachten bei Jena und Auerstedt, das Thema zunächst für eine Zeichnung aufgriff, wie auch Hummel es in diesem Jahr zu einem Teil seiner Lutherlebenfolge und seines großen Luthergemäldes machte (vgl. Kap. II.4.3.).

Für die populäre Graphik wurde die „Verbrennung der Bannbulle“ geradezu unabdingbar: In nahezu jeder Lutherlebenfolge spielte sie eine Rolle,¹⁶⁹² zuallermeist war das direkte Vorbild, von dem selten abgewichen wurde, die in einem Stich von Buchhorn verbreitete Zeichnung Catels.

Auch in der Malerei kommen immerhin acht Gemälde zusammen, die sich mit dem Thema befassten: Zum einen ein Gemälde nach seiner eigenen Zeichnung von Franz Ludwig Catel, wohl kurz nach der Zeichnung 1806 entstanden; es folgte 1834 Manasse Ungers „Luther verbrennt die Bannbulle“, 1846 ein Bild zum Thema von Martersteig, 1853 von Lessing, 1868 ein Karton von Peter Johann Nepomuk Geiger, 1872 von Paul Thumann, der das Gemälde

¹⁶⁹² Vgl. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 25.10., 26.4., 29.1., 33.3., 34.5.1–6., 36.4., 38.4., 40.1., 41.7., 42.7., 43.5., 44., 56.5., 58.14., 59.5., 61.6., 62.19.1.

später noch einmal, mit Veränderungen aber, wiederholte, und schließlich 1882 Paul Händler in einem Wandgemälde für das Magdeburger Domgymnasium. Davon sind mir nur Ungers, Lessings und Thumanns Gemälde durch das Original oder durch graphische Reproduktion bekannt.

Das Bild Franz Ludwig Catels (1778–1856) befindet sich in Schweizer Privatbesitz.¹⁶⁹³ Es ist aber sehr wahrscheinlich, dass er sich an seiner eigenen Zeichnung (Abb. 86)¹⁶⁹⁴ orientiert hat, die möglicherweise sogar als Vorzeichnung für ein solches Gemälde gedacht war. Wir wollen uns ihr daher noch einmal genauer zuwenden. Trotz eines großen Figurenaufgebots ist die Komposition klar und übersichtlich: Ganz vorn rechts brennt das Feuer, der ‘Scheiterhaufen’ für die päpstlichen Bücher, die bereits in den Flammen schmoren. Zwei Männer, wohl Magister der Universität, einer als Rückenfigur gegeben, der andere im Profil am rechten Bildrand, sind mit Schürhaken beschäftigt, das Feuer in Gang zu halten und das Brandgut zu verteilen. Luther selbst ist genau in der Mitte des Bildes gegeben: Gerade tut er einen Schritt auf das Feuer zu, in der rechten Hand die sich an den Seiten zusammenrollende Bulle haltend, mit der Linken zeigt er auf das Feuer und schaut gleichzeitig nach vorn, aus dem Bild heraus. Fast wirkt es wie eine Aufforderung an den Betrachter von 1806, es ihm gleichzutun, sich gegen die napoleonische Bedrohung aufzulehnen wie Luther gegen den Papst. Und das ganze Volk ist gemeint: Um Luther herum stehen sie im Halbkreis, die Bewohner Wittenbergs, Menschen jeglicher Couleur, Junge und Alte, Frauen, Männer und Kinder, Studenten, Patrizier und Mönche. Sie drängeln sich bis weit in den Hintergrund, sie sind, links oben, sogar auf die Bäume geklettert, um besser sehen zu können und ganz im Hintergrund, über Luthers Kopf, auch auf die Stadtmauer. Hinter diesen, nur noch ganz klein gegebenen Zuschauern der Szene erhebt sich, genau auf der Achse mit Luthers Gestalt, ein nicht näher bestimmbarer Kirchturm, der deutlich macht, dass Luthers Tat unter göttlichem Segen steht.

Als einer der ersten bemühte Catel sich um das „authentische“ Porträt Luthers: Sein Lutherkopf geht mit ziemlicher Sicherheit auf einen der Kupferstiche zurück, die nach dem zweiten Cranach-Porträt Luthers als Mönch (s. o. Abb. 3) nachgestochen worden waren und die Züge Luthers dabei verweichlichten und verwischten, sich aber dennoch auf das „Original“ Cranachs berufen konnten. Der kolorierte Kupferstich Ferdinand Jagemanns z. B., der wohl das Weimarer Triptychon Luthers als Mönch, als Junker Georg und als ‘Kirchenvater’ zum Vorbild hatte und anlässlich des Reformationsjubiläums 1817 erschien,

¹⁶⁹³ Helmut Börsch-Supan, Katalogtext zu KAT. AUSST. BERLIN 1996, Kat. Nr. II 2/112, S. 162.

¹⁶⁹⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 20, S. 73 f.: Stich Ludwig Buchhorns, 1811.

zeigt ganz ähnliche Gesichtszüge (Abb. 162).¹⁶⁹⁵ Die Originalstiche Cranachs waren am Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht so weit verbreitet, und so war eine solche Abbildung wohl das Beste, was Catel bekommen konnte, um sich eine Vorstellung vom Aussehen des Mönches zu machen. Auch für den tadellos zu erkennenden Melanchthon übrigens muss Catel irgendeine Porträtvorlage benutzt haben. Melanchthon steht links hinter Luther, gesammelt und ernst, die Hände zum Gebet gefaltet.

Außer ihm hat Catel keine weiteren historischen Personen mehr eingebracht: Das 'Volk' in seiner Gesamtheit ist es vielmehr, was er zeigt und worin sich die verschiedensten Reaktionen auf Luthers Bannbullenverbrennung spiegeln: Erschrecken und Erstaunen, schlichte Neugier und Sensationslust. In jedem Fall wird deutlich, dass es ungewöhnlich ist, was hier vorgeht, dass der Mann, der so entschlossen vor das Feuer tritt, Mut hat.

Acht Jahre später, 1814, zeichnete Catel, der harmlose Maler des italienischen Genres und der südlichen Vedute, ein Blatt „Das Gastmahl des Belsazar“, „gestochen als Anspielung auf den Sturz Napoleons“.¹⁶⁹⁶ Gerade in diesem Zusammenhang erscheint es sehr wahrscheinlich, dass auch das ältere Blatt, die „Verbrennung der Bannbulle“ und vielleicht auch das danach entstandene Gemälde einen Kommentar zum politischen Zeitgeschehen bildete. Helmut Börsch-Supan jedenfalls hielt das für eine ausgemachte Sache:

„Franz Catels Zeichnung entstand im Zusammenhang mit der Bedrohung Preußens durch Napoleon als Demonstration der Unerschrockenheit eines großen Deutschen gegenüber der ausländischen Macht des Papsttums.“¹⁶⁹⁷

Erst 1834, fast 30 Jahre später, befasste sich wieder ein Maler mit dem Thema der „Verbrennung der Bannbulle“: Manasse Unger (1802–1868), der sich vor allem als Kunstschriftsteller der konservativ-idealistischen Fraktion einen Namen gemacht hat.¹⁶⁹⁸

Seine „Verbrennung der Bannbulle“ (Abb. 163)¹⁶⁹⁹ mutet im Vergleich zu Catels logischer Komposition eher merkwürdig an: Wildes Getümmel beherrscht das fast quadratische, oben lünettenförmig abgeschlossene Bildfeld. Ganz Wittenberg ist hier auf den Beinen, aber man versammelt sich nicht wie bei Catel brav im Halbkreis um Luther, sondern drängelt sich

¹⁶⁹⁵ KAT. AUSST. BAD OEYNHAUSEN 1983, Kat. Nr. 58, S. 62; auch SEIB 1996B, Abb. 10, S. 146.

¹⁶⁹⁶ TB 6, 1912, S. 181.

¹⁶⁹⁷ Helmut Börsch-Supan, Katalogtext zu: KAT. AUSST. BERLIN 1996, Kat. Nr. II 2/112, S. 162.

¹⁶⁹⁸ V. a. „Das Wesen der Malerei, begründet und erläutert durch die in den Kunstwerken der bedeutenden Meister erhaltenen Principien. Ein Leitfaden für denkende Künstler und gebildete Kunstfreunde“, Leipzig 1851.

¹⁶⁹⁹ Öl/Lwd., 46,5 x 51,5 cm (innerhalb des Rahmens); Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. G 155. Ausgestellt auf der akademischen Kunstausstellung in Berlin 1834: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, S. 121, Nr. 1266; Literatur: erwähnt bei JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 133; KRUSE 1999, S. 285 f., Abb. S. 285. Unter dem Bild der Text: „Dieweil du den Herrn deinen Gott betrübt hast, so verzehre dich das ewige Feuer.“ In den Zwickeln oben links eine Gans auf einem Scheiterhaufen, oben rechts ein schwimmender Schwan als Anspielung auf die „Weissagung“ des Johannes Hus, s. o. 56 f.

rechts und links von ihm, die rechte Gruppe der Zuschauer verdeckt sogar fast ganz das Feuer, von dem nur ein kleines Eckchen vor Luther hervorblitzt und das vor allem aufgrund der Rauchschwaden lokalisiert werden kann. Die Personen Ungers beschränken sich nicht wie bei Catel auf den gemessenen Ausdruck des Erschreckens oder der Bewunderung, sondern geben alles: Ganz am linken Bildrand z. B. stürzt ein Universitätsangehöriger ins Bild, den linken Arm vorgestreckt, den Mund im Rufen weit geöffnet, ängstlichen Auges: Er fürchtet wohl um Luther, vermutet der Betrachter, und will ihn von der verhängnisvollen Tat abhalten. Der Mönch etwas weiter rechts von ihm dagegen schüttelt die Faust in wilder Schmähung des Reformators, ein anderer, dessen Tonsur man nur von hinten sieht, drängt wieder dem Stadttor zu; er will mit all dem nichts zu tun haben. Er muss aber gegen einen Strom Volks ankämpfen, das, einer an den anderen gedrängt, aus dem Stadttor quillt, so groß ist die Teilnahme an dem Geschehen. Mehrere Gläubige haben sich auch andächtig auf die Knie geworfen, die Hände zum Gebet gefaltet, darunter ein älterer Mann rechts von dem drohenden Mönch, hinter dem ein Ritter auftaucht, der wohl im Begriff ist, Angreifer Luthers abzuwehren, denn er schaut wütend zurück und holt mit der Rechten zum Schlag aus.

Die Gruppe um Luther dagegen ist frei von Gedränge. Luther selbst ist genau im Mittelpunkt des Bildes wiedergegeben, und bei ihm spürt man deutlich den Einfluss Catels: Die gleiche Schrittstellung, die gleiche Art, wie sich die Bannbulle an den Seiten zusammenrollt, nur hat er sie hier mit beiden Händen erfasst. Er schaut auch nicht wie Catels Luther aus dem Bild heraus, sondern wie erleuchtet gen Himmel. Unger hat sich nicht wie Catel an die Bildnisse Luthers als Mönch gehalten: Dieser Luther ist älter, stämmig, mit vollen Gesichtszügen und unübersehbaren Geheimratsecken. Unger hat sich für den wiedererkennbaren, älteren Reformator entschieden, statt der historischen Wahrheit Genüge zu tun.

Um Luther herum ist eine ideale 'Wittenberger Gruppe' versammelt: Ganz links, sich von den Universitätsangehörigen durch seine reiche, farbige Kleidung abhebend, steht der Kanzler des Kurfürsten, Spalatin, angelehnt an das Stammbuch-Bildnis Cranachs (Abb. 164),¹⁷⁰⁰ rechts neben ihm wohl Justus Jonas (Abb. 165).¹⁷⁰¹ Rechts von Luther ist Melancthon im Gespräch mit einem nicht identifizierbaren graubärtigen Mann, daneben noch Johannes Bugenhagen (vgl. Abb. 170),¹⁷⁰² der spätere Stadtpfarrer und Beichtvater Luthers, der allerdings 1520 noch

¹⁷⁰⁰ Das sog. „Stammbuch“ Lucas Cranachs, neun ganzfigurige Wasserfarben-Bildnisse (heute im Besitz der Staatsbibliothek Berlin) von Reformatoren und Fürsten, war 1814 in einem ehrgeizigen Projekt von Christian von Mechel in Kupferstichtafeln herausgegeben worden. Vgl. HEILAND 1953, S. 148 f.

¹⁷⁰¹ Aus dem Stammbuch Cranachs, Faksimile, Abb. in KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 270d, Abb. S. 296.

¹⁷⁰² Sicher nach einem der Bildnisse Bugenhagens aus der Cranach-Werkstatt, z. B. dem Exemplar in Wittenberg, Lutherhalle: KAT. WITTENBERG²1993, S. 197, Abb. 181.

gar nicht in Wittenberg war. Historisch kaum authentisch ist wohl auch die Schar der Ritter, die sich im Hintergrund auf dem Laufgang der Stadtmauer versammelt haben und sogar mit einer Fahne schwenken, und der auf die Stadt zureitende fürstlich gekleidete Herr, von dem es nicht unwahrscheinlich ist, dass es sich um den Kurfürsten Friedrich den Weisen handeln soll. Auch Luthers Porträtist und Freund Lucas Cranach übrigens wohnt der Bannbullenverbrennung bei, er steht rechts hinter der Gruppe des Ritters und des älteren Handwerkers, mit dem charakteristischen langen Bart, den er sich im Alter wachsen ließ. Er schaut nicht zu Luther hin, sondern vage zu der linken Zuschauergruppe hinüber; es ist, als habe Unger Cranach unbedingt von vorn darstellen wollen, damit der Betrachter ihn auch erkenne; zudem konnte er so die Haltung Cranachs, die dieser in seinem eigenen Porträt im Weimarer Stadtkirchenaltar zeigte, sehr getreu übernehmen (s. o. Abb. 41). Auch sonst hat Unger großen Wert darauf gelegt, die von ihm benutzten Porträts möglichst unverfälscht wiederzugeben: Die Blickrichtungen auch Spalatin und Jonas' entsprechen genau der der Cranach'schen Bilder, ohne Rücksicht auf die innerbildliche Dramaturgie.

Insgesamt ergibt sich ein merkwürdiges Gemenge aus dem Bemühen um historische Authentizität in einzelnen Porträts und einer äußerst phantasievollen Auffassung des Gesamtstoffes. Joachim Kruse hat die interessante Theorie aufgestellt, dass es sich hier gar nicht um die Illustration des wirklichen historischen Vorgangs handelt, sondern um ein Bild zu Zacharias Werners Stück „Die Weihe der Kraft“ von 1806.¹⁷⁰³ Das würde zumindest die vielen Ritter im Bild erklären, die in Werners Stück eine große Rolle spielten; der wütende Ritter links neben der Reformatorengruppe wäre dann vielleicht mit Franz von Wildeneck zu identifizieren, der Luther im Stück zur Bannbullenverbrennung folgt; allerdings trägt er ihm hier nicht, wie bei Werner, die Bücher nach.

Die fiktive Vorlage würde auch die extremen Gefühle erklären, die die Wittenberger umtreiben; der Grundtenor der schwärmerisch-romantischen Stückes wäre damit getroffen, obwohl hier im Volk eigentlich nur Zustimmung zu Luthers Tun herrscht, mit Ausnahme Katharina von Boras, die, bevor sie Luthers ansichtig wird, die Tat zu unterbinden sucht, indem sie das Volk beschwört:

„Verblindet Volk, was jagt ihr wild umher? / Was rennt ihr aus den Häusern, füllt die Straßen, / Laßt Nahrung und Gewerbe, Weib und Kinder, / Treibt Mummerei, wie Gaukler in der Fastnacht, / Mit abenteuerlichem Hirngespinst?“¹⁷⁰⁴

¹⁷⁰³ KRUSE 1999, S. 285; zum Stück s. o. Kapitel II.4.3.

¹⁷⁰⁴ WERNER 1876 (1806), S. 41.

Als sie Luther dann sieht und in ihm ihr „Urbild“ erkennt (s. o. S. 166), bedeckt sie allerdings das Gesicht mit den Händen und stürzt davon. Kruse will sie in der rechts im Bild knienden Frau mit dem Kopftuch erkennen; das Kopftuch wäre dann der Nonnenschleier. Das macht Kruses These natürlich anfechtbar: Zwar stimmt die Stimmung des Gemäldes mit Werners Stück überein, es wäre auch denkbar, dass ein alter Liebhaber des Werner'schen Stückes das Bild in Auftrag gegeben hätte. Aber hätte Unger sich dann nicht näher an den Text gehalten? Hätte er nicht, wie Heinrich Anton Dähling das in der gleichthematischen Illustration zu Werners Stück tat,¹⁷⁰⁵ gezeigt, wie Katharina, ihren Schützling Therese an der Hand, entsetzt davonläuft (Abb. 166)? Zudem hat die Betreffende keinerlei Ähnlichkeit mit dem bekannten Bildnis der Katharina von Bora; an dieses erinnert viel mehr die links hinter der Knienden stehende betende junge Frau.

Welche Intentionen Manasse Unger hatte, als er die „Verbrennung der Bannbulle“ malte, muss also leider offen bleiben, zumal über eventuelle Auftraggeber und Vorbesitzer nichts bekannt ist. Möglicherweise hat er mit der Einfügung der historischen Porträts, mit der großen Menge an Volk, in dem jede Volksgruppe angemessen vertreten ist, beabsichtigt, ein „Gesamtgemälde“ der Reformation zu geben, das nicht nur die Verbrennung der Bannbulle, sondern auch die Bedeutung dieser Tat ausdrücken sollte: Die nationale Bewegung, die die Ritter anführten, das Landeskirchentum, das durch die Lutherschutzpolitik Friedrichs des Weisen eingeleitet wurde usw. Wir werden sehen, dass auch andere Maler versuchten, dem Thema eine universellere Bedeutung zu geben, indem sie die Porträts berühmter Mitreformatoren Luthers und auch Cranachs, des Reformationsmalers, einbrachten. Das Volk hatte ja schon Catel an der Aktion teilhaben lassen, obwohl sie in der Realität wahrscheinlich vor allem im Beisein der Universitätsangehörigen stattfand.¹⁷⁰⁶

Das Gemälde, 1834 gemalt, ist m. W. das früheste Bild nach den Karlsbader Beschlüssen, das wieder eines der großen Themen aus Luthers öffentlichem Leben zum Thema hatte; sonst wurde in dieser Zeit, wenn man Luther überhaupt thematisierte, eher auf das Idyllische, Harmlose zurückgegriffen wie z. B. in Berendts Gemälde von „Luther vor Frau Cotta“. Es ist vielleicht kein Zufall, dass diese erste „Verbrennung der Bannbulle“ nach Catel in der Zeit des ersten Aufschwungs des Liberalismus nach der Französischen Juli-Revolution gemalt wurde. Von einem liberalen Feuer, wie es z. B. Lessings „Hussitenpredigt“ ausstrahlte, ist allerdings nichts zu spüren.

¹⁷⁰⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 19.2., S. 70.

¹⁷⁰⁶ So der Bericht eines unbekanntes Augenzeugen, auf dem unsere Kenntnis des Hergangs der Bannbulleverbrennung vor allem beruht (Exustionis Antichristianorum decretalium acta, WA 7, 184), abgedruckt bei JUNGHANS 1967, S. 96 f.

Wenn man F. W. Martersteigs „Luther verbrennt die Bannbulle“ von 1846 liberale Intentionen unterstellen will, bewegt man sich schon auf sichererem Boden: Der Pariser Hintergrund Martersteigs spricht dafür, seine Aufnahme einer realistischen Malweise, mit der er in Deutschland einer der ersten war, ebenfalls; schließlich auch seine Pariser ‘Barrikadenszene’, von der oben schon die Rede war. Von dem Bild der „Bannbulleverbrennung“ selbst fehlt jede Spur. Besonders beeindruckend kann es nicht gewesen sein. Franz Kugler, der es 1846 auf der Kunstausstellung in Berlin sah, sprach lediglich von zwei „Scenen aus dem Leben Luthers“, die nach seiner Meinung keinen Vergleich mit der ebenfalls in Berlin zu sehenden „Übergabe der Augsburger Konfession“ desselben Künstlers aushielten.¹⁷⁰⁷ Mit diesen „Scenen“ können nur die „Verbrennung der Bannbulle“ und der „Thesenanschlag“ gemeint gewesen sein.

Zwei Jahre später erschütterte die Revolution Deutschland. „Nicht zufällig“, so meint auch Ingrid Jenderko-Sichelschmidt,¹⁷⁰⁸ zeichnete der politisch interessierte Lessing, Offizier der Düsseldorfer Bürgerwehr und zeitlebens gemäßigter Liberaler und Nationalist, in diesem Jahr seinen ersten Entwurf einer „Verbrennung der Bannbulle“ (Abb. 167).¹⁷⁰⁹ Die sorgfältig mit Bleistift und Pinsel ausgeführte Zeichnung stellt den Scheiterhaufen, der hier mehr aus Büchern denn aus Holz zu bestehen scheint, in die genaue Mittelachse des Bildes. Weißer Rauch steigt vor dem ungestaltet gelassenen blaugrünen Hintergrund des Papiers auf, vom Wind leicht nach rechts verweht. Vor diesem weißen Hintergrund hebt sich markant die Figur Luthers in der schwarzen Kutte ab, ein junger Mönch, in den Gesichtszügen an Cranachs erstes Kupferstichbildnis angenähert (vgl. Abb. 2),¹⁷¹⁰ der in beiden Händen das große Papier der Bannandrohungsbulle hält und wie um den Rat Gottes zu erfragen nach links oben in den Himmel blickt. Es ist ein Moment des Innehaltens vor der eigentlichen Tat; Luther geht nicht blindlings drauflos, sondern er vollbringt die geschichtsträchtige Tat im vollen Ermessen ihrer Bedeutung.

Das Innehalten steigert die Spannung der Umstehenden, die sich rechts in angemessenem Abstand, durch eine Bodenkuhle von dem eigentlichen Geschehen getrennt, versammelt haben und sich links um das Feuer scharen. Ein Magister hat sich hingekniet und übergibt ein

¹⁷⁰⁷ KUGLER 1854, Bd. 3, S. 573. Das Gemälde taucht im Ausstellungskatalog der Berliner akademischen Kunstausstellung 1846 auf: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1846, S. 142, Nr. 1535. Außerdem BM I,2, S. 943, Nr. 18; erwähnt bei BECKER 1971, S. 454; JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 133.

¹⁷⁰⁸ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 120. Auch LEUSCHNER 1982, Bd. 1, S. 201 sieht einen Zusammenhang, ebenso KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, S. 18.

¹⁷⁰⁹ Cincinnati Art Museum, Inv. Nr. 1882.53. Literatur: BM S. 851, Nr. 99; JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 126, 127, 130, 131; KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, Kat. Nr. 18, S. 81 (Abb. ebd.); LEUSCHNER 1982, Bd. 1, S. 201, Bd. 2, Kat. Nr. 253, S. 835–839. Ausgestellt 1880 auf der Nachlassausstellung Lessings in Berlin.

Buch dem Feuer.¹⁷¹¹ Schon hier sind einige der Typen vorgezeichnet, die Lessing später bei der großformatigen Ausführung des Gemäldes wieder verwenden sollte, so der den Oberkörper weit vorbeugende Bärtige, dessen Kopf rechts hinter der Schulter der breitbeinig stehenden Repoussoirfigur zu sehen ist, oder der sich an das Feuer heranpirschende kleine Junge ganz links.

Lessing hat die Zeichnung zunächst nicht zu einem größeren Gemälde erweitert, er war auch bis 1850 mit seinem „Johann Hus auf dem Scheiterhaufen“ beschäftigt.¹⁷¹² Wenn er das Thema 1851 und 1852 in Zeichnungen wieder aufnahm und 1853, ohne Auftrag, ein mehr als zwei Meter breites Gemälde zum Thema fertig stellte, dann mag das im Angesicht der Restauration als ein Bekenntnis zu gleichbleibend liberalen Grundideen gewertet werden, dann mag das auch eine Form von künstlerischem Protest gegen die Unterdrückung von bürgerrechtlichen und nationalen Bestrebungen nach dem Scheitern der Revolution gewesen sein.

Wie schon bei der „Leipziger Disputation“ geht Lessing auch hier von einem eher diagonalen Aufbau in der ersten Zeichnung in den folgenden Entwurfszeichnungen und dem endgültigen Gemälde zu einer klareren Komposition über, die nahezu symmetrisch auf den Mittelpunkt hin komponiert ist. Über eine Zeichnung von 1851, heute verschollen,¹⁷¹³ schrieb Hans Wilhelm Hupp, Luther sei „die beherrschende Figur, fest gerahmt von 2 Kulissen“.¹⁷¹⁴ Es ist also sehr wahrscheinlich, dass Lessing hier schon die rechte Zuschauergruppe näher an den Protagonisten herangeholt hat, wie das auch in der Zeichnung vom Januar 1852 zu sehen ist (Abb. 168).¹⁷¹⁵ Diese Version hat Lessing mit einer verschneiten mittelalterlichen Stadtansicht versehen, wohl irrtümlich der der Stadt Nürnberg.¹⁷¹⁶ Die Komposition insgesamt ist jetzt breiter gelagert, die Zuschauergruppen nehmen mehr Platz ein. Für Luther hat Lessing hier eine Variante ausprobiert, die er später wieder verwarf: Er hat ihm in die rechte Hand ein Buch, in die linke die Bulle gegeben, und mit beidem schreitet Luther nun auf das Feuer zu. Auch schaut er nicht mehr zum Himmel auf, sondern in das Feuer hinunter. Die Haltung des

¹⁷¹⁰ So auch KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, S. 18.

¹⁷¹¹ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 127 und 131 identifiziert den Mann als Melancthon, diese Vermutung stellt auch LEUSCHNER 1982, Bd. 2, S. 837 an; möglich ist das, die Porträtähnlichkeit ist aber nicht eindeutig. Ein zeitgenössischer Bericht sprach von einem „nicht unbekanntem Magister“, der den Scheiterhaufen errichtet und angezündet habe (JUNGHANS 1967, S. 96). Man vermutet heute, dass es sich dabei möglicherweise um Johann Agricola handelte: BRECHT 1981, S. 404.

¹⁷¹² JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 98–119.

¹⁷¹³ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 126; LEUSCHNER 1982, Bd. 2, Kat. Nr. 257, S. 844 f..

¹⁷¹⁴ Hans Wilhelm Hupp: Karl Friedrich Lessing. Ein Übergangsmeister der Düsseldorfer Schule von der Romantik zum Realismus, Phil. Diss. 1922, S. 74; zitiert nach LEUSCHNER 1982, Bd. 2, S. 844.

¹⁷¹⁵ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 128 f. datiert diesen Entwurf auf 1851; dem widerspricht LEUSCHNER 1982, Bd. 2, Kat. Nr. 258, S. 845–858; abgebildet bei PFLUGK-HARTTUNG ²1915, nach S. 424.

vor dem Feuer knienden Magisters und des sich rechts vorbeugenden und sich auf einen Stock stützenden Mannes mit dem Schwert an der Seite ebenso wie die Gruppe der Universitätslehrer links vom Feuer übernahm Luther später auch für das Ölbild. Sowohl durch das nähere Heranrücken der linken Zuschauergruppe als auch durch das angespannte Sich-Vorbeugen der Professorengruppe und des Mannes vorn rechts hat Lessing die Konzentration auf den Mittelpunkt des Gemäldes, auf die Verbrennungsaktion, gesteigert und gleichzeitig durch die Neueinführung der Repoussoirfigur rechts und des nun mit dem Rücken zum Betrachter knienden Magisters links größere Nähe zum Betrachter erzeugt. Während der breitbeinig Stehende in der Zeichnung von 1848 die Komposition nach außen hin abschirmte, bewirken die vorgebeugten Haltungen der Rückenfiguren in diesem Entwurf, dass der Betrachter sich in das Bild eingeleitet fühlt.

Der Versuch Ingrid Jenderko-Sichelschmidts, in dieser Zeichnung schon nach historischen Porträtköpfen zu suchen, erscheint mir müßig. Für keinen der Anwesenden ist ein solcher Porträtkopf nachweisbar, auch wenn der bartlose Universitätslehrer, der die Gruppe nach vorn abschließt, mit viel gutem Willen mit Holbeins Melanchthon-Porträt verglichen werden kann.¹⁷¹⁷ Vera Leuschner konnte durch ihre Briefdokumentation nachweisen, dass Lessing erst im Februar 1852 begann, ernsthafte antiquarische Studien zu betreiben. Er fuhr aus diesem Grund nach Köln; durch einen Bekannten in Halberstadt erhielt er zu dieser Zeit ein Lutherporträt nach Cranach, „das aus der Zeit der Bannbullensverbrennung stammt“.¹⁷¹⁸

Dieses – es ist das Porträt Luthers mit dem Doktorhut (Abb. 4), das Lessing auch für seine spätere „Disputation in Leipzig“ verwendete – erscheint dann auch in einem Holzstich Kretzschmars nach Lessings Karton.¹⁷¹⁹ Dieser wird der vorhergehenden Zeichnung genau entsprochen haben, denn die einzigen Veränderungen; Luthers neuer Porträtkopf und der

¹⁷¹⁶ LEUSCHNER 1982, Bd. 2, S. 846; s. auch Briefdokumentation bei Leuschner, Bd. 1, S. 339, Brief Nr. 158 vom 11.7.1852, in dem Lessing schreibt, dass er diesen Irrtum entdeckt hat.

¹⁷¹⁷ Gemeint ist das kleine, runde Bildnis in einer Deckeldose von um 1533/35, Hannover, Niedersächsisches Landesmuseum. Vgl. BEHREND 1997, S. 123, Abb. S. 124.

¹⁷¹⁸ LEUSCHNER 1982, Bd. 1, S. 337 f.

¹⁷¹⁹ Ebenfalls 1852, wohl noch vor Jahresmitte, da Lessing noch die Stadtansicht Nürnbergs einbrachte. JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 129; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 65.1., S. 236 ohne Abbildung; LEUSCHNER 1982, Bd. 2, Kat. Nr. 259, S. 848 f.; der Holzschnitt Kretzschmars wurde abgebildet in *Die Dioskuren* 5, 1860, S. 175 und in der *Leipziger Illustrierten Zeitung*, 23.7.1864, Nr. 43, S. 70; Abb. außerdem bei ROGGE 1883, S. 29 und FLACKE 1998B, S. 113. Ein Exemplar findet sich in der Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. grfl IV a 1365. Er diente auch zur Vermittlung der Reformationsgeschichte im Unterricht und wurde in der Reihe „Ausgewählte Bilder der Leipziger Illustrierten Zeitung. Hrsg. vom Lehrmittelausschuss des Lehrervereins, Serien 12 und 13“ herausgegeben: Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. fl VII 6525.

Blick zum Himmel, sind wohl erst im Holzstich entsprechend dem fertigen Gemälde verändert worden.¹⁷²⁰

Das 1853 vollendete Gemälde wurde in Deutschland nur vom 6.–12. Juni in Düsseldorf ausgestellt und ging danach gleich an einen Rotterdamer Käufer.¹⁷²¹ Es ist heute verschollen, aber immerhin durch einen detailliert ausgearbeiteten Kupferstich T. W. Th. Janssens überliefert (Abb. 169).¹⁷²²

Auf den ersten Blick hat Lessing im Vergleich zu der Zeichnung und dem Karton von 1852 nur noch wenig verändert, am auffälligsten ist vielleicht, dass die Stadtkulisse Nürnbergs nun doch der Wittenbergs mit den beiden charakteristischen Türmen der Stadtkirche gewichen ist. Insgesamt hat Lessing der Stadtkulisse hier wesentlich weniger Raum eingeräumt als vorher, Jenderko-Sichelschmidt vermutet, „weil die Wittenberger Silhouette weniger dekorativ und geschlossen wirkt als die Nürnberger“.¹⁷²³ Das scheint mir nicht der einzige Grund zu sein. Zwar ist die Wittenberger Stadtkulisse sicher weniger imposant, doch hätte Lessing auch hier zumindest mit dem Turm der Schlosskirche noch einen weiteren markanten Punkt bringen können. Statt dessen hat er die Stadtkirche als einzig herausragendes Bauwerk sehr zentral und direkt über dem brennenden Feuer ins Bild gesetzt und so das Hauptgeschehen noch einmal betont und ihm eine weitere Bedeutungsdimension hinzugefügt: Wie bei Catel deutet auch hier die Kirche an, dass, was hier geschieht, göttlichen Zuspruch findet. Durch das Weglassen der vielen Türmchen, die im Karton noch so eine große Rolle spielten, klärt Lessing die ganze Komposition. Aus diesem Grund hat er wohl auch den winterlich kahlen Baum am linken Bildrand weggelassen. Statt dessen lässt er den ganzen oberen Bildteil von einem dramatisch gestalteten Himmel dominieren: Dunkle Wolken verdüstern vor allem die rechte Bildhälfte und liegen mit weißen im Kampf, vielleicht auch sinnbildlich zu sehen für den Kampf Luthers gegen die dunklen Wolken des Papsttums; sicher nicht zufällig ballen sich die schwarzen Wolken vor allem am rechten Bildrand, dort, wo die Skeptiker sich versammelt haben, über Luther und der Verbrennungsaktion aber ist der Himmel hell, ebenso über seinen Anhängern auf der linken Seite.

¹⁷²⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 236: Unter dem Stich steht: „Nach der getuschten Cartonzeichnung [...] ausgeführt, auf dem Holzschnitt aber die Lutherfigur so verändert, wie sie sich auf dem Bilde befindet.“

¹⁷²¹ *Deutsches Kunstblatt* 4, 1853, S. 212; sonstige Literatur zum Gemälde oder zu dem nach ihm angefertigten Stich Janssens: *Deutsches Kunstblatt* 3, 1852, S. 122, 139 f., 328; *Deutsches Kunstblatt* 4, 1853, S. 35; *Deutsches Kunstblatt* 7, 1856, Nr. 46; *Die Dioskuren* 3, 1858, S. 197; *Die Dioskuren* 4, 1859, Nr. 67; *Die Dioskuren* 6, 1861, S. 389; SCHASLER 1865, S. 79; MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 132 f.; BM I,2, S. 848, Nr. 71; SCHAARSCHMIDT 1902, S. 116 f.; JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 120/145; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 386, S. 510; BECKER 1985, S. 241 f.; WEBER 1987, S. 51; HAGER 1989, S. 204; KAT. AUSST. DÜSSELDORF 2000, S. 153.

¹⁷²² KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 386, S. 510. Abgebildet auch bei ROGGE⁶ 1909, zw. S. 104/105.

¹⁷²³ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 129.

Der dramatisch bewegte Himmel ergänzt viel wirkungsvoller, als es jede Stadtkulisse vermocht hätte, die Aussage des Bildes. Die Reduktion der Bebauung im Hintergrund verhilft aber auch zu einer Klärung der Komposition, die Lessing auch in den Figurenkonstellationen weitergeführt hat: Die rechte Gruppe von Zuschauern befindet sich nun genau gegenüber der linken, sie bilden eine bildparallele Linie, und die Männer im Hintergrund, hinter dem Scheiterhaufen, sind dichter zusammengedrückt. Den linken Kontur hat Lessing durch den aufrecht Stehenden mit dem lässig übergeworfenen Mantel und dem Spitzbärtchen abgeschlossen, wo vorher noch die unruhige Gruppe zweier Männer und eines Kindes den Rand etwas ausfranst. Das Kind ist nun zwischen den eben genannten Mann und den vordersten der Magister gerückt, wie dieser beugt es sich neugierig vor, und auch auf der rechten Seite des Bildes nimmt noch ein weiterer Mann die Bewegung des Vorbeugens auf, die gesamte Bildbewegung zur Mitte hin lenkend.

Luther selbst hält jetzt wieder nur die Bulle in beiden Händen, auch dies eine Konzentration auf das Wesentliche. Im Vergleich zu den vorherigen Entwürfen ist er imposanter gegeben, breiter, auch den Cranach'schen Porträtkopf hat Lessing etwas aufgeschwemmt, vielleicht im Versuch, ihn dem bekannten, älteren Lutherkopf etwas anzunähern. Die Haltung Luthers ist wieder die gleiche wie in der ersten Entwurfszeichnung von 1848: Den linken Fuß leicht vorgestellt, die Bulle an beiden Rändern über das Feuer haltend und den Kopf nach links oben gewendet. Das kräftigere Ausschreiten der Entwürfe von 1852, das ungestüme Zusammenknüllen des Papiers ist wieder dem ruhigeren Moment des Innehaltens gewichen. Dieses transitorische Moment – er tut es noch nicht, aber er wird es gleich tun – war von Lessing möglicherweise zur Spannungssteigerung gedacht, erklärt vielleicht auch die spannungsgeladenen Mienen der Zuschauer, ihr erwartungsvolles Sich-Vorbeugen besser, nimmt aber auch – und das war von Lessing sicher so beabsichtigt – die dramatische Wirkung zurück.

Wie so oft bei Lessing sind es vor allem die Mienen der Umstehenden, die von der Bedeutung des Geschehens eine Ahnung geben: Hier geht etwas vor, was die Geister scheidet. Doch hält sich Lessing weise vor Gefühlsausfällen zurück, wie sie die Wittenberger Bevölkerung bei Manasse Unger an den Tag legte. Stattdessen erwartungsvolle Spannung in den Gesichtern der Freunde Luthers unter den Universitätsangehörigen links, Erschrecken und Skepsis bei den beiden Figuren aus dem Volk ganz rechts, ein Hauch von Feindseligkeit in dem Mönch mit der Kapuze, dessen Kopf zwischen denen der beiden neugierigen Männer auf der rechten Seite hervorschaute.

Lessing hat übrigens auch für dieses Gemälde viele antiquarische Studien betrieben: Er berichtete seinem Bruder von einer Reise nach Köln,¹⁷²⁴ und im Juli 1853 schrieb er seiner Frau, dass er plane, nach Wittenberg zu fahren;¹⁷²⁵ im September berichtete er dem Bruder Robert von dem Ergebnis: „In Wittenberg habe ich ziemlich das erreicht, was ich gewollt; nur ein Portrait Carlstadt’s war nicht aufzutreiben.“ Er habe aber „nach der Reise diese Figur kassiert und werde aus gutem Grund einen Studenten dafür hinstellen.“¹⁷²⁶

Auch in der Presse berichtete man von Lessings Studien,¹⁷²⁷ und im „Deutschen Kunstblatt“ wurde das Gemälde schon 1852 angekündigt mit der Bemerkung: „Portraits von Luther, Bugenhagen, L. Cranach und anderen Zeitgenossen kommen darin vor.“¹⁷²⁸ Möglicherweise liegt es an der Radierung, aber diese Köpfe sind nicht ohne weiteres in Lessings Bild zu identifizieren. Jenderko-Sichelschmidt meinte, in dem vordersten der Universitätslehrer, der uns das volle Profil zukehrt, Melanchthon zu entdecken.¹⁷²⁹ Das ist durchaus möglich, auch wenn der Künstler die charakteristische Hakennase, die besonders Dürers Melanchthon-Porträt zeigt, sehr beschönigt hat. Das genaue Vorbild ist aber kaum auszumachen. Lucas Cranach erkennt Jenderko-Sichelschmidt richtig in dem vollbärtigen Mann, der den Mittelpunkt der Hintergrundgruppe einnimmt und die Hände vor dem Bauch gefaltet hält. Cranach als berühmter Vertreter der Wittenberger Bürgerschaft, der gleichzeitig auch noch der gleichen ‘Zunft’ angehörte wie die Künstler des 19. Jahrhunderts, wurde mit Vorliebe in die Lutherbilder eingebracht, und die „Verbrennung der Bannbulle“, in der die Gemälde die Bürgerschaft versammeln – auch wenn in der Realität wohl vor allem Universitätsangehörige daran teilnahmen – bot hierfür eine ideale Gelegenheit.

Müller von Königswinter berichtete, man könne außer Melanchthon auch „Forster, Bernhardi, Bugenhagen und Andere gewahren“.¹⁷³⁰ Davon ist nur Bugenhagen auszumachen: Er ist mit ziemlicher Sicherheit der junge Mann, dessen Kopf zwischen dem hochaufgerichteten Mann am linken Bildrand und Melanchthon zu sehen ist, zu erkennen ist er an der gebogenen Nase und den weichen Gesichtsformen (vgl. die Bildnisse Cranachs, z. B. Abb. 170). Der bärtige Mann in der ersten Reihe rechts von Melanchthon dagegen, mit der scharfen Nase, dem etwas vorspringenden Kinn und dem spitzen Bart scheint Caspar Cruciger zu sein, wie ein Vergleich mit dem Porträt Crucigers von Lucas Cranach z. B. auf dem Dessauer Altar (s. o. Abb. 36,

¹⁷²⁴ LEUSCHNER 1982, Bd. 1, Briefdokumentation Nr. 155, S. 337 f.

¹⁷²⁵ LEUSCHNER 1982, Bd. 1, Briefdokumentation Nr. 158, S. 338 f.

¹⁷²⁶ LEUSCHNER 1982, Bd. 1, Briefdokumentation Nr. 159, S. 339.

¹⁷²⁷ *Deutsches Kunstblatt* 3, 1852, S. 122, 328.

¹⁷²⁸ *Deutsches Kunstblatt* 3, 1852, S. 139.

¹⁷²⁹ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 131.

¹⁷³⁰ MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 133.

ganz links) nahelegt. Sowohl Cruciger als auch Bugenhagen waren 1520 noch gar nicht in Wittenberg: Wie Manasse Unger auch, versuchte Lessing in seiner „Verbrennung der Bannbulle“ durch diese unhistorische Ausweitung des Figurenpersonals, ein Bild der Reformation zu geben, das über den einzelnen, kurzen Moment hinausgeht; aus diesem Grunde mag er auch Luther so massig gegeben haben, aus diesem Grund auch hat er sich vielleicht für eine weniger dramatische, ruhigere und denkmalhaftere Gestaltung der Komposition entschieden. Bei aller Individualität in der Gestaltung der Umstehenden gibt Lessing doch ein Idealbild, und deswegen hielt Max Schasler, der gestrenge, eher idealistisch orientierte Kunstrichter der „Dioskuren“, das Gemälde auch für „eine der historisch-bedeutsamsten und in der Form am meisten stilisirten Kompositionen Lessing’s“,¹⁷³¹ aus dem gleichen Grund aber wünschte sich Müller von Königswinter „mehr begeisterten Schwung“.¹⁷³² Dem Kritiker des „Deutschen Kunstblattes“ gefiel vor allem die Gestalt Luthers; sie sei „wahrhaft imposant. Noch in der Fülle der Jugendkraft, aber im reifsten Bewusstsein seines Unternehmens, scheint seine Brust auf gleiche Weise geschwellt von der Gluth des eignen innern Dranges und der Wärme des göttlichen Geistes, der mit neuer Gewalt in sie einzieht; sein Mund festigt sich zu kräftigstem Trotze, ohne von seiner Lieblichkeit etwas zu verlieren, sein erhabenes Auge nimmt das wiedererrungene Licht zugleich in sich auf und strahlt es von sich.“¹⁷³³

„Im reifsten Bewußtsein seines Unternehmens“, das ist es sicher, was Lessing mit diesem Luther, dem Innehaltenden, Aufblickenden, vermitteln wollte. Dafür erschien der Luther des ersten Entwurfs von 1848 zu jung, der der folgenden Entwürfe zu zornig.

Nicht ganz so mild verklärt erscheint Luther wieder in einer anderen Zeichnung Lessings, die die Verbrennung der Bannbulle zum Thema hatte und die er 1855 für das geplante Buchprojekt des Verlegers Wigand anfertigte (Abb. 171).¹⁷³⁴ Luther tritt hier mit visionärem Blick gen Himmel auf das Feuer und den Betrachter zu, das päpstliche Schreiben mit der Rechten über das Feuer haltend; er fasst das Blatt hier nicht mehr so zaghaft an, sondern ballt seine Faust um den Rand. Auch hat Lessing die symmetrische Komposition aufgegeben, die Zuhörer gruppieren sich jetzt von links vorn nach rechts hinten in die Bildtiefe hinein. Es mag das kleine Format gewesen sein, das es Lessing erlaubte, von der „erhabenen“, vergleichsweise zeitlosen Form des Historiengemäldes abzurücken, um das Geschehen

¹⁷³¹ SCHASLER 1865, S. 79.

¹⁷³² MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 133.

¹⁷³³ *Deutsches Kunstblatt* 4, 1853, S. 35.

¹⁷³⁴ Zeichnung in der Landesgalerie Hannover; Gestochen von Raab. BM I,2, S. 848, Nr. 72; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 65.2., S. 236 f., Abb. S. 237; LEUSCHNER 1982, Bd. 2, Kat. Nr. 262, S. 854 f.; KASTLER 1992C, Bd. 1, Kat. Nr. 435, S. 383.

dramatischer und lebendiger zu schildern. Die Eiche am rechten Bildrand ist sicher, wie José Kastler schon bemerkte, ein nationales Bekenntnis wie auch schon die Eiche in Lessings „Hussitenpredigt“.¹⁷³⁵

Sieben Jahre lang hat Lessing sich immer wieder mit dem Thema der Bannbullenverbrennung auseinandergesetzt. Für ihn, den engagierten Hus- und Reformationsmaler, scheint gerade dieses Thema von Bedeutung gewesen zu sein; gerade die „Bannbullenverbrennung“ steht für Luthers Kampf für Geistesfreiheit, seinen Mut, überholten Autoritäten den Gehorsam aufzukündigen. Es ist bezeichnend, dass Lessing niemals einen Stoff aus Luthers Leben thematisierte, der nach dieser Verbrennung der Bannandrohungsbulle lag, auch in seinen Zeichnungen nicht. Das bemerkte auch Karl Koberstein:

„Mit ungetrübtter Freude weilte sein Blick nur bei den Jugendjahren der Reformation, die Folgezeit mit ihren Ausschreitungen verknöchertes Orthodoxie und rechthaberischer Unduldsamkeit konnte seinem freien Sinne nicht genügen; ja selbst ihr Haupt, der bewunderte Augustinermönch, war ihm als zänkischer Magister fremd und unverständlich geworden. Den alternden Luther hat er niemals zum Helden eines seiner Werke erkoren.“¹⁷³⁶

Während der Jahre der Reaktion in der zweiten Hälfte der 50er Jahre malte kein anderer Maler mehr die „Verbrennung der Bannbulle“. Erst Peter Johann Nepomuk Geiger thematisierte sie wieder in einem seiner sieben Kartons zu Luthers Leben 1868;¹⁷³⁷ ihm folgte wenige Jahre darauf Paul Thumann (1834–1908). Er war 1863–66 Schüler bei Ferdinand Pauwels und seit 1866 Professor an der Weimarer Kunstschule und wurde nach Vollendung seiner Ausbildung von Pauwels für die Lutherbilder auf der Wartburg empfohlen. Thumann malte hier 1872/73 fünf Bilder zu Luthers Leben von der „Verbrennung der Bannbulle“ bis zur Rückkehr von der Wartburg. Das dramatische Gebiet war eigentlich nicht seine Sache: v. a. als Illustrator machte er sich einen Namen, seine idyllischen Genrebilder waren beliebt, Adolf Rosenberg aber sprach ihm jedes Talent zu größerer geschichtlicher Malerei ab. Als Thumann zehn Jahre nach den Lutherbildern die „Heimkehr der Deutschen aus der Schlacht am Teutoburger Walde“ ausstellte, gemalt für die Aula des Mindener Gymnasiums, meinte Rosenberg, es sei vorauszusehen gewesen,

„daß Thumann einer solchen Aufgabe nicht gewachsen sein würde. Was soll der elegante Salonmaler, welcher sich mit so feinem Gefühl den ästhetischen Anschauungen der jungen Damenwelt anzubequemen weiß, mit Hermann und seinen cheruskischen Bärenhäutern anfangen?“¹⁷³⁸

¹⁷³⁵ KASTLER 1992C, Kat. Nr. 435, S. 383.

¹⁷³⁶ KOBERSTEIN 1880, S. 317.

¹⁷³⁷ BM I,1, S. 367; zum Zyklus allgemein s. *Kunstchronik* 4, 1869, S. 47. S. o. S. 377.

¹⁷³⁸ Rezension der internationalen Kunstausstellung in München in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 19, 1884, Zitat S. 21.

In den Lutherbildern auf der Wartburg hat Thumann sich allerdings von seiner besten Seite gezeigt, was aber auch hier vor allem in den ruhigeren, genreartigen Szenen zum Tragen kommt. Die „Verbrennung der Bannbulle“ (Abb. 172)¹⁷³⁹ dagegen ist von kaum überbietbarer Theatralik, vor allem in der Figur Luthers. Dabei zeigt Thumann durchaus Talent zu realistischer Milieuschilderung: Es ist ein grauer Wintertag, der Himmel ganz verhangen, und nur in der linken oberen Ecke kann sich das morgendliche Sonnenlicht schwach behaupten. Im Hintergrund, hinter einer grob gemauerten Stadtmauer, die Kulisse einer Stadt. Auf die spezifische Topographie Wittenbergs hat Thumann verzichtet. Die Dächer der Häuser und Türme sind schneebedeckt, Schnee liegt auch im Vordergrund des Bildes auf dem spärlich mit Gras bewachsenen Rasen. Auf diesem freien Platz vor der Stadtmauer, „vor dem Elstertor“, spielt sich nun das überaus dramatische Geschehen ab. Ein Feuer lodert hell aus dem unregelmäßig aufgeschichteten Holz links im Bild, schwarze Rauchschwaden treiben im Wind nach rechts ab. Luther steht genau in der mittleren Bildachse, die sein Körper fast von oben bis unten durchmisst. Er wendet dem Betrachter das Profil zu, hat das linke Bein leicht vorgestellt, den Blick bei erhobenem Kopf auf das brennende Feuer gerichtet und hebt mit der rechten Hand ein zerknülltes Blatt Papier weit in die Höhe, um es im nächsten Moment – so stellt sich der Betrachter vor – mit einem weiten Schwung in die Flammen zu schleudern. Das Gesicht unter dem nach hinten ausladenden Doktorhut (Cranach stand hier wiederum Pate) trägt – herablassender Blick und heruntergezogene Mundwinkel – einen verächtlichen Ausdruck. Gleichzeitig hat Thumann Luther weit schöner wiedergegeben, als er eigentlich war, mit roten Lippen, geraden, dunklen Brauen und einem säuberlich unter dem Hut hervorschauenden Pony.

Ein schönes Stück Malerei ist der Student, der, von rechts vorn kommend, einen dicken Folianten herbeischleppt, um ihn gleichfalls dem Feuer zu überantworten: Ein schöner junger Mann, mit blondem Lockenkopf, knallroter Kniehose und geschlitztem, beigefarbenen Wams, das kurze spanische Mäntelchen aus rotem Samt lässig über die Schulter geworfen, passend zu dem darüber auf dem Rücken hängenden roten Barett. Er steht, das linke Bein weit vorgesetzt, und balanciert das schwere Buch in unbequemer, aber dekorativer Haltung, auf dem linken Oberschenkel.

Die übrigen Figuren sind vergleichsweise zurückhaltend charakterisiert. Links neben dem Feuer, dem Betrachter den Rücken zuwendend, kniet ein Mann, der obligatorische

¹⁷³⁹ Öl/Lwd., 123 x 150 cm; Wartburg-Stiftung, Eisenach, Inv.-Nr. M 156. Literatur: PECHT 1890/91, S. 290 f.; BM II,2, S. 888, Nr. 27; VOSS 1917, S. 206; TB 33, 1939, S. 113; SCHEIDIG 1971, S. 40; GROSS 1989, erwähnt S. 367, Abb. S. 368; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 125, S. 206 (mit Abb.); FLACKE 1999 (mit Abb.), S. 113; LAUBE 2001, S. 304.

Feuerschürer der Bannbullenverbrennungsbilder, der übrigens in der christlichen Ikonographie, angefangen beim „Opfer Noahs“ bis hin zu Laurentius-Martyrien, etliche Vorläufer aufzuweisen hat. Ein weiterer Mann links von ihm beugt sich zu ihm hinab, scheint irgendetwas zu flüstern, das Tun Luthers zu kommentieren. Weitere Personen zeigen alle Abstufungen der möglichen Reaktionen auf Luthers Tat: Gespannte Erwartung bei den beiden Magistern am linken Bildrand, offene Neugier, gleichzeitig aber schüchterne Zurückhaltung bei dem diese Gruppe ergänzenden Jungen. Dramatischer geht es in der Gruppe rechts von Luther zu. Ein junger Mann im schwarzen Doktorentalar macht hinter dem geckenhaften Studenten einen schnellen Schritt auf Luther zu, hebt die linke Hand, um Luther doch noch einmal zum Einhalten zu bewegen. „Überlege dir, was du da tust“, scheint er zu rufen und Luther auf die Gefahr, in der er schwebt, hinzuweisen. Doch Luther, das wird aus seinen entschlossenen Zügen deutlich, wird nicht wanken, wird die „Tat“ begehen.

Noch eine Figur ragt durch ihr Verhalten aus der Gruppe heraus: Ein junger Kartäusermönch in seiner hellen Kutte beugt sich hinter dem am rechten Bildrand sichtbaren Mauerstückchen weit vor, ungläubiges Erstaunen malt sich in seinem Gesicht. Er ist außer Luther der einzige Ordensangehörige im Bild, aber er ist nicht, wie bei Unger, wie auch bei Lessing, als Vertreter der katholischen Kirche besonders fett oder besonders feindselig gezeichnet, das Erstaunen in seinem offenen, glatten Gesicht bleibt wertneutral, und man kann sich vorstellen, dass dieser junge Mönch einer der ersten sein wird, die das Kloster verlassen.

Anders als Catel, Unger und Lessing hat Thumann sich an die historische Überlieferung gehalten, dass es die Universitätsangehörigen waren, die der Verbrennung der Bannbulle beiwohnten, keineswegs die ganze Wittenberger Bevölkerung. Selbst der vielleicht 13- oder 14-jährige Junge in seiner schwarzen Kleidung gehört wahrscheinlich der Universität an, die damals noch weit jüngere Studenten aufnahm. Zugunsten der historischen Wahrscheinlichkeit verzichtet Thumann auf die Möglichkeit, diese entscheidende Tat der Reformation als eine darzustellen, die das ganze deutsche Volk angeht. Auch sonst ist Thumann strikt der Überlieferung gefolgt: Keiner der Mitreformatoren Luthers, die in den anderen Gemälden eine Rolle spielen, ist als Porträt eingefügt, wie ja tatsächlich in den Berichten der Verbrennung der Bannbulle von ihnen nicht die Rede ist. Der Authentizitäts-Anspruch verbindet sich mit der realistischen Behandlung des Milieus, mit der akribisch naturwahren Darstellung von Holz, Schnee, Stadt, von Büchern und Gewändern, mit der realitätsnahen Lichtführung und der nachvollziehbaren Raumverteilung. Mehr als in jedem der vorangegangenen Bilder wird der Eindruck erweckt, das hier sei wirklich so geschehen, mit aller Dramatik.

Die pathetische Geste Luthers schuldet vielleicht Vieles der besonders in den ersten Jahren der 70er Jahre weithin herrschenden Kulturkampfstimmung. Die Absage an Rom wurde jetzt aktueller als je zuvor. Das ließ sich in der „Verbrennung der Bannbulle“ besonders sinnfällig ausdrücken, und dem trug ja auch das einzige, einen narrativen Kontext andeutende Lutherdenkmal des 19. Jahrhunderts, das Siemerings in Eisleben, Rechnung (Abb. 87): In dem erst 1882 geweihten, aber auf einen Entwurf von 1875 zurückgehenden Denkmal ist Luther in dem Moment wiedergegeben, in dem er sich anschickt, die Bannbulle ins Feuer zu schleudern. Die Bannbullenverbrennung wurde von den Zeitgenossen als deutlichster antikatholischer Akt Luthers begriffen, das war der Grund, warum König befürchtete, eine Thematisierung der Aktion als Relief am Wormser Lutherdenkmal könne „Viele verletzen“.¹⁷⁴⁰

Hinzu kam, dass in den ersten Jahren der Reichsgründung vielfach die Kausalität zwischen Reformation und kleindeutscher Nationsbildung (s. o. Kapitel III.4) beschworen wurde. Die Bannbullenverbrennung konnte in diesem Zusammenhang als die „alles verändernde Tat der deutschen Geschichte“¹⁷⁴¹ gewertet werden, und als solche stellte sie auch Thumann dar: Die Vehemenz seiner Gestik verdeutlicht zugleich die Unabänderlichkeit des nun folgenden Bruches, der aber zugleich den Grundstein legen sollte für das protestantische Kaiserreich.¹⁷⁴² Richtig betont Monika Flacke auch die Veränderung der Luther- und Reformationsrezeption, die sich in den verschiedenen Bildern der „Verbrennung der Bannbulle“ äußert:¹⁷⁴³ Will man Catel als Anfangs-, Thumann als Endpunkt nehmen, so haben wir eine Veränderung von einem gemessen an sein Werk gehenden und im Bewusstsein des göttlichen Willens handelnden Luther zu dem mit großer Geste und unaussprechlicher Verachtung im Blick agierenden jugendlichen Helden. Das Moment des Glaubens, bei Catel durch den Kirchturm, bei Lessing durch Kirche und gläubig gen Himmel gerichtetem Blick präsent, fehlt bei Thumann fast ganz. Allenfalls könnte man das links im Bild durchdringende Sonnenlicht als Zeichen göttlicher Zustimmung deuten, ein Zeichen vielleicht für die immer mehr säkulare Rezeption Luthers.

Angesichts der Aktualität, die das Thema gerade für die 70er Jahre, für die Zeit des ersten Reichsgründungsenthusiasmus und kräftiger Kulturkampfstimmung sicher hatte, verwundert es um so mehr, dass das Thema in dieser Zeit kein weiteres Mal mehr aufgegriffen wurde. Möglicherweise war den Zeitgenossen der auch revolutionäre Charakter dieser Tat nicht ganz

¹⁷⁴⁰ Gustav König in einem Brief an Ernst Rietschel, zitiert nach EBRARD 1871, S. 289 f.

¹⁷⁴¹ FLACKE 1998B, S. 113; mit dem gleichen Wortlaut LAUBE 2001, S. 304.

¹⁷⁴² So interpretiert auch von FLACKE 1998B, S. 113 und LAUBE 2001, S. 304.

¹⁷⁴³ FLACKE 1998B, S. 113.

geheuer, die Nähe zu der zweifellos ans Revolutionäre grenzenden Bücherverbrennungsaktion auf der Wartburg, das Aufrührerische in Luthers Verhalten. Es war ja auch die Zeit des immer mächtiger werdenden Sozialismus, und mit Unbehagen dachte man im Bürgertum an eine mögliche 'rote Revolution', der Bismarck in seinem 'Sozialistengesetzen' 1878 entgegenzusteuern suchte.¹⁷⁴⁴

Außer einer nicht weiter bekannten Wiederholung seines Wartburgbildes durch Thumann¹⁷⁴⁵ wurde die Bannbullenverbrennung nur noch einmal im 19. Jahrhundert Thema: Paul Händler (1833–1903) malte es 1882 für die Aula des Magdeburger Domgymnasiums.¹⁷⁴⁶ Dass man an dieser Schule ein Lutherbild haben wollte, lag nahe: Hier war Luther ja höchstwahrscheinlich selbst zur Schule gegangen. Die nahe bevorstehende 400-jährige Wiederkehr von Luthers Geburtstag wird die Themenwahl zusätzlich beeinflusst haben. Als Pendant zu dem Lutherbild hatte Händler schon vorher eine „Predigt Paulus' in Athen“ gemalt (Apg. 17, 16–34). Paulus, wie er das Christentum in die Hauptstadt der Griechen trug: Das christliche Zeitalter löst das antike, heidnische Zeitalter ab. Entsprechend ist vielleicht auch die „Verbrennung der Bannbulle“ zu lesen. Wieder verdrängt eine Religion die andere, ein neues Zeitalter kommt herauf, erneut wird der 'rechte Glaube' verteidigt. Schon das „Augsburger Friedensgemälde“ von 1719 hatte die Predigt Paulus' auf dem Areopag mit einer Luther-Szene in Verbindung gebracht, damals aber der Leipziger Disputation. Im Text hieß es:

„Wohlan! was Paulus hat im Geist und Krafft gesaget, / Da Er den wahren Gott den Heyden kund gemacht / Das hat Lutherus auch mit gleichem Muth gewaget / Da Er die wahre Lehr von neuem wiederbracht.“¹⁷⁴⁷

Einen ähnlichen Vergleich stellte auch die Gegenüberstellung in der Magdeburger Aula an. Der Akzent lag dabei auf dem Religiösen. Dem entsprach auch die Qualifikation des Künstlers: Paul Händler, Schüler Schnorr von Carolsfelds an der Dresdener Akademie, hatte sich vor allem in der religiösen Historienmalerei hervorgetan, Rosenberg bezeichnete ihn als „Vertreter des strengen religiösen Stils“ und zählt zahlreiche Altarbilder auf, die Händler für verschiedene Kirchen malte; auch lieferte er Entwürfe für Glasfenster.¹⁷⁴⁸

¹⁷⁴⁴ GÖRTEMAKER³ 1989, S. 286–292.

¹⁷⁴⁵ BM II,2, S. 889, Nr. 38 spricht von einer „bedeutend veränderte[n] Wiederholung“, die sich im Besitz von Wilke in Guben befand. Möglicherweise identisch mit der Wiederholung „von einem seiner für die Wartburg gemalten Lutherbilder“, die laut *Kunstchronik* 9, 1874, Sp. 398 auf der Dresdener Kunstvereinsausstellung im März 1874 zu sehen war.

¹⁷⁴⁶ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 111 f.; TB 15, 1922, S. 435.

¹⁷⁴⁷ JESSE 1981, S. 219.

¹⁷⁴⁸ ROSENBERG 1879, S. 248 f.

Die Wachsfarbenbilder in der Magdeburger Domschule existieren heute nicht mehr, doch verfügen wir für das Lutherbild über eine lange Beschreibung, die das „Christliche Kunstblatt“ von dem Gemälde gegeben hat.¹⁷⁴⁹ Einleitend heißt es hier:

„... es galt nicht allein, einen einzelnen geschichtlichen Moment herauszugreifen, sondern denselben mit den gesamten humanistischen Bestrebungen der Zeit in Zusammenhang zu bringen, ihn nicht als einzelne Erscheinung, sondern als Ausfluß des großen Reformwerks auf religiösem und wissenschaftlichem Gebiet darzustellen. Diese Aufgabe ist dem Künstler in vorzüglicher Weise gelungen.“¹⁷⁵⁰

Händler engte das Geschehen also nicht auf den bestimmten historischen Moment, bei dem nur die Universitätsangehörigen zugegen waren, ein, sondern ließ alle Bevölkerungsgruppen teilhaben: Vertreter der Reformation und des Humanismus waren versammelt, u. a. Melanchthon und Karlstadt, umgeben von Studenten, Volk, Adeligen und Rittern. Luther selbst stand im Mittelpunkt des Bildes, im Begriff, die Bulle dem Feuer zu übergeben. Der Korrespondent des „Christlichen Kunstblattes“ urteilte:

„Zunächst fesselt die Gestalt des Reformators, der räumlich wie geistig das Bild beherrscht. In dem zum Himmel gerichteten Blick spricht sich die volle Erkenntnis des schwerwiegenden Augenblicks, ein unerschütterliches Vertrauen aus; die hoch erhobene Rechte faßt die Bannbulle, um sie in die lodernde Flamme zu schleudern, die Linke drückt die Bibel fest an das Herz, geschichtlich wohl nicht beglaubigt, aber künstlerisch durch die Betonung des Kontrastes von lebhafter Wirkung. Jede Darstellung der Gestalt Luthers in seinem früheren Lebensalter bietet die erheblichsten Schwierigkeiten, weil die Züge des Reformators, wie sie im Volksbewußtsein feststehen, die seiner späteren Lebensjahre sind. A. v. Werner u. a. haben sich darüber weggesetzt, sie haben die volle geschichtliche Treue wahren wollen und den jungen Luther als eine hagere, bleiche Mönchsgestalt geschildert, in der niemand den Reformator erkennt, zum großen Schaden der betreffenden Gemälde. Händler hat mit vollem Rechte eine Vermittlung gesucht. Luther trägt noch das Mönchskleid, die Gestalt ist noch schlank, aber das Gesicht trägt bereits die allbekanntesten Züge des älteren Luthers, ohne jedoch dessen Körperfülle zu besitzen.“¹⁷⁵¹

Hier war also wieder der himmelgewandte Blick, der schon Lessings Luther in der Bannbullenverbrennung etwas Denkmalhaftes gab, das ihn aus dem exakten Moment herauslöste. Spätestens seit Rietschels Wormser Lutherdenkmal war der Blick zum Himmel ja ohnehin schon fast zu einem Attribut des ‘großen Reformators’ geworden. Und wie Lessing hat auch Händler einen Mittelweg gesucht zwischen dem mageren Mönch, als den Cranach ihn 1520 noch zeichnete, und dem allseits bekannten kräftigen Reformator. Indem er ihm auch noch die Bibel in die Hand gab, knüpfte er – bewusst? – an Siemerings Eislebener Lutherdenkmal an, das übrigens im gleichen Jahr, in dem Händler an seinem Bild arbeitete, in Berlin auf der akademischen Kunstaussstellung zu sehen war. Ist die Verbrennung der

¹⁷⁴⁹ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 111 f.

¹⁷⁵⁰ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 112.

¹⁷⁵¹ Ebd.

Bannbulle eine Tat der Verneinung, des Bruchs mit dem Vergangenen, so bringt Händler mit der Bibel auch gleich das ein, worauf sich das Neue gründete. Es handelt sich, wie in der Predigt des Paulus auf dem Areopag, um den Übergang von einem Zeitalter ins andere. Das neue Zeitalter aber wollte Händler mit all seinen Bestrebungen, der Ritterschaft, der Wissenschaft, dem Humanismus, der Beteiligung des Volkes und damit auch der aufstrebenden Bürgerschaft möglichst ganzheitlich darstellen. Er schuf damit – sicher auch stilistisch – einen Gegenpol zum positivistisch aufgefassten Bild Thumanns.

V.10. Worms 1521 – Der Höhepunkt eines Heldenlebens

V.10.1. Die Reise nach Worms und Einzug in die Reichstagsstadt – Luthers ‘Triumphzug’

Seit Ende November oder Anfang Dezember 1520 war Luther – er hatte nicht widerrufen – in den Augen der Kurie definitiv als Häretiker anzusehen, der einem kirchlichen Ketzergericht unterstellt werden musste. Neben dem ständigen Nuntius bei Karl V., Caracciolo, wurde Hieronymus Aleander zum außerordentlichen Nuntius bestellt, der den Kaiser zur Vollstreckung der Bannandrohungsbulle und zum Verhängen der Reichsacht gegen Luther veranlassen sollte.¹⁷⁵² Auf der anderen Seite war Kurfürst Friedrich der Weise von Sachsen keineswegs bereit, Luther auszuliefern; nicht, weil er sich zu seiner Lehre bekannt hätte: Er drängte lediglich auf ein gerechtes Verfahren seinem Schützling gegenüber, der, so betonte er, weder vor unparteiischen Richtern gehört worden sei noch aus der Schrift widerlegt. Es war die häufig als willkürlich angesehene, aber in Kirchendingen überall im Reich greifende kuriale Jurisdiktion, gegen die er sich auflehnte, und im Reich hatte er viele Verbündete. Eben dies Problem war schließlich seit Jahrzehnten Thema der Beschwerden der Reichsstände der Kurie gegenüber gewesen.

Friedrich der Weise machte darum Karl V. den Vorschlag, Luther auf dem kommenden Reichstag in Worms verhören zu lassen.¹⁷⁵³ Dagegen musste Aleander als Vertreter der Kurie sich verwahren: Da Luthers Urteil von der Kirche bereits gesprochen war, war es wider das römische Gesetz, Luther noch einmal zu verhören.¹⁷⁵⁴ Es gab einiges Hin und Her. Nachdem der Kaiser Friedrich III. zunächst zugesagt hatte, Luther auf dem Reichstag verhören zu lassen, zog er dieses Anerbieten auf ein päpstliches Breve hin, das Luthers Exkommunikation am 3. Januar bestätigte, zurück. Aleander warb bei den Reichsständen für ein Mandat gegen

¹⁷⁵² Zur Rolle Aleanders s. MÜLLER 1971.

¹⁷⁵³ BRECHT 1981, S. 401.

¹⁷⁵⁴ MÜLLER 1971, S. 240 f.

Luther, in dem die Vollstreckung der Bannbulle, vor allem die Gefangensetzung Luthers gefordert würde und hatte den Kaiser auf seiner Seite. Diesem Mandat konnten die Reichsstände nicht ohne weiteres zustimmen; ihr Hauptargument bei Verweigerung des Mandats war, dass die Luthersache im Volk schon zu bekannt sei, dass bei einer Verhaftung ohne Verhör mit 'Aufruhr und Empörung' zu rechnen sei. Man einigte sich auf einen Kompromiss: Luther sollte zwar vor den Reichstag geladen werden, aber nicht zu einer Disputation, sondern, weil man ihm noch einmal eine Gelegenheit zum Widerruf geben wollte. Sollte er diesen nicht leisten, würden die Reichsstände das Häresieverfahren der Kurie unterstützen.¹⁷⁵⁵

Wahrscheinlich am 29. März wurde Luther die Vorladung nach Worms durch den Reichsherold Kaspar Sturm ausgehändigt, der ihn dann auch auf seiner Reise begleiten sollte. Am 2. April verließ Luther Wittenberg in einem überdachten Rollwagen, den die Stadt ihm überlassen hatte, zusammen mit seinem Ordensbruder Johann Petzensteiner, seinem Kollegen und Freund Nikolaus von Amsdorf und dem Adligen Peter von Suaven aus Pommern. An mehreren Stationen seiner Reise wurde er ehrenvoll empfangen: In Naumburg war er Gast des Bürgermeisters, in Erfurt wurde er vor den Toren der Stadt vom Rektor der Universität und 40 Berittenen eingeholt. An mehreren Orten predigte er. Unterwegs erfuhr er auch von dem Sequestrationsmandat des Kaisers, das dieser eigenmächtig und ohne Zustimmung der Reichsstände erlassen hatte: Alle Schriften Luthers sollten bei den Obrigkeiten abgeliefert werden; Luther galt damit quasi schon als verurteilt.¹⁷⁵⁶

Dass er dennoch die Reise fortsetzte, war keineswegs selbstverständlich und zeugt von großem Mut. Er schlug im Laufe der Reise mehrere gut gemeinte Warnungen in den Wind, und an Spalatin schrieb er aus Frankfurt: „Aber Christus lebt und wir werden nach Worms einziehen gegen den Willen aller Pforten der Hölle und Mächte der Luft.“ Im Bericht Spalatin wurde daraus die berühmte Formulierung, Luther wolle nach Worms kommen, „wenn gleich so viel Teufel drinnen wären als immer Ziegel da wären“.¹⁷⁵⁷ Auch die Möglichkeit, die Angelegenheit im Stillen mit dem Beichtvater des Kaisers, Glapion, auf der Ebernburg Franz von Sickingens beizulegen, die ihm Sickingens Kaplan Martin Bucer im Auftrag Glapions nahelegte, lehnte Luther ab.¹⁷⁵⁸

Luther und auch seine Umwelt waren sich also der Gefahren bewusst, die ihn möglicherweise in Worms erwarteten. Das sichere Geleit, das der Kaiser Luther gewährt hatte, galt

¹⁷⁵⁵ Über diese Vorverhandlungen s. SCHWARZ²1998, S. 122 f.; weit ausführlicher BRECHT 1981, S. 413–426.

¹⁷⁵⁶ BRECHT 1981, S. 427; s. zum Mandat auch S. 425.

¹⁷⁵⁷ BRECHT 1981, S. 428. So erinnerte sich auch Luther in einer Tischrede: WA TR 5, Nr. 5342b, S. 69.

¹⁷⁵⁸ BRECHT 1981, S. 428 f.

keineswegs als garantiert: Man dachte an das Konstanzer Konzil, auf dem man Johannes Hus das versprochene Geleit ohne weiteres gebrochen hatte und das schließlich zum Tod des tschechischen Reformators auf dem Scheiterhaufen geführt hatte. Die Ergebenheit, mit der Luther der Gefahr entgegenreiste, wurde schon von seinen Zeitgenossen mit der Passion Jesu Christi verglichen; sein Zug zum Wormser Reichstag, der unter so großer Anteilnahme der Bevölkerung vor sich ging, legte den Vergleich zum Einzug Christi in Jerusalem nahe.¹⁷⁵⁹

Die protestantische Luther-Rezeption des 19. Jahrhunderts interpretierte den Auftritt vor dem Wormser Reichstag als den Höhepunkt in Luthers Heldenbiographie. Die Reise nach Worms, der Einzug in die Stadt aber waren der Auftakt dazu: Hier offenbarte sich bereits Luthers Unerschrockenheit im Angesicht der Gefahr, hier offenbarte sich aber auch Luthers Popularität im Volk: Der Nuntius Aleander berichtete bereits am 8. Februar an den päpstlichen Hof:

„Ganz Deutschland ist in hellem Aufruhr; neun Zehntel erheben das Feldgeschrei ‘Luther’, und für das übrige Zehntel, falls ihm Luther gleichgültig ist, lautet die Losung wenigstens ‘Tod dem römischen Hof!’, alle aber haben die Forderung eines Konzils auf ihre Fahnen geschrieben, das in Deutschland abgehalten werden soll.“¹⁷⁶⁰

Luther war also ein Mann des Volkes, das betonten auch die Luther-Biographen des 19. Jahrhunderts besonders gern, war es doch ein wichtiger Aspekt der Interpretation Luthers als Nationalheld: Er war gegen Rom, und er war für die Deutschen. Umgekehrt waren ebenso die Deutschen für Luther und gegen Rom. Luther wird damit zum Anführer des deutschen Widerstandes gegen die Ausbeutung von außen, zum Anführer einer Volksbewegung. Die Reise nach Worms, besonders aber der Einzug in die Reichstagsstadt wird dadurch auch zu einem würdigen Bildthema: Hier konnte man den „Helden“ inmitten seiner Anhänger darstellen, gleichzeitig aber sein Gottvertrauen und seinen Mut, den er auf seinem „Heldengang“ brauchte, durch die Reaktionen eben dieses Volkes in Szene setzen.

In diesem Sinne hatte man sich schon in der Graphik dieses Themas bedient, das übrigens m. W. vor dem 19. Jahrhundert niemals dargestellt wurde. Erst, als Luther im 19. Jahrhundert zum „Nationalhelden“ wurde, war plötzlich der Einzug in Worms als Thema für die Kunst interessant: Erstmals bediente sich eine einzelne Lithographie des zeitweise in Worms ansässigen F. L. Schuldt des Themas (Abb. 173):¹⁷⁶¹ Vor dem Hintergrund einer Stadtvedute Worms’ des 19. Jahrhundert lässt er Luthers Wagen gerade in die Kurve auf die Stadt zufahren, Luther selbst ist als Doktor, nicht als Mönch gegeben. Das umherstehende Volk

¹⁷⁵⁹ BRECHT 1981, S. 427.

¹⁷⁶⁰ BRECHT 1981, S. 419.

¹⁷⁶¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 28, S. 85.

scheint eher nicht interessiert zu sein, obwohl Luther aus dem Wagen heraus winkt. Die Lithographie, die Kostüme und Requisiten unterschiedlicher Zeiten bedenkenlos mischt, wird zur 300-jährigen Wiederkehr des Wormser Reichstags entstanden sein, ihr Hauptmotiv war sicherlich, die Stadtansicht von Worms mit einer Szene aus dem Leben Luthers zu vereinbaren.

Seinen Siegeszug trat das Thema mit der bekannten, von P. C. Geißler gezeichneten Radierungsfolge aus dem Bilderbogen-Verlag Campes in Nürnberg, „Luthers Leben“, an (Abb. 174):¹⁷⁶² Luther fährt hier mit seinen Gefährten und angeführt vom Reichsherold in die Stadt ein. Am Straßenrand stehen nun nicht mehr, wie bei Schuldt, mit sich selbst beschäftigte Bürger, sondern alle erweisen Luther ihre Ehrerbietung, schauen ihm nach, zeigen auch auf ihn. Besonders die Kinder sind neugierig, einige wagen es sogar, sich dem Wagen zu nähern, und Luther schaut freundlich zu ihnen heraus. Der zugehörige Text betont besonders Luthers Mut:

„Seine Freunde warnten ihn zwar und stellten ihm das Beispiel Hussens vor; allein Luther, der Kühne, erklärte frei: ‘Ich will im Namen Gottes hingehen, und machen die Feinde auch ein solches Feuer zwischen Wittenberg u. Worms, daß es bis zum Himmel reichte!’ Den 4. April 1521. trat er seine Reise an; den 10. erblickte er die Spitzen des ehrwürdigen Doms von Worms. Seinen Reisegefährten schwand der Muth; aber wie wards Luthern ums Herz? ‘Und wann so viel Teufel dort wären, wie Ziegel auf den Dächern, so will ich hinein!’ In dieser Stimmung, und im Angesicht von Worms, dichtete er sein kräftiges Lied: ‘Ein feste Burg ist unser Gott’ etc. etc. und so fuhr er getrost hinein. Alles drängte sich an seinen offenen Wagen, um den Mann zu sehen, der ein so großes Werk unternommen hatte.“¹⁷⁶³

Dass Luther auf der Reise nach Worms „Ein feste Burg“ gedichtet hätte, ist Legende. Tatsächlich fing er erst 1523 an, Kirchenlieder zu dichten.¹⁷⁶⁴ Dass man dieses Lied – im 19. Jahrhundert das wohl beliebteste Lutherlied und als „Schutz- und Trutzlied des Protestantismus“ angesprochen – ausgerechnet mit der Fahrt zum Wormser Reichstag in Verbindung brachte, zeigt aber, wie viel kämpferischen Mut man Luther gerade auf dieser Reise unterstellte.

Die Serie von Löwensterns nahm die Campe’sche Themenanregung an und machte nun erst eine richtige Volksszene daraus:¹⁷⁶⁵ Die wenigen Personen, die bei Campe noch den Weg Luthers säumten, sind hier schon zu einer Volksmenge angewachsen, und dabei sollte es bei allen künftigen Darstellungen des Themas bleiben. Gerade die Möglichkeit, hier ‘das Volk’ zu zeigen, dabei vielleicht auch die eine oder andere Anekdote einzubringen, verhalf dem Thema sicher zu großer Beliebtheit. In der Graphik nahm man sich des Themas nach von

¹⁷⁶² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 33.4., S. 91 f.

¹⁷⁶³ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 91 f.

¹⁷⁶⁴ SCHWARZ ²1998, S. 148 f.

Löwenstern noch mindestens sieben Mal an,¹⁷⁶⁶ obwohl es historisch von geringer Relevanz ist. Carl August Schwerdgeburth machte in seiner Lutherlebenfolge zwar nicht den Einzug in Worms, wohl aber die Abreise von Wittenberg zum Thema: Auch hier dürfte, neben der möglicherweise topographischen Motivation (s. o. S. 289), der Mut des Reformators, der die gefährliche Fahrt antritt, ebenso aber seine Verbundenheit mit dem Volk – hier sinnfällig ausgedrückt durch die Geste, mit der Luther dem Wittenberger Bürger die Hand reicht – den Reiz des Themas ausgemacht haben.

Für die Malerei war sicher die Komposition Gustav Königs vom „Einzug in Worms“ (Abb. 175)¹⁷⁶⁷ von größtem Einfluss: Die Sorgfalt, mit der König auch der Darstellung der mittelalterlichen Stadt Rechnung getragen hat, die abwechslungsreichen Reaktionen der verschiedenen Figuren, die Neugier des normalen Volkes, der Jubel eines Bewaffneten, die abwehrende Haltung der Mönche; ähnliche Motive kommen in späteren malerischen Bearbeitungen des Themas auch vor und geben dieser Darstellung ihren lebendigen Reiz und damit sicher auch ihre Publikumswirksamkeit.

Mindestens sechs Mal wurde die Reise nach Worms oder der „Einzug in Worms“ insgesamt Thema. Auf der Reise zeigte ihn Eduard Kämpffer 1892/93, der Luthers Empfang vor den Toren Erfurts darstellte (Abb. 176).¹⁷⁶⁸ Das Gemälde bildet den Abschluss von Kämpffers Darstellungen aus Luthers Leben in Erfurt im Erfurter Rathaus: Hatte Kämpffer bis dahin den Kampf des jungen Mönches mit sich selbst und seinem Gott gezeigt, lässt er Luther hier quasi als Sieger in die Stadt zurückkehren, in der er sich – so suggeriert jedenfalls Kämpffers Zyklus – zum Reformator entwickelte.

„Hier ist der Bann gebrochen. Zu freier, kühner That ist der einsame Mönch erwacht, nach langen, bangen Jahren des Zweifels und der Prüfung. Ein klarer, fester Blick in den noch jugendlichen, aber vom Übermaß des Denkens mageren, scharfen Zügen blitzt über die ihn umringende Menge dahin.“¹⁷⁶⁹

So beschrieb es der Rezensent der „Kunstchronik“, der das Bild in der Ausstellung im Schulte'schen Salon in Düsseldorf bewundern durfte. Kämpffers Serie – und so sieht es auch dieser Kritiker – stellt Luthers Geschichte so dar, als habe er sich direkt aus der Erfurter Klosterzelle auf den Wormser Reichstag begeben: Er ringt mit sich, und dann auf einmal schwingt er sich zu „freier, kühner That“ auf. Romreise, Wittenberger Jahre, Kampf gegen

¹⁷⁶⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 35.6.1.–4., S. 105 f.

¹⁷⁶⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 36.5.; 38.5.; 41.8.; 42.8.; 51; 61.8.

¹⁷⁶⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.20.1.

¹⁷⁶⁸ Erfurt, Rathaus; Kasein/Lwd.; *Zeitschrift für bildende Kunst* N.F. 4, 1893, S. 50; *Kunstchronik* N.F. 4, 1893, Sp. 426 f., 452; BM I,2, S. 641 und Nachtrag zur Ausstellung von 1893 in BM I,2, S. 976; FISCHER 1991, S. 22; Abb. ebd.

¹⁷⁶⁹ *Kunstchronik* N.F. 4, 1893, Sp. 427.

den Ablass, Verhör vor Cajetan, Leipziger Disputation scheint es nie gegeben zu haben. Dieser Eindruck musste natürlich notwendig dadurch entstehen, dass Kämpffers Serie tatsächlich nur die Momente aus Luthers Leben darstellen sollte, die ihn mit der Stadt Erfurt verknüpften. Umso mehr erscheinen dadurch aber auch die Erfurter Jahre als die eigentlichen Schicksalsjahre Luthers und werden in ihrer Bedeutung gesteigert.

War Luther vorher immer nur allein oder mit wenigen anderen im Bild zu sehen, hat Kämpffer ihn hier zum Bezugspunkt einer Menschenmenge gemacht: Der Reformator hat die Einsamkeit seiner Zelle verlassen und wird zum Mann des Volkes. Er steht ganz am linken Bildrand, wo noch die Plane seines Wagens zu erkennen ist, dem er gerade entstiegen sein muss. Der Reichsherold Kaspar Sturm, erkennbar an dem Tappert mit dem schwarzen, doppelköpfigen Adler, steht ihm zur Seite, den Arm mit dem Heroldsstab weit ausgestreckt. Hinter den beiden ist der Kopf eines Pferdes zu erkennen, dahinter, in Abbeviatur der noch folgenden Bewaffneten und den Anfang eines längeren Zuges andeutend, einige in die Luft ragende Lanzen.

Im Hintergrund, vor den noch kahlen Bäumen am rechten Wegrand, haben sich Schaulustige aufgereiht, darunter ein fetter Mönch mit schwarzer Kapuze und ein Kartäusermönch, mürrischen Blickes. Auch Misstrauen schlug Luther entgegen, das wird hier deutlich. Der ganze vordere Bereich des Bildes aber ist von Luthers Anhängern eingenommen: In der Mitte, den vorderen vom hinteren Bildteil trennend, steht parallel zur Bildfläche und nah am Betrachter das weiße Pferd eines Magistratsbeamten, der ehrerbietig seine Mütze abgenommen hat und Luther begrüßt. Historisch war es der Rektor der Universität, Crotus Rubeanus, der Luther empfing. Wenn Kämpffer in seinem Bild einen Vertreter des Magistrats an dessen Stelle setzt, verdeutlicht er, dass die Stadt Erfurt in ihrer Gesamtheit dem Reformator die Ehre erweist, nicht nur die Universität. Diese ist repräsentiert in einigen Studenten, die, vom unteren Bildrand halb überschritten, sich weit vorbeugen und Luther z. T. begeistert zuwinken.

Kämpffer weicht von allen klassischen Kompositionsschemata ab: Seine Hauptfigur ist, relativ klein, an den ganz äußeren linken Rand gerückt, von wo aus sie die Menge mit brennendem Blick überschaut; nahezu in Lebensgröße erscheinen dagegen die anonymen Studenten ganz vorn im Bild, ganz nahe am Betrachter. Weder die Proportionen, noch die Positionierung im Bild entsprechen noch der inhaltlichen Bedeutung der Figuren, statt dessen wird aber eine starke Nähe erzeugt: Der Betrachter, der hinter den Studenten steht, mag sich zu den Akklamierenden dazugehörig fühlen, als einer von denen, die Luther begrüßen. Der Eindruck, wirklich dabeizusein, wird noch durch die Lebenswahrheit der individuellen Köpfe,

die jeglicher Idealschönheit entbehren, gesteigert. Kämpffer schließt sich damit an eine 'realistische' Kompositionskunst an, die Adolph Menzel bereits in seiner „Hochkirchschlacht“ kultiviert hatte; damals, 1857, stieß das noch in weiten Teilen auf Ablehnung, wurde als zu genrehaft empfunden. Jetzt, 1892, hatte diese eher niedrige Stillage schon ihren Weg ins großformatige Historiengemälde an öffentlichem Ort gefunden: Der bürgerliche Realismus hatte sich etabliert, die vorgebliche 'Wahrheit' sich gegen das Gebot der Schönheit durchgesetzt. Harmonie der Komposition, heldisches Ideal wurden aufgegeben, statt dessen ein Höchstmaß an 'realistischer' Suggestion eingesetzt, um das Geschehen nah und wahr erscheinen zu lassen. Auch, dass – entgegen der geschichtlichen Überlieferung – das Magistratsmitglied Erfurts Luther entgegenreitet, wird so im Bild zur Wahrheit.

Diese Darstellung der Huldigung einer Stadt an Luther bei seinem Zug zum Wormser Reichstag ist dem Lokalpatriotismus geschuldet und bleibt ein Einzelfall. Alle anderen Darstellungen, die Luthers Weg zum Reichstag zeigen, lassen ihn entweder auf die Stadt Worms, den Schicksalsort, zufahren, oder in den allermeisten Fällen ihn bereits in die Stadt einziehen.

Thematisch am nächsten ist dem Bild Kämpffers noch ein kleines Ölbild von August Viereck (1825–1865), das „Luther auf dem Weg nach Worms“ zeigt (Abb. 177).¹⁷⁷⁰ Luther fährt hier, in Mönchskutte und mit seinem Doktorenbarett, in einem offenen Rollwagen an einer nicht näher zu benennenden Stadt vorbei: Pferd und Wagen sind im Profil wiedergegeben, man fährt von rechts nach links durch das Bild hindurch. Der Wagen Luthers wird von einer Stadtmauer hinterfangen, die etwas links neben Luther umbiegt, und einen Hügel hinauf führt an der Stadtmauer der Weg entlang, der oben in einem Stadttor mit Kleeblattbogen endet. Hier und auch im Hintergrund am rechten Bildrand sieht man die vielfältigen Türmchen der mittelalterlichen Stadt. Direkt über Luther aber ist der Blick auf die Stadt verstellt von dem Luther zujubelnden Volk: Dicht gedrängt stehen die Menschen an der Brüstung der Stadtmauer, jung und alt, Frauen und Männer. Man schaut neugierig, man jubelt Luther zu. Die Stadtmauer selbst ist mit Blattgirlanden festlich geschmückt.

Aber auch unten an der Straße säumen die Schaulustigen den Weg des Reformators: Aus dem Stadttor quillt die Menge und hat sich am Weg gesammelt, drei Reisende sitzen auf einem Stein im Bildvordergrund und schauen dem Reformator andächtig entgegen, und im Eingang eines Hauses rechts im Bild drängt sich eine Handwerkerfamilie. Weitere Menschen warten

¹⁷⁷⁰ Öl/Lwd., 107 x 72 cm. Das Bild war zu sehen in der Ausstellung „Ein feste Burg ist unser Gott“, veranstaltet vom Museum der Stadt Worms anlässlich des 500. Geburtstags Luthers 1983. Es handelte sich um eine Leihgabe Herrn Stefan Safarians, damals Berlin. Leider lässt sich der Leihgeber nicht mehr ausfindig

am linken Bildrand, wo der Weg in die Bildtiefe hinein umbiegt, auf das Erscheinen des berühmten Mannes. Ein älterer Würdenträger mit seidenem Umhang und weißem Bart, ein Vertreter der Stadt wohl, hat sich dem Wagen genähert und tritt mit leichter Verbeugung auf Luther zu, der sich erhoben hat, um die Begrüßung zu erwidern. Dabei befindet sich das Pferd, das den Wagen zieht, noch im vollen Trab, und ein Reiter, der neben dem Wagen hersprengt – der Reichsherold? – wird, so befürchten wir, im nächsten Moment den netten Herrn über den Haufen reiten.

Wohin es so schnell gehen soll, wird links im Hintergrund deutlich: Hier öffnet sich der Blick in eine weite Ebene, und in der Ferne erhebt sich die Stadtsilhouette von Worms, die besonders durch die vier hohen Türme des Wormser Doms charakterisiert wird. Kompositorisch ist das Bild vielleicht nicht unbeeinflusst von der bereits erwähnten Lithographie Schuldts (s. o., Abb. 173).

Das Bild Vierecks verrät in der idyllischen Schilderung der mittelalterlichen Stadt und des hier waltenden Lebens und Treibens, in der hellen Lokalfarbigkeit und der gemütvollen Charakterisierung der Figuren den Einfluss seines Lehrers Ludwig Richter, bei dem er u. a. in seiner Zeit an der Dresdener Akademie 1840–48 lernte. Es lässt sich vielleicht sogar noch in seine Lehrzeit datieren, denn seinen Lebensunterhalt verdiente Viereck später vor allem als Porträtist in seinem Wohnort Güstrow.¹⁷⁷¹ Bei aller biedermeierlichen Gemütlichkeit hat der Maler doch zum Ausdruck gebracht, was Aleander in Worms heftig kritisierte: Luthers Reise nach Worms glich in keiner Weise dem schmachüberhäuftem Weg des Schwerverbrechers, der einem vernichtenden Urteil entgegengeht, sondern einem ‘Triumphzug’, und Aleander machte dafür u. a. auch Kaspar Sturm verantwortlich, dessen romkritische Haltung bekannt war und der sein Geleit zu einem Ehrengleit machte.¹⁷⁷²

Im 19. Jahrhundert schilderte man zur Verdeutlichung dieses Triumphzuges meist den Einzug Luthers in Worms. Julius Disselhoff z. B. schrieb:

„Am 16. April, morgens 10 Uhr, zog Luther in Worms ein. Voran ritt der kaiserliche Herold. Eine ungeheure Volksmenge, an die 2000 Menschen, umwogte seinen Wagen. Männer, Frauen, Greise und Kinder jubelten ihm in unermeßlicher Freude entgegen.“¹⁷⁷³

Was Gustav König zur Erläuterung seines „Einzugs in Worms“ schrieb, kann so auch für einige Gemälde der Folgezeit gelten:

machen. S. KAT. AUSST. WORMS 1983, S. 48, Abb. S. 45. Ich danke Herrn Otto Kammer, der mich auf das Bild aufmerksam machte.

¹⁷⁷¹ TB 34, 1940, S. 339.

¹⁷⁷² BRECHT 1981, S. 429; s. zu Kaspar Sturm auch KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 204.

¹⁷⁷³ DISSELHOFF 1883, S. 54.

„Aus der stillen Zelle seines Klosters, aus den Hörsälen der studirenden Jugend, aus der Mitte seiner mächtig erregten Gemeinde [sic] wird Luther auf einen noch größeren Kampfplatz geführt: ganz Deutschland blickt auf ihn wie auf keinen Andern. Der Mönch, der Prediger und Lehrer zu Wittenberg ist der Mann der deutschen Nation geworden. Darum stellt ihn der Künstler hier in die Mitte seines Volkes, das den Mann, auf den es hofft, freudig begrüßt. Alt und Jung, Mann und Weib, Vornehm und Gering, Geistlicher und Laie zu Einer [sic] Gruppe vereinigt.“¹⁷⁷⁴

Vier Gemälde zeigten den Einzug Luthers in Worms. Sie alle sind in der Zeit zwischen 1860 und 1880 entstanden. Den Anfang machte der uns schon bekannte Friedrich Wilhelm Martersteig, der ein Bild mit diesem Titel im Sommer 1861 auf der permanenten Kunstausstellung in Weimar zeigte.¹⁷⁷⁵ Wie fast alle Lutherbilder Martersteigs, so ist auch dieses verloren. Der Künstler malte es 1861 vielleicht, um sich dem Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach für die Lutherbilder auf der Wartburg zu empfehlen. Er muss sich selbst als den idealen Kandidaten für diese Aufgabe gesehen haben, war er doch der Einzige in Weimar, der sich schon mehrmals mit dem Thema Luther auseinandergesetzt hatte. Dennoch erhielt er den Auftrag nicht; will man den Quellen glauben, war die Qualität seiner Bilder nicht immer gleichbleibend gut, zudem verfügte der Großherzog, wie Scheidig vermutete, vermutlich zu diesem Zeitpunkt nicht über genug Geld, um die künstlerische Ausstattung der Reformationszimmer in Angriff nehmen zu können.¹⁷⁷⁶

Das Bild war 1886 in Berlin ausgestellt, von da an verliert sich jede Spur. Eingehend gewürdigt wurde es im gleichen Jahr von dem Oberpfarrer Daniel von Cölln im „Christlichen Kunstblatt“. Er lieferte eine lange Beschreibung, die uns hilft, uns eine Vorstellung von dem Bild zu machen.¹⁷⁷⁷

Martersteig stellte den Moment dar, in dem Luther bereits an seinem Quartier, dem Johanniterhof in Worms, ankommt:

„Der kaiserliche Herold hat sein Roß gewendet und blickt selbstzufrieden auf Luther, froh, seine schwere Aufgabe glücklich gelöst zu haben. [...] Der lebhafteste, allen Gefahren zum Trotz nicht von Luthers Seite weichende Amsdorf ist im Begriff vom Wagen zu steigen, während Luther selbst, glaubensstark und darum des Sieges bewußt, aufrecht steht und seine Linke grüßend erhebt nach dem erlauchten Fürstenkreise.“¹⁷⁷⁸

Und nun kommt eine Aufzählung und Beschreibung all der Fürsten, die Luther auf diesem Bild, aber wohl kaum in der Geschichte, bei seiner Ankunft begrüßten:¹⁷⁷⁹ Auf dem Balkon

¹⁷⁷⁴ KÖNIG O. J., Text zu Bild XX, „Luthers Empfang in Worms“.

¹⁷⁷⁵ *Weimarer Zeitung*, 28. Juli 1868, S. 699; S. 172–174; BECKER 1888, S. 215 f.; BM I,2, S. 943, Nr. 19; SCHEIDIG 1971, S. 35.

¹⁷⁷⁶ SCHEIDIG 1971, S. 35.

¹⁷⁷⁷ CÖLLN 1886, S. 172 f.

¹⁷⁷⁸ CÖLLN 1886, S. 172.

¹⁷⁷⁹ Zwar erhielt Luther an seinem Ankunftstag in Worms viel Besuch, auch einige Fürsten wie z. B. Philipp von Hessen waren darunter, die geballte Prominenz, die Martersteig hier auffahren lässt, wird ihn aber wohl

des Johanniterhofes thront Friedrich der Weise, der sein Quartier historisch nebenan, im Gasthaus „Zum Schwan“, hatte.¹⁷⁸⁰ Friedrichs Bruder Johann, späterer überzeugter Anhänger Luthers, ist ebenfalls zugegen und hat sich „zur Begrüßung erhoben“, die „edlen Herzöge von Anhalt“ sind da, der „liebe Herzog Erich von Braunschweig“, dazu die kurfürstlichen Ratgeber Spalatin und Brück. Johann Friedrich, späterer Kurfürst von Sachsen, und Philipp von Hessen, einer der ersten und größten Förderer Luthers unter den Fürsten, treten bereits auf die Straße und kommen Luther begrüßend entgegen. Von der anderen Straßenseite schauen die Reichsritter Ulrich von Hutten und Franz von Sickingen herüber. Aber auch die Feinde Luthers hat Martersteig untergebracht:

„Welch' ein ganz anderes Bild auf jenem offenen Altan in der Ecke: Wilhelm v. Croy, der feingebildete, selbstsüchtige Kardinal und Staatsmann, der den jungen Kaiser Karl erzogen hat zu der Anschauung, daß die ganze Welt um seinetwillen da sei und niemand es wagen dürfe, seine Pläne zu durchkreuzen, neben ihm der behäbige Abt von Fulda, der es sich als Reichsfürst wohl sein läßt in dem Genusse seiner Pfründen, und nicht ohne Besorgnis auf den Augustiner blickt, von dem Erasmus sagte, daß er den Mönchen zu sehr an die Bäume greife ...“¹⁷⁸¹

Auf der Straße tummeln sich Ritter und Edelleute, ein Handwerksmeister, dazu Tetzl, Cochläus und Johannes Eck: „zornfunkelnd wenden sie sich ab, ihren Fluch schleudernd gegen die 'verhaßte Bestie'“.¹⁷⁸²

Das Volk ist repräsentiert durch einen Bauer „im groben Arbeitskittel“ und sein „treue[s] Weib“ – er „begrüßt fröhlich den Anbruch der neuen Zeit“ – ferner einen blinden Greis, „der sich nach dem innern Lichte sehnt“ und seiner Tochter, frommen Juden, einer Witwe mit zwei Kindern. Im rechten Teil des Bildes findet man die

„Jugend, auf welcher die Zukunft des deutschen Volkes ruht. Hier will ein Jüngling in glühender Begeisterung zum Reformator eilen und sich ganz der Sache des Evangeliums widmen; aber die stürmischen Bitten der ihn gewaltsam zurückhaltenden Mutter und die furchtbaren Drohungen, mit welchen der wütende Kapuziner, dem noch ein helfender Genosse zur Seite steht, ihm das Kreuz entgegen hält, gleichen der schweren eisernen Kette, welche von dem hinter ihm stehenden Prellstein herabhängt.“¹⁷⁸³

Selbst wenn Cölln in seiner Beschreibung seine eigenen Gedanken über das Geschehen allzu deutlich mit einfließen lässt: Martersteigs Bild muss seine Sympathien sehr eindeutig mitgeteilt haben. Hermann Becker jedenfalls, der das Bild zwei Jahre nach Cölln in seinem Buch „Deutsche Maler“ kurz besprach, fand die plumpe Parteilichkeit tadelnswert:

kaum besucht haben geschweige denn, ihn bei seiner Ankunft erwartet. S. BRECHT 1981, S. 430, aber auch WOHLFEIL 1971, S. 112: „Landgraf Philipp von Hessen, Herzog Wilhelm von Braunschweig, Graf Wilhelm von Henneberg, Peutingen und Cochläus zählten zu diesen Besuchern, jedoch kein Kurfürst.“

¹⁷⁸⁰ KAMMER – REUTER ³1991, S. 11; BRECHT 1981, S. 430 erwähnt, dass im Quartier Friedrichs für Luther kein Platz mehr gewesen sei; man hat ihn daher im Johanniterhof untergebracht.

¹⁷⁸¹ CÖLLN 1886, S. 173.

¹⁷⁸² CÖLLN 1886, S. 174.

„Seltsam, daß unsere Künstler, wenn sie sich mit Reformationsgeschichten befassen, fast immer mit der katholischen Geistlichkeit so übel verfahren; so finden wir auch hier wieder fratzenhafte Gestalten, jener Cardinal mit seinem ungeheuren rothen Hut [...], und seine Nachbarn, auch einige Mönche, unten im Volksgewühl. Wenn man auch Partei nimmt, so sollte man doch den Gegner nicht gar so schlecht darstellen; was bedeutet der Sieg, wenn der Feind so unbedeutend ist?“¹⁷⁸⁴

Aber auch die Figur Luthers fand Becker nicht gelungen: „das feste Wesen des kühnen Mannes, welches der Künstler darstellen wollte, tritt hier eher zu renommistisch und plump auf.“¹⁷⁸⁵

Gelungen oder nicht: Martersteig hat in jedem Fall versucht, in seinem „Einzug in Worms“ ein Panorama der Reformationszeit wiederzugeben. Fast alle für die Reformation relevanten Fürsten treten auf, ferner die Luther unterstützenden Reichsritter, seine wichtigsten Gegner unter den Geistlichen, aber eben auch das einfache Volk. Und Luther ist es, dem sich Aller Augen zuwenden: Fürsten, Ritter und Volk schauen auf ihn, er ist der große Hoffnungsträger, er ist aber auch der erklärte und gefürchtete Feind der hohen und niederen, gelehrten und naiven katholischen Geistlichkeit.

Nach Martersteig trat kein Künstler mehr mit derartigen Ansprüchen an das Bildthema heran. Eher hielt man sich an die historische Wahrscheinlichkeit, sparte mit historischen Porträtköpfen und konzentrierte sich auf das Volk und seine Vertreter, brachte auch gern die eine oder andere Anekdote ein.

So z. B. Gustav Adolf Spangenberg in seinem 1873 gemalten „Einzug Luthers in Worms“ (Abb. 178).¹⁷⁸⁶ Sein Bild wurde von der „Verbindung für historische Kunst“, die es noch vor seiner Vollendung ankaufte,¹⁷⁸⁷ mit folgendem Text kommentiert:

„Am 16. April 1521 fuhr Luther auf einem sächsischen Rollwagen mit drei Begleitern, nämlich einem Ordensbruder Johann Pezenstein, Licentiat Amsdorf und Petrus von Suaven, einem Tischgenossen Melanchthon's und Freunde Luther's in Worms ein. Vor dem Wagen ritt der kaiserliche Herold in seiner Amtstracht, mit dem Adlerwappen auf der Brust, ingleichen sein Knecht. Dem Wagen folgte der Licentiat Justus Jonas aus Nordhausen (damals noch in Erfurt)

¹⁷⁸³ CÖLLN 1886, S. 174.

¹⁷⁸⁴ BECKER 1888, S. 216.

¹⁷⁸⁵ BECKER 1888, S. 216.

¹⁷⁸⁶ Öl/Lwd., 208 x 309 cm. Das Bild wurde noch vor seiner Vollendung von der Verbindung für historische Kunst angekauft und 1879 unter den Mitgliedern verlost. Gewinner war der Kunstverein Königsberg, der es in das Museum Königsberg gab; heute ist das Bild verschollen. Es war ausgestellt in der Berliner akademischen Kunstausstellung Ende 1873, im Kasseler Kunstverein 1875, im Münchener Kunstverein 1876, in Düsseldorf bei Bismeyer und Kraus 1876, im gleichen Jahr im Wiener Künstlerhaus. – Literatur: *Kunstchronik* 8, 1873, Sp. 107, *Kunstchronik* 9, 1874, Sp. 161 f.; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1874, S. 128; *Kunstchronik* 11, 1876, Sp. 164, 273, 725, 821 f.; ROSENBERG 1879, S. 226 f.; erwähnt in *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169; ROSENBERG 1887, Bd. 2, S. 176; PIETSCH 1893, S. 462, 464; BM II,2, S. 776, Nr. 22; JORDAN – KLEE O. J. (1903), S. 26, Nr. 21; SCHMIDT 1985, S. 87. – Abgebildet in ROGGE 1890, S. 189 (Foto der Photographischen Gesellschaft Berlin), Holzschnitt in FROMMEL 1883, S. 20/21; SCHMIDT 1985, Abb. 11.

¹⁷⁸⁷ *Kunstchronik* 8, 1873, Sp. 107.

mit seinem Diener. Viele waren ihm entgegengezogen; aus dem sächsischen Adel Bernhard von Hirschfeld, Johann Schott, Albert von Lindenau, der Mundschenk mit 6 Pferden, auch viele Hofleute anderer Fürsten. Mittags gegen 10 Uhr kam er in die Stadt.“¹⁷⁸⁸

Der Wagen fährt, von rechts kommend, über einen mit Kopfsteinen gepflasterten Platz. Am linken Bildrand sieht man noch die Ecke eines Brunnens in gotischen Formen, von einem schmiedeeisernen Gitter umgeben. Eine junge Frau hat gerade ihren Eimer mit Wasser heraufgezogen und schaut nun neugierig nach dem vorbeifahrenden Wagen, der so viel Aufregung verursacht. Außer dem Weg von rechts nach links geht noch eine schmale Gasse von dem Platz ab, an deren hinteren Ende ein Kirchturm, vielleicht, wie der Rezensent der „Kunstchronik“ meint, der des Wormser Doms, zu sehen ist.¹⁷⁸⁹

In dem von einem grünen Tuchdach überdachten Wagen sitzen vier Männer, außer Luther links hinten der unscheinbare Mönch Petzenstein, davor, mit dem Barett und dem Pelzkragen, wohl Nikolaus von Amsdorf. Auf der rechten Sitzbank, vor dem abgewandten Kopf des jungen Suaven, ist Luther zu sehen, im Profil dargestellt und mit seinem charakteristischen, weit nach hinten ausladenden Doktorhut des Cranach-Porträts. Seine Züge aber haben nicht die derbe Festigkeit des Cranach-Kopfes. Vielmehr wirken sie etwas zarter, geschönt, wie auch der Kritiker der „Kunstchronik“ bemerkte:

„Sein Gesicht weist nicht den derben, knochigen Typus auf, den uns Cranach überliefert hat, die feinen Züge und der zarte Schnitt des Profils zeigen uns mehr den Mann der geistigen Arbeit. Der Ausdruck ist nicht frei von jener durchgeistigten, etwas sentimental gefühlswesen, mit der man die modernen Ritter vom Geiste auszustatten liebt.“¹⁷⁹⁰

Aufrecht sitzt er im Wagen, er wendet den Kopf kaum zu der aufgeregten Menge und bildet in seiner Ruhe und Zuversicht einen Gegenpol zu dem Treiben ringsum. Mehrere Reiter folgen seinem Wagen, ein Ritter in voller Rüstung, ein kostbar gekleideter Edelmann mit auffälligem Federbarett, ein weiterer mit Pelzkappe. Das mögen die Begleiter sein, die sächsischen Adeligen Bernhard von Hirschfeld, Johann Schott und Albert von Lindenau, von denen im Text der „Verbindung für historische Kunst“ die Rede war. Gesäumt wird der Zug vom Volk: Hinter dem Wagen sind mehrere Hände zu sehen, die grüßend und jubelnd die Mützen schwenken, ein Handwerker mit seiner Schürze und ein junger Bursche laufen sogar neben dem Wagen her. Ein Kind klettert neugierig auf den Rand des Brunnens, ein Junge zeigt seiner greisen Großmutter den Reformator. Am Rand des Brunnens steht auch ein Patrizier-

¹⁷⁸⁸ Zitiert nach SCHMIDT 1985, S. 87.

¹⁷⁸⁹ *Kunstchronik* 8, 1873, Sp. 107.

¹⁷⁹⁰ Ebd.

Ehepaar, ein Mann mit Haarnetz und Barett, der seine Ehefrau auf das Geschehen hinweist. Sein Blick ist ernst und interessiert, vielleicht ein wenig skeptisch.

Ganz unberührt lässt der Zug aber wohl keinen. Selbst die Marktfrau, die mit dem Rücken zum Betrachter auf ihrem Bänkchen vorn im Bild sitzt, ihr Gemüse und ihren Eierkorb hinter sich, hat die Hände im Schoß gekrampft und sich angespannt vorgebeugt. Alles strömt zu Luther hin, nur wenige Personen im Bild wenden sich ab: Da ist zum einen eine junge Frau, die auf den Betrachter zu aus dem Bild herauszulaufen scheint und sich im Gehen noch einmal wie gehetzt umblickt. Sie ist eine fromme Kirchgängerin, das zeigt der Rosenkranz in ihren Händen, sie fürchtet sich vor dem, was hier geschehen mag. Eine junge Frau rechts neben ihr versucht, ihr Kind von diesem Ort der Unruhe wegzubringen, und ganz rechts am Bildrand strebt ein Bettelmönch mit seinem gefüllten Sack aus dem Bild heraus, während ein derber Mann hinter ihm ausholt, um ihn mit Schlägen zu vertreiben. Der Kritiker der „Kunstchronik“ interpretierte: „Er scheint bereits eine trübe Vorahnung zu haben, welche einen empfindlichen Stoß sein florierendes Geschäft von dem Manne im Wagen erleiden wird.“¹⁷⁹¹

Anders als Martersteig versuchte Spangenberg nicht, den „Einzug in Worms“ zu einem Gesamtbild der Reformation umzudeuten. Er beschränkte sich auf die Aufnahme Luthers im Volk: Der Patrizier ist genauso vertreten wie der Handwerker und die Marktfrau, und lebhaft hat Spangenberg sich die verschiedensten möglichen Reaktionen des Volkes ausgemalt. Die Gesamtstimmung ist natürlich positiv, der Jubel herrscht vor. Luther ist der Mann des deutschen Volkes, das wird hier ganz deutlich. Dabei hat Spangenberg mit geradezu kulturhistorischem Eifer ein Bild des ‘altdeutschen’ städtischen Lebens zu zeichnen gesucht, die Kleidung der verschiedenen sozialen Gruppen genauestens charakterisiert, aber auch die Platzarchitektur der mittelalterlichen, engen Stadt wiederzugeben versucht: Fachwerkhäuser mit überkragenden oberen Geschossen führen auf der rechten Seite in die Bildtiefe, ein reicheres Haus mit Erker und in gotischen Formen verzierten Fensteröffnungen säumt mit seiner Fassade den Marktplatz. Der hier demonstrierte Reichtum – vielleicht wohnt der feine Bürger, der am Brunnen steht, in diesem Haus – kontrastiert mit der Einfachheit der Handwerker und namentlich der schlichten Armut der Marktfrau vorn im Bild mit ihren spärlichen Waren. Wirkliches Elend aber zeigt Spangenberg nicht, auch wirkt alles sehr sauber und aufgeräumt, die Blätter, die der Marktfrau von ihrem Kohl gefallen sind, liegen noch ganz frisch und säuberlich auf dem Pflaster. Der ‘Realismus’ ist nur ein scheinbarer, idyllisch und reinlich stellt man sich das ‘altdeutsche’ Leben vor.

„Altdeutsch“ nannte man auch immer wieder Spangenberg's Stil mit Verweis auf das harte, bunte Kolorit der altdeutschen Meister und ihre derbe Charakterisierung. Von Derbheit kann bei Spangenberg aber eigentlich kaum die Rede sein, die lieblichen Kindergesichter und die edlen Züge der Männer wiegen doch vor. Und das harte Kolorit gab auch in der Kritik immer wieder zu Tadel Anlass. Der Kritiker der „Kunstchronik“ schrieb:

„Ueber das Ganze ist ein gleichmäßiges, sehr eintöniges Licht gebreitet, das sich auch im Hintergrunde, wo die Thürme des Domes in die Luft ragen, wenig abstuft. Die Farbe ist trotz aller Buntheit trocken und der Vortrag breit, ohne kräftig zu sein. Die Behandlung im Einzelnen ist zu wenig mannigfaltig. Die verschiedenen Kleiderstoffe entbehren der verschiedenen Charakteristik. Auch das eintönige Grau des Straßenpflasters, welches viel zu sehr dominirt, stört empfindlich die Harmonie.“¹⁷⁹¹

Bei der Ausstellung im Kasseler Kunstverein 1876 fand man, dass die koloristischen Mängel des Bildes gerade im Vergleich zu Wilhelm Lindenschmits d. J. gleichfalls hier ausgestellt „Ermordung Wilhelms von Oranien“ allzu sehr auffielen.¹⁷⁹³ Das Kolorit sei „hart und grell“, fand man in Wien, hier konnte man außerdem „keine Spur von historischem Geiste“ entdecken, und der Kopf Luthers entbehre „nicht nur aller Bedeutung, sondern auch der Porträtähnlichkeit.“¹⁷⁹⁴ Der Münchener Korrespondent dagegen verteidigte den Künstler:

„Es ist eine ernste Zeit; sie spiegelt sich in des Reformators, wie des Volkes Zügen. Und derselbe Ernst liegt über Spangenberg's Bilde. Er hat es verschmäh't, mit künstlich angeordneter Beleuchtung und dem Kaleidoskop abgelauschem Kolorit auf des Beschauers Sinne zu spekuliren, dafür aber uns echte und wahre Menschen gebracht, die an dem, was vorgeht, wirklichen Antheil nehmen. Der Künstler frappirt nicht durch die Kühnheit seiner Palette, aber er schildert einen an sich zwar einfachen, in seinen Folgen jedoch tief bedeutsamen Vorgang in überzeugendster Weise.“¹⁷⁹⁵

Adolf Rosenberg berichtete, man habe sich bei diesem Bild am meisten für die „Charakteristik der Köpfe“ interessiert: „Der ethnographische Theil hatte über die spezifisch künstlerischen Qualitäten die Oberhand.“¹⁷⁹⁶

Das Ethnographische war es zweifellos auch, was Konrad Weigand (1841–1897) an seinem „Einzug Luthers in Worms“ von 1879 am meisten interessierte.¹⁷⁹⁷ Weigand gehörte einer jüngeren Generation als Spangenberg an und ging durch eine ganz andere Schule: Seit 1870 war er Schüler bei Wilhelm Diez in München, der sich durch „Soldaten, Bauern, Kneip-

¹⁷⁹¹ *Kunstchronik* 8, 1873, Sp. 107.

¹⁷⁹² Ebd.

¹⁷⁹³ *Kunstchronik* 11, 1876, Sp. 164.

¹⁷⁹⁴ *Kunstchronik* 11, 1876, Sp. 725.

¹⁷⁹⁵ *Kunstchronik* 11, 1876, Sp. 821 f.

¹⁷⁹⁶ ROSENBERG 1879, S. 227.

¹⁷⁹⁷ *Kunstchronik* 14, 1879, Sp. 643; Alfred Rosenberg in *Zeitschrift für bildende Kunst* 15, 1880, S. 43; ROSENBERG 1887, S. 73; PECHT 1888, S. 285, 356; BM II,2, S. 986, Nr. 1; – ausgestellt im Münchener Kunstverein 1879 und auf der Münchener zweiten internationalen Kunstaussstellung im gleichen Jahr.

und Tanzböden-Szenen“, „Spitzbuben, Schnapphähne und aller Jahrhunderte, die er mit unglaublicher Lebendigkeit, witzigem Vortrag und köstlicher Laune schilderte“, hervorgetan hatte.¹⁷⁹⁸

Auch Weigand liebte es, buntestes Volk früherer Jahrhunderte zu malen: Mehrere großformatige Kostümstücke werden in der Kunstliteratur von ihm erwähnt, wobei er historische Ereignisse zum Anlass nahm, um bunte Volksszenen darstellen zu können: „Albrecht Dürers Hochzeit“ z. B. oder „Die Einbringung des Raubritters Hans Schüttensamen 1442 in Nürnberg“.¹⁷⁹⁹ Pecht lobte, letzteres Bild sei so lebendig, „daß man eine Szene aus Goethes Götz oder Egmont zu lesen glaubt, so packend sind die Gruppen aus dem Leben der alten Reichsstadt gegriffen.“¹⁸⁰⁰ Adolf Rosenberg dagegen urteilte: „Das sind farbige Illustrationen, aber keine Geschichtsbilder“.¹⁸⁰¹

„Luthers Einzug in Worms“ bildete den Auftakt zu Weigands Kostümstücken. Der Aufbewahrungsort des Gemäldes ist mir nicht bekannt, aber es wurde schon kurz nach seiner Entstehung graphisch reproduziert (Abb. 179).¹⁸⁰² Weigand hat das Thema am wörtlichsten genommen: Hier ist tatsächlich der „Einzug“ gezeigt, denn Luthers Wagen hat gerade erst das Stadttor, die Martinspforte, passiert. Die Pforte ist topographisch recht genau wiedergegeben: Zwar war die originale Durchfahrt 1689 zerstört worden, doch ist eine Zeichnung von Peter Hamman erhalten, die das Aussehen vor der Zerstörung überliefert.¹⁸⁰³

Der Zug fährt nun eine breite Straße, die Kämmerergasse, entlang, an deren beiden Seiten sich das Volk drängt.¹⁸⁰⁴ Wo Spangenberg den Wagen bildparallel durch das Bild ziehen ließ, führt Weigand den Zug direkt auf den Betrachter zu. Voran reitet der Reichsherold in voller Rüstung, eine überdimensional lange Lanze senkrecht in der Rechten haltend, als ritte er gerade zum Turnier. Hinter ihm folgt ein einfacher, zweirädriger Holzkarren, dessen Pferd von einem Fuhrmann mit hohen Stiefeln und Peitsche in der Hand geführt wird und auf dem Luther mit seinen Gefährten hockt. Um die historische Authentizität hat Weigand sich wenig gekümmert, weder, was die Art des Gefährts angeht, auf dem Luther in die Stadt einfährt, noch, was seine Begleiter betrifft. Ein weiterer Mönch ist jedenfalls nicht im Wagen. Auch Luther selbst ist wenig porträtähnlich wiedergegeben, man erkennt ihn vor allem an der Kutte und weil man eben weiß, dass es Luther sein soll. Er sitzt aufrecht, wie bei Spangenberg, und

¹⁷⁹⁸ PECHT 1888, S. 353.

¹⁷⁹⁹ PECHT 1888, S. 356.

¹⁸⁰⁰ Ebd.

¹⁸⁰¹ Rezension zur Jubiläumskunstaussstellung in Berlin 1882, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 22, 1887, S. 14.

¹⁸⁰² Abb. in: *Gartenlaube* 1881; BÄR – QUENSEL 1890, S. 210/211 (Doppelseite) und KAMMER – REUTER³1991, S. 8.

¹⁸⁰³ REUTER 1989, S. 7.

¹⁸⁰⁴ KAMMER – REUTER³1991, S. 11 haben Luthers Weg durch Worms rekonstruiert.

wendet den Kopf kaum zu dem Getümmel ringsum. Doch ist es hier nicht milde Zuversicht, was seine Miene ausdrückt, sondern vielmehr trotzige Entschlossenheit. Der Mut Luthers kontrastiert effektiv zu dem ängstlichen Gesicht des neben ihm sitzenden Begleiters, der sich vorgebeugt hat und aufgeregt auf ihn einzureden scheint, während die hinten im Wagen Sitzenden die Situation diskutieren.

Die weitere Begleitung Luthers taucht etwas im Schatten des tiefen Stadttors unter. Man erkennt noch einen weißhaarigen Mann mit dem Barett eines Gelehrten und einen voll gerüsteten Ritter, die hinter dem Wagen herreiten, weitere Köpfe und Lanzen deuten das noch kommende Gefolge an.

Wie Spangenberg hat auch Weigand, hier rechts im Bild, den Blick in eine weitere schmale Gasse geöffnet, an deren Ende gleichfalls ein Turm aufragt, und wie Spangenberg hat Weigand den rechten Bildrand mit einem Fachwerkhaus mit überkragendem Obergeschoss abgeschlossen. Nichts ist hier aber zu bemerken von der Spangenberg'schen säuberlichen Ordnung: An dem Haus rechts hat man Haken angebracht, um hier Dinge aufzuhängen, eine Leiter unten, eine Stange mit mehreren Körben oben, und an der Ecke hängt ein Seilzug. Links im Bild schließt sich an das Tor ein weiteres Fachwerkhaus an, auf dessen überdachtem Eingangsbereich und der dort hinaufführenden Treppe sich allerlei Volks versammelt hat. Aufdringlicher und sensationslüsterner als bei Spangenberg zeigt man seine Neugier: Vulgäre Gestalten beugen sich weit vor, es wird geklatscht und getratscht, und niemand schwenkt jubelnd seine Mütze. Schlichte Sensationsgier statt begeisterter Anteilnahme dominiert viele Figuren in diesem Bild. Aber es gibt auch solche, die wirklich berührt sind: einen im Getümmel allerdings fast untergehenden Jüngling mit gestreiftem Wams, der links vor der steinernen Mauer des Hauses steht und Luther die rechte Hand weit entgegenstreckt, eine ältere Frau mit steifer Haube, die sich vorn links im Bild hingekniet hat und andächtig zu Luther emporblickt, oder den Mann rechts, unter der Leiter, der ehrerbietig seine Mütze abnimmt. Ein Schmied, die Zange hinten in seine Schürze gesteckt und ein kleines Baby auf dem Arm, kommt links gerade angelaufen, um einen Blick auf den Reformator zu werfen. Er ist allerdings, anders als die sauberen Handwerker in Spangenberg's Bild, ein wilder Geselle, das Gesicht ist ganz verschattet, ein ungepflegter, schwarzer Bart zierte sein Kinn. Um Luther gar nicht bekümmert ist die Marktfrau, die gerade ihren Karren auf die Straße schiebt, mit dem sie dem Zug sicher in die Quere kommen wird; eine Gans streckt ihren langen Hals durch die Gitterstäbe des Karrens und schnattert aufgeregt die betende Frau an. Wie ernst gemeint ist das Ganze wirklich?

Zwei barfüßige Jungen sind gerade dabei, ein großes Holzfass zu erklimmen, um besser sehen zu können. Es sind schmutzige Gassenkinder mit nackten Füßen, Kinder, die arbeiten müssen, denn der Eine trägt einen Korb über der Schulter. Auch der Klerus ist vertreten: Ein Mönch in heller Kutte, ein Franziskaner oder Kartäuser, steht am linken Bildrand und ist das Urbild des fanatischen, hageren Mönches: Schmale, zusammengepresste Lippen, eine spitze Nase, tief in den Höhlen liegende Augen charakterisieren ihn. Direkt hinter ihm zeigt ein weiterer Mönch auf den Zug, eifrig auf einen neugierig die Hand ans Ohr haltenden Mann und seinen Gefährten einredend. Wer weiß, was für Schauergeschichten er gerade erzählt. Wie eine Karikatur wirkt der Patrizier hinter ihm, der seinen Kopf, so weit er kann, aus seiner Sänfte herausstreckt und auf den Wagen mit dem Reformator stiert.

Ein Münchener Korrespondent der „Kunstchronik“ zeigte sich begeistert:

„Nirgends begegnet man Modellköpfen; alle Personen tragen die Signatur ihrer Zeit und der tiefe Ernst des Ganzen wird durch einige echte, an's komische streifende Volkstypen nicht nur nicht abgeschwächt, sondern vielmehr gesteigert.“¹⁸⁰⁵

Den tiefen Ernst, den dieser Kritiker unterstellt, lässt das Bild allerdings m. E. vermissen. Es ist lebendig, und es ist unterhaltsam, und es drückt tatsächlich die Aufregung gut aus, die Luthers Ankunft in Worms verursachte. Aber tiefer Ernst? man wird den Verdacht nicht los, dass Weigand diese Szene aus Luthers Leben nicht um Luthers willen malte, sondern vor allem die Gelegenheit ergriff, das bunte Treiben der Reichstagsstadt in allen seinen Facetten darzustellen. Er konnte damit auch mit größtem Interesse beim Publikum rechnen, denn hier gab es etwas zu entdecken. Was als großformatiges Historienbild daher kommt, hat – und das liegt auch im Thema begründet – im Grunde Genre-Charakter. Für den bürgerlichen Ausstellungsbesucher mag der Reiz, ähnlich wie bei dem Bauerngenre Jacob Beckers, später Ludwig Knaus' und Benjamin Vautiers, darin gelegen haben, dass hier das „einfache Volk“ dargestellt wurde; in „Luthers Einzug in Worms“, aber auch in Themen wie „Dürers Hochzeit“, kommt dann noch das Altdeutsche hinzu, der Anschein des Historischen. Das Volkstümliche an sich aber war es wohl, was hier – zusätzlich zu der Verlebendigung des 'Nationalhelden' Luther und seines unerschütterlichen Gottvertrauens – reizte.

Das Volk galt als „Mutterboden und Basis“ der Nation, hier fand man den ursprünglichen National-Geist, zurückgehend auf Herder, der den Begriff „Volkstümlichkeit“ wohl erstmals einführte, zurückgehend auch auf Jahn, der ihn mit nationaler Eigentümlichkeit gleichsetzte. Man pflegte die Volkstümlichkeit, indem z. B. im Gesangsverein Volkslieder gesungen

¹⁸⁰⁵ *Kunstchronik* 14, 1879, Sp. 643.

wurden.¹⁸⁰⁶ Anders als das moderne städtische Proletariat hatte das Stadtvolk im ‘alten’ Deutschland für die Rezipienten des 19. Jahrhunderts noch den pittoresken Reiz, der offensichtlich zum Volkstümlichen dazugehörte. Zudem war hier auch das wohlhabendere Bürgertum mit darzustellen – das Ausstellungspublikum konnte auch seine eigene gesellschaftliche Schicht, freilich in die Vergangenheit zurückprojiziert, repräsentiert sehen. Während Weigand in seinem Bild das einfache Volk in den Vordergrund stellt, ist in einem Aquarell-Entwurf Ernst Erwin Oehmes (1831–1907) das wohlhabende städtische Bürgertum hervorgehoben. Es handelte sich bei seinem Bild um einen von vier um 1880 entstandenen Wettbewerbs-Entwürfen für die malerische Ausstattung der Aula des Gymnasiums in Dresden-Neustadt.¹⁸⁰⁷ Wie so häufig bei Gymnasialaulen waren verschiedene Zeitalter darzustellen: Die Blütezeit der griechischen Kultur, ein Entwurf aus dem alten Rom, eine Darstellung aus dem frühen Mittelalter und schließlich das Zeitalter der Reformation, das in der Geschichtsauffassung der Zeitgenossen bereits die moderne Zeit einleitete. Den Wettbewerb gewann später Leonhard Gey, der für das „Zeitalter der Reformation“ die Bibelübersetzung Luthers wählte (vgl. Abb. 330). Oehmes Entwurf wurde aber immerhin mit einem Preis ausgezeichnet.¹⁸⁰⁸

Es mutet merkwürdig an, dass Oehme für das „Zeitalter der Reformation“ ausgerechnet „Luthers Einzug in Worms“ auswählte, statt einen der großen Momente aus Luthers Leben wie etwa „Luther vor dem Reichstag zu Worms“, oder eine wichtige Tätigkeit seines eigentlichen reformatorischen Wirkens, wie es die „Bibelübersetzung“ Geys darstellte. Möglicherweise wählte er das viel Abwechslung bietende Thema im Hinblick auf das Interesse der Schüler, außerdem war Luther, der gottgetrost seiner großen Prüfung entgegenfährt und sich, wie die Schüler ja wussten, auf dem Wormser Reichstag zu seinem Gewissen bekennen würde, auch ein würdiges Vorbild.

Oehmes Entwurf war jedenfalls beliebt und wurde noch im Jahr seiner ersten Ausstellung von Th. Langer für den Sächsischen Kunstverein radiert (Abb. 180).¹⁸⁰⁹ Wie Weigand folgt auch Oehme „modernen“ Kompositionsprinzipien und lässt Luthers Wagen direkt auf den Betrachter zufahren, das Pferd, das ihn zieht, ist links vorn schon halb aus dem Bild heraus, dadurch den Eindruck der Unmittelbarkeit der Bewegung noch steigernd. Die Straße, durch

¹⁸⁰⁶ S. zum Begriff „Volkskultur“ auch BAUSINGER 1987, S. 136–138.

¹⁸⁰⁷ BM II,1, S. 176, Nr. 14. Das Aquarell ging durch den Sächsischen Kunstverein 1880 an einen Major Demiani bei Freiberg.

¹⁸⁰⁸ *Kunstchronik* 15, 1880, Sp. 173.

¹⁸⁰⁹ Für das Bilderheft des Sächsischen Kunstvereins von 1880; Der Stich ist vorhanden in der Staatsbibliothek Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Inv. Nr. B 205 und in Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. fl VII 8613.

die der Zug geht, ist schmaler als bei Weigand und Spangenberg, dicht an dicht stehen die Menschen am Rand und lassen gerade eben Platz für den Zug, der sich die Straße hinab weiterverfolgen lässt bis hin zu einem spitzbogigen Tor, über dem das Strebewerk einer gotischen Kirche aufragt. Links im Hintergrund scheint sich die Straße auf einen Platz zu öffnen, große Bürgerhäuser stehen hier, eines mit getreppter Fassade und vorkragendem Erker, daneben ein Fachwerkhaus mit einer Muttergottes an der Hausecke. In den Fenstern drängen sich die Menschen, die den Reformator sehen wollen. Es ist eine sonntägliche Stimmung: Niemand scheint zu arbeiten, wie zu einem Festzug hat man sich versammelt, um zuzusehen, wie Luther vorbeifährt. Ein wenig fühlt man sich auch an die Festumzüge im historischen Stil erinnert, die das 19. Jahrhundert so gern veranstaltete, z. B. auch an die großen Luther-Festzüge, die drei Jahre später überall in Deutschland stattfinden sollten (Abb. 181).¹⁸¹⁰

Luther sitzt, entgegen der historischen Überlieferung, allein in einem überdachten und nur nach vorn hin offenen Wagen. Seine Züge sind, etwas weicher gezeichnet, die des älteren Luther, und er trägt Kutte und Tonsur. Sein Ausdruck ist ernst, die Hände liegen gefaltet im Schoß, doch ist Luther nicht ganz uninteressiert an seiner Umgebung wie in den Bildern Spangenberg und Weigands: Er schaut aus dem Bild heraus zu einer Bürgerfamilie, die rechts im Eingang ihres Hauses steht, abgeschirmt von der Menge durch eine steinerne Brüstung.

Links im Bild reitet neben dem Wagen, wie bei Weigand voll gerüstet und mit Lanze, wohl der Reichsherold Kaspar Sturm, ein wachsam blickender, hagerer Mann mit spitzem Bart, und auch rechts neben Luthers Wagen laufen Bewaffnete mit, ganz vorn, direkt auf den Betrachter zugehend, ein stolz dreinblickender Student, das Schwert gegürtet und ein Gewehr über die Schultern gelegt, und hinter ihm und einem gemütlich dreinschauenden Gelehrten ragt ein weiteres Schwert auf. Dem dicht gedrängten Volk hat Oehme im Einzelnen wenig Aufmerksamkeit zukommen lassen, nur hier und da ragen einige interessantere Köpfe heraus, so rechts etwas im Hintergrund der Handwerker mit Schürze, der jemandem etwas zuzurufen scheint, oder links neben dem Wagen ein verkniffen dreinschauender Mönch, der sich gerade abwendet.

Unter den Zuschauern ist dagegen die Bürgerfamilie, der auch Luther einen Blick schenkt, hervorgehoben. Sie hebt sich schon räumlich durch die steinerne Brüstung, aber auch durch die rechts von ihrem Hauseingang hinunterführende und vollkommen menschenleere Treppe von dem Volksgewühl auf der Straße ab: Ein Mann in mittleren Jahren, ernst dreinschauend,

¹⁸¹⁰ HARTMANN 1976, S. 132, mit Kat. Nr. 183–184, 186–188, Abb. 133–135.

mit weißem Kragen und pelzgesäumter Jacke könnte mit seinem gepflegten Schnauz- und Vollbart auch dem 19. Jahrhundert angehören. Seine Familie hat sich um ihn versammelt, zum Betrachter hin eine noch recht junge Frau mit Flügelhaube, eine ehrbare Hausfrau, die nachdenklich den Zipfel ihrer Schürze zum Mund führt, und ein kleiner Junge, der aussieht wie ein junger Ritter in seinen engen Beinkleidern, dem kurzen Mäntelchen und den sorgfältig in eine Welle gelegten Haaren. Rechts neben dem Hausvater steht die älteste Tochter, lieblichen Gesichts und mit einem braven Häubchen, und eine weitere Person, vielleicht eine Magd oder eine weitere Tochter, die sich im Vergleich zur übrigen Familie etwas ungebührlich weit vorbeugt. Vervollständigt wird das Familienbild von einem kleinen Spitz, der sich verängstigt von dem allgemeinen Getümmel an die Hausmauer drängt.

Es ist diese Familie, die dem Betrachter zur Identifikation dient, eine Bürgerfamilie des 19. Jahrhunderts in historischer Verkleidung. Luther ist volkstümlich, vor allem aber ist er hier als Gewährsmann des Bürgertums dargestellt, das seine Grundwerte, Fleiß, Gewissenstreue, aber auch ein gemütvolltes Familienleben, im Protestantismus begründet sah und den Aufschwung seines Standes gern auch historisch in die Reformationszeit zurückverfolgte. Luther jedenfalls schaut mit Wohlgefallen auf diese saubere, traute Familie, für Menschen wie sie wird er auf dem Reichstag gradestehen und kämpfen.

Kein Künstler außer Martersteig hat sich bemüht, den „Einzug Luthers in Worms“ oder, im Fall Kämpfers und Vierecks, die Szenen auf dem Weg nach Worms, mit einer umfassenderen historischen Bedeutung zu versehen, indem er weitere historische Gestalten außer Luther und seinen unmittelbaren Begleitern eingebracht hätte. Es sind anonyme Szenen, Volksszenen, das gerade wird das Thema auch besonders beliebt und publikumswirksam gemacht haben. Trotzdem fand der Kritiker der „Kunstchronik“, der Weigands „Einzug in Worms“ rezensierte, der Vorgang sei „in seinen Folgen jedoch tief bedeutsam“.¹⁸¹¹ Er kann damit nur gemeint haben, dass sich Luther in dieser Szene zum ersten Mal in seiner Biographie als wirklicher Held seines Volkes zeigt, als Vertreter des deutschen Volkes. Ihm steht er hier gegenüber und präsentiert sich als sein Retter in all seinem Mut und seiner Zuversicht, und zwar dem ganzen Volk: den Rittern, den hohen Herren, den reichen und mittelständischen Bürgern, den Handwerkern und Bettlern. Das ‘einfache’ Volk ist bei Weigand stärker betont, Oehme legt den Akzent auf das Bürgertum, alle aber sind neugierig, wollen ihn sehen, viele ihm auch zujubeln.

Hier wird nicht nur der Topos von Luthers heldenhaftem Mut bedient, sondern auch der seiner Volkstümlichkeit, der laut Baumgarten auch alle Enthüllungen der „Papisten“ nichts anhaben

können und die auch in Luthers eigener vielfach belegter Liebe zum deutschen Volk, seiner Sprache und seinem Brauchtum, begründet sei.¹⁸¹² Erst dadurch aber konnte der Reformator zu einem wirklichen Nationalhelden werden.

V.10.2. Mönch und Ritter – Luther trifft Frundsberg vor dem Eintritt in den Reichstagssaal

Am Tag nach seiner Ankunft in Worms, dem 17. April 1521, wurde Luther für vier Uhr nachmittags auf den Reichstag geladen. Der Reichserbmarschall Ulrich von Pappenheim und der Reichsherold Sturm geleiteten ihn von seinem Quartier zum Bischofshof neben dem Dom, wo der Reichstag tagte. An dieser Stelle erzählen die heutigen Geschichtsbücher direkt weiter von Luthers erstem Verhör vor Kaiser und Reich. Im 19. Jahrhundert aber wurde noch eine Episode dazwischengeschoben: Vor der Tür zum Sitzungssaal soll Georg von Frundsberg gestanden haben, der berühmte Feldhauptmann und Söldnerführer. Als Luther an ihm vorbeigeführt wurde, soll er ihm ermunternd auf die Schulter geklopft haben mit den Worten:

„Münchlein, Münchlein, du gehest jetzt einen gang, einen solchen stand zu thun, dergleichen ich und mancher Oberster auch in unseren allerernsten Schlachtordnungen nicht gethan haben. Bistu auf rechter meinung und deiner sache gewiß, so fahre in Gottes Namen fort und sey nur getrost, Gott wird dich nicht verlassen.“¹⁸¹³

So erzählte es Cyriakus Spangenberg in seinem „Adelsspiegel“ 1594, eine ältere Quelle ist aber nicht belegt. Die heutigen Historiker zweifeln die Episode daher im allgemeinen eher an, während Reinhard Baumann sie zumindest für nicht unmöglich hielt: Frundsberg war an diesem Tag tatsächlich in Worms, er mag vor der Tür gewartet haben, weil er „auf die Ausstellung seines Dienstvertrags hoffte“. Er trat zwar nie zur Reformation über, sympathisierte aber damit, und seine Bibliothek enthielt Schriften Luthers, Spalatins und Karlstadts.¹⁸¹⁴

Im 19. Jahrhundert zweifelte man nicht an der Episode, und sie fehlte in keiner Luther-Biographie.¹⁸¹⁵ In der fiktiven Literatur ließ man Luther sogar antworten, so Devrient in seinem Luther-Schauspiel:

„Der Gott, der die drei Jünglinge zu Bal / Im Feuerofen einstens thät bewahren, / Der starke Gott, der lebt noch allzumal. / Er mag mich sterben lassen oder sparen: / Ich will ihn fröhlich schalten lan! / Was Gott thut, das ist wohlgethan!“¹⁸¹⁶

¹⁸¹¹ *Kunstchronik* 11, 1876, Sp. 821 f.

¹⁸¹² S. BAUMGARTEN 1883, besonders S. 165–168 zu Luthers Liebe zum Volk und seinem Brauchtum.

¹⁸¹³ Zitiert nach BAUMANN 1984, S. 204.

¹⁸¹⁴ BAUMANN 1984, S. 203 f.

¹⁸¹⁵ S. u. a. PFLAUM 1817, Erstes Bändchen, S. 194 f.; RANKE 1839–1847, Zweites Buch, S. 221; BAUMGARTEN 1883, S. 81; KÖSTLIN 1883A, S. 255–257; WERCKSHAGEN 1901B, S. 33; ROGGE⁶1909, S. 110.

Und in Armin Steins Roman „Luther“:

„‘Seid ihr es, liebster Frundsberg?’ sagte Luther, dem wackern Söldnerhauptmann freudig die Hand reichend. ‘Ich danke Euch für Euer gutes Wort. Wir sind beide Streiter, so werdet Ihr auch wissen und erfahren haben, daß der Sieg von dem Herrn kommt. Auf den stehet meine Hoffnung.’“¹⁸¹⁷

„Wir sind beide Streiter“ – Steins Luther spricht hier aus, was das Publikum des 19. Jahrhunderts an dieser Szene besonders interessiert haben mag. Das drückt sich auch in Karl Rudolf Hagenbachs Gedicht „Heldengruß“ über die Begegnung der beiden ‘Helden’ aus:

„Schon harret an den Thüren Des Volkes Menge dicht, / Als sie den Luther führen Vor Kaiser und Gericht; / Und an der Thüre Pfosten, Dem Eingang Luthers nah’, / Steht fest auf seinem Posten Der alte Frundsberg da. // Wie unter Blitzesflammen, Wie unter Sturmeswehn, / Zwei Eichen dicht beisammen Auf zähen Wurzeln stehn, / So stehen kühngestaltig Die beiden Helden dort, / In Waffen der gewaltig Und jener in dem Wort. // Den schirmt die Pickelhaube [!], Das Panzerhemd aus Erz, / Und jenem stählt der Glaube Das vielgeprüfte Herz; / In Schlachten schaut der eine Dem Tod ins Angesicht, / Dem zittern die Gebeine Auch vor dem Teufel nicht. // Der Ritter sieht den Priester Sich werfen in den Tod, / An seinen Zügen liest er Der Losung ernst Gebot, / Das siegen oder sterben Den fromm Verweg’nen heißt, / Und vor dem Himmelserben Beugt sich des Helden Geist. // ‘Mönchlein!’ beginnt der Ritter, ‘Du gehest einen Gang, / Wie auch im Schlachtgewitter, Im Mord- und Sturmesdrang / Ich noch bestanden keinen Und keinen wird besteh’n; / Bist du mit Gott im Reinen, Magst du den Gang auch geh’n!’ // So gab der greise Degen Am heißen Kampfestag / Dem Luther seinen Segen, Den Hand- und Ritterschlag. / Wohlauf denn, Held! und schwinde Dein ritterliches Schwert! / Laß seh’n, ob sich die Klinge Als flammende bewährt!“¹⁸¹⁸

Das Gedicht, dessen zweite Zeile Hermann Hoffmeister für seine Luther-Bismarck-Analogie übernehmen sollte (s. o. S. 210 f.), Frundsberg durch Bismarck ersetzend, betont einmal mehr die Streitbarkeit Luthers: Zwar ficht er ‘nur’ mit dem Wort, doch ist dieses ebenso scharf wie das Schwert Frundsbergs. Der wirkliche Krieger, der durch seine aufsehenerregenden Leistungen in den Schlachten bei Bicocca und Pavia zum Volkshelden werden sollte, erweist Luther, dem Krieger „des Wortes“ seine Ehre und erkennt an, dass er mindestens ebensoviel Mutes bedürfe wie ein Kriegsmann.

Michael Baumgarten hielt diese Episode dem „lächerlichen Geschwätz der papistischen Gelehrten“ Edmund Jörg und Johannes Janssen entgegen, die zu behaupten wagten, „daß es für Luther keines besonderen Muthes bedurfte nach Worms zu gehen“.¹⁸¹⁹ Frundsbergs Verhalten aber zeige, wie die Dinge wirklich standen,

¹⁸¹⁶ DEVRIENT 1883, S. 47.

¹⁸¹⁷ STEIN 1888, S. 153.

¹⁸¹⁸ Zitiert nach BRAUN²1883, S. 50.

¹⁸¹⁹ Fast wörtlich steht es so bei JANSSEN 1880, S. 160: Janssen beschwört an dieser Stelle die Stärke der „Revolutionspartei“ um Hutten und Sickingen, vor der „man in Worms täglich in Angst war“.

„denn derselbe hält den Gang des Mönchs für gefährdender als den Gang eines Landknechtes in die offene Schlacht; er schaut den Mönch in einer geistigen Feldschlacht allein und einsam einem Heer feindlicher Geister gegenüber.“¹⁸²⁰

Die Begegnung Luthers mit Frundsberg lebt also nicht nur von der reizvollen Gegenüberstellung des „Kriegshelden“ mit dem „Glaubenshelden“,¹⁸²¹ sondern auch davon, dass es keine wirkungsvollere Bestätigung von Luthers Mut gab. Sie war nicht zuletzt deshalb auch ein beliebtes Thema für die bildende Kunst: Eine Radierung Johann Heinrich Lips' von 1791 und die etwa gleichzeitige von Chodowiecki waren die wohl ersten Umsetzungen dieses Themas ins Bild (s. o. S. 136 f. und Abb. 74). Weitere graphische Beispiele folgten.¹⁸²²

Auch für die Malerei war die Episode mehr als einmal Thema: Karl Fielgraf malte sie um 1838,¹⁸²³ August Friedrich Siebert (1820–1883) um 1843,¹⁸²⁴ Friedrich Wilhelm Martersteig 1849,¹⁸²⁵ Konstantin Cretius 1855,¹⁸²⁶ Emil Teschendorff um 1860,¹⁸²⁷ und schließlich August Jacob Theodor von Heyden um 1866/67.¹⁸²⁸ Von all diesen Bildern ist nur Heydens erhalten, alle anderen sind mir nicht einmal bildlich bekannt. Das Gemälde Heydens befindet sich, unphotografiert, aufgerollt im Depot im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg. Wir müssen daher für dieses Thema auf jegliches Anschauungsmaterial verzichten.

In der Graphik zeigt sich, dass das Thema im allgemeinen nicht viele Variationsmöglichkeiten mit sich brachte: Man beschränkte, wie der Zeichner eines in einer Lutherbiographie Gustav Pfizers erschienenen Blattes¹⁸²⁹ oder wie Gustav König (Abb. 45)¹⁸³⁰ die Komposition ganz auf die Gestalten Luthers und Frundsbergs, oder gab, wie schon Lips, dann aber auch Wenzel

¹⁸²⁰ BAUMGARTEN 1883, S. 195.

¹⁸²¹ So charakterisiert von König in seinem Text zu der entsprechenden Komposition, s. KÖNIG O. J., Text zu Nr. XXI.

¹⁸²² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 24.2., 29.2., 56.6., 57.2., 58.15., 59.6. und 59.17.

¹⁸²³ Ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstaussstellung 1838: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1838, S. 14, Nr. 174.

¹⁸²⁴ Ausgestellt auf der Düsseldorfer Kunstaussstellung 1843 und auf der Berliner akademischen Kunstaussstellung 1844: BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1844, S. 86, Nr. 997; MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 160; erwähnt in *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1884, S. 15; *Kunstchronik* 19, 1884, Sp. 24, bei BM II,2, S. 747, Nr. 3. Das Bild wurde laut Boetticher vom Kunstverein in Stuttgart angekauft. Von seinem Verbleib ist nichts bekannt.

¹⁸²⁵ CÖLLN 1886, S. 180 f.; BM I,2, S. 943, Nr. 15. Das kleine Bild, 0,58 x 0,92 m groß, wurde 1849 auf der Dresdener Kunstaussstellung gezeigt und Weihnachten 1893 in Berlin; laut BM und Cölln im Lutherjahr 1883 als lithographischer Kreidedruck reproduziert. Das Bild befand sich laut Cölln auf der Wartburg, dort weiß man aber nichts mehr davon.

¹⁸²⁶ *Deutsches Kunstblatt* 6, 1855, S. 80.

¹⁸²⁷ BECKER 1888, S. 210; BM II,2, S. 877, Nr. 1. Ausgestellt auf der Kölner allgemeinen deutschen und historischen Kunstaussstellung 1861.

¹⁸²⁸ Öl/Lwd., 313 x 227 cm. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. GM. 504. Literatur: *Kunstchronik* 2, 1867, S. 20, 68; ROSENBERG 1879, S. 212; BM I,1, S. 525, Nr. 5; TB 17, 1924, S. 20. Ausgestellt in Karfunkel's Berliner Kunstaussstellung 1866, auf der Berliner akademischen Kunstaussstellung 1868, Paris, Weltausstellung 1868 (nach vollständiger Übermalung des Bildes mit besonderer Betonung der Hauptpersonen) und Münchener internationale Kunstaussstellung 1869.

¹⁸²⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 57.2.

Pobuda (Abb. 182),¹⁸³¹ nur wenige andere Figuren, etwa den Wächter des Eingangs zum Reichstagssaal, bei. Nur Otto Warmholz hat in einer Radierung von 1817 eine große Figurenmenge gegeben, die schon Spalier steht, und Luther, der es eilig hat, mag gar nicht mehr auf Frundsbergs Sprüchlein warten, sondern läuft schon weiter (Abb. 183).¹⁸³² Frundsberg ist meist in voller Rüstung gezeigt, während Luther zumindest in der Zeichnung Dietrichs¹⁸³³ und auch bei Wenzel Pobuda eher wie der fertige Reformator als wie das „Mönchlein“ wirkt, das Frundsberg anspricht. Er legt, bei Dietrich, wohl auch bei König, vertrauensvoll die Hand auf seine Brust, hält wohl auch eine Schriftrolle in der Hand (Pobuda und Dietrich) oder die Bibel (Warmholz) und schaut ernst, aber gelassen drein. Nur bei König, in der Zeichnung zu Genthes Lutherbiographie¹⁸³⁴ und bei Lips hat Frundsberg Luther die Hand auf die Schulter gelegt, ansonsten hebt er eher grüßend die Hand. Sehr aussagekräftig ist das in den meisten Fällen nicht; ihren Sinn bezieht die Szene nur aus den Worten Frundsbergs, die ja schwerlich gezeichnet werden können.

Ob die Maler die Szene wirkungsvoller umzusetzen verstanden haben, muss weitgehend offen bleiben. Urteilen müssen wir anhand dessen, was in der Kunstliteratur ausgesagt wird, und das ist wenig; über die Bilder Fielgrafs und Siegerts erfahren wir so gut wie gar nichts.

Der Bremer Korrespondent des „Deutschen Kunstblattes“ berichtete 1855, dass ein „kleines Bild von Cretius in Berlin“ – gemeint ist Konstantin Johann Franz Cretius (1814–1901), Geschichts- und Genremaler¹⁸³⁵ – auf der Ausstellung des Kunstvereins zu sehen sei. Es gehöre „dem Gebiete des historischen Genres“ an und sei von dem Künstler entsprechend behandelt worden, indem er daraus nur ein kleines Kniestück machte. Der Kritiker fand, der Stoff sei gut umgesetzt:

„In der That hat der Mönch trotz seiner krankhaften Blässe auch auf unserem Bilde ein so freudiges Bewußtsein seiner guten Sache im Antlitz, daß wir den Eindruck, den er auf den wackern Ritter machen mußte, recht wohl begreifen können. Beide Hauptpersonen sind in Stellung, Ausdruck und einzelnen Motiven nicht großartig, aber der Würde der Sache angemessen behandelt, und dabei von kräftiger, sehr gelungener Färbung.“¹⁸³⁶

Über einen weiteren Maler des Themas, Emil Teschendorff (1833–1849), schrieb Friedrich Pecht in seiner „Geschichte der Münchener Kunst“, er habe durch seine Begeisterung für Luther zur Malerei gefunden, „von dessen Leben er auch mehrere Bilder mit

¹⁸³⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.21.1.

¹⁸³¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 56.6.

¹⁸³² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 24.2

¹⁸³³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 57.2.

¹⁸³⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 58.15.

¹⁸³⁵ TB 8, 1913, S. 103.

¹⁸³⁶ *Deutsches Kunstblatt* 6, 1855, S. 80.

Einsicht und Glück malte“, um später, nach der Übersiedlung nach Berlin, zu antiken Stoffen überzugehen und schließlich im Sekretariat der Akademie sein Talent zu verschwenden.¹⁸³⁷

Das Bild „Luther trifft Frundsberg“, das schon 1861 auf der Kölner deutschen und historischen Kunstausstellung zu sehen war, scheint noch vor Beginn von Teschendorffs Lehrzeit bei Piloty in München entstanden zu sein. Dennoch klingt die Kritik, die Hermann Becker an dem Bild übte, schon stark nach Piloty-Schule:

„Ein seltsames Bild dieser neuesten Schule der Realisten ist vielleicht ein Bild von E. Teschendorf, ‘Luther auf seinem Gange zur Wormser Reichsversammlung, begegnet dem Ritter Frundsberg’. In diesem Bilde ist ein solcher Fleiss auf die Stoffe verwandt, dass der Teppich auf der Treppe nicht nur für’s Auge, sondern auch für das Gefühl ein wirklicher Teppich zu sein scheint; das lässt sich freilich mit viel Fleiss und Oelfarbe erreichen, aber leider halten sowohl der Luther, als der Frundsberg in dem Bilde neben dem Teppich nicht Stich.“¹⁸³⁸

Wie die Anordnung war, ob nur Luther und Frundsberg oder auch andere Figuren auf dem Bild zu sehen waren, geht aus diesen Angaben nicht hervor. Etwas ausgeweitet wurde das Figurenpersonal in jedem Fall in dem Bild Friedrich Wilhelm Martersteigs. Wieder ist es, wie bei Martersteigs „Einzug in Worms“, der Pfarrer Daniel von Cölln, dem wir eine ausführliche Beschreibung verdanken:¹⁸³⁹ In der Mitte des Bildes stand Georg von Frundsberg in voller Rüstung, „wie ihn die alten Bildnisse uns zeigen“. Ein solches Bildnis Christoph Ambergers befand sich schon damals in der Gemäldegalerie Berlin (Abb. 184).¹⁸⁴⁰

Von rechts, aus einer geöffneten Tür, kommt Luther als Augustinermönch, begleitet von Hieronymus Schurf, seinem Rechtsbeistand, und Kaspar Sturm. Luthers Gestalt beschreibt Cölln als „abgemagert“:

„So fremdartig uns auf den ersten Augenblick diese Erscheinung hier entgegentritt, weil sie sich von dem uns sonst so wohl bekannten Lutherkopfe wesentlich unterscheidet, so wird man doch, je länger das Auge auf der geistesmächtigen Erscheinung verweilt, immer stärker und tiefer ergriffen.“¹⁸⁴¹

Das Bildnis Luthers entspreche dem Profilbildnis Cranachs, das dieser „kurz vor dem Wormser Reichstag zeichnete“, dem Bildnis mit Doktorhut also.

„Wundervolle Gegensätze hat der Künstler in diesem edlen Antlitze zu höherer Einheit zusammenzuschmelzen verstanden. Das volle Bewußtsein von dem furchtbaren Ernste der jetzt beginnenden Stunde der Entscheidung für seine Person und sein Werk, für das Reich Gottes und sein geliebtes Vaterland, und andererseits der tiefste innere Seelenfriede, der unveränderlichen Ruhe in der Tiefe des Meeres gleichend, wenn an der Oberfläche die Wogen auch noch so

¹⁸³⁷ PECHT 1888, S. 257.

¹⁸³⁸ BECKER 1888, S. 210.

¹⁸³⁹ CÖLLN 1886, S. 180 f.

¹⁸⁴⁰ Nach 1528, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie. Abb. z. B. in Kat. Ausst. Berlin 1983, Kat. Nr. C 26, S. 186.

¹⁸⁴¹ Ebd.

greulich brausen; auf der einen Seite die stolze Überzeugung: 'Unser Glaube ist der Sieg, der die Welt überwunden hat', und auf der andern Seite die tiefste Demut und Bescheidenheit."¹⁸⁴²

Es ist schade, dass es m. W. keine weitere Rezension dieses Gemäldes gibt. Dass Cölln offenbar ein glühender Verehrer Martersteigs war, zeigte ja schon seine Beschreibung des Bildes vom „Einzug in Worms“ (s. o. S. 456 f.), und so mag auch diese Beurteilung nicht ganz objektiv sein. Zur Komposition fügt Cölln dann nur noch hinzu, dass ein „Edelknabe“ bereits den von zwei Landsknechten bewachten Vorhang zum Sitzungssaal hebt, in dem schon Kaiser Karl und einige Würdenträger sichtbar würden. Diesen kompositionellen Trick, der den Blick auf das weitere Geschehen bereits öffnet, hatte ja schon Lips in seiner Radierung angewandt (vgl. Abb. 74).

Wo Martersteig sich offenbar darauf konzentrierte, die Bedeutung des Geschehens ganz in den Gesichtsausdruck Luthers zu legen, der den gefährvollen Ernst der Situation, will man Cölln glauben, ebenso spiegelte wie seine tiefe, aus dem Gottvertrauen gewonnene Ruhe, verließ August von Heyden sich in seinem Bild auf die Erregung, die Luthers Gang zum Wormser Reichstag bei den Massen hervorrief. Ein Kritiker der „Kunstchronik“, der das Bild bei Karfunkel in Berlin 1866 sah, beschrieb nämlich, dass sich vor einer breiten Steintreppe, die zu dem Eingang des Sitzungssaals hinaufführe, „allerlei Volks, Männer und Weiber, Alt und Jung, Vornehm und Gering“ zusammengedrängt habe, nur mit Not von zwei Landsknechten zurückgehalten; teilweise zögen sich die Leute sogar schon an der Seite der Treppe hinauf.¹⁸⁴³

Die Inventarkarte des Germanischen Nationalmuseums, auf der eine grobe Beschreibung des Bildes verzeichnet ist, klärt darüber auf, dass Luther und Frundsberg offenbar „in ganzer Figur frei sichtbar“ erhöht in der Bildmitte stehen; „vorn und rechts bis zu halber Bildhöhe zuschauendes Volk und Landsknechte, vorn nur in grossen Köpfen sichtbar. Links Architektur, ebenso Hintergrund (offene Halle), mit nur wenigen Figuren belebt.“¹⁸⁴⁴

Ähnlich wie bei dem Thema des Einzugs in Worms wollte Heyden offenbar die Volkstümlichkeit Luthers darstellen, diese aber mit der Begegnung mit Frundsberg verquicken und so die volle Unterstützung, die Luther aus Volk und Ritterstand erhielt, in einem Bild darstellen.

Luther und Frundsberg stünden, so beschreibt der anonyme Rezensent der „Kunstchronik“, auf dem Treppenabsatz, vor der halb geöffneten Saaltür, aus der der Lichtschein des Saales

¹⁸⁴² CÖLLN 1886, S. 181.

¹⁸⁴³ *Kunstchronik* 2, 1867, Sp. 20.

¹⁸⁴⁴ Ich danke Frau Ursula Peters vom Germanischen Nationalmuseum, die mir eine Kopie der Inventarkarte zukommen ließ.

flute, neben ihnen „ein rufender Herold, ein Kurfürst und andere Persönlichkeiten“. Das Bild hatte mit über drei Metern Höhe eine enorme Größe, die Köpfe ganz vorn im Bild seien „kolossal“, berichtete der Kritiker. Dem genrehaften Thema, das letztlich nur eine Anekdote aus Luthers Leben zeigt, ist das in keiner Weise angemessen. Den Mangel an Inhalt hat Heyden offenbar durch allzu kräftige Farbgebung auszugleichen gesucht: „die hellen, schreienden Töne des roth, grün, blau, violett überwiegen und strahlen in einem neuen Glanz“, so der Rezensent, und

„in diesem bunten Blendlicht irrt das Auge angstvoll umher, um nach einem Ruhepunkt oder wenigstens nach einer Vermittlung zu suchen; vergebens: selbst die Steine blenden, selbst die Gesichter strahlen, – keine noch so lange Betrachtung kann mit dem Gesamteindrucke des Bildes versöhnen.“¹⁸⁴⁵

Am schlimmsten aber sei die Charakterisierung der Hauptfiguren:

„In dem Frundsberg, für den dem Künstler hier das vorzügliche, dem Holbein zugeschriebene Porträt in unserem Museum vorlag [gemeint ist das Bildnis Ambergers, d. Verf.], hat derselbe einen koulissenreißenden Bramarbas [Prahlhans; d. Verf.] hingestellt, dem gegenüber einem durch heftige Krankheit geschwächten und abgemagerten Luther diese ängstliche Scheu und Unsicherheit nicht verargt werden kann. Ist uns schon der Anblick desselben in dem Habitus dieser seiner Lebensperiode nicht geläufig, wie wir ihn aus Hans Baldung Grien's Luther als Mönch kennen lernen, so entfremdet ihn uns diese schwächliche Haltung noch mehr.“¹⁸⁴⁶

Diese vernichtende Kritik wird sicher nicht der Bosheit des Rezensenten zuzuschreiben sein, der immerhin in den das Volk repräsentierenden Figuren im Vordergrund „Großartigkeit“ der Formen, „Naturwahrheit“ der Affekte und eine „von Effekthascherei entfernte[n] Originalität seiner Anordnung“ erkannte. Auch sonst stieß das Bild offenbar auf Ablehnung, denn im März 1867 wurde in der „Kunstchronik“ berichtet, Heyden habe sein Lutherbild „nach reiflicher Überlegung“ nicht der Jury für die Pariser Weltausstellung vorgelegt.¹⁸⁴⁷ Offenbar war es dann doch dort zu sehen, aber erst nach einer „vollst. Uebermalung“ und einer „bes. Betonung der Hauptfiguren.“¹⁸⁴⁸ Aus diesen Veränderungen können wir ersehen, was es sonst noch für Kritik gegeben hat: Man fand offenbar, die Hauptsache des Gemäldes trete nicht genug zutage, die Figuren im Vordergrund lenkten von Luther und Frundsberg ab. Ob das Bild allerdings mit der Übermalung besser wurde, muss bezweifelt werden: In der Inventarkarte des GNM heißt es nur, die Qualität sei „durchaus unzureichend“.

Nach Heyden versuchte sich m. W. kein Künstler mehr an dem Thema „Luther trifft Frundsberg“. Möglicherweise wurde man sich der Unzulänglichkeiten des Sujets für die

¹⁸⁴⁵ *Kunstchronik* 2, 1867, Sp. 20.

¹⁸⁴⁶ Ebd.

¹⁸⁴⁷ *Kunstchronik* 2, 1867, Sp. 68.

¹⁸⁴⁸ *BM I*, 2, S. 525, Nr. 5.

malerische Bearbeitung nach Heydens Fiasko um so stärker bewusst: In der kleinen Genre-Szene blieb das Thema im wesentlichen ein Zweifiguren-Stück, angewiesen auf die Kenntnis des Betrachters von der Identität der Personen und des Gesagten. Wollte man das Ganze größer ausführen, wie es Heyden versuchte, gab es das Problem, dass die hinzuzufügenden Figuren von der wenig spektakulären Hauptgruppe zweier miteinander sprechender Männer ablenken mussten.

Ohnehin pflegte man nach 1870 eher das große Format, die vielfigurige Szene, wie sie z. B. der „Einzug in Worms“ bot; wo weniger Figuren in genreartigem Ambiente und kleinerem Format dargestellt werden sollten, da griff man eher auf Idyllisches und Gefühlvolles zurück, und nicht einmal das konnte „Luther trifft Frundsberg“ bieten. Dass das Sujet in der Malerei nicht wieder aufgegriffen wurde, wird also seine Gründe vor allem in künstlerischen Fragen haben, sicher nicht in inhaltlichen: In der Literatur war die Begegnung Luthers mit Frundsberg nach wie vor aktuell, die populären Lutherbiographien, die 1883 zum 400. Geburtstag Luthers erschienen, bedienten sich des Themas ebenso wie das Theaterstück Devrients von 1883 oder der Roman Armin Steins von 1888. Und Luther als Streiter darzustellen, was durch die Ebenbürtigkeit mit Frundsberg gewährleistet ist, das wurde gerade im Kaiserreich ein Topos: Nicht zufällig stellte das 1883 begonnene, aber erst 1895 vollendete Berliner Luther-Denkmal von Martin Paul Otto und Richard Toberenz außer Luthers Gefährten im Geiste auch Franz von Sickingen und Ulrich von Hutten dar, die deutschen Reichsritter, die ihm vor dem Wormser Reichstag ihre Unterstützung zugesagt hatten.¹⁸⁴⁹

V.10.3. „Hier stehe ich, ich kann nicht anders ...“ – Martin Luther vor dem Reichstag zu Worms, 18. April 1521

Nach der angeblichen Begegnung mit dem Söldnerführer Georg von Frundsberg trat Martin Luther zum ersten Mal vor den Reichstag, Kaiser Karl V. und die sechs weltlichen und geistlichen Kurfürsten, ihre vielfältigen Berater und die übrigen Stände, wohl um die 15 geistliche und 21 weltliche Fürsten, dazu Gesandte weiterer Fürsten und 15 Städtegesandte.¹⁸⁵⁰ Die päpstlichen Nuntien, Caracciolo und Aleander, waren bei dem Verhör nicht anwesend.¹⁸⁵¹ Das Verhör führte der Offizial des Erzbischofs von Trier, Dr. Johannes von der Ecken. Er stellte Luther zwei Fragen: Ob er sich zu seinen Büchern bekenne, und ob er bereit sei, ihren

¹⁸⁴⁹ Beschreibung und Besprechung in *Die Kunst für Alle* 10, 1894/95, S. 334; s. auch WEBER 1972, S. 210 f.; WEBER 1987, S. 59 f.; STEFFENS 1997, S. 238.

¹⁸⁵⁰ SCHEIBLE 1971, S. 370.

Inhalt zu widerrufen. Die entsprechenden Bücher, etwa 20 Titel, lagen auf einer Bank als Beweismittel bereit, und der kursächsische Rat Hieronymus Schurff, Luthers Rechtsbeistand, verlangte, man solle die Titel verlesen.

Luther antwortete auf die Frage leise und schüchtern. Zunächst bekannte er sich zu allen seinen Büchern. Für die zweite Frage aber erbat er sich Bedenkzeit, da die Sache „den Glauben, das Seelenheil und das göttliche Wort“ betreffe und genau bedacht sein wolle. Die Bedenkzeit wurde ihm gnädig gewährt, ein weiteres Verhör für den folgenden Tag anberaumt.¹⁸⁵²

Am 18. April wurde Luther wiederum gegen 16 Uhr abgeholt. Erst gegen 18 Uhr aber war die Versammlung bereit, ihn zu hören: Der Saal, ein größerer als am Vortag, war bereits von Fackeln erhellt. Nach einer einleitenden Rede fragte Johannes von der Ecken Luther: „Willst Du die von Dir anerkannten Bücher alle verteidigen oder etwas widerrufen?“ Luther hielt daraufhin eine längere Rede, in der er seine Bücher in drei Kategorien einteilte: Erbauliche Schriften, an denen er nichts zu widerrufen fände, Schriften gegen das Papsttum, die er nicht leugnen könne, denn es sei vielfach bezeugt,

„daß die Gesetze des Papstes und die Menschenlehren die Gewissen der Gläubigen elend in Fesseln geschlagen, mißhandelt und zu Tode gefoltert haben und daß vor allem in dieser ruhmreichen deutschen Nation Hab und Gut von unglaublicher Tyrannei ohne Ende und auf unwürdige Weise verschlungen worden sind und noch verschlungen werden.“¹⁸⁵³

Die dritte Kategorie schließlich seien Schriften, die er gegen einzelne Personen verfasst habe. Hier bedauerte er lediglich den oftmals angeschlagenen scharfen Ton; in der Sache zurücknehmen wollte er allerdings auch diese nicht. Abschließend bat er, wo er geirrt habe, aus der Schrift eines besseren belehrt zu werden. Dabei war seine Redeweise „zwar demütig und zurückhaltend, aber nicht ohne christliche Leidenschaft und Standhaftigkeit“.¹⁸⁵⁴

Eine Beratung von der Ecken mit dem Kaiser und seinen Ratgebern schloss sich an; von der Ecken hielt daraufhin eine längere Rede, in der er Luther erklärte, dass er nicht widerlegt werden müsse, denn seine Lehrsätze seien schon von früheren Konzilien als ketzerisch eingestuft worden. Er solle endlich klar antworten, ob er widerrufen wolle oder nicht. Luthers Antwort lautete:

„Wenn ich nicht durch Schriftzeugnisse oder einen klaren Grund widerlegt werde – denn allein dem Papst oder den Konzilien glaube ich nicht, da es feststeht, daß sie häufig geirrt und sich auch selbst widersprochen haben –, so bin ich durch die von mir angeführten Schriftworte

¹⁸⁵¹ WOHLFEIL 1971, S. 112.

¹⁸⁵² BRECHT 1981, S. 433 f. Zum Ablauf des ersten Verhörs auch WOHLFEIL 1971, S. 113–115; SCHWARZ²1998, S. 124 f.

¹⁸⁵³ Zitiert nach WOHLFEIL 1971, S. 117.

¹⁸⁵⁴ BRECHT 1981, S. 435. Hier auch Zusammenfassung von Luthers Rede, S. 436–437.

bezwungen. Und solange mein Gewissen durch die Worte Gottes gefangen ist, kann und will ich nichts widerrufen, weil es unsicher ist und die Seligkeit bedroht, etwas gegen das Gewissen zu tun. Gott helfe mir. Amen.“¹⁸⁵⁵

Aus dem letzten Satz wurde in der späteren Legende der berühmte Ausspruch: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Gott helfe mir. Amen.“ Nachdem Johannes von der Ecken nochmals an Luthers Gewissen appelliert hatte,¹⁸⁵⁶ scheint der Kaiser die Verhandlung abgebrochen zu haben, worauf allgemeines Durcheinander und Lärm folgte.

„Luther wurde von zahlreichen Anwesenden begleitet, als er den Saal verließ. Seine Begleiter sollen beim Verlassen die Arme hochgerissen und damit Gebärden gebraucht haben, wie sie im Turnier zum Zeichen eines Sieges gebräuchlich waren. Luthers Entspannung fand wohl am Abend ihren besten Ausdruck in seinem Ausruf: ‘Ich bin hindurch, ich bin hindurch.’“¹⁸⁵⁷

Dieses Verhör Luthers vor dem Wormser Reichstag, Luthers Berufung auf sein Gewissen und die Weigerung des Widerrufs galten schon kurz nach Luthers Tod und gelten noch immer als ein Höhepunkt der Reformationsgeschichte. Vor der versammelten Prominenz des Heiligen römischen Reiches deutscher Nation bekannte Luther, dass sein Gewissen und seine aus der Schrift gewonnenen Erkenntnisse ihm mehr galten als der dogmatisierte Glaube der römisch-katholischen Kirche. Er machte sich dadurch nicht nur den katholischen Klerus, sondern vor allem auch den Kaiser und einige andere wichtige deutsche Fürsten zu Gegnern. Alle Anwesenden des Wormser Reichstags mussten früher oder später entscheiden, auf welcher Seite sie standen: Ob sie Luther folgen und damit auch jenseits der reinen Glaubensfragen eine neue Unabhängigkeit von der katholischen Kirche erringen, sich damit aber auch den Kaiser zum Feind machen, oder ob sie im alten Glauben verharren und damit die mächtige Kirche und den Kaiser hinter sich wissen wollten.

Seit dem Wormser Reichstag ging ein tiefer Riss durch Deutschland, dessen verheerendste Folge wohl der Dreißigjährige Krieg war und der sich in den Köpfen der Menschen bis weit in das 20. Jahrhundert hinein behauptete. Sowohl Katholiken als auch Protestanten des 19. Jahrhunderts bedauerten diesen Riss, der in ihrer eigenen Zeit noch einmal tief aufbrach; während aber die Katholiken meist vor allem die negativen Folgen hervorhoben, sahen die Protestanten in dem schmerzvollen Bruch zugleich einen glorreichen Neuanfang, der die Deutschen erst zu ihrer wahren Größe hinführen sollte, indem sie sich endlich von fremder Bevormundung gelöst und die ihnen eigenen Fähigkeiten zur vollen Entfaltung gebracht hätten. Spätestens seit der Reichsgründung gab es in den Köpfen vieler Protestanten eine

¹⁸⁵⁵ Zitiert nach WOHLFEIL 1971, S. 118 f. Ebenso BRECHT 1981, S. 439, SCHWARZ²1998, S. 127.

¹⁸⁵⁶ Ausführlich bei BRECHT 1981, S. 438.

¹⁸⁵⁷ WOHLFEIL 1971, S. 119.

stetige Entwicklungslinie, die vom Wormser Reichstag zur Proklamation des deutschen Reiches in Versailles reichte (vgl. Kap. III.4.).

Es war aber ein einzelner Mann, Luther, der das alles verursacht hatte, und in den Augen des 19. Jahrhunderts hatte er auf dem Wormser Reichstag einen siegreichen Kampf für sein Gewissen, mit Zunahme der nationalen Luther-Interpretation aber auch für Deutschland gefochten. Mit einem Recken auf dem Kampfplatz verglich ihn z. B. der beliebte nationalliberale Schriftsteller Gustav Freytag:

„Aber bald stand er in der Versammlung, fremdartig, wie aus einer andern Welt, einem alten Recken gleich, der seine Eisenstange zwischen zierlichen Rittern schwingt. Die gemüthliche Sicherheit, mit welcher er die Häupter der Klerisei als nichtswürdige Bösewichter abschildert [...], das war keine Rede eines Bekümmerten der für seinen Hals sprach, sondern der stolze Ausspruch eines Gebieters, der zum Siege oder Untergange erkoren war.“¹⁸⁵⁸

Dabei betonte man besonders, dass Luther als ‘kleiner Mönch’ vor die Mächtigsten des Reiches getreten sei:

„‘Hier stehe ich!’ Als ein armer, gejagter und verfluchter Mensch stand er da, hager, abgezehrt, hinfällig, begraben noch in der Mönchskutte, ein Bild zum Erbarmen. Doch das war nur dem Leibe nach. Dem Geist und Wesen nach stand er schon da, auferstanden aus dem römischen Grab, als jener gewaltige, sieggekrönte Gotteskämpfer, wie er im Wormser Reformationsdenkmal sich uns zeigt, ein Bild, Gott zu preisen, welcher solches Rüstzeug sich und der Christenheit bereitet hat!“¹⁸⁵⁹

Oder:

„... wie vor dieser Versammlung ein armer Mönch steht, demüthig aber voll hohen Gottvertrauens, aller äußeren Macht entbehrend, aber doch ein muthiger Held, frei von aller Schwärmerei, aber voll heißer Liebe zu seinem Heilande und zu seinem Volke, ein ächt deutsches Gemüth, tief, ernst, voll ruhiger Würde und Kraft ...“¹⁸⁶⁰

Luther, der deutsche Glaubensheld und Luther, der Nationalheld¹⁸⁶¹ erlebte hier auf dem Wormser Reichstag den Höhepunkt seines Heldenlebens, und Julius Köstlin schrieb wörtlich, es sei „der hervorragendste Höhepunkt in Luthers Heldenlaufbahn“ gewesen.¹⁸⁶² Arm und klein stand er vor dem ganzen Gepränge des Reiches, und doch war er an innerer Kraft der Größte. Armin Stein schilderte in seinem Luther-Roman, welche persönliche Ausstrahlung an diesem Tag, dem 18. April 1521, von Luther ausgegangen sei:

„Er war ein anderer als gestern. Jeder hörte aus dem Klang seiner Worte, daß er jetzt wußte, was er wollte. Und je länger er sprach, desto gewaltiger rauschten die Worte daher wie ein

¹⁸⁵⁸ FREYTAG 1888, S. 99.

¹⁸⁵⁹ DISSELHOFF 1883, S. 57.

¹⁸⁶⁰ Aus einer Begrüßungsrede des Superintendenten Dr. Schmitt aus Mainz anlässlich der Einweihung des Wormser Lutherdenkmals, zitiert nach EICH 1868, S. 94.

¹⁸⁶¹ S. zu dieser Unterscheidung KOHNLE 2002, S. 49–56.

¹⁸⁶² KÖSTLIN 1883C, S. 38.

Waldstrom, und immer heller leuchteten die großen, tiefen Augen im Feuer göttlicher Begeisterung, und es war, als wüchse seine Gestalt mit jedem Satz.¹⁸⁶³

Und als er von von der Ecken zu einer klaren Antwort aufgefordert wird: „Bald war Luther wieder bei sich selbst, mächtiger noch blitzten die dunklen Augen auf, ein Blick voll edelsten Selbstgefühls und heiligster Opferfreudigkeit ging über die Versammlung hin ...“¹⁸⁶⁴

Schließlich hat der Kaiser genug:

„‘Es ist genug!’ donnerte es vom kaiserlichen Thron. ‘Unerhörte Dinge haben unsere Ohren vernehmen müssen! Du stehest also auf deiner Meinung, Mönch, und willst davon nicht weichen?’ Luther hatte seine Augen fest auf das zornglühende Antlitz des von seinem Sitz aufgesprungenen Kaisers gerichtet, und wie ein Donner hallten durch den Lärm der Versammlung die Worte: ‘Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir! Amen.’“¹⁸⁶⁵

Es ließen sich noch mehr Zitate aus der wissenschaftlichen wie der populären, der sachlichen wie der fiktiven Literatur anführen. Für einen Eindruck aber mag das bisher Angeführte genügen: Für kein anderes Ereignis in Luthers Leben fand man derart hochfliegende Worte, sein Ruhm war hier, am Wormser Reichstag, am größten.

Der Wormser Reichstag galt also im 19. Jahrhundert als der wichtigste Wendepunkt der Reformationsgeschichte, und er war das Ereignis, in dem sich Luthers ‘Heldennatur’ am eindrucklichsten manifestierte: In diesem Ereignis, so meint auch Armin Kohnle, verdichtet „sich das Wesen der Reformation für das bürgerlich-protestantische Geschichtsbild und Selbstverständnis des 19. Jahrhunderts in besonderer Weise.“¹⁸⁶⁶

Es verwundert nicht, dass auch die bildende Kunst sich des Themas bedient hat wie keines anderen. Schon vor dem 19. Jahrhundert war in der Luther-Graphik der Wormser Reichstag ein geläufiges Thema gewesen,¹⁸⁶⁷ und in den Lutherlebenfolgen des 19. Jahrhunderts fehlte er seit der Pionierleistung Johann Erdmann Hummels so gut wie nie. Er war schließlich auch das einzige Thema, das schon vor dem 19. Jahrhundert auch im großen Format behandelt worden war, 1733 als Wandbild in der Wormser Dreifaltigkeitskirche (Kap. I.5.2., Abb. 67).

In der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts finden wir mindestens sechzehn Darstellungen des Wormser Reichstages: Den Anfang machte Ferdinand Jagemann mit seinem „Luther auf dem Reichstags zu Worms“ für die Pfarrkirche zu Udestedt nahe Weimar 1817; es folgten Bilder von Friedrich Wilhelm Martersteig 1844 oder 1847, Paul Emil Jacobs 1851, Hermann Freihold Plüddemann 1864, P. J. N. Geiger 1868, Julius Schnorr von Carolsfeld 1869, Anton

¹⁸⁶³ STEIN 1888, S. 157.

¹⁸⁶⁴ STEIN 1888, S. 158.

¹⁸⁶⁵ STEIN 1888, S. 159.

¹⁸⁶⁶ KOHNLE 2002, S. 35.

¹⁸⁶⁷ S. auch die kurze Zusammenfassung bei KOHNLE 2002, S. 37–41.

von Werner 1870 und 1877, einem Maler namens B. Fleury um 1872, Paul Thumann 1872, Anton Dietrich 1873, Wilhelm Beckmann 1883, Ernst Hildebrand 1889, Hermann Wislicenus um 1890, Woldemar Friedrich 1893 und, noch 1917, Felix Schwormstädt. In den allermeisten Fällen ist das zweite Verhör Luthers dargestellt, in dem er sich zu seinen Schriften rückhaltlos bekennt, meist kann man den Moment der Handlung wohl noch enger eingrenzen auf seine angeblichen Worte „Hier stehe ich, ich kann nicht anders“ usw. Darin folgen diese Darstellungen auch der populären Graphik, die sich gleichfalls in den meisten Fällen auf diesen Moment konzentriert. Manchmal bilden die berühmten Worte sogar die Bildunterschrift, so in der Lutherlebenfolge aus Campes Verlag von 1817,¹⁸⁶⁸ und in fast allen Bilderklärungen kommen sie vor: Sie charakterisieren Luther als den Standhaften, den „unerschütterlichen Helden“, wie es schon in Hummels Text zu seiner Komposition hieß.¹⁸⁶⁹ Die Luther-Biographien des 19. Jahrhunderts übrigens hielten diese Luther-Worte noch bis weit in die zweite Jahrhunderthälfte hinein für authentisch.¹⁸⁷⁰ Nicht zuletzt offenbart sich in ihnen Luthers männliche Haltung.¹⁸⁷¹ Die meisten Künstler hielten sich daher an diesen Moment im Wormser Verhör. Nur Wilhelm Beckmann und Woldemar Friedrich stellten den Moment unmittelbar nach dem Verhör dar, in dem Luther ruft: „Ich bin hindurch!“.

V.10.3.1. Der Bekenner: Glaubensheld oder Nationalheld?

Wenden wir uns zunächst der großen ersten Gruppe des „Hier stehe ich“ zu: Schon in der Graphik gibt es zu dieser Szene keine große Variantenvielfalt: Meist ist der Thron des Kaisers unter einem mehr oder weniger aufwändigen Baldachin am rechten (Abb. 98)¹⁸⁷² oder linken Bildrand (Abb. 185)¹⁸⁷³ lokalisiert, Luther steht ihm dann entweder in der Mitte oder zum gegenüberliegenden Bildrand gerückt gegenüber. Die Reichstagsversammlung verteilt sich in diesen Fällen an der hinteren Wand, einige Personen können aber auch nahe den Bildrändern mit dem Rücken zum Betrachter stehen oder sitzen. Einige Male haben wir in der Graphik aber auch eine Komposition, die sich an das Bild Seekatz' in der Wormser Dreifaltigkeitskirche anzulehnen scheint: Der Kaiser sitzt frontal zum Betrachter in der Mitte der Rückwand eines Saales, in den man wie in einen Bühnenraum Einblick erhält, und Luther

¹⁸⁶⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 26.5., S. 82.

¹⁸⁶⁹ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1806, S. 113.

¹⁸⁷⁰ KÖSTLIN 1883B, S. 21 weist auf „Burkhardts Nachweis“ von 1869 hin.

¹⁸⁷¹ So auch KOHNLE 2002, S. 50.

¹⁸⁷² Hier die Version Schwerdgeburths: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.2., S. 167.

¹⁸⁷³ Aus der Lutherlebenfolge Hummels von 1806: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.6., S. 67.

steht dann eher Johannes von der Ecken gegenüber; ihr Zwiegespräch spielt sich in der Mitte des Raumes vor den Augen des Kaisers ab.¹⁸⁷⁴

Im wesentlichen sind das auch die Möglichkeiten, die für die Malerei vorgegeben sind. Dabei hat sich von den Künstlern die Mehrheit dafür entschieden, den Thron des Kaisers an den linken Bildrand zu rücken und Luther von rechts auf ihn zutreten zu lassen: Vgl. die Bilder von Jacobs, Plüddemann, Schnorr von Carolsfeld, von Werner, Hildebrand und Schwormstädt. Rechts im Bild sitzt der Kaiser nur bei Jagemann, Dietrich und Wislicenus. Keiner der Künstler aber hat sich von der Komposition Seekatz' in Worms inspirieren lassen: Man wollte Luther dem Kaiser als seinem mächtigen Widerpart gegenüberstellen, nicht dem vergleichsweise unbedeutenden Offizial des Trierer Erzbischofs.

Vorbild für die quergelagerte Komposition sind vielleicht frühere Darstellungen von der Übergabe der Augsburger Konfession, z. B. der bekannte Kupferstich Georg Kölers von 1631 (Abb. 66). Auch hier sitzt der Kaiser unter seinem Baldachin am linken Bildrand, wie in den meisten Bildern von „Luther auf dem Reichstag zu Worms“. Ihm gegenüber steht der Kanzler Christian Beyer, der die Konfession verliest. Seine Stelle nimmt dann in den Wormser Reichstags-Bildern Luther ein. Rechts vom Kaiser sitzen in beiden Fällen seine engen Berater, während die Mehrzahl der Reichstagsteilnehmer sich im Hintergrund und rechts an der Wand entlang versammelt hat. Das Motiv der Schreiber an ihrem Tisch kommt ebenfalls in vielen der Bilder zum Wormser Reichstag vor.

Insgesamt ist während des 19. Jahrhunderts die Tendenz zu beobachten, immer mehr Menschen am Reichstag teilnehmen zu lassen und zugleich immer mehr Porträtköpfe berühmter Zeitgenossen einzubringen. Dabei müssen die im Bild Anwesenden nicht immer auch de facto beim Wormser Reichstag anwesend gewesen sein. Um die vielen angeblich 'authentischen' Bildnisse richtig identifizieren zu können, ging man in der zweiten Jahrhunderthälfte auch dazu über, schematische Umzeichnungen vorzunehmen und die Identität der Personen mittels Nummerierung aufzuschlüsseln.

Solche Mühe gab sich Ferdinand Jagemann (1780–1820) noch nicht, obwohl er immerhin schon einige Porträts in sein Gemälde einarbeitete. Sein „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ (Abb. 186)¹⁸⁷⁵ war, nach dem eher allegorischen Bild Hummels und neben Catels „Bannbullenverbrennung“, dessen genaues Entstehungsdatum mir nicht bekannt ist, eines der ersten Luther-Historien Gemälde des 19. Jahrhunderts überhaupt. Ferdinand Jagemann war der Bruder der Schauspielerin Karoline Jagemann, der Favoritin des Großherzogs Carl August

¹⁸⁷⁴ Z. B. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.7.5. und 54.

¹⁸⁷⁵ BM I,2, S. 604, Nr. 8; TB 18, 1925, S. 338.

von Sachsen-Weimar. Carl August hatte Jagemann das Kunststudium ermöglicht, und Jagemann wirkte die meiste Zeit seines Berufslebens als Porträtmaler in Weimar. Dort war er auch mit Goethe bekannt: Sie waren Logenbrüder, und als Jagemann 1820 starb, hielt Goethe die Trauerrede in der Freimaurerloge. Darin berichtete er u. a. auch von Jagemanns Heldentaten während der Befreiungskriege: „Nach errungenem Frieden kehrte er in seine Werkstatt zurück und mahlte lebensgroß den auf seine Constitution sich stützenden Großherzog.“¹⁸⁷⁶

Denn Sachsen-Weimar war das erste deutsche Herzogtum, in dem eine Verfassung eingeführt wurde; die Stimmung war hier freiheitlicher als irgendwo anders, nicht zufällig durfte ja das studentische Burschenschaftsfest ausgerechnet auf der Wartburg bei Eisenach stattfinden. Und so war es auch im Großherzogtum Sachsen-Weimar, wo zuerst ein großformatiges Historien Gemälde mit einer Szene aus dem Leben Luthers in Auftrag gegeben wurde:

„Das dritte Jubiläum protestantischer Glaubensfreiheit bewog die Gemeinde zu Udestedt, dem Begründer derselben, dem heldenmüthigen Luther, ein Denkmal zu stiften, und Jagemann bekam den Auftrag, einen bedeutenden Moment aus Luthers Leben zu mahlen; er wählte den Wendepunct des ganzen großen Ereignisses, wo Luther vor Kaiser und Reich seine Lehre vertheidigt. Das Bild wurde mit großer Feierlichkeit in des Künstlers Gegenwart in der Kirche genannten Ortes aufgestellt.“¹⁸⁷⁷

In der kleinen Pfarrkirche zu Udestedt befindet sich das Bild heute noch.¹⁸⁷⁸ Es gibt einen diagonalen Einblick in den gewölbten Reichstagssaal, wo der Kaiser rechts im Bild auf seinem um mehrere Stufen erhöhten und von einem grünen Baldachin überfangenen Thron sitzt. Seine Figur ist dem Betrachter entsprechend der schräg in die Raumtiefe geführten Stirnwand des Saales, deren Zentrum der Thron einnimmt, im Dreiviertelprofil zugewandt. Er wird flankiert von drei Kurfürsten, die rechts vom Kaiser auf einer Bank sitzen und dem Betrachter vorn rechts am Bildrand halb den Rücken zuwenden, und weiteren Würdenträgern, die sich links vom Thron versammelt haben: ein Kardinal im Kardinalspurpur und mit dem charakteristischen flachen Hut und die drei weiteren Kurfürsten sitzen hier in der ersten Reihe. Jagemann hat alle diese Personen in ihrer vollen Würde dargestellt: die Kurfürsten in ihren Hermelinhängen und den mit Hermelin besetzten Mützen, den Kaiser im roten Samtmantel mit Hermelinbesatz, der kostbaren Reichskrone und, an einer schweren Goldkette, dem Orden vom Goldenen Vlies.

¹⁸⁷⁶ GOETHE WERKE, Bd. : Kleine Biographien zur Trauerloge am 15. Juni 1821, Nr. IV. Ferdinand Jagemann, S. 356–360, Zitat S. 358. Ich danke Herrn Pastor Zeth, Udestedt, für den Hinweis.

¹⁸⁷⁷ Ebd.

¹⁸⁷⁸ Das Bild, das allzu lange dem Licht ungeschützt ausgesetzt war, befindet sich in desolatem Zustand und steht heute, um es vor weiterer Beschädigung zu schützen, auf der Empore, wo es leider nur sehr schlecht

Dem Kaiser gegenüber, dem Betrachter gleichfalls das Dreiviertelprofil zuwendend, steht Luther in Mönchstracht. Er hat die rechte Hand betuernd vor die Brust gehoben, die Linke aber hält er in einer Geste der Offenheit mit der Handfläche nach vorn neben den Körper, während er den Blick treuherzig zum Kaiser erhoben hat. Hinter ihm steht der Tisch mit seinen Büchern, und am linken Bildrand erkennen wir das Gesicht eines kahlköpfigen, würdigen älteren Mannes mit grauem Bart, der Luther gespannt ansieht. Sehr wahrscheinlich handelt es sich um den Offizial von Trier, Johannes von der Ecken.

Das Bild hat sicher seine Mängel: Auf den ersten Blick wirkt es, als säßen die Personen links vom Kaiser auf einer Bank auf gleicher Höhe des Kaisers und an der Wand entlang, jedoch tummeln sich hinter dieser ersten Reihe noch weitere Köpfe, außerdem sind links neben dem Thron bzw. dahinter noch drei Köpfe von stehenden Soldaten in Rüstung und mit Helmen und Hellebarden zu sehen: Es sind die spanischen Gardien, die Luther, als er den Reichstagsaal verließ, verspotteten. Die räumliche Disposition ist also unklar und ungeschickt gestaltet. Obwohl der Thron des Kaisers bestimmt nicht mitten im Raum steht, finden scheinbar in der Tiefe dahinter noch eine Menge Menschen Platz. Es wird hier deutlich, dass Jagemann kein geübter Historienmaler war: Er verstand es nicht, eine solche Vielzahl von Figuren in einer logisch nachvollziehbaren Räumlichkeit agieren zu lassen und gleichzeitig die Hauptpersonen angemessen zu betonen und in Szene zu setzen.

Dafür war Jagemann aber Porträtmaler, und auch das schlägt sich im Bild nieder. Für die Zeit, 1817, ist es bemerkenswert, dass Jagemann hier 'authentische' Porträts einbrachte, denn die Anforderungen an die historische Authentizität waren längst nicht so selbstverständlich, wie sie erst drei Jahrzehnte später werden sollten. In der Graphik waren es bis dahin nur Lips in seinem „Luther vor Frundsberg“ (Abb. 74) und Franz Ludwig Catel in der „Verbrennung der Bannbulle“ (Abb. 86) gewesen, die sich überhaupt Gedanken um den Porträtkopf Luthers gemacht zu haben scheinen. Und nun finden wir hier bei Jagemann einen Karl V., der ganz sicher an zeitgenössische Porträts angelehnt ist, wie etwa Barthel Behams Kupferstichporträt von 1531 (Abb. 187).¹⁸⁷⁹ Der Kurfürst links von Luther ist als Kurfürst Friedrich der Weise erkennbar, den Jagemann möglicherweise in Anlehnung an Dürers Kupferstichporträt malte (Abb. 107), links neben ihm erkennt der Betrachter den auf seinen Bruder einredenden Johann, den späteren Kurfürsten Johann „den Beständigen“ an seinen von Cranach in vielen Porträts überlieferten Gesichtszügen (vgl. Abb. 189, Mitte).

einsehbar ist. Ich danke Herrn Pfarrer Zeth, der es mir ermöglicht hat, mir das Bild anzusehen und mir auch Fotografien geschickt hat.

¹⁸⁷⁹ S. KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 23, Abb. S. 81; BRAUNFELS 1996, S. 30, Abb. S. 31.

Luther selbst geht letztlich auf das zweite Kupferstichporträt Cranachs von „Luther als Mönch“ zurück, das Jagemann vielleicht über den Umweg des Luther-Triptychons in der Weimarer Stadtkirche kannte (Abb. 7). Jagemann selbst hatte nach diesem Triptychon eine Zeichnung erstellt, die im gleichen Jahr 1817 als Kupferstich vervielfältigt wurde (Abb. 162).¹⁸⁸⁰ Schon diesem Bildnis, aber auch dem „Luther vor dem Reichstag zu Worms“ fehlen allerdings alle Ecken und Kanten, die der Mönch des Weimarer Triptychons durchaus noch aufweist: Die Konturlinie des Gesichts, die hier über dem Wangenknochen noch unregelmäßig ausbuchtet, hat Jagemann eingeebnet, das feste Kinn ist weich und rund geworden. Die scharf blickenden und tief in den Augen liegenden Höhlen schauen bei Jagemann plötzlich freundlich und offen: Das ist tatsächlich das „Mönchlein“, wie Frundsberg ihn ansprach, jung und arglos, man möchte fast von einer Verniedlichung sprechen.

Haben wir hier einen Fall vor uns, der bestätigt, was Hartmut Lehmann den Luther-Biographen des 19. Jahrhunderts vorwarf? Seine These lautet, dass man Luther mit Gewalt auf das Idealbild eines Nationalhelden modelte, dass man ihn deswegen auch jünger machte, als er war, weil zu einem Helden eben jugendlicher Glanz gehöre:

„Sie schützten das Bild vom jungen Luther, indem sie ihn als den unbekanntem Mönch und nicht als Distriktsvikar seines Ordens und als Professor der Theologie bezeichneten, was er tatsächlich 1517 war. In den aus dem 19. Jahrhundert stammenden Schilderungen von Luthers Auftritt in Worms im Jahre 1521 wird bezeichnenderweise nicht ausdrücklich erwähnt, daß damals ein gestandener Mann von fast 38 Jahren, eben Luther, einem tatsächlich jungen Mann von gerade 21 Jahren, eben Kaiser Karl V. gegenübertrat. Prüft man die Attribute, mit denen die Autoren des 19. Jahrhunderts ihre Schilderungen von Luther und Karl V. schmückten, dann könnte man fast glauben, ein jugendlicher Held hätte damals einem griesgrämigen älteren Kaiser den Respekt versagt.“¹⁸⁸¹

Lehmann brachte leider keine Beweise für diese These aus der Literatur, und sie wären ihm auch schwergefallen: Es wäre den Autoren des 19. Jahrhunderts kaum eingefallen, Luther als „unbekanntem Mönch“ zu bezeichnen, schilderten sie doch alle mit Begeisterung das Aufsehen, das er schon auf seiner Fahrt nach Worms machte, und dass Karl V. blutjung war, wurde durchaus bemerkt. Als „edles, junges Blut“ habe man ihn in Deutschland mit Hoffnung erwartet, schrieb Köstlin,¹⁸⁸² und Michael Baumgarten berichtete, dass Luther selbst ihn als „den jüngsten Menschen Kaiser Karl“ bezeichnet hatte.¹⁸⁸³ Meist wurde aber über das Alter der Protagonisten gar kein Wort verloren. Wenn man Luther aber als ‘klein und arm’ oder

¹⁸⁸⁰ Zum Lutherjahr 1817 in Kupfer gestochen von F. W. Meyer auf Berlin. KAT. AUSST. BAD OEYNHAUSEN 1983, Kat. Nr. 58, S. 62; auch SEIB 1996B, Abb. 9 und 10 auf S. 146.

¹⁸⁸¹ LEHMANN 1984, S. 55 f.

¹⁸⁸² KÖSTLIN 1883A, S. 251.

¹⁸⁸³ BAUMGARTEN 1883, S. 85.

dergleichen darstellte, war keineswegs das Alter gemeint, sondern die Einfachheit seines Mönchtums im Vergleich zu der Prachtentfaltung des Kaisers.

Dieser Gegensatz ist es auch, den wir in der Malerei wiederfinden: Den Mönch in der Kutte, mal mehr, mal weniger schwächling, nie wieder aber so unschuldig-jugendlich wie bei Jagemann, und den Kaiser, häufig im vollen Ornat, dessen glatte, junge Züge aber in keinem Fall verleugnet werden. Lehmann projiziert Eindrücke aus unserer eigenen Zeit in das 19. Jahrhundert zurück, wenn er meint, ein Held habe jugendlich zu sein. Bevorzugt wurde der Nationalheld Luther im 19. Jahrhundert eben nicht jugendlich dargestellt, man liebte den gestandenen Reformator, den Rietschel im Wormser Lutherdenkmal verewigte, und es ist auch keineswegs so, dass die Lutherbiographien, wie Lehmann behauptet, Luthers Leben „nach 1525 weitgehend“ ignoriert hätten.¹⁸⁸⁴ Natürlich kamen die Ereignisse nach 1525 nicht mehr Schlag auf Schlag, aber das Marburger Religionsgespräch, Luthers vollständige Bibelübersetzung in den 30er Jahren, sein Familienleben und die Ereignisse um seinen Tod herum spielen in jeder Lutherbiographie eine große Rolle. Wenn auch in den graphischen Lutherlebenfolgen, wie Kohnle betont, der späte Luther unterrepräsentiert ist,¹⁸⁸⁵ so liegt das auch daran, dass Luthers Leben in der Zeit nach 1525 in ruhigeren Bahnen verlief. Die Konsolidierung der neuen Lehre lässt sich aber weit weniger eindrucksvoll darstellen als die großen Initial-Ereignisse der Reformation.

Aber zurück zu Jagemann: Auch er bestätigt Lehmanns These nicht. Wenn er Luther so treuherzig blicken lässt, ihm eine zugleich so offene und so zurückhaltende Gestik gibt, dann zeigt er, wie bescheiden und schlicht Luthers Haltung auf dem Wormser Reichstag war. Er interpretiert ihn überwiegend im Sinne des ‘Glaubenshelden’, wie Armin Kohnle ihn in Abgrenzung vom ‘Nationalhelden’ definiert hat:¹⁸⁸⁶ Demnach ist die Demut Luthers neben seinem Mut und seiner Einsamkeit vor Kaiser und Reich eines der wichtigsten Motive des Glaubenshelden, der Luther seit dem 16. Jahrhundert war. Diese Interpretation lebte bis weit in das 19. Jahrhundert hinein fort, wurde jedoch zunehmend mit nationalen Motiven vermischt, bis in der zweiten Jahrhunderthälfte auch der Wormser Luther vor allem der Nationalheld wurde.¹⁸⁸⁷

Aber Jagemann stellt nicht nur Luther so harmlos und lieb dar, sondern auch den Kaiser, der gütig auf den Mönch hinabblickt. Soweit es bei dem Erhaltungszustand des Bildes zu erkennen ist, sind alle Köpfe von einem wohlwollenden Ernst geprägt, der von den

¹⁸⁸⁴ LEHMANN 1984, S. 56.

¹⁸⁸⁵ KOHNLE 2002, S. 43.

¹⁸⁸⁶ KOHNLE 2002, S. 50–52.

¹⁸⁸⁷ KOHNLE 2002, S. 52–56.

konfliktreichen Inhalten, die hier diskutiert werden, nichts ahnen lässt. Nirgendwo wird scharf charakterisiert, nirgends durchbricht eine jähe Geste die Gemessenheit des Geschehens. Das Ganze ist von einer Harmlosigkeit geprägt, die auch Catels „Verbrennung der Bannbulle“ vermittelte, wo immerhin noch Zuschauer sich ein leises Erschrecken leisten: So wenig wie Catel war Jagemann der Maler der dramatischen Historie, und für einen Stoff der deutschen Nationalgeschichte wie „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ hatte er kaum Vorbilder. Darin wie auch in einer traditionellen Luther-Interpretation vorwiegend als Mann des Glaubens liegen wohl die Gründe für die im Vergleich zu späteren Reichstags-Bildern so unaufgeregte Darstellungsweise.

Wenn auch die nationale Komponente der Luther-Rezeption in diesem Bild noch nicht zum Ausdruck kommt: Es ist zumindest auffällig, dass das erste Bild, das Luthers Auftritt auf dem Reichstag zu Worms zeigte, seine Verteidigung der Geistesfreiheit, im Jahr 1817, dem Jahr des Wartburgfestes, von einem Maler gemalt wurde, der Freimaurer war, in den Befreiungskriegen gekämpft hatte und seinen Großherzog verherrlicht hatte, weil er seinem Land eine Konstitution gegeben hatte. Es ist weiterhin auffällig, dass das Thema danach drei Jahrzehnte lang von der Malerei ignoriert wurde, drei Jahrzehnte, in denen die Karlsbader Beschlüsse ein öffentlich-politisches Leben in Deutschland fast unmöglich machten und in denen, nach 1830, nur wenige Maler im Umkreis um Lessing freiheitliche Themen wie die Hussitenkämpfe oder – auch das ein Bekenntnis zum Liberalismus – Kolumbus' Abenteuer darstellten.

Erst 1844 oder 1847 malte wieder ein Maler, Friedrich Wilhelm Martersteig, der zu diesem Zeitpunkt in Paris weilte, den „Reichstag zu Worms“.¹⁸⁸⁸ Wieder sind wir auf Daniel von Cöllns Beschreibung angewiesen, wollen wir uns eine Vorstellung des wohl im Zweiten Weltkrieg zerstörten Gemäldes machen:

„Luther steht mutig und glaubensvoll in der Mitte des Bildes, den auf dem Throne in seiner Kaiserpracht sitzenden jugendlichen Karl V. anblickend, mit der Rechten auf die geöffnete Bibel weisend. Man sieht ihn sozusagen jene die Reformation zur vollendeten Thatsache gestaltenden Worte sprechen: 'Es sei denn, daß ich mit Zeugnissen der heiligen Schrift oder mit öffentlichen, klaren und hellen Gründen und Urkunden überwunden und überwiesen werde, so kann und will ich nicht widerrufen.'¹⁸⁸⁹

¹⁸⁸⁸ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1848, S. 48, Nr. 621; KUGLER 1854, Bd. 3, S. 676 f.; erwähnt in *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169; CÖLLN 1886, S. 181 f.; BM I,2, S. 943, Nr. 13; BECKER 1971, S. 454. Laut CÖLLN 1886, S. 181 wurde das Bild 1844 gemalt, jedoch wurde es erst 1848 auf dem Pariser Salon (BECKER 1971, S. 454) und in der Berliner akademischen Kunstaussstellung ausgestellt. Ehem. Gemäldesammlung von Louis Ravené, Berlin. Die Sammlung wurde im Zweiten Weltkrieg zu großen Teilen zerstört, Reste befinden sich in der Alten Nationalgalerie Berlin. Das Gemälde Martersteigs muss zu den Verlusten gerechnet werden.

¹⁸⁸⁹ CÖLLN 1886, S. 181.

Luther stehe vor einem Tisch, an dem „sein zürnender Richter, Joh. v. Eck“ sitze, der Kaiser sei „ruhig prüfend“ dargestellt, sein Bruder Ferdinand sitze „ziemlich teilnahmslos“ neben ihm. Ferdinand, zur Zeit des Wormser Reichstags erst 18-jährig, wurde 1526 König von Ungarn und Böhmen, 1531 römischer König und 1558 Kaiser. Er war tatsächlich auf dem Wormser Reichstag, wo Karl ihm die niederösterreichischen und innerösterreichischen Gebiete zusprach;¹⁸⁹⁰ über die faktische Realität hinaus ist Ferdinands Darstellung auf den Reichstagsbildern möglicherweise aber auch als ein Verweis auf die Zukunft zu lesen: Anders als Karl V. war Ferdinand seit der Jahrhundertmitte zu Konzessionen dem Protestantismus gegenüber bereit, er schloss 1555 mit den Protestanten den Augsburger Religionsfrieden. Ein Hinweis auf Zukünftiges ist auch die Präsenz des jungen Herzogs Alba, den Martersteig auf die linke Seite des Thrones stellte, „mit seinen wütend stechenden Blicken den Unglückstag von Mühlberg und die Blutbefehle gegen die niederländischen Protestanten weissagend.“¹⁸⁹¹

Alba und Ferdinand, rechts und links des Thrones, sind also Repräsentanten der Zukunft des Reiches Karls V., das dieser bei seinem Rücktritt zwischen seinem Sohn Philipp, der Spanien, Burgund und Italien erhielt und für den Herzog Alba arbeitete, und Ferdinand aufteilte.

Zu Füßen Ferdinands saß auf dem Bild der Nuntius Aleander, der an dem Verhör Luthers gar nicht teilnahm, auf dessen Charakterisierung als ‘Ränkeschmied’ und Intrigant aber kaum ein Maler des 19. Jahrhunderts verzichten mochte. Friedrich der Weise und sein Bruder Johann, der anders als Friedrich selbst sich voll zum Protestantismus bekennen sollte, dürfen nicht fehlen, und auch den Sohn Johanns, Johann Friedrich, später „der Großmütige“ genannt, stellte Martersteig dar, die Reihe der drei sächsischen Reformationsfürsten vervollständigend.

Cölln beschrieb weiter:

„Hinter Luther fast Schulter an Schulter stehend, ruft im Geiste der edle Franz von Sickingen in blanker Kriegsrüstung ihm zu: ‘Sei getrost, wollen sie dir an den Leib, dann nehme ich dich mit mir hinauf in die feste Ebernburg, denn mit Gut und Blut stehe ich ein für deine Sache, weil sie Gottes Sache ist.’ So denkt auch Ulrich von Hutten, der damals als ein Flüchtling zu Sickingen gekommen war und den der Künstler gleichfalls als heimlichen Zuhörer hinter seinen Freund ins Halbdunkel stellte.“¹⁸⁹²

Die Reichsritter Hutten und Sickingen waren 1521 nicht auf dem Reichstag zu Worms. Martersteig war der einzige, der Hutten in sein Bild aufnahm, und nur Plüddemann stellte außer ihm noch Franz von Sickingen dar.¹⁸⁹³ Für die meisten Künstler des 19. Jahrhunderts

¹⁸⁹⁰ KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 39, S. 133 f.

¹⁸⁹¹ CÖLLN 1886, S. 182.

¹⁸⁹² CÖLLN 1886, S. 182.

¹⁸⁹³ Auch in der Graphik findet sich Franz von Sickingen nur einmal: Otto Warmholz bringt ihn auf seinem „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ von 1817 als voll gerüstete Rückenfigur unter, die grüßend den Arm hebt. Im dazugehörigen Text heißt es: „Ritter Franz v. Sickingen giebt Luthers Freunden durch Erhebung

war es, abgesehen von der historischen Richtigkeit, von Bedeutung, dass Luther eben ganz wehr- und schutzlos vor Kaiser und Reich trat, dass er dem Kaiser nichts entgegenzusetzen hatte als sein unbedingtes Gottvertrauen und die Treue zu seinem eigenen Gewissen. Stellte man Hutten und Sickingen mit dar, so machte man auch darauf aufmerksam, dass Luther die Reichsritterschaft im Rücken hatte, die vor Gewaltmaßnahmen, um Luthers Leben zu schützen, nicht zurückgeschreckt wäre. Noch Julius Köstlin ereiferte sich 1883 über den katholischen Historiker Johannes Janssen und seine Meinung, Luther hätte „eines besondern Muthes, seine Reise anzutreten“,¹⁸⁹⁴ nicht bedurft. „Zum Beweis nimmt er die Angst der papistischen Prälaten in Worms vor einem Losschlagen der Revolutionspartei, wovon ja der päpstliche Legat Aleander nach Rom berichtet habe ...“¹⁸⁹⁵

Dieses Argument von seiten katholischer Historiker war nicht neu: Wie der größte Teil katholischer Luther-Polemik geht auch das Gerücht von Luthers Verbundenheit mit der ‘Revolutionspartei’ auf die *Commentaria* des Cochläus von 1548 zurück,¹⁸⁹⁶ und es war Katholiken wie Protestanten des 19. Jahrhunderts sicher bekannt. Ein Grund vielleicht, warum sich die meisten Künstler scheuten, Luther zusammen mit Sickingen und Hutten darzustellen, hätte das doch bedeutet, ihn mit Revolutionären in Verbindung zu bringen, und revolutionär, das betonten selbst Luthers liberale Verehrer, sei er ja nie gewesen. Tatsächlich wies Luther Huttens und Sickingens Anerbieten, die Reformation mit Gewalt durchzufechten, von Anfang an zurück, und als sie im Jahr nach dem Wormser Reichstag ihre eigenmächtigen Feldzüge gegen die geistlichen Fürsten, die ‘Pfaffenkriege’ begannen, distanzierte er sich ausdrücklich von ihnen.

Freiheit des Geistes und Bürgerfreiheit wurden von den Liberalen des 19. Jahrhunderts ausdrücklich bejaht, dagegen waren spätestens nach den Ausschreitungen von 1848 bei den allermeisten Liberalen revolutionäre Tendenzen und gewaltsamer Umsturz verpönt. Für diesen gemäßigten Liberalismus war Luther der ideale Gewährsmann, der Wormser Reichstag aber, wo Luther von allen eventuell revolutionär anrühigen Gesten, wie sie der Thesenanschlag und die Bannbullenverbrennung in den Augen des 19. Jahrhunderts noch darstellen mochten, Abstand nimmt und sich schlicht und mutig auf sein Gewissen beruft, der ideale historische Bezugspunkt. Nicht zuletzt deshalb wird der Reichstag in der Bildkunst des 19. Jahrhunderts die weitaus größte Beachtung erhalten haben. Martersteigs Bild aber wurde

seines Arms das Zeichen seiner Gegenwart, wenn Luther in Gefahr kommen sollte, zu erkennen.“ Vgl. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 24.3.

¹⁸⁹⁴ JANSSEN 1880, S. 160.

¹⁸⁹⁵ KÖSTLIN 1883B, S. 19; Die entsprechende Stelle findet sich bei JANSSEN 1880, S. 160.

¹⁸⁹⁶ HERTE 1943, Bd. 2, S. 152; s. zu diesem Argument der katholischen Interpretation auch KOHNLE 2002, S. 57.

vor den Ausschreitungen der 48er-Revolution gemalt, im liberalen Pariser Klima, und so birgt die 'revolutionäre' Reichsritterschaft in seinem Bild noch keinen Makel.

Cölln nannte keine weiteren Namen des Bildpersonals, berichtete aber, dass Martersteig insgesamt 42 „geschichtlich treue[n] Bildnisse[n]“ in seinem Bild unterbrachte. Der Stolz auf möglichst viele 'authentische' Bildnisse ist symptomatisch für die sich ändernden Ansprüche an die Historienmalerei. Martersteig gehörte bereits ganz den „Modernen“ an, die ein historisches Ereignis so darstellen wollten, wie es ihrer Meinung nach wirklich gewesen sein könnte, und sich Abbrüchigkeiten nicht mehr leisten wollten. Der Anspruch an die Authentizität des Dargestellten war so gestiegen, dass der Geschichtsmaler, bevor er an die Arbeit ging, – wie es auch von Lessing z. B. für seine „Verbrennung der Bannbulle“ belegt ist – monatelange Studien betreiben musste.

Das Paradox blieb, dass bei allen diesen lehrhaften Ansprüchen Unhistorisches trotzdem ganz bewusst hingenommen wurde, wenn Martersteig oder später auch Anton von Werner z. B. den Herzog Alba darstellten, der zur Zeit des Wormser Reichstags erst 14 Jahre alt war und von seiner künftigen Bestimmung als Protestantenverfolger noch nichts ahnte. „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ wird so zu einem Geschichtskonstrukt, das trotzdem mit dem Anschein der höchsten Authentizität daherkommt.

Martersteigs „Reichstag zu Worms“ muss eines seiner besten Bilder gewesen sein. Franz Kugler, der das Gemälde auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1848 sah und der sich über frühere Lutherbilder des Künstlers (den „Thesenanschlag“ und die „Bannbullenerverbrennung“) abschätzig geäußert hatte, war hier des Lobes voll:

„Ueberall ist das Individuelle bis in seine einzelnen Besonderheiten empfunden und auf markige Weise ausgeprägt, überall erscheint es zugleich als Theil eines grösseren Ganzen, je nachdem dasselbe einerseits in fester Gebundenheit, andererseits in der Zerstreung in einer Reihe von Gruppen seine Geltung hat. Die ganze malerische Behandlung bewegt sich [...] in derjenigen Richtung, welche in der Blüthezeit der venetianischen Schule ihren Ausdruck gefunden hat; es sind dieselben vollen, tiefen, aushaltenden Töne, derselbe Schimmer eines lichten Helldunkels, dasselbe stylistische Bewusstsein, das die Freiheit des Individuellen in dem Rhythmus des Ganzen so glücklich zu wahren weiss und daher das sicherste Fundament zu einer eigentlichen Geschichtsmalerei bildet.“¹⁸⁹⁷

Auch in der Farbgebung also gehörte Martersteig der um 1845 noch ganz modernen Schule der Historienmalerei, gerühmt für ihren Kolorismus, an. Zu bemängeln wusste Kugler nur, „dass der Luther auf dem Bilde körperlich nicht sicher genug und geistig nicht bedeutend genug erscheint.“¹⁸⁹⁸ Und er wünschte dem Künstler, dass „ihm die Gegenwart nur mit grossen Aufgaben zur Darstellung vaterländischer Geschichte entgegenkommen“ möge:

¹⁸⁹⁷ KUGLER 1854, Bd. 3, S. 676.

„Wenn Einer, so wird er hierin das, was die Zeit verlangt, in meisterlicher Weise durchzuführen wissen.“¹⁸⁹⁹

Nur ein Künstler nahm sich des Themas des „Reichstags zu Worms“ in den 50er Jahren an, in denen überall in Deutschland die Reaktion auf das öffentliche Leben drückte: Der Gothaer Paul Emil Jacobs malte es um 1851.¹⁹⁰⁰ Das Bild war 1852 im Rostocker Kunstverein ausgestellt und wurde wohl von der Stadt Stralsund angekauft, denn es befand sich bis zum Zweiten Weltkrieg im dortigen Rathaus und muss als Kriegsverlust eingestuft werden. Durch eine Lithographie Carl Clauders können wir uns aber eine Vorstellung vom Aussehen des Bildes machen (Abb. 188).¹⁹⁰¹

Jacobs' Bild ist ein Beispiel für die Form der Komposition, die unter den Künstlern des 19. Jahrhunderts die größte Nachfolge fand: Der Kaiser sitzt unter einem Baldachin am linken Bildrand, während Luther ihm von rechts entgegentritt. Die übrigen Reichstagsteilnehmer scharen sich zum größten Teil im Hintergrund, einige haben sich aber auch links im Bild neben dem Thronstuhl des Kaisers versammelt, weitere sitzen vorn rechts. Diese Anordnung geht letztlich, wie schon gesagt, auf Bilder der „Übergabe der Augsburger Konfession“ zurück, aber auch der Kupferstich Karl Remsharts für das Augsburger Friedensgemälde von 1718, „Paulus vor Gericht in Caesarea“ (Abb. 59), zeigte eine ganz ähnliche Disposition der Figuren; letztlich handelt es sich um eine Standardanordnung für Verhörsituationen jeglicher Art.

Für „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ hatte bereits Johann Erdmann Hummel eine ähnliche Komposition für seine Radierung von 1806 übernommen (Abb. 185). Hieran erinnert bei Jacobs besonders die Gruppe der Figuren, die links vom Kaiser im Vordergrund stehen und sitzen: Bei Hummel nehmen fünf Kurfürsten auf einer bogenförmigen Bank die linke untere Ecke ein und geben so einen Rahmen für den Kaiser und seinen Baldachin ab; den gleichen Effekt erreicht Jacobs in einer sehr viel natürlicheren Anordnung, indem er die Personen ganz links stehen lässt, ihre Körpergröße nach rechts hin abstufend, so dass die Köpfe der sitzenden Männer die bei dem ganz zuoberst auf der Stufe stehenden Reichsherold beginnende Linie aufnehmen können.

Auch die Figuren im Hintergrund sind zwangloser angeordnet: Zur Linken des Kaisers sitzen, durch eine Stufe erhöht, drei Prälaten, die sich scheinbar angeregt unterhalten, zwei Bischöfe

¹⁸⁹⁸ Ebd.

¹⁸⁹⁹ KUGLER 1854, Bd. 3, S. 677.

¹⁹⁰⁰ *Deutsches Kunstblatt* 3, 1852, S. 310; *BMI*, 2, S. 602, Nr. 26; *TB* 18, 1925, S. 249; ARNDT 1976, S. 279.

¹⁹⁰¹ Z. B. vorhanden in Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett und Sammlung der Zeichnungen, Inv. Nr. 159-144. Ich danke Herrn Dr. Joachim Kruse, der mich auf die Lithographie aufmerksam machte.

und ein Kardinal in voller Montur; weitere Personen drängen sich hinter ihnen durch eine offene Tür, unterhalten sich auch wohl, der Eindruck von Unruhe herrscht hier vor. Gespanntere Aufmerksamkeit zeigen die Figuren, die sich um Luther gruppieren, die hinter und rechts neben ihm stehen und vorn auf niedrigen Bänken sitzen. Hier, im rechten Bildteil, hat Jacobs den Raum in den Bildraum hinein vertieft, und durch eine Menge nur fragmentarisch zwischen den vordersten durchblitzender Köpfe erhält der Beschauer den Eindruck einer großen Menschenansammlung. Auch an Bewaffneten fehlt es nicht: Am rechten Bildrand wird die Komposition abgeschlossen durch einen Hellebardier, dem, in die Bildtiefe gestaffelt und nur mehr an den Nasen und den Lanzen erkennbar, weitere folgen. Es sind die spanischen Garden, die schon Jagemann einführte und die in kaum einer Darstellung des Themas fehlen. Sie tragen hier wie auch in einigen späteren Bildern die „spanische Sturmhaube“.

Zu der Lithographie Clauders erschien auch eine schematische Umzeichnung, die die Lutherhalle in Wittenberg besitzt und die Aufschluss über die Identifikation verschiedener Figuren gibt.¹⁹⁰² Die sechs Kurfürsten sind selbstverständlich anwesend, auch wenn sie nicht in ihren offiziellen Gewändern erscheinen: Die drei geistlichen Kurfürsten sind in der Gruppe der aufgeregt miteinander redenden Prälaten links im Hintergrund zu erkennen, die Bischöfe sind Hermann von Wied, Kurfürst von Köln, und Richard von Greiffenklau, der Trierer Kurfürst. Zwischen ihnen, sich auf seinen Stock stützend, sitzt der Kardinal und Erzbischof von Mainz Albrecht von Brandenburg. Zumindest für letzteren hätte Jacobs eine Reihe von Porträts sowohl von Albrecht Dürer als auch von Lucas Cranach finden können, dennoch hat er auf Porträtwahrheit verzichtet. Ebenso bei den beiden weltlichen Kurfürsten, die vorn rechts auf dem Bänkchen sitzen, dem Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg rechts und Ludwig V., Kurfürst von der Pfalz, links neben ihm. Durch den sich zu Joachim hinüberbeugenden und Luther misstrauisch aus den Augenwinkeln beäugenden Mönch deutet Jacobs an, dass Joachim von Brandenburg für klerikale Einflüsterungen empfänglich sei; ähnlich wie Herzog Georg von Sachsen blieb er zeitlebens ein großer Gegner der Reformation.

Den dritten weltlichen Kurfürst, Friedrich den Weisen, hat Jacobs direkt rechts hinter Luther, zwischen ihm und seinen Rechtsbeistand Hieronymus Schurf¹⁹⁰³ gestellt und verdeutlicht damit seine Nähe zu Luther. Für Friedrich und auch für seinen Bruder Johann, der links etwas hinter ihm steht, hat Jacobs sich um historische Porträts bemüht: Unverkennbar zeigen beide die

¹⁹⁰² Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. Nr. 4° XII 1443.

¹⁹⁰³ Zur Rolle Schurfs in der Lutherfrage auf dem Reichstag s. KOHLS 1971, S. 425–429.

Züge, die Cranach auf seinen Porträts verewigt hat (Abb. 189). Auch Georg von Sachsen, direkt links von Johann, ist an seinem charakteristischen langen Bart und dem etwas gezwirbelten Schnurrbart gut zu erkennen (Abb. 160), weniger jedoch Landgraf Philipp von Hessen, der hinter Hieronymus Schurf an der Säule steht.

Gegenüber Martersteig nimmt Jacobs die Ansprüche an die historische Authentizität also sehr zurück, aber er war auch nie wie Martersteig ein ausschließlicher und begeisterter Maler vaterländischer Historien. Als gothaischer Hofmaler war er in jedem Fach patent, er malte Porträts und religiöse Szenen, am liebsten und am besten aber malte er, verpackt in mythologische Zusammenhänge, erotische Akte.¹⁹⁰⁴ Für das Historienbild „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ ging er ökonomisch vor und suchte nur für die wichtigsten Figuren, Karl V., die sächsischen Kurfürsten und Georg von Sachsen als größtem Widersacher der Reformation, nach historischen Porträts.

Für Luther selbst scheint Jacobs das Kupferstichporträt Cranachs von 1520 (Abb. 3) vorgelegen zu haben, doch hat er seinen Luther merklich geschönt: Die Nase ist etwas schmaler geworden, die Brauenbögen etwas feiner, der Haarkranz, bei Cranach durch Luthers charakteristischen Wirbel über der Stirn etwas durcheinandergebracht, liegt in vollkommener Ordnung um die Tonsur. Die Gestalt Luthers wird dadurch nicht überzeugender, ebensowenig durch das kurze Mäntelchen, das Jacobs Luther umgehängt hat oder die feinen, glänzenden Halbschuhe, in denen seine Füße stecken.

Die Gestik ist die des „Hier stehe ich ...“: Die rechte Hand liegt auf der Brust, der linke Arm ist in einer Geste der Hilflosigkeit – bei Jacobs etwas preziös geraten – vom Körper abgestreckt. Es ist die gleiche Gestik, wie sie Jagemanns Luther zeigt, doch ist dessen offener Blick bei Jacobs einem festeren, unnachgiebigeren Blick gewichen, und die Geste der Offenheit, bei Jagemann durch die offen zum Kaiser zeigende linke Handfläche gewährleistet, wird bei Jacobs zurückgenommen. Noch immer steht Luther als der Glaubensheld vor dem Betrachter, aber sein ganzes Gebaren ist unnachgiebiger und fester geworden: Der Nationalheld ist nicht mehr fern.

Insgesamt zeichnet sich Jacobs' Darstellung durch große Objektivität aus: Der Kaiser, lässig in seinem Thronessel sitzend, zeigt Luther ein freundliches Gesicht, und die Männer der Kirche sind keineswegs negativ charakterisiert: Johannes von der Ecken, der mit seiner Feder unterhalb des Kaisers sitzt und Luthers Aussage protokolliert, sowie der neben ihm sitzende, den Finger ans Kinn legende Nuntius Caracciolo sind ernste, würdige Männer, aufmerksam

und nachdenklich, ähnlich auch die drei geistlichen Kurfürsten rechts vom Kaiser. Einzig der Mönch rechts im Bild, hinter Joachim von Brandenburg, zeigt einen lauernen Blick in Richtung Luther, der eine 'romanische' Hinterhältigkeit vermuten lassen könnte.

In seinem Bemühen, die Szene relativ unparteiisch zu gestalten, ist sie dem Künstler aber gleichzeitig leblos und langweilig geraten. In keinem der Gesichter drückt sich wirklich aus, wie sich die jeweilige Person zu Luther verhält; die Folgen des Ereignisses für die Reformationsgeschichte sind nicht annähernd ablesbar, und die weltgeschichtliche Bedeutung des Geschehens kommt im Bild jedenfalls nicht zum Tragen. Gesichtsausdruck und Haltung des Kaisers wirken gleichermaßen uninteressiert, und weder er noch Luther tun den Mund auf. Da aber nicht gesprochen wird, ist dem Betrachter auch nicht klar, warum die Umstehenden so gespannt auf die beiden Protagonisten blicken: Wenn Moritz von Schwind Lessings „Leipziger Disputation“ ein „Taubstummenkabinett“ nannte, was ist dann dies hier? Entsprechend fiel die Kritik des Gemäldes im „Deutschen Kunstblatt“ aus:

„Die Historienmalerei zeigte sich nicht in besonderem Glanze. Das Hauptstück war: 'Luther auf dem Reichstage zu Worms' von E. Jacobs in Gotha, ein Bild von überlebensgrossen Dimensionen, das aber die Beschauer kalt liess. Bereitwillig erkennt man den achtungswerthen Fleiss und das bewährte technische Geschick des Meisters an, auch lassen Studium der Zeit, der Porträts und des Costüms nichts zu wünschen übrig; alles ist auf's Beste angeordnet und zurecht gestellt; aber als ob in dem Momente, wo nun die dramatische Lebendigkeit, wo nun der Ausdruck der weltgeschichtlichen Handlung, wo der Blitz des Geistes in jede Gestalt fahren sollte, Alle vorher gelähmt worden wären, so bloss gegenwärtig, so wenig angeregt sind sie da. Leider sind auf diese Art Luther und Carl V. die unbedeutendsten Figuren.“¹⁹⁰⁵

Eine der grundlegenden Schwierigkeiten der Wormser Reichstags-Szene und auch anderer Luther-Themen stellt sich hier wieder einmal dar: Wie das im Bild ausdrücken, was doch nur gesprochen wird? Wie deutlich machen, dass es sich bei der Versammlung einiger feiner Herren und eines Mönches um einen 'welthistorischen Vorgang' handelt? Gustav König schrieb dazu an Ernst Rietschel, der daran dachte, den Luther seines Wormser Denkmals in eben dem Moment des Wormser Reichstags darzustellen:

„Ich meinerseits halte ihn für einen der ungünstigsten [Momente] für die bildende Kunst und glaube, daß er vorzugsweise nur in der redenden gegeben werden kann. Selbst bei der ganzen Darstellung des Vorfalls muß ich die Geschichte im voraus kennen und muß mich erinnern, daß Luther damals die inhaltvollen Worte gesprochen; hören aber oder vielmehr sehen kann ich sie nicht.“¹⁹⁰⁶

¹⁹⁰⁴ KAT. AUSST. KARLSRUHE 1993, Kat. Nr. 4, S. 214. REBER 1879, S. 471 kritisierte seine „Styllosigkeit“ und fand, dass er „in virtuoser blendend süßlicher Manier bis zum Ueberdruss nackte Frauenschönheit cultivirte“.

¹⁹⁰⁵ *Deutsches Kunstblatt* 3, 1852, S. 310. Rezension der Ausstellung im Rostocker Kunstverein.

¹⁹⁰⁶ Zitiert nach EBRARD 1871, S. 287.

Für die Malerei gibt er immerhin noch zu, dass man „dort noch das Mittel“ habe, „in seiner großen Umgebung die verschiedenste Wirkung, die sein Wort auf die Versammlung machte, andeuten zu können.“¹⁹⁰⁷ Selbst darauf verzichtete Jacobs.

Offensiver ging Hermann Freihold Plüddemann (1809–1868) mit dem Thema um (Abb. 190).¹⁹⁰⁸ Er war seit 1828 Schüler von Karl Begas in Berlin gewesen und ging 1831 nach Düsseldorf. Er scheint sich von Anfang an mit deutsch-nationaler Historie befasst zu haben: Noch bei Begas entstand ein Karton mit der „Hinrichtung Konradins“, des letzten Staufers, und auch mit seinen Barbarossa-Bildern („Schlacht bei Ikonium“ nach einem Entwurf Lessings in Schloss Heltorf, „Grablegung“) blieb er in der mittelalterlichen Kaisergeschichte. Doch malte er schon 1836 auch ein Bild aus der Geschichte Kolumbus’: „Kolumbus und seine Gefährten, Land erblickend“, dem fünf weitere Kolumbus-Bilder folgten.¹⁹⁰⁹ Diese Begeisterung für das Kolumbus-Thema – dem sich in Düsseldorf auch Emanuel Leutze zugewandt hatte – ist auffällig, war doch Kolumbus ähnlich wie Luther in der ersten Jahrhunderthälfte eine Identifikationsfigur vornehmlich der Liberalen. Durch seine waghalsigen Expeditionen – die er übrigens gegen den Widerstand der Geistlichkeit am spanischen Hof durchsetzte –, hatte er einen wesentlichen Beitrag zum frühneuzeitlichen Fortschritt geleistet. Kolumbus steht für freien, weltoffenen Sinn, für Mut und Entdeckerfreudigkeit, er war ‘modern’.

So wird man vielleicht auch Plüddemanns „Luther vor dem Reichstag zu Worms“ im Zusammenhang mit einer Sympathie für liberale Grundwerte sehen dürfen, wobei hier, anders als bei Kolumbus, auch ein deutsch-nationaler Bezug gewährleistet war. Erstmals beschäftigte sich Plüddemann 1849, im Jahr nach der 48er-Revolution, mit dem Luther-Thema. Erst Ende der 50er Jahre aber, mit Beginn der ‘Neuen Ära’, begann er wirklich mit Kompositionsskizzen, und im September 1863 entstand der Karton zum 1864 fertiggestellten Gemälde.¹⁹¹⁰

Wie Jacobs hält Plüddemann sich an das Schema des links durch mehrere Stufen erhöht unter einem Baldachin sitzenden Kaisers, dem Luther, nur etwas aus der Mitte nach rechts versetzt,

¹⁹⁰⁷ Ebd.

¹⁹⁰⁸ Öl/Lwd., 170 x 240 cm. Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. s 257/58. Das Bild kam, ursprünglich für die Kirche von Kolberg bestimmt, 1883 aus dem Besitz der Schwester des Malers, Helfriede Plüddemann, in die Lutherhalle. Literatur: *Zeitschrift für bildende Kunst* 1, 1866, S. 245; *Die Dioskuren* 11, 1866, S. 287; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1867, S. 21; REBER 1879, S. 385; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169; BM II,1, S. 291, Nr. 19; TB 27, 1933, S. 160; NEIDHARDT 1990, S. 177; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 108 f. m. Abb.; KOHNLE 2002, S. 58 f., Abb. 10. Ausgestellt u. a. auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1866 und der Pariser Weltausstellung 1867.

¹⁹⁰⁹ TB 27, 1933, S. 160 f. zu Plüddemanns Biographie. S. auch MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854, S. 83 f.; REBER 1879, S. 385; ROSENBERG 1879, S. 68 f.

gegenübersteht. Zur Rechten des Kaisers, vor dem Baldachin, sitzt sein junger Bruder, Erzherzog Ferdinand, den auch Martersteig schon in sein Bild einbrachte. Die Kurfürsten, in ihrer offiziellen Kleidung wie bei Jagemann, haben auf Stühlen rechts und links des Throns Platz genommen. Die übrige Menge der Zuhörer verteilt sich im Hintergrund und rechts von Luther, wo sich hinter ihm und dem Kaiser gegenüber noch einige Sitzreihen zu befinden scheinen. Ganz rechts im Bild öffnet sich im Hintergrund ein weit übermannshoher Türbogen, dessen oberster Rahmen vom Rand des Bildes beschnitten wird und in dem sich eine unüberschaubare Volksmenge drängt; weitere Zuschauer haben sich hinter einer doppelbogigen Fensteröffnung links des Eingangs versammelt: in mehreren Reihen drängen sich die Gesichter, man steht hier offensichtlich auf Bänken oder Stühlen, ein junger Mann ist sogar noch höher geklettert, um Einblick in den Reichstagssaal zu erhalten. In keiner vorherigen Realisierung des Themas wurde dem allgemeinen Interesse, das die 'Luthersache' beim Volk erregte, so wirkungsvoll Rechnung getragen.

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Plüddemann Gustav Königs Stahlradierung zum Thema kannte (Abb. 191):¹⁹¹¹ Die Türöffnung in der hinteren rechten Ecke des Reichstagssaales mag er hierher haben; diese wird allerdings von König durch einen doppelten Bogen gebildet, den Plüddemann dann wiederum für seinen fensterartigen Durchblick adaptierte. Auch die Haltung des Kaisers erinnert an König: Er sitzt, wie dort im vollen Ornat, den schweren, golddurchwirkten Mantel mit einer Schließe vor der Brust geschlossen, leicht vorgebeugt und den linken Fuß vor den rechten vorgesetzt. Bei König wie bei Plüddemann hat Karl die linke Hand auf das linke Bein gelegt, der rechte Arm, auf die Lehne aufgestützt, hält das Szepter. Auch König hat die Kurfürsten zu je drei rechts und links des Thrones verteilt und den Bruder des Kaisers, Ferdinand, am Geschehen teilnehmen lassen.

Anders als König hatte Plüddemann aber ein mehr als zwei Meter breites Bildfeld zur Verfügung, um die Szenerie sich entfalten zu lassen. Das fast quadratische Bildfeld Königs nötigte ihm eine absolute Konzentration des Geschehens auf einen kleinen Raum ab; Plüddemann konnte diese Komposition wesentlich entzerren. So war es ihm möglich, Luther stärker zu isolieren: Ist er bei König von mehreren Personen direkt umgeben, hat Plüddemann einen respektvollen Abstand um Luther herum geschaffen. Schurf steht erst wohl zwei Meter hinter ihm, Johannes von der Ecken sitzt auf einem Hocker vorn am Bildrand, dem Betrachter den Rücken zuwendend. Luther selbst also steht allein und frei im vollen Schein des von links einfallenden Lichtes. Sein Körper ist dem Betrachter, aber auch dem ihn verhörenden

¹⁹¹⁰ KAT. WITTENBERG ²1993, S. 109.

¹⁹¹¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.22.1., S. 198.

Johannes von der Ecken zugewandt, seine Linke liegt auf dem obersten der Bücher, die auf dem Bänkchen rechts von ihm aufgestapelt liegen, die Rechte aber hat Luther in einer emphatischen Geste gen Himmel erhoben, ebenso seinen Blick: Er bekennt sich vor Gott zu seinen Büchern. Nicht zufällig ist gerade links von Luther an der Rückwand ein Kruzifix angebracht: Luthers Hand weist so nicht nur in den Himmel, sondern ebenso auf den Gekreuzigten, auf den er sich in seiner Lehre wieder und wieder berief. Der Mönch in seiner Kutte erscheint als der Erleuchtete; wenn rechts im Türdurchgang ein Diener gezeigt wird, der dabei ist, die Kerzen anzuzünden, so mag das, wie Kohnle vermutete, über die historische Realität hinaus – als Luther verhört wurde, war es schon so dunkel, dass die Fackeln angezündet werden mussten –, ein Hinweis auf die Wiederbelebung des Evangeliums durch Luther sein.¹⁹¹² Die Lichtmetaphorik im Hinblick auf Luthers Leistung hatte eine lange Tradition; ein beliebtes Bild war u. a. auch, dass Luther den Scheffel vom Licht des Evangeliums nimmt (s. o. S. 59 ff.).

Die großartige Gestik Luthers zeigt schon an, dass Plüddemann sich das Geschehen weit dramatischer vorstellte als etwa Paul Emil Jacobs, ganz zu schweigen von Jagemann. Hier bleibt Kaiser Karl V. nicht unberührt: Er hat sich leicht vorgebeugt, seine Augen sind weit aufgerissen, der Mund ungläubig geöffnet. Zudem ist er auch nicht so freundlich charakterisiert wie bei den Vorgängern Plüddemanns: Rücksichtsloser als diese hat Plüddemann das Unvorteilhafte an Karls Physiognomie herausgearbeitet, sein überlanges, vorstehendes Kinn v. a., das seinen Zügen einen Hauch von Trotteligkeit verleiht. Dabei konnte Plüddemann sich hierfür auf historische Vorbilder stützen: Schon Christoph Amberger hatte Karl V. in seinem Bildnis von um 1532 nicht geschmeichelt (Abb. 192).¹⁹¹³ Sein Bild in der Berliner Gemäldegalerie oder ein ähnliches mag für Plüddemann Vorbild gewesen sein. Im Gegensatz zu Luther sitzt Kaiser Karl V. im Schatten: Er hat das Licht des Evangeliums noch nicht erblickt.

Dennoch ist Karl nicht „ältlich und kränklich“ dargestellt im Gegensatz zu einem „beinahe jugendlich[en]“ Luther:¹⁹¹⁴ Diese Interpretation des Wittenberger Bestandskatalogs von 1993 scheint von Lehmann beeinflusst, lässt sich aber anhand des Bildes nicht verifizieren: Karl V. weist ganz glatte Züge auf, Luther dagegen zeigt die abgezehrten Züge, die die Zeitgenossen an dem Mönch der Leipziger Disputation beschrieben. Sein Gesicht ist kantig und knochig, um den Mund herum zeigen sich Falten; wenn auch der Einfluss des ersten Cranach'schen

¹⁹¹² KOHNLE 2002, S. 59.

¹⁹¹³ KAT. AUSST. BONN 2000, S. 61, Abb. 33.

¹⁹¹⁴ KAT. WITTENBERG ²1993, S. 109.

Lutherporträts von 1520 (Abb. 2) nicht direkt feststellbar ist, so kommt dieser Porträtkopf ihm in der Härte der Züge doch nahe.

Der Eindruck von Jugendlichkeit bzw. Alter, den der Text im Katalog der Lutherhalle konstatiert, beruht vielmehr darauf, dass Luther kraftvoll wirkt, Kaiser Karl V. dagegen in schlaffer Untätigkeit zu verharren scheint. Luther, der Held, der im Licht steht, ist voll Feuer, Karl V., im Schatten, wirkt dagegen weich und kraftlos, sein prunkvolles Gewand scheint zu schwer für ihn zu sein. Dieser Mann scheint der ihm übertragenen Machtfülle nicht gewachsen, und er mag ein ideales Gefäß sein für die 'Einflüsterungen' der 'Klerikalen'; dass Karl „in den Händen der Bettelmönche“ gewesen sei, schrieb z. B. der anerkannte Luther-Biograph Julius Köstlin.¹⁹¹⁵

Vor allem meinte er damit den Franziskanermönch Glapion, den Beichtvater des Kaisers. Auch ihn hat Plüddemann in seinem Gemälde dargestellt. Zusammen mit Aleander sitzt er hinter dem Tischchen, auf dem Luthers Bücher ausliegen, und redet erregt auf den starr dasitzenden Nuntius ein, den rechten Zeigefinger wie predigend erhoben, vielleicht auch er auf Gott im Himmel verweisend. Doch sein Blick ist dabei nicht, wie Luthers, frei gen Himmel gerichtet, sondern er schaut aus tiefen Augenhöhlen eher Aleander an. Die Brauen sind zusammengezogen, die Stirn ist verdüstert, spitze Nase und fest zusammengepresste schmale Lippen weisen ihn als einen der geistlichen 'Fanatiker' aus, als die katholische Kleriker von Protestanten im 19. Jahrhundert so gern bezeichnet wurden.

Hieronimus Aleander kommt nicht besser weg als sein Gefährte im Glauben: Er sitzt steif auf seinem Lehnstuhl, im Schoß hält er ein Buch und zeigt mit dem linken Zeigefinger auf eine Textstelle, vielleicht eine der besonders anrühigen Stellen in einem Buch Luthers. Sein Blick aber ist nicht auf das Buch gerichtet, sondern starr geradeaus. Abgesehen von den weißen Haaren, die den etwas über 40-Jährigen bereits zieren, könnte es sich um die Profilansicht des Gesichts von Glapion handeln: Wir finden die gleiche spitze Nase, die gleichen blutleeren, humorlos verkniffenen Lippen, die gleichen drohend zusammengezogenen Augenbrauen.

Die beiden Geistlichen sind lediglich über den Zusammenhang und die schematisierte Umzeichnung Plüddemanns zu identifizieren,¹⁹¹⁶ nicht anhand etwaiger Porträtstreue der Dargestellten: Das bekannte Porträt Aleanders von Agostino dei Musi, das 1536 vielleicht anlässlich seiner Ernennung zum Kardinal entstand, scheint Plüddemann nicht vorgelegen zu haben, denn wo er Porträts hatte, da setzte er sie auch ein. So ist Erzbischof Albrecht von Mainz in dem Kurfürsten zu erkennen, der vorn am linken Bildrand sitzt. Sein verlorenes

¹⁹¹⁵ KÖSTLIN 1883A, S. 243.

¹⁹¹⁶ Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. fl. VII 11491.

Profil zeigt deutlich die flache Nase, die wulstigen Lippen und das Doppelkinn, das Dürer in seinem Kupferstichporträt zeichnete (Abb. 193).¹⁹¹⁷ Er sitzt, laut Umzeichnung, neben dem Erzbischof von Trier, der sich zu Albrecht hinbeugt und aufgeregt mit ihm tuschelt. Hinter seinem Kopf erscheint, voll beleuchtet, das junge Gesicht des Erzherzogs Ferdinand, das Plüddemann möglicherweise nach dem Bildnis Jan Cornelisz. Vermeyens von 1530 zeichnete (Abb. 194).¹⁹¹⁸ Zur Linken des Kaisers sitzt als erster der drei Kurfürsten Friedrich der Weise von Sachsen, wohl nach Dürers Kupferstichporträt (Abb. 107). Gebannt schaut er auf Luther, seine Linke umklammert als Zeichen seiner Kampfbereitschaft für den mutigen Mönch sein Schwert. Für die beiden Kurfürsten neben Friedrich, Joachim von Brandenburg und Ludwig von der Pfalz, scheint Plüddemann über keine Porträts verfügt zu haben. Letzterer legt sich übrigens, um Luther besser hören zu können, die Hand ans Ohr. Er hat wohl Schwierigkeiten, seine Aufmerksamkeit auf Luthers Rede zu konzentrieren, denn von hinten hat sich ein bärtiger Mann vorgebeugt und spricht auf ihn ein. Er gehört zu einer „Gruppe von Spaniern“, wie Plüddemann sie in seiner schematischen Zeichnung benannt hat. Gegner Luthers und Parteigänger des Kaisers haben sich hier also versammelt, düster dreinschauend besonders der hoch gewachsene Malteser.

Ganz im Hintergrund rechts von Luther gewahren wir dagegen zwei Anhänger Luthers, Justus Jonas, der sich Luther auf dem Weg zum Reichstag in Halle angeschlossen hatte, mit dem dunklen Baret und, im Profil, Martin Bucer, der später in Straßburg die Reformation wesentlich mit einführte. Sein Porträt mit dem kurzen, lockigen Haar, der hohen Stirn und der gebogenen Nase ist uns von einer Medaille Friedrich Hagenauers bekannt (Abb. 195); es war auch in vielen Stichen und Holzschnitten verbreitet.¹⁹¹⁹ Weiter vorn, direkt hinter Hieronymus Schurf, steht Georg von Frundsberg, jünger und weniger massig gestaltet als auf dem bekannten Porträt Ambergers, und rechts hinter Schurf sieht man Lucas Cranach als weißbärtigen alten Herrn, wie ihn Plüddemann in seinem späten Selbstbildnis gesehen haben mag (Abb. 196; vgl. auch Abb. 41). Neben Woldemar Friedrich (vgl. Abb. 228) ist Plüddemann als einziger auf die etwas absurd scheinende Idee gekommen, auch Cranach auf dem Wormser Reichstag anwesend sein zu lassen. Es ist möglicherweise als eine Hommage an den großen Künstler der Reformationszeit gedacht, wenn Plüddemann ihn hier zeichnet, auch schwingt wohl einiger Stolz darauf mit, dass auch ein Künstler, ein Kollege, nicht nur

¹⁹¹⁷ Wien, Graphische Sammlung Albertina. Abgebildet z. B. in KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 28, S. 250.

¹⁹¹⁸ KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 24, Abb. S. 81.

¹⁹¹⁹ Die Bildnismedaille Bucers von Friedrich Hagenauer befindet sich in München, Staatliche Münzsammlung. Vgl. KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 439, S. 331 f. und Abb. S. 331. Ein Beispiel für graphische Bildnisse ist der Kupferstich von De Bry, noch aus dem 16. Jahrhundert, abgebildet bei PFLUGK-HARTTUNG²1915, S. 415.

eng mit Luther befreundet war, sondern durch seine bildliche Propaganda kräftig bei der Durchsetzung der Reformation mithalf.

Cranach steht direkt links von dem imposanten, bärtigen Hochmeister des Deutschen Ordens (vgl. auch Abb. 197). Kein anderer Künstler außer Plüddemann stellte ihn in seinem Bild dar, und mir ist nicht bekannt, ob er auf dem Wormser Reichstag anwesend war. Dass Plüddemann ihn einbringt, wird sicher auch mit Blick auf die Entwicklung des Deutschordenslandes zum Herzogtum Preußen und schließlich zum mächtigsten deutschen Staat des 19. Jahrhunderts geschehen sein.

Etwas rechts unterhalb des Hochmeisters erblickt man den Kopf des Landgrafen Philipp von Hessen, der auf kaum einem Bild zum Wormser Reichstag fehlt – gestaltet nach dem Hans Krell zugeschriebenen Bildnis auf der Wartburg oder einem ähnlichen (Abb. 198)¹⁹²⁰ – daneben den stets gegenwärtigen und stets bärtigen Georg von Sachsen. Der große fürstliche Förderer und der größte fürstliche Gegner stehen hier direkt nebeneinander. Mehr als Neugier ist aber an ihren Gesichtern nicht abzulesen. Den Abschluss dieser Fürstenreihe bildet der Herzog Erich von Braunschweig, der Luther angeblich seine Sympathie bewies, indem er ihm nach seiner Rede vor dem Reichstag einen Becher Eimbecker Bier bringen ließ; die Biographen des 19. Jahrhunderts erzählten mit Wonne von dieser Anekdote. Hier im Bild beugt sich Erich zu dem Reichsritter Franz von Sickingen hinüber, der seinerseits im vollen Profil gezeigt ist und dem Geschehen seine volle Aufmerksamkeit zuwendet. Plüddemann mag hier Hieronymus Hopfers Radierung mit dem Profil Sickingens vor Augen gehabt haben (Abb. 199): Das lockige Haar und die Kinnpartie zeigen eine bemerkenswerte Annäherung; doch hat Plüddemann die Züge des Ritters veredelt, hat seine Knollnase in eine aristokratische, griechische Nase verwandelt und seine Wangen schlanker gezeichnet. Nach Martersteig ist Plüddemann der einzige und damit auch der letzte, der einen der Reichsritter in das Reichstags-Bild mit einbringt, einen von der 'revolutionären Partei'. Auch die Einbringung dieses Porträts spricht für eine liberale Luther-Interpretation Plüddemanns.

Plüddemanns Bild wirkt „moderner“ als Jacobs': In Architektur und 'authentischen' Porträts hat er sich weit mehr Mühe gemacht, historisch 'wahr' zu wirken, und die Figuren sind ungezwungener und natürlicher im Raum verteilt. Auch zeigen sie nicht nur wie bei Jacobs individuelle Gesichter, sondern variieren auch stärker im Ausdruck. Besonders in der Figur Luthers hat sich Plüddemann um mehr Dramatik bemüht. Es war wohl die Theatralik dieser Figur, die die Zeitgenossen z. T. zu recht abfälligen Kritiken veranlasste. In der „Zeitschrift für bildende Kunst“ urteilte man anlässlich der Berliner Kunstausstellung von 1866 lapidar,

Plüddemann habe hier „aufs glänzendste Fiasco gemacht“,¹⁹²¹ und Max Schasler äußerte in den „Dioskuren“, der Kaiser spiele „eine gar zu nichtssagende Figur, und Luther, welcher zu irgend einer Betheuerung die Hand in die Höhe streckt, sieht etwas hölzern aus.“¹⁹²²

Während das „Christliche Kunstblatt“ 1867 noch fand, die Komposition sei „glücklich“, und Luther drücke wunderbar sein „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir! Amen!“ aus,¹⁹²³ so hieß es auch hier im Luther-Jubiläumsjahr 1883: „Auf dem gleichen Bilde von Plüddemann ist Luther, der doch so bescheiden wie fest vor Kaiser und Reich stand, dargestellt mit theatralisch gen Himmel erhobener Rechten.“¹⁹²⁴

Haben wir, um mit Kohnle zu fragen, hier eher den Glaubensheld Luther oder den Nationalhelden vor uns? Kohnle meint mit Hinweis auf den Gekreuzigten im Hintergrund, Plüddemanns „Aussageabsicht ist allerdings klar: Luther ist der standhafte Glaubensheld“.¹⁹²⁵

Und er meint generell: „das nationale Motiv, das in den Texten erscheint, begegnet in den Bildquellen nicht.“¹⁹²⁶

Wie auch sollte ein Künstler das ausdrücken? Die nationale Lutherrezeption lässt sich nur subtil bildlich zeigen, die Interpretation der Bilder muss auf die zeitgenössischen Texte zurückgreifen, die uns zeigen, wie die Zeitgenossen das Ereignis „Luther in Worms“ interpretiert haben. Dass sie es vor allem in der zweiten Jahrhunderthälfte überwiegend national interpretierten, hat Kohnle selbst gezeigt. Dabei geht aber das Glaubensmotiv fast nie wirklich verloren, vielmehr spielt ja auch die Idee eines nationalen Glaubens, einer spezifisch deutschen Religiosität eine Rolle. In diesem Sinne kann man vielleicht auch in Plüddemanns Luther den Nationalhelden erkennen, und zwar vor allem in der Gegenüberstellung mit den katholischen Geistlichen und Karl V., die allesamt den Romanismus repräsentieren. Luthers offenem Bekenntnis steht im Bild die ingrimmig-verstockte Haltung Glapions und Aleanders gegenüber, Luthers deutscher, ursprünglicher Kraft kontrastiert die weichliche Schwäche des im Herzen nicht deutschen Kaisers, der auch kein Deutscher war, ja, „er hatte nicht einmal eine ordentliche Kenntniß der deutschen Sprache.“¹⁹²⁷ Luthers schlichtes, schwarzes Gewand steht im Gegensatz zu der rot-goldenen Prunkentfaltung des Kaisers und dem purpurnen Gewand Aleanders.

¹⁹²⁰ Abgebildet bei REUTER 1971, Abb. 28.

¹⁹²¹ *Zeitschrift für bildende Kunst* 1, 1866, S. 245.

¹⁹²² *Die Dioskuren* 11, 1866, S. 287.

¹⁹²³ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1867, S. 21.

¹⁹²⁴ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169.

¹⁹²⁵ KOHNLE 2002, S. 59.

¹⁹²⁶ KOHNLE 2002, S. 60.

¹⁹²⁷ KÖSTLIN 1883A, S. 243.

Außerdem steht Luther auch nicht, wie es dem Glaubenshelden nach Kohnles Interpretation angemessen ist, bescheiden und demütig vor Kaiser und Reich, nein, er greift zur ganz großen Geste, er scheut vor Pathetik nicht zurück.

Das Bild Plüddemanns erfreute sich trotz der eher negativen Kritiken einer großen Popularität: Wohl anlässlich des Luther-Jubiläums 1883 wurde es im Öldruck reproduziert und in allen Schulen Preußens aufgehängt,¹⁹²⁸ und in mindestens zwei mir bekannten „Gedenkblättern“ zum 400-jährigen Jubiläum von Luthers Geburt ist das Bild Vorbild für die Komposition von „Luther auf dem Reichstag zu Worms“.¹⁹²⁹ Ausgerechnet das Luther-Gedenkfest 1883 war aber ausgesprochen national konnotiert, und in diesem Sinne wurde offensichtlich auch Plüddemanns Lutherbild verstanden.

Johann Nepomuk Geigers Komposition zum Thema von 1868 ist uns leider, wie auch fast alle seine übrigen Kartons zu Luthers Leben, nicht bekannt.¹⁹³⁰ Der nächste Künstler, der „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ darstellte, war der etablierte Alt-Nazarener Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) (Abb. 200).¹⁹³¹ Das Bild wurde bereits 1860 durch Leo von Klenze für den bayerischen König Maximilian II. bei Schnorr von Carolsfeld in Auftrag gegeben, aber erst 1869 fertiggestellt. Es war für die „historische Galerie“ des Münchener Maximilianeums bestimmt, einer Anstalt, die „talentvollen bayerischen Jünglingen die Erreichung jener Stufe wissenschaftlicher und geistiger Ausbildung“

¹⁹²⁸ KOHNLE 2002, S. 58.

¹⁹²⁹ KAT. AUSST. BAD OEYNHAUSEN 1983, Kat. Nr. 76, Abb. S. 73: getönte Lithographie, mittig ein Brustbild Luthers in einem Oval, darunter das Schriftband „Ein feste Burg ist unser Gott“. In den gotisch gestalteten Rahmen sind mehrere kleinere Bilder gemalt: über Luther die Wartburg, rechts und links davon seine Trauung und sein Lautenspiel im Kreise der Familie. Das Porträt wird flankiert von dem „Thesenanschlag“ und der „Verbrennung der Bannbulle“, unter diesen beiden Bildfeldern jeweils Porträts von Zwingli und Melancthon und dazwischen, in der Mitte unten, die Darstellung des „Reichstags zu Worms“ nach Plüddemann. Das andere Blatt, „Dr. Martin Luther-Gedenkblatt“ titulierte, erschien bei Wilhelm Köhler in Minden. Ein Exemplar befindet sich im Museum für Europäische Volkskunde in Berlin, ein anderes war 2002 auf der Ausstellung „Preußische Lutherverehrung im Mansfelder Land“ zu sehen. Das große Mittelbild zeigt hier Luther, der auf die Bibel zeigt, vielleicht nach einem Vorbild von Gustav König, überfangen von einem großen Schriftband „Ein feste Burg ist unser Gott“ und der Lutherrose in der Mitte. Seitlich des Porträts Lutherstätten wie das Geburtshaus in Eisleben, das Lutherhaus in Wittenberg, Lutherstube auf der Wartburg und in Wittenberg, Wartburg und Schlosskirche in Wittenberg. Als ‚Predella‘ Plüddemanns „Luther auf dem Reichstag zu Worms mit der Unterschrift „Hier steh ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir. Amen!“

¹⁹³⁰ BM I,1, S. 367. Zum Zyklus allgemein *Kunstchronik* 4, 1869, Sp. 47.

¹⁹³¹ Öl/Lwd., 285 x 356 cm, München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (hängt im Stiftungstrakt des Maximilianeums). Literatur: *Kunstchronik* 5, 1870, Sp. 30; erwähnt auch bei REBER 1879, S. 458; BM II,2, S. 610, Nr. 20; erwähnt bei NEIDHARDT 1964, S. 77 f.; JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 164; ARNDT 1976, S. 280; WEBER 1987, S. 52; ALTMANN 1991A, S. 20 f.; KAT. AUSST. LEIPZIG 1994, Kat. Nr. 234 (Entwurfszeichnung); TEICHMANN 1996, S. 100 f.; TEICHMANN 2001, S. 189–197 und Kat. Nr. 33, S. 312 f.; Klischee-Druck bei STRAHL 1982, S. 41, Nr. 516. Ausgestellt auf der Dresdener akademischen Kunstaussstellung 1869.

erleichtern sollte, „welche zur Lösung der höheren Aufgaben des Staatswesens erforderlich ist.“¹⁹³²

Eine Bildungsanstalt für Begabte wünschte sich der idealistisch veranlagte Maximilian also, und für das zugehörige monumentale Bauwerk wurde 1857 der Grundstein gelegt.¹⁹³³ Parallel zum Bau plante man auch die künstlerische Ausschmückung, u. a. in Form einer „historischen Gallerie“, in der in einer Reihe von monumentalen Ölgemälden die Weltgeschichte von der Schöpfung bis zu den Befreiungskriegen abgehandelt werden sollte. Denn die Geschichte, so äußerte Maximilian, sei „nicht nur das Weltgericht, sondern auch die Erzieherin des Menschengeschlechts.“¹⁹³⁴

Dreißig Bilder, von denen noch 17 erhalten sind, wurden in zwei verschiedenen Größen (zwölf Fuß und sechs Fuß lang) bei verschiedenen Künstlern in Auftrag gegeben. Maximilian lag dabei besonders am Herzen, dass der „historische Gedanke[n] wahrhaft“ dargestellt würde. In einer „Instruction für die Künstler“ wurden diese deshalb angehalten, sich nach der „historischen Skizze“ zu richten, die ihnen für ihr Thema gegeben werde, und sich für historische Quellen etc. an den Ranke-Schüler Hofrat Doenniges zu halten.¹⁹³⁵

Das Ergebnis muss ein interessantes Zeugnis für eine künstlerische Umbruchphase gegeben haben: Einerseits verlangte der König historische Genauigkeit, andererseits zählte er auch Religiöses, Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament, zur „Geschichte“: Einer mythischen Vorgeschichte zugehörige Episoden bildeten mit streng historischen Überlieferungen eine Einheit, insofern offenbart sich hier eine ähnliche Idee wie in Kaulbachs Weltgeschichtszyklus in Berlin. Anders als bei Kaulbach aber sollte diese ‚Weltgeschichte‘ hier in rein historischen Bildern, jenseits jeder allegorischen Auslegung, dargestellt werden.

Auch stilistisch war die „Gallerie“ in sich nicht einheitlich: Die Meister der katholischen religiösen Malerei, Schraudolph, Ernst Deger, malten Szenen aus der biblischen Geschichte, Wilhelm von Kaulbach eine „Schlacht von Salamis“, und auch die neueste Münchener historische Schule war mit Pilotys „Gründung der katholischen Liga durch Herzog Max I. von Bayern“ und anderem schon vertreten. Dabei scheint man die Künstler analog zu den Themen ausgewählt zu haben: Der französische Salon-Maler Alexandre Cabanel, bekannt vor allem für seine verführerischen mythologischen Akte, wurde beauftragt, den „Sündenfall“ zu malen.¹⁹³⁶

¹⁹³² ALTMANN 1991A, S. 2.

¹⁹³³ ALTMANN 1991A, S. 8.

¹⁹³⁴ ALTMANN 1991B, S. 2630.

¹⁹³⁵ Ebd.

¹⁹³⁶ ALTMANN 1991B, S. 2631.

Auch Schnorr von Carolsfeld wird man nicht zufällig für die Darstellung aus der Reformationsgeschichte gewählt haben. Dem katholischen König, der sich gleichwohl schon zu seiner Kronprinzenzeit dem Protestantismus gegenüber aufgeschlossen gezeigt hatte und der ja auch „Luther auf dem Weg nach Hohenschwangau“ für Hohenschwangau malen ließ, muss daran gelegen gewesen sein, die zu einem Weltgeschichtszyklus nun einmal zugehörige Szene aus der Reformationszeit möglichst objektiv und unparteiisch dargestellt zu sehen. Bei Julius Schnorr von Carolsfeld schien das gewährleistet: Er war noch Repräsentant der frühen nazarenischen Schule, er hatte durchaus freundschaftlich mit katholischen Künstlern zusammengearbeitet, die Gemeinsamkeit der christlichen Religion als stärker empfindend als die Trennung der Konfessionen. Er schreckte auch nicht vor spezifisch katholischer Ikonographie zurück, zu nennen wäre hier seine „Muttergottes mit Kind“ von 1820 im Kölner Wallraf-Richartz-Museum. Dennoch empfand Schnorr von Carolsfeld sich dezidiert als protestantischer Christ, der sich gläubig zu seiner Kirche bekannte und das evangelische Gemeindeleben in seiner Zeit in Rom auch aktiv mitgestaltete.¹⁹³⁷

Von Schnorr von Carolsfeld durfte man also erwarten, dass er einerseits antikatholische Töne in seinem Lutherbild vermeiden, andererseits aber das Ereignis aus der Reformationsgeschichte mehr in religiöser als in politischer Hinsicht interpretieren würde. So nahm Leo von Klenze erstmals in den 50er Jahren, dann erneut 1860 zu Schnorr Kontakt auf. Aus ‘political correctness’ nahm man vielleicht Abstand von der früheren Idee, die Reformation durch die „Verbrennung der Bannbulle“ repräsentieren zu lassen, allzu vehement wäre hier der Bruch mit dem Katholizismus zum Ausdruck gebracht worden.

Noch im Jahr 1860 hatte man den Auftrag hinsichtlich des Wormser Reichstags geändert. Für die Grundanlage seiner Komposition orientierte sich Schnorr von Carolsfeld – spiegelverkehrt – an dem Stahlstich *Schwerdgeburchs* von 1857 (Abb. 98):¹⁹³⁸ Wie *Schwerdgeburchs*, dessen Stich er 1860 erwarb,¹⁹³⁹ lässt Schnorr das Ereignis in einer gotischen Halle stattfinden, in der sich auf der Mittelachse im Hintergrund Zuschauer auf einer Empore und vor einem Maßwerkfenster versammelt haben. Es wird vor allem diese Architektur gewesen sein, die Schnorr von Carolsfeld gefiel, erinnert sie doch an die Architektur einer Kirche und rückt das Geschehen so gleich in den richtigen, den religiösen Rahmen.¹⁹⁴⁰

Auch die Anordnung der Figuren ist ähnlich wie bei *Schwerdgeburchs*: Vor dem Thron des Kaisers sitzen drei der Kurfürsten auf Stühlen – Schnorr hat noch die beiden päpstlichen

¹⁹³⁷ Zu Schnorrs Protestantismus s. HOFFMANN 1994.

¹⁹³⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.2., S. 167.

¹⁹³⁹ TEICHMANN 2001, S. 193.

Nuntien hinzugefügt –, und hinter ihnen stehen zwei weitere Männer, bei Schnorr vielleicht der Reichsherold Sturm und der Reichserbmarschall Ulrich von Pappenheim. Bei Schwerdgeburth wie bei Schnorr sitzt Erzherzog Ferdinand etwas unterhalb des Kaisers neben ihm, und die übrigen Zuschauer verteilen sich in Reihen sitzend und stehend im Hintergrund und auf der Empore. Wie Schwerdgeburth lässt auch Schnorr das Bänkchen mit den Büchern Luthers direkt vor dem Kaiser stehen, den Offizial des Erzbischofs von Trier, der frontal zum Betrachter steht, darauf zeigen und Luther, dem Kaiser gegenüberstehend und dem Betrachter im Halbprofil zugewandt, betuernd die Hand auf die Brust legen.

Auch für einige der Porträtköpfe besorgte Schnorr von Carolsfeld sich im Dresdener Kupferstichkabinett Vorbilder.¹⁹⁴¹ Da ist zum Beispiel Luther in der Kutte der Augustinermönche, den Schnorr von Carolsfeld nach dem zweiten Kupferstichporträt Cranachs von 1520 gezeichnet hat (Abb. 3).¹⁹⁴² Den Kopf hat er allerdings stärker ins Profil gerückt, ihm auch fülligeres Haar gegeben. Die Redegeste Cranachs wird bei Schnorr zu der typischen protestantischen Bekennergeste:¹⁹⁴³ Hier legt Luther die linke Hand auf sein Herz, auf die innere Gewissheit seines Glaubens verweisend, während er die Rechte über seine Bücher ausstreckt, als wolle er sie beschützen.

Luther reagiert damit direkt auf die Frage Johannes von der Eckens, der, ein bärtiger, kahlköpfiger Mann, mit dem rechten Zeigefinger auf die Bücher zeigt, die Linke jedoch dozierend erhoben hat. Vielleicht ist es der Moment, in dem von der Ecken Luther darauf hinweist, dass es über das bereits gefällte kirchliche Lehrurteil nichts mehr zu disputieren gebe, denn sein Gesicht mit der gerunzelten Stirn und den angehobenen Brauen drückt Ärger und Ungeduld aus. Luther selbst bekennt sich daraufhin rückhaltlos zu allen seinen Büchern und lehnt den Widerruf mit Rücksicht auf sein Gewissen ab. Insofern hat Schnorr von Carolsfeld die Szene verdichtet: Die Frage von der Eckens, seine Belehrung und Luthers Verweigerung des Widerrufs sind in einem Moment ausgedrückt. Schnorrs Verhaftung im Idealismus wird hier deutlich: Trotz allen Bemühens um die historische Wahrscheinlichkeit in der Wiedergabe der Porträts und der individuellen Physiognomie fast aller Gesichter, trotz des

¹⁹⁴⁰ Für den Karton ließ Schnorr sich die Architektur von dem Dresdener Architekten und Architekturmaler Ludwig Theodor Choulant zeichnen: TEICHMANN 2001, S. 190.

¹⁹⁴¹ KAT. AUSST. LEIPZIG 1994, S. 268; TEICHMANN 1996, S. 101.

¹⁹⁴² KAT. AUSST. LEIPZIG 1994, S. 268; TEICHMANN 1996, S. 101.

¹⁹⁴³ Lessings „Johannes Hus vor dem Konzil zu Konstanz“, Abb. 90, hat ebenfalls die Hand auf die Brust gelegt, nur eines von vielen weiteren Beispielen, vgl. auch noch später im 19. Jahrhundert und im Ausland auch von Václav Brožík: Jan Hus auf dem Konzil zu Konstanz, 1897, Prag, Nationalgalerie, Abb. in FLACKE 1998A, S. 518, Abb. CZ 24, oder Carl Gustav Hellqvist: Disputation zwischen P. Galle und O. Petri zu Upsala 1524, 1883, in dem Olaus Petri, ein Schüler Luthers, dessen Bildnis übrigens auch zu seinen Füßen steht, die Hand auf die Brust gelegt hat. Abb. in EISENACHER O. J., S. 177.

akribischen Studiums auch von Kostüm und Accessoire strebt der Maler in idealistischer Manier danach, in einem Moment die Quintessenz des ganzen Verhörs unterzubringen.

Dass Schnorr auch Kostümstudien betrieb, hat Michael Teichmann an einem Beispiel nachweisen können: Die Gewandung des Kaisers entspricht haargenau der Darstellung in Hans Weigels „Trachtenbuch“ von 1577.¹⁹⁴⁴ Hier findet sich nicht nur die Kombination von längerem Untergewand und kürzerem, ärmellosen Übergewand, sondern auch der schwere Krönungsmantel mit dem gefransten Saum, dessen Muster Schnorr nachempfunden hat und die mehrgliedrige Schließe; sogar für die in einer Volute ausschwingende Lehne des Thronsitzes fand Schnorr hier das Vorbild.

Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass Schnorr von Carolsfeld keineswegs von Anfang an plante, den Kaiser in seinem vollen Ornat darzustellen: In einer großen Vorzeichnung, die Schnorr bereits 1860 fertiggestellt hatte und die er wohl dem Auftraggeber vorlegte, ist die Figur des Kaisers herausgeschnitten und durch eine neue ersetzt worden, die ihn bereits so zeigt, wie er auch im Gemälde erscheint. In dem ausgeschnittenen Ausschnitt aber, der sich erhalten hat, ist der Kaiser im „gewöhnlichen Galakleid“ gegeben (Abb. 201).¹⁹⁴⁵ Schnorr äußerte sich selbst dazu in seinem Tagebuch: Zum einen habe man ihm gesagt, dass die römischen Kaiser bei offiziellen Anlässen im kaiserlichen Ornat erschienen seien, zum anderen aber „wird der Gegensatz zwischen dem Mönch und dem Kaiser noch wirksamer werden.“¹⁹⁴⁶

Schnorr wollte also auf die Bescheidenheit und Schlichtheit Luthers im Vergleich zu dem Prunk des Kaisers hinweisen, Merkmale, die Kohnle für die Interpretation Luthers als „Glaubensheld“ definiert hat. Und ein Glaubensheld ist Schnorrs Luther: Seine Gestik ist zurückhaltend und entbehrt jeglichen martialischen Pathos, wie Plüddemann es Luther angedichtet hat, und anders als spätere Darstellungen z. B. Anton von Werners wirft Luther sich auch nicht heldenhaft in die Brust. Dieser Luther ist vollkommen unaggressiv, sein ganzes Gebaren entspricht der milden Charakterisierung des adaptierten Cranach-Porträts. Schon 1520, wir erinnern uns (s. o. S. 18 f.), war gerade dieses Porträt von Cranach so gezeichnet worden, um die Gegner versöhnlich zu stimmen, um Luther als friedfertigen, tief gläubigen Mann zu charakterisieren. Wie ein Zeichen seiner göttlichen Sendung wirkt bei

¹⁹⁴⁴ TEICHMANN 1996, S. 101, Abb. 76. Gemeint ist von Hans Weigel: *Habitus Praecipuorum Populorum, tam virorum quam foeminarum Singulari arte depicti* / Trachtenbuch, Nürnberg 1577.

¹⁹⁴⁵ S. KAT. AUSST. LEIPZIG 1994, Kat. Nr. 234 zu dieser Entwurfszeichnung, die sich heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung München, Inv. Nr. 24636 befindet; der ausgeschnittene Karl V. und die beiden Kardinäle, die Schnorr ebenfalls neu gestaltete, befinden sich in Privatbesitz, s. KAT. AUSST. MAINZ 1994, S. 174 f., Nr. 73 und 74. TEICHMANN 1996, S. 101, TEICHMANN 2001, S. 192 f.

¹⁹⁴⁶ Zitiert nach TEICHMANN 2001, S. 193.

Schnorr auch der gleißende Lichtstrahl, der von einem unsichtbaren Fenster oben rechts einfällt und den Raumteil, in dem Luther – in seiner Bedeutung hervorgehoben noch durch den ihn hinterfangenden Pfeiler – steht, in helles Licht taucht.

Luther gehört die Sympathie des protestantischen Künstlers, aber er lässt auch dem Kaiser Gerechtigkeit zukommen: Obwohl seine Sitzhaltung der von Plüddemanns Karl V. sehr nahe kommt – möglicherweise gehen beide Darstellungen auf Königs Radierung zurück¹⁹⁴⁷ –, ist der Kaiser dennoch ganz anders charakterisiert: Wo Plüddemanns Kaiser den Kopf etwas hochmütig angehoben hat, da neigt ihn Schnorr's Karl gnädig zu seinem Untertan, wo die Schultern Karls bei Plüddemann eingesackt sind, da hat Schnorr sie gestrafft gezeichnet, und die linke Hand, die bei Plüddemann schlaff im Schoß liegt, umfasst bei Schnorr kraftvoll und entschieden den Handschuh der Linken: Es ist die einzige Geste, in der Karl, ansonsten die Ruhe selbst, seine Anspannung, auch seinen Ärger verrät. Seine Gesichtszüge – gezeichnet vielleicht nach dem gleichen Porträt, das auch Plüddemann benutzte, doch ist das vorspringende Kinn allein durch die Neigung des Kopfes optisch zurückgenommen – bleiben ruhig und freundlich.

Soweit zu den Protagonisten. Was die Zuschauer angeht, hat auch Schnorr den einen oder anderen Seitenhieb auf den Klerus nicht unterlassen können, doch bleibt er im Ganzen auch hier relativ unparteiisch. Da sind zum einen die beiden päpstlichen Nuntien, die Schnorr beide als Kardinäle gezeichnet hat, der eine im üblichen Rot, der andere in ein kräftiges Violett gekleidet. Der vordere, der dem Betrachter sein Profil zuwendet, ist Aleander, der de facto erst mehr als zehn Jahre später Kardinal wurde; sein letztes Amt vor der Gesandtschaft in der Luthersache war das eines päpstlichen Bibliothekars gewesen. Schnorr hat sich für sein Porträt wohl des Kupferstichs des Agostino dei Musi von 1536 bedient (Abb. 202),¹⁹⁴⁸ hierher hat er die dunklen Brauen, die gerade Nase, die etwas herabgezogenen Mundwinkel und die tiefen Falten, die von den Nasenflügeln zu den Mundwinkeln verlaufen. Letztere sorgen auch in dei Musis Porträt dafür, dass Aleander ein leicht griesgrämiges Aussehen erhält, gemildert wird der Zug hier allerdings durch die unter den schweren Lidern hervorschauenden Augen, die dem Prälaten einen treuherzigen Hundeblick geben. Schnorr hat diesen Ausdruck von Gutmütigkeit nicht beibehalten: scharf schaut Aleander hier auf Luther, den Störenfried, die Finger der linken Hand spielen nervös mit dem Band des Kardinalshutes, die Rechte hat er wie zur Abwehr erhoben. Es wird deutlich, dass dieser Mann ein Gegner Luthers ist, doch so verstockt und bössartig wie bei Plüddemann wirkt er nicht. Und Caracciolo, der andere

¹⁹⁴⁷ Es ist auch nicht auszuschließen, dass die beiden Künstler, die zeitweise gleichzeitig in der gleichen Stadt an dem gleichen Sujet arbeiteten, ihre gegenseitigen Entwürfe kannten.

Nuntius, ist sogar nicht ohne Sympathie gezeichnet: Er zeigt ein würdiges Gesicht, sieht Luther aufmerksam an und reibt sich nachdenklich den Bart. Von dem wilden Hass auf Luther, der den Nuntien später in der Literatur vielfach unterstellt wurde, ist hier nichts zu spüren.¹⁹⁴⁹

Hinter den Nuntien sitzen drei der Kurfürsten, der linke hat entfernt Ähnlichkeit mit den bekannten Porträts Albrechts von Brandenburg, daneben sitzt möglicherweise der in der Luther-Sache sehr engagierte Richard von Greiffenklau, Kurfürst von Trier, dessen Bildnis wir u. a. in seinem Epitaph im Trierer Dom haben (Abb. 203).¹⁹⁵⁰ Er wendet sich an den in sich versunkenen Albrecht und spricht mit erhobenem Zeigefinger auf ihn ein, wohl das Verhalten Luthers kommentierend. Unter den drei Kurfürsten, die rechts im Bild auf Stühlen sitzen, ist in der Mitte Friedrich III. von Sachsen zu erkennen (vgl. Abb. 189). Er sitzt ganz gelassen auf seinem Stuhl, den Kopf etwas zurückgelehnt und den Blick auf den Kaiser gerichtet, als wolle er dessen Reaktion erforschen. Der Kurfürst links von ihm dagegen, der ihm den Kopf zuwendet und redend die Hand erhoben hat, sieht ernst und sorgenvoll aus: Es ist, als würde er Friedrich weissagen, dass diese Sache kein gutes Ende nehmen könne. Die lange, spitze Nase könnte auf Kurfürst Ludwig V. von der Pfalz hinweisen (Abb. 204).¹⁹⁵¹ Hinter dieser Kurfürsten-Gruppe sind zwei weitere Köpfe erkennbar; der bärtige Mann mit Federbaret ist vielleicht Philipp von Hessen.

Nur wenige der Männer, die sich im hinteren Teil des Raumes versammelt haben, sind als historische Personen genau zu identifizieren. Die Bischöfe, die hier in der ersten Reihe hinter dem Schreiber sitzen, dürften namenlos sein, und hier hat sich Schnorr dann auch in dem weißbärtigen Bischofskopf auf der Mittelachse des Bildes ein Zerrbild eines katholischen Geistlichen mit ausgezehrten Zügen erlaubt, der aus tiefen Augenhöhlen durchdringend auf den Kaiser blickt, wie um ihn zu beschwören, gegen diesen Ketzer die Reichsacht zu verhängen. In der zweiten Reihe, stehend, ist wieder Georg von Frundsberg zu identifizieren (vgl. Abb. 184), und in seiner Entwurfszeichnung hat Schnorr selbst zwei weitere Personen mit Namen bezeichnet.¹⁹⁵² Direkt links von Frundsberg steht der kaiserliche Beichtvater und

¹⁹⁴⁸ Abb. bei REUTER 1971, Abb. 20; auch KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 202.

¹⁹⁴⁹ TRÜPELMANN 1883, S. 41 ff. z. B. zeichnete in seiner Szene vom Wormser Reichstag von Aleander das Bild eines Gift und Galle speienden Hetzers, der durch unangenehme Zwischenrufe wie „Zertretet den Empörer!“ auf sich aufmerksam macht. Ähnlich DEVRIENT 1883, S. 58, wo Aleander ruft: „Zur Hölle, was vom Bösen stammt!“ Bei DISSELHOFF 1883, S. 60 f. ist Aleander der „bittere Feind Luthers und der Deutschen“. STEIN 1888, S. 154, schreibt zu den päpstlichen Legaten: „Tödlicher Haß sprach aus den Augen dieser beiden“.

¹⁹⁵⁰ Abb. in REUTER 1971, Abb. 23.

¹⁹⁵¹ Vgl. einen Kupferstich von Jost Ammann, der Ludwig mit seiner Gemahlin zeigt. Heidelberg, Kurpfälzisches Museum, Abb. aus REUTER 1971, Abb. 27.

¹⁹⁵² Vgl. KAT. AUSST. LEIPZIG 1994, S. 269.

Franziskanermönch Glapion, den Schnorr nicht eben freundlich gezeichnet hat. Die über den Kopf gezogene Kapuze verleiht den Mönchen in vielen Luther-Bildern etwas Zwielfichtiges und Hinterhältiges, zudem hängen die Mundwinkel Glapions missgestimmt hinunter.

Rechts hinter Luther, zwischen ihm und seinem Rechtsbeistand, erkennt der Betrachter das Gesicht von Luthers Freund Nikolaus von Amsdorf. Er ist der Einzige, der Luthers Freunde hier im Bild repräsentiert, stellvertretend für sie alle hat er ein besorgtes Gesicht aufgesetzt und scheint mit Schurf über Luthers Aussichten zu beraten.

Von Interesse sind noch die beiden dunkeläugigen, gerüsteten Soldaten auf der Empore. Sie blicken geradezu feindlich auf das Geschehen hinunter und sind wohl als die spanischen Soldaten zu erkennen, die Luther beim Verlassen des Saales verhöhnt haben sollen. Aber auch einen Verehrer Luthers hat Schnorr hier untergebracht: Ein Selbstporträt in dem Mann ganz rechts auf der Empore, der im vollen Bewusstsein der weltgeschichtlichen Bedeutsamkeit, ja Heiligkeit der Szene die Augen gen Himmel gewendet hat.¹⁹⁵³ Es ist ein Bekenntnis zu seinem Glauben, und unter dieser Prämisse ist auch das Bild vom Wormser Reichstag insgesamt zu betrachten: Die Reformation ist für Schnorr von Carolsfeld mindestens ebenso sehr religiöses wie historisches Sujet.

„Luther auf dem Reichstag zu Worms“ war Schnorrs einziges Bild, das einen nachmittelalterlichen Vorgang der Nationalgeschichte behandelte. Wie Julius Hübner in seiner „Leipziger Disputation“ wagte er sich hier auf neues Gebiet, und Teichmann hat betont, dass sich Schnorr in der Farbgebung bemüht habe, sich dem modernen Kolorismus französisch-belgischer Prägung anzunähern, dass er aber gleichzeitig in „Konturenschärfe und strenge[r] Linearität“ dem Idealismus der Münchener Schule verhaftet blieb.¹⁹⁵⁴ Am auffälligsten ist Schnorrs Annäherung an die Moderne aber wohl in der Individualität der zahlreichen Porträtköpfe, denen der Künstler durchaus ein gewisses Spektrum an Reaktionen auf das Geschehen gab. Ingrid Jenderko-Sichelschmidts Urteil, die „spannungsgeladene Atmosphäre, die den Auftritt Luthers auf dem Reichstag kennzeichnete“, komme „in keiner Weise zum Ausdruck“, die „Charakterisierung seiner Figuren im Sinne dieses Ereignisses“ sei „nicht gelungen“, die „Hauptpersonen“ verrieten „so gut wie keine innere Beteiligung an dem Geschehen“, ist sicher nicht ganz gerecht.¹⁹⁵⁵ Es entstand im Vergleich des Bildes mit Lessings „Leipziger Disputation“ und übersieht, dass Lessing mit seinem Lutherbild ganz andere Intentionen verfolgte als Schnorr von Carolsfeld. Die scharfe Charakterisierung, die Lessing Johannes Eck als Gegner Luthers angedeihen lässt, kommt dem Gegner in dem

¹⁹⁵³ TEICHMANN 2001, S. 197.

¹⁹⁵⁴ TEICHMANN 2001, S. 197.

Wormser Reichstags-Bild, Karl V., in Schnorrs Augen nicht zu, war doch Karl V. ein christlicher Herrscher, dessen religiöse Überzeugung es zu respektieren gilt. Ebenso wenig passt die herausfordernde Geste von Lessings Luther zu Schnorrs Luther-Interpretation.

Von den Zeitgenossen wurde das Bild offensichtlich geschätzt, „hervorragend“ und „bemerkenswert“, nannte der Dresdener Korrespondent der „Kunstchronik“ das Bild,¹⁹⁵⁶ und auch Neidhardt berichtete, dass es auf der Akademieausstellung 1870 „hoch gepriesen“ wurde.¹⁹⁵⁷

Im gleichen Jahr, in dem Schnorrs Gemälde in der Dresdener Akademieausstellung zu sehen war, malte Anton von Werner seinen „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ und verhalf dem Thema endgültig zum Sprung in das Zeitalter des bürgerlichen ‘Realismus’.¹⁹⁵⁸ Es handelte sich um ein Wandgemälde für das Kieler Gymnasium, geschaffen im offiziellen Auftrag der preußischen Regierung. Die „Kunstchronik“ berichtete:

„Für die Ausschmückung der Aula des Gymnasiums zu Kiel mit Malereien sind vom preußischen Kultusministerium 2000 Thaler bewilligt. Nach dem Vorschlage des dortigen Magistrats kommen zwei Entwürfe des Malers v. Werner in Karlsruhe zur Ausführung, nämlich: Luther auf dem Reichstage in Worms und die Musterung der Freiwilligen, welche Friedrich Wilhelm III. in Breslau 1813 abgenommen.“¹⁹⁵⁹

Werner selbst berichtete in seinen „Jugenderinnerungen“, dass er während eines Aufenthalts in Rom 1869 den Kieler Stadtbaumeister Martens traf, der sich an von Werners „in Karlsruhe und Paris gemalte[n] Historienbilder“ erinnerte und ihn daraufhin für die Ausschmückung des Kieler Gymnasiums vorschlug.¹⁹⁶⁰ Nicht zuletzt wird der „Luther vor Cajetan“ (s. o. S. 391 ff.) ihn für die spezielle Thematik des Lutherbildes empfohlen haben, wie er selbst in den „Erlebnissen und Eindrücken“ vermutete.¹⁹⁶¹ Zu Weihnachten 1869 erhielt er die Zusage für den Auftrag,¹⁹⁶² und im Sommer 1870 führte er die Bilder in Kiel aus.¹⁹⁶³

Der auszumalende Raum, die neu erbaute Aula des Gymnasiums, war eine Halle mit tonnengewölbter Holzdecke, an deren etwa 7 m breiten Stirnseiten die beiden Bilder den oberen Teil der Wände bis in die Bogenrundung hinein ausfüllen sollten. Beide Themen

¹⁹⁵⁵ JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973, S. 164.

¹⁹⁵⁶ *Kunstchronik* 5, 1870, S. 30.

¹⁹⁵⁷ NEIDHARDT 1964, Bd. 1, S. 77 f.

¹⁹⁵⁸ Ehemals Wandgemälde in der Kieler Gelehrtenschule, Wachsfarben, etwa 3,5 x 7 m. Literatur: *Kunstchronik* 5, 1870, S. 87; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1870, S. 128, *Kunstchronik* 9, 1874, Sp. 346–348; ROSENBERG 1879, S. 237; WERNER 1913, S. 1–4; ARNDT 1976, S. 280 f.; BARTMANN 1985, S. 20 f.; KAT. AUSST. BERLIN 1993, S. 232–240 und Werkverzeichnis, S. 431. Dort auch weitere Literatur; WERNER 1994, S. 216, 253. – Der Ölentwurf war ausgestellt in der akademischen Kunstaussstellung 1870 und im Verein Berliner Künstler, Berlin 1874.

¹⁹⁵⁹ *Kunstchronik* 5, 1870, S. 87.

¹⁹⁶⁰ WERNER 1994, S. 216.

¹⁹⁶¹ WERNER 1913, S. 2.

¹⁹⁶² WERNER 1994, S. 253.

waren deutsch-national: Dem Lutherbild gegenüber stand der „Aufruf der Freiwilligen von 1813 in Breslau“, beide Bilder zusammen sollten wohl, wie Dohme 1874 vermutete, die „Befreiung von der Fremdherrschaft auf religiösem Gebiet“ und die auf politischem versinnbildlichen.¹⁹⁶⁴ „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ wurde damit in den Zusammenhang eines preußischen Geschichtsverständnisses gestellt, die religiöse Befreiung geradezu zur Voraussetzung zu der preußisch-nationalen Ruhmestat der Befreiung von Napoleon stilisiert.

Die spezifisch preußische Konnotation des zweiten Themas allerdings stieß in Kiel auf heftige Gegnerschaft. Werner berichtete, dass eine Partei schleswig-holsteinischer Partikularisten „die Sache zu preußisch“ gefunden hätte, „und man drängte in mich, statt dessen den ‘Untergang der Kieler Turner und Studenten bei Bau 1848’ zu malen“.¹⁹⁶⁵ Auch diese Darstellung hätte freilich den liberalen Interpretationsrahmen des Lutherbildes nicht verändert, nur die Gewichte verschoben. Und als im Juli der Krieg ausbrach, geriet die Sache auch bald in Vergessenheit: „die nationale Erhebung von 1870“ wurde nun wichtiger.¹⁹⁶⁶

Das Gemälde wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört; erhalten ist aber eine Fotografie der Ölskizze Werners und eine des Gemäldes.¹⁹⁶⁷ Für meine Beschreibung halte ich mich an ein Ölgemälde, das Werner 1877 als genaue Replik des Kieler Wandgemäldes anfertigte und das im Luther-Jubiläumsjahr 1883 in den Besitz der Stuttgarter Galerie kam, wo es sich noch heute befindet (Abb. 205).¹⁹⁶⁸ Es weicht – abgesehen von der weit geringeren Größe – nur in wenigen Einzelheiten von dem Kieler Wandbild ab: das halbrunde Format ist nun einem sehr breiten Querformat gewichen, und das Schriftband, das in der Kieler Gymnasialaula unterhalb der Darstellung angebracht war: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir. Amen!“ fehlt. Außerdem ist es weniger sorgfältig und detailliert gemalt.

¹⁹⁶³ WERNER 1913, S. 2 und die folgenden Seiten über den Aufenthalt in Kiel.

¹⁹⁶⁴ Der Korrespondent Dohme über die auf der Werner-Ausstellung in Berlin gezeigten Entwürfe zu den Wandbildern, in: *Kunstchronik* 9, 1874, Sp. 349.

¹⁹⁶⁵ WERNER 1913, S. 4.

¹⁹⁶⁶ WERNER 1913, S. 5.

¹⁹⁶⁷ Ölentwurf: 75 x 135 cm, ehem. Riga, Ratsherr Nikolai von Ralpenack, abgebildet bei WERNER 1913, S. 2. KAT. AUSST. BERLIN 1993, S. 431, Werkverzeichnis Nr. 1870-4. Foto des Gemäldes abgebildet in KAT. AUSST. BERLIN 1993, S. 236.

¹⁹⁶⁸ Öl/Lwd., 66 x 125 cm. Stuttgart, Staatsgalerie, Inv. Nr. 876. Literatur: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 15; KAT. STUTTGART 1931, S. 215, Kat. Nr. 876; ARNDT 1976, S. 280 f.; KAT. AUSST. BERLIN 1993, S. 437 f., Werkverzeichnis Nr. 1877-11. Hier auch weitere Literatur. Abb. in: *Leipziger Illustrierte Zeitung* 1883, Nr. 2103, S. 338/339, PFLUGK-HARTTUNG ²1915, nach S. 440; ARNDT 1976, Abb. 97; Farbabb. in KAT. AUSST. BERLIN 1993, S. 234/235. Das Bild wurde schon im 19. Jahrhundert häufig reproduziert und später auch vom Lehrmittelausschuss des Leipziger Lehrervereins zur Verwendung im Unterricht bestimmt: Es erschien in der Reihe „Ausgewählte Bilder der Leipziger Illustrierten Zeitung“, ein Exemplar dieser für den Unterricht bestimmten Drucke besitzt die Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. grfl IV b 6530a. Die Lutherhalle besitzt auch einige Konfirmationssscheine, die mit Werners Bild geschmückt wurden. z. B. Inv. Nr. fl VII 8516.

Im Vergleich zu seinen Vorgängern gibt Werner eine recht prosaische Darstellung des Geschehens. Schon der zentralperspektivisch dargestellte Raum, in dem er das Ereignis stattfinden lässt, ist karg: Der Fußboden besteht aus einfachen Holzbohlen. Die Wände sind schmutzig-weiß getüncht, die Rückwand nur durch zwei sehr hoch angebrachte und vom oberen Bildrand beschnittene, schmale Fenster durchbrochen. Zwischen den beiden Fenstern, genau auf der Mittelachse des Bildes, prangt der Reichsadler auf gelbem Grund auf einer Holztafel. Am linken Bildrand ist der Thronbaldachin des Kaisers zwischen zwei weiteren Fenstern aufgebaut, sehr schlicht durch zwei zurückgenommene grüne Vorhänge angedeutet, der obere Teil liegt bereits kaum noch im Bildfeld. Ganz gleichmäßig wird der Raum durch die vier Fenster mit hellem Tageslicht erleuchtet. Auffällig bleibt trotzdem, dass der Kaiser, dessen Thron weit erhöht steht und nur über vier Stufen erreicht werden kann, fast völlig im Schatten sitzt, Luther aber wie der größte Teil der Reichstagsversammlung im hellen Licht steht.

In der Anordnung der Reichstagsversammlung hält Werner sich an die bewährte Komposition: der Kaiser sitzt links im Bild, die ihn begleitenden Prälaten sitzen hier an seiner rechten Seite und nah am Betrachter. Luther steht dem Kaiser wiederum etwas aus der Mitte nach rechts versetzt gegenüber, die übrigen Reichstagsteilnehmer gruppieren sich längs der Rückwand in mehreren Sitzreihen und an der rechten Wand entlang, wo sie sich höher staffeln und zum Teil auf Bänken zu stehen scheinen. Die Anordnung wirkt denkbar kunstlos, dafür hat Werner die Versammlung aber ganz nah an den Betrachter herangeholt.

Werners Schriftband im Kieler Gymnasium hat schon angezeigt, welchen Moment er darstellt: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir. Amen!“ Entsprechend hat Luther sich die rechte Hand mit weit gespreizten Fingern fest auf die Brust gelegt, die linke Hand mit nach vorn offener Handfläche etwas abgespreizt. Es ist im Grunde die gleiche Haltung, die auch Jagemanns und Schnorrs Luther zeigten, doch die Wirkung ist eine andere: Werners Luther setzt den rechten Fuß forsch weit nach vorn, als träte er auf den Kaiser zu. Er steht ganz aufrecht, die Schultern zurückgenommen, fest schaut er den Kaiser an und weit tut er den Mund auf, frei und laut die Worte seines Bekenntnisses aussprechend. Damit ist Werner der erste, der Luther tatsächlich redend zeigt. Nicht zufällig hat Werner für diesen Luther auf das 'Mönchlein' des Cranach-Stiches von 1520 verzichtet und sich statt dessen das Profilbildnis zum Vorbild genommen, das Cranach pünktlich zum Wormser Reichstag publizierte und in dem Luther bereits als Held charakterisiert wurde (Abb. 4, s. o. S. 20 f.). Der magere, kleine Mönch ist der „Reckengestalt“ gewichen, die sicher eher dem Nationalhelden als dem Glaubenshelden angemessen ist.

Kaiser Karl V. ist bei Werner erstmals ohne seinen Reichsornat dargestellt. Seine Beine stecken in engen Seidenhosen, er trägt ein gestreiftes Wams und einen ärmellosen, dunklen Umhang darüber, auf dem Kopf ein Federbarett. Das Porträt Karls ist gut zu erkennen, wenngleich Werner auf das charakteristische lange Kinn verzichtet und dem Kaiser statt dessen nur ein kurzes Spitzbärtchen gibt. Ein eitler Geck scheint hier auf dem Thron zu sitzen: Wo Schnorr mit dem kaiserlichen Ornat den Gegensatz zwischen der Machtfülle des Kaisers und der Einfachheit des Mönches zeigen wollte, da zeigt Werner den zwischen aufgeputzter Eitelkeit und Schlichtheit.

Mit dem Ornat hat Karl das Gebaren des unnahbaren Herrschers abgelegt: weit beugt er sich in seinem Thronstuhl vor, als könne er nicht fassen, was der Mönch da gerade sagt. Dass Karl ganz der klerikalen Partei angehört, macht Werner dadurch deutlich, dass er ihn optisch der Gruppe der Prälaten vorn links im Bild eingliedert. Eine schematische Umzeichnung, die die Lutherhalle Wittenberg besitzt,¹⁹⁶⁹ verrät dem Betrachter, um wen es sich genau handelt: Da sitzt, ganz links auf einer Bank, den massigen Körper unfein vorgebeugt, der Franziskanermönch Glapion, das Gesicht ganz im Schatten, die Hand nachdenklich ans Kinn gelegt. Neben ihm, mit abweisend vor dem Körper verschränkten Händen, weit zurückgelehnt, ernsten Gesichts, der Legat Kardinal Colonna und, stehend, Aleander. Wie Colonna ist er in den Kardinalspurpur gekleidet, um den Hals trägt er eine Kette mit einem Kreuz, auf dem Kopf ein rotes Käppchen. Den linken Arm hat er vor die Brust genommen, als wolle er sich gegen die Worte Luthers verwahren. Vor dieser Gruppe, auf einem Hocker, sitzt der Erzbischof von Trier, nur als Rückenfigur gegeben, in seinem Bischofshabit. Er hat sich wie Glapion vorgebeugt und lauscht Luthers Worten.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass Werner Glapion und Richard von Greiffenklau in vorgebeugter Haltung, Colonna und Aleander dagegen zurückgelehnt und ablehnend zeigt: Die beiden ersteren schließlich bemühten sich um eine Vermittlung in der Luthersache, während es Aufgabe der Nuntien war, das Verhör Luthers vor dem Reichstag von Anfang an zu unterbinden.

Neben den Geistlichen ist auch Johannes von der Ecken dem Bereich des Kaisers zugehörig, ein stämmiger Mann, der frontal zum Betrachter am Ende des Treppenaufgangs zum Thron steht und den rechten Fuß auf die erste Treppenstufe gesetzt hat. Er schaut Luther etwas mürrisch an, den einen Arm in die Seite gestemmt. Luthers Rechtsbeistand, Hieronymus Schurf, ist dagegen ganz in den Hintergrund gerückt: Er sitzt rechts vor dem Tisch des

¹⁹⁶⁹ Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. 4° XII 6530b.

Schreibers, grauhaarig und -bärtig und mit schwarzer Kappe, dem Betrachter nur das verlorene Profil zeigend.

Die übrige Versammlung ist sehr gemischt und hält sich keineswegs sklavisch an die historische Wahrscheinlichkeit: Von den Kurfürsten sind überhaupt nur vier dargestellt, neben dem Trierer Erzbischof Friedrich der Weise, dessen bärtiger Kopf direkt rechts von Karl auftaucht (vgl. Abb. 189), und Kurfürst Joachim I. von Brandenburg direkt vor ihm. Rechts von Friedrich kann man, im Profil, den kleinen und etwas unbeteiligt wirkenden Kopf des Erzbischofs Albrecht von Mainz erkennen, der grob die Züge von Dürers Profilbildnis wiedergibt (vgl. Abb. 193). Sehr wahrscheinlich anwesend war auch Gregor Brück, der Kanzler des sächsischen Kurfürsten, dessen Porträt Cranach gemalt hat. Werner zeichnet ihn nach einem auch in der Porträtsammlung „Männer der Reformation“ von 1859 abgedruckten Holzschnittporträt in dem bärtigen Kopf direkt links von Johannes von der Ecken. Selbst die Kopfbedeckung entnimmt Werner dem Cranach-Bildnis, das allerdings nicht Gregor, sondern Christian Brück darstellte (Abb. 206).¹⁹⁷⁰ Nach Cranach zeichnete Werner auch den Kopf Johanns des Beständigen, Bruder des Kurfürsten Friedrich von Sachsen (Abb. 207),¹⁹⁷¹ direkt vor dem Kanzler Brück, und links vor Johann, mit grauem Bart, erscheint Markgraf Bernhard der Alte von Baden.

Rechts von Johannes von der Ecken sitzt in der ersten Reihe Philipp von Braunschweig, der Kopf schräg rechts hinter ihm gehört Ernst dem Frommen von Sachsen. Nicht fehlen darf der Landgraf Philipp von Hessen, der 17-jährig am Reichstag teilnahm und Luther mit jugendlicher Offenheit und großer Neugier begegnete. Werner stellte ihn in dem bartlosen jungen Mann dar, der mit übereinander geschlagenen Beinen rechts von Philipp von Braunschweig und direkt links von Luther in der ersten Reihe sitzt: Werner hat ihn, vielleicht nach dem Porträt Hans Krells (Abb. 198), ungefähr porträtgetreu wiedergegeben.

Auffällig ist die düstere, hagere Gestalt, die rechts von Luther etwas im Hintergrund steht und finster auf ihn blickt. Es ist Fernando Álvarez de Toledo, dritter Herzog von Alba. Werner gibt ihn als bereits um die 50-jährigen Mann, obwohl er zur Zeit des Wormser Reichstages erst 14 Jahre alt war. Vor Werner stellte nur Martersteig Alba auf dem Wormser Reichstags-Bild dar. Beide nahmen sich die Freiheit, entgegen der historischen Überlieferung und aller

¹⁹⁷⁰ Der Holzschnitt von 1549 ist mit dem Namen „Gregor Brück“ abgebildet bei REUTER 1971, Abb. 34. Auch die Porträtsammlung MÄNNER DER REFORMATION 1859 beinhaltet dieses Bildnis. Bei LÜDECKE 1953, S. 155 und SCHADE 1974, S. 100 ist der Dargestellte richtig als Christian Brück identifiziert, in der Abbildung bei Schade auch durch die originale Beschriftung des Holzschnittes.

¹⁹⁷¹ Kopfhaltung und vorn modisch geschlitzte Mütze entsprechen genau dem Bildnis, das auch in der Porträtsammlung MÄNNER DER REFORMATION 1859 abgebildet war. Hier Abb. nach BRECHT 1986, S. 236: Holzschnitt, Wien, Graphische Sammlung Albertina.

historischen Wahrscheinlichkeit einen 'Erzfeind' des Protestantismus einzubringen, der besonders durch seine Tätigkeit für das spanische Königshaus in den Niederlanden, wo er alle protestantischen Umtriebe durch grausame Repressalien im Keim zu ersticken suchte, berüchtigt wurde. Dahinter steht natürlich der Anspruch, im Bild vom Wormser Reichstag bereits die Auswirkungen dieses Ereignisses für die folgende Geschichte unterzubringen. Herzog Alba, der zunächst Berater Karls V. war und dann seinem Sohn Philipp II. diente, steht auch für die unrühmlichen Aspekte in der Geschichte der Habsburger.

Als Gegenpol erscheint da Prinz Christian von Dänemark, der direkt vor Alba erscheint. Es ist fraglich, ob Werner tatsächlich den späteren König Christian IV. meinte, wie in der Umzeichnung vermerkt. Dieser war zwar sehr volkstümlich und unterstützte den Protestantismus in Dänemark weiter, wurde aber erst mehr als 50 Jahre nach dem Wormser Reichstag geboren. Wahrscheinlicher ist Christian III. gemeint, der die lutherische Reformation in Dänemark durchsetzte und für die Umorganisation der Kirche Johannes Bugenhagen, den Mitarbeiter Luthers, nach Dänemark berief.¹⁹⁷² Er hatte natürlich auf dem deutschen Reichstag nichts zu suchen, doch steht er bei Werner möglicherweise für die Ausbreitung der Reformation auch in andere europäische Länder. Seine jungen, offenen Gesichtszüge und das helle Haar kontrastieren zu Albas verschlossener Düsterteit, nicht sehr subtil hat Werner das 'böse', katholische Prinzip neben das 'gute' protestantische gestellt. Voll jugendlichen Interesses ist Christians Blick auf Luther gerichtet.

Ein älterer, bärtiger Mann hat Christian die Hand auf die Schulter gelegt und spricht auf ihn ein. Es ist Georg von Frundsberg. Rechts von ihm sitzt massig und behäbig Herzog Georg von Sachsen, die Arme auf die Beine gestemmt, als fluchte er wie während der „Leipziger Disputation“ sein berühmtes „Das walt' die Sucht!“. Er trägt seinen Orden vom Goldenen Vlies und seinen mächtigen Bart, der ihm den Beinamen „der Bärtige“ eintrug, den er sich 1521 jedoch noch gar nicht hatte wachsen lassen: Werner orientiert sich für sein Porträt an den späteren Bildnissen Cranachs (s. o. Abb. 160) mit der einzigen Veränderung, dass das Haar noch nicht ergraut ist.

Als erster Künstler hat Werner auch der Bürgerschaft in seinem Bild vom „Wormser Reichstag“ Aufmerksamkeit zukommen lassen, die auf dem Reichstag durch die Delegationen der freien Reichsstädte durchaus vertreten war. Als erster trägt er damit der Wichtigkeit dieses Standes für den Protestantismus Rechnung; dabei war doch die Allianz zwischen reformatorischer Bewegung und dem städtischen Bürgertum gerade der freien Reichsstädte Nürnberg und Augsburg den evangelischen Bürgern des 19. Jahrhunderts so wichtig.

Werner malte den Nürnberger Ratsherrn Hieronymus Holzschuher in dem Mann, der sich hinter Frundsberg und Herzog Georg mit von Staunen gezeichneter Miene nach vorn beugt. Ob Holzschuher am Wormser Reichstag anwesend war, bleibt fraglich, unmöglich ist es nicht. Werner profitierte vor allem von der Bekanntheit des Holzschuher-Porträts von Albrecht Dürer in der Berliner Gemäldegalerie, die diesen Kopf sicher auch für viele Betrachter des Bildes sofort erkennbar machte (Abb. 208).¹⁹⁷³ Ähnlich verhält es sich mit Jakob Fugger, dem „Reichen“, der sich etwas rechts von Herzog Georg von Sachsen und direkt neben dem Reichsherold Kaspar Sturm, die Arme in die Seiten gestützt, ungläubig nach vorn gebeugt hat. Seine Züge sind u. a. durch das Bildnis Dürers von um 1520 in den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen gut überliefert (Abb. 209).¹⁹⁷⁴

Fugger mag die Augsburger Bürgerschaft repräsentieren, doch konnte er kaum als Befürworter des Protestantismus durch das städtische Bürgertum erhalten: Die Fugger waren die Geldgeber Karls V. und förderten später die Gegenreformation. Die Entwicklung ihrer Kapitalgesellschaft stand außerdem im Gegensatz zu den Grundsätzen der Wittenberger Reformation, gerade Luther griff „die verdammte Fuckerei“ mehrfach an. Hätte Werner die Unterstützung der Reformation durch das Bürgertum darstellen wollen, hätten sich z. B. Conrad Peutinger oder Willibald Pirckheimer besser geeignet, die beide zwar nie zur Reformation übertraten, ihr aber doch nicht ohne Verständnis begegneten, oder aber Lazarus Spengler, Nürnberger Ratsschreiber und einer der wichtigsten Kämpfer für die Reformation in dieser Stadt. Wenn Werner trotzdem Jakob Fugger vorzieht, ist der Grund vielleicht, dass er wie kein anderer Bürger seiner Zeit das kapitalistische Prinzip vertritt, das durch die Industrialisierung im 19. Jahrhundert noch einmal einen gewaltigen Sprung machte. Der Frühkapitalismus der Augsburger Fugger war ein wichtiger Schrittmacher der Moderne; mit Rücksicht auf den Fortschritt hat Werner ihn vielleicht hier einbringen wollen.

Werner gibt in seinem „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ nicht einfach das Bild eines Ereignisses; darüber hinausgehend zeichnet er ein Bild vom „Zeitalter der Reformation“. In diesem Sinne stellt er einerseits Leute nicht dar, die ganz sicher auf dem Reichstag vorhanden waren, die aber für den Fortgang der Reformation nicht von herausragender Bedeutung waren, wie die beiden fehlenden Kurfürsten von Köln und von der Pfalz. Andererseits bietet er durch Personen, die dem Reichstag ganz sicher nicht beiwohnten, Prinz Christian von Dänemark und den Herzog Alba, einen Ausblick auf die Auswirkungen der Reformation in

¹⁹⁷² GANZER – STEIMER 2002, Sp. 147 f.

¹⁹⁷³ Gemälde auf Lindenholz, 1526, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 557 E. Abb. in ANZELEWSKY 1971, Tafel 182.

¹⁹⁷⁴ Inv. Nr. 717, ausgestellt in der Staatsgalerie Augsburg, Abb. bei ANZELEWSKY 1971, Abb. 168.

anderen Teilen Europas. Das von den reformatorischen Ereignissen betroffene Fürstentum wird ebenso dargestellt wie die Geistlichkeit, aber auch das städtische Bürgertum, das hier auch für die Modernisierungen der Wirtschaft steht.

Während Werner durch eine genau rekonstruierbare, logische Raumdarstellung, atmosphärisch-realistische Lichtführung, Studium des historischen Porträts und Kostüms bei gleichzeitiger Verlebendigung der historischen Figuren in Gestik und Mimik, schließlich auch durch das nahe Heranholen der ganzen Szenerie an den Betrachter einen höchst veristischen Eindruck erzeugt, gibt er andererseits einen hoch konstruierten Blick auf die Geschichte.

1872 stellte ein Künstler namens B. Fleury ein Bild „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ im Österreichischen Kunstverein aus. Über den Künstler, der nicht einmal in den Thieme-Becker Aufnahme fand, ist mir nichts weiter bekannt, über das Bild gibt es nur in der „Kunstchronik“ von 1872 einen kurzen Vermerk: Es sei „in der Farbe zu süßlich und in der Zeichnung zu wenig bestimmt.“¹⁹⁷⁵

Im gleichen Jahr 1872 malte auch Paul Thumann einen „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ für die Reformationszimmer auf der Wartburg (Abb. 210),¹⁹⁷⁶ nach der „Verbrennung der Bannbulle“ sein zweites Bild in diesem Zyklus. Kompositionell ging Thumann im Vergleich zu den Künstlern, die den Reichstag vor ihm gemalt hatten, ganz eigene Wege. Zwar stellt auch er den Kaiser links im Bild, Luther rechts dar, doch statt des eher bühnenartigen Einblickes in den Reichstagssaal, in dem die Rückwand dann bildparallel angeordnet ist und Luther und der Kaiser sich ebenfalls auf einer bildparallel verlaufenden Linie gegenüberstehen, ist der Einblick in den Raum hier schräg: Der Betrachter schaut in die hintere rechte Ecke des Saales, wo die Stirnwand mit der rechten Seitenwand zusammentrifft. Der Kaiser, auf der Mittelachse der Stirnwand thronend, ist dadurch ganz an den linken Rand gerückt, weit vom Betrachter entfernt, aber annähernd frontal wiedergegeben, während Luther ganz nah am Betrachter an der rechten Seite in halber Rückenansicht zu sehen ist. Die übrigen Reichstagsteilnehmer sitzen rechts und links eines schmalen Ganges, der zwischen Luther und dem Kaiser bleibt. Diese Komposition ist originell, und sie schafft im Gegensatz zu den vorangegangenen großangelegten Aufsichten auf die Versammlung eine größere Intimität bei gleichzeitiger Zurücknahme der Großartigkeit eines weltgeschichtlichen Ereignisses.

Als erster hat Thumann wohl für die Räumlichkeit historische Studien betrieben: Der im Vergleich zu den Aufbauten bei Jacobs, Plüddemann oder Schnorr sehr einfach gehaltene

¹⁹⁷⁵ *Kunstchronik* 7, 1872, Sp. 273.

¹⁹⁷⁶ Öl/Lwd., 121 x 155 cm; Wartburg-Stiftung Eisenach, Inv. Nr. M 149; Literatur: PECHT 1890/91, S. 290 f.; BM II,2, S. 888, Nr. 28; VOSS 1917, S. 206; TB 33, 1939, S. 113; SCHEIDIG 1971, S. 40; erwähnt bei GROSS

Baldachin über dem Kaiserthron, dessen hintere Stoffbespannung den Reichsadler zeigt, die Segmentbögen der rechteckigen Butzenscheibenfenster, ihre Anordnung und schließlich sogar der vorn rechts angeschnittene Schrank sind deutlich von Peter Hammans Zeichnung von der Kaiserstube im Wormser Bürgerhof angeregt, die ja auch Seekatz schon für sein Bild vom Wormser Reichstag verwendet hatte (Abb. 68).¹⁹⁷⁷

Hammans Zeichnung zeigt, wie weiträumig der Saal war, in den Thumann das Verhör verlegt, wie viel Platz auch zwischen den Sitzbänken rechts und links des Kaiserthrons; die Enge, die Thumann in seinem Bild suggeriert, ist also Absicht, und die intime Wirkung durchaus dem relativ kleinen Format von 1,2 m Höhe angemessen.

Dadurch, dass Thumann Kaiser Karl V. ganz in den Hintergrund seines Bildes rückt, lenkt er das Augenmerk weniger auf die spannungsvolle Beziehung zwischen Luther und dem Kaiser, wie es alle anderen Künstler getan hatten, sondern verschiebt die Aufmerksamkeit stärker auf Luther selbst. Die Gegnerschaft zwischen Kaiser und Mönch tritt in den Hintergrund zugunsten der positiven Betonung von Luthers Bekenntnis. Dieses hat Thumann zum Ausdruck gebracht, indem er Luther eine Haltung gab, für die er in der graphischen Kunst bei Peter Wilhelm App¹⁹⁷⁸ und Gustav König (Abb. 191) das Vorbild fand: Luther hat nicht die Hand auf die Brust gelegt, sondern er hält beide Arme neben den Körper, die Handflächen nach vorne, in einer Geste der Ergebenheit in sein Gewissen und des freien, unbeschränkten Bekenntnisses. Er ergibt sich in das ihm von Gott auferlegte Schicksal. Der freimütigen, unaggressiven Haltung Luthers entspricht die scheinbar entspannte Stimmung im Saal. Karl V., in rotem Wams und flachem, aber breitem Barett, hat sich zwar leicht vorgebeugt, doch ist der Ausdruck seines sehr jungen Gesichtes von maßvoller Neugier, ohne jeden Ärger oder Verdross. Auch in der übrigen Versammlung hält man sich mit Emotionen zurück. Es herrscht kaum aufgeregtes Getuschel, kaum jemand beugt sich, wie bei Anton von Werner, weit vor, um besser sehen und hören zu können.

1989, S. 367; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 131, S. 210. – Abb. in *Die Kunst für Alle* 6, 1890/91, S. 297; BÖSINGER 1982, S. 29; GROSS 1989, S. 489; Farbabb. in KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 211.

¹⁹⁷⁷ KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 252, S. 200: Sepiazeichnung auf Papier, 1690. Worms, Stadtarchiv. Diese Räumlichkeit zeigt auch die Lithographie nach Peter Wilhelm App, KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 54, S. 148, die Thumann möglicherweise ebenfalls kannte. Der Schrank jedoch fehlt hier, so dass es sehr wahrscheinlich ist, dass Thumann auf die Zeichnung selbst zurückgegriffen hat. – Tatsächlich fanden die meisten Reichstagsverhandlungen wohl im Bürgerhof statt; Luthers Verhör wurde jedoch in den Bischofshof verlegt, wohl nicht zuletzt, um die Luthersache damit von den ordentlichen Reichstagsangelegenheiten zu trennen (WOHLFEIL 1971, S. 112 f.). In der Wissenschaft war die Frage der Räumlichkeiten seit etwa 1860 geklärt (Kohnle 2002, S. 48). Thumann war hier wohl nicht auf dem neuesten Stand.

¹⁹⁷⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 54, S. 148: Lithographie nach einer Zeichnung von Peter Wilhelm App von 1829.

Den Klerus hat Thumann weitgehend nur in der Rückenansicht gegeben, er sitzt in der Bankreihe links vom Gang, zu erkennen sind die Köpfe zweier Kardinäle in rot und violett – wohl Caracciolo und Aleander –, eines Bischofs in Blau, der seinen Kopf zu Luther umgewendet hat, und, ganz vorne, die Profilansicht eines bärtigen, sitzenden Mönches, vielleicht Glapion. Ihre Haltungen sind im Vergleich zu der demonstrativen Zurückweisung, wie sie Werners Kardinäle oder auch die bei Plüddemann zeigen, natürlich-ungezwungen.

Rechts vom Kaiser sitzt sein Bruder Ferdinand mit dem charakteristischen, langen Gesicht der Habsburger, wie ihn z. B. Hans Maler porträtierte (Abb. 211).¹⁹⁷⁹ Direkt vor ihm beginnt die Bank, auf der fünf der Kurfürsten Platz genommen haben – der sechste sitzt hinter Friedrich dem Weisen in der zweiten Reihe –, hier wieder in ihren offiziellen Gewändern und Hüten: Friedrich der Weise sitzt ganz hinten, hat sich jedoch Luther weit zugewendet und sieht ihn wohlgefällig und mit einem leisen Lächeln an; neben ihm hat sich ein dunkelbärtiger Kurfürst zurückgelehnt, ablehnend und etwas finster blickend. Es handelt sich möglicherweise um Joachim I., Kurfürst von Brandenburg, den auch Anton von Werner mit dunklem Haar und Bart – er war 1521 vierzig Jahre alt – gezeichnet hatte, dessen Porträt Cranachs ihn allerdings mit runderem Gesicht und knolliger Nase zeigt (Abb. 212).¹⁹⁸⁰

Kritisch gemustert wird Luther auch von dem dritten Kurfürsten, wohl Ludwig V. v. Wittelsbach, Kurfürst von der Pfalz, dessen lange spitze Nase und der unten gerade geschnittene Bart in einem Kupferstich von Jost Ammann überliefert ist (Abb. 204).¹⁹⁸¹ Er bemühte sich stets um einen Ausgleich der religiösen Differenzen im Reich, ohne jedoch selbst jemals zur Reformation überzutreten. Es wurde berichtet, dass es bereits im Vorfeld von Luthers Auftreten auf dem Wormser Reichstag im Februar einen Zusammenstoß zwischen dem stets streng antireformatorischen Joachim I. von Brandenburg und Ludwig von der Pfalz gegeben habe, in dem es darum ging, ob Luther überhaupt vor dem Reichstag gehört werden sollte.¹⁹⁸² Seine Position zwischen den Fronten zeigt Thumann in dem skeptischen, aber wachen und neugierigen Blick, der Hinwendung zu Luther bei gleichzeitiger Verschränkung der Arme vor der Brust.

Die übrigen beiden Kurfürsten in der ersten Reihe werden von der Figur Luthers verdeckt. Neben ihnen sitzt ein junger Mönch in heller Kutte, ein Kartäuser vielleicht, dessen Augen

¹⁹⁷⁹ Hans Maler: Erzherzog Ferdinand, 1521. Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie. Abgebildet in: KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 39, Abb. S. 134.

¹⁹⁸⁰ Porträt Lucas Cranachs d. Ä. in der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg von 1529: KAT. AUSST. HAMBURG 2003, Kat. Nr. 22, Abb. S. 34.

¹⁹⁸¹ Der Kupferstich befindet sich u. a. in Heidelberg, Kurpfälzisches Museum. Abb. in REUTER 1971, Abb. 27. Vgl. auch eine Bildnismedaille in KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 243, S. 193.

¹⁹⁸² WOHLFEIL 1971, S. 103 f.

fest auf Luther geheftet sind und der, so vermutet der Betrachter, die Kutte vielleicht nicht mehr lange tragen wird.

Weitere Porträtköpfe hat Thumann kaum eingebracht, doch kann man eventuell in dem Mann im braunen, geschlitzten Wams und den braunen Strumpfhosen unter der Kniehose ganz rechts im Bild Lucas Cranach erkennen, von dessen Erscheinen auf dem Wormser Reichstag schon Plüddemann phantasiert hatte. Man ist in jedem Fall geneigt, in dem Mann einen Anhänger Luthers zu erkennen, nicht nur, weil er Luther so interessiert ansieht, sondern auch wegen der rein räumlichen Zuordnung zu Luthers Rechtsvertreter Hieronymus Schurf. Schurf selbst hat Thumann als sympathischen jungen Mann mit regelmäßigen Zügen und langem Bart gegeben. Er trägt eine Pelzschaube, in der linken Hand ein dickes Buch, in der Rechten ein weiteres Schriftstück und weist sich so eindeutig als Gelehrter aus. Fast ganz durch ihn verdeckt ist der sich eifrig Notizen machende Schreiber, der an dem Tisch rechts von Luther sitzt. Sein kurzsichtiges Vorbeugen, der überaus konzentrierte Blick, die Nickelbrille geben ihm fast etwas Humoristisches, gar nicht so fern scheint eine Figur Spitzwegs oder Schröders. Hier äußert sich Thumanns Begabung und Vorliebe für das Genrefach, wie auch in dem Mann in der zweiten Reihe, der scheinbar eingenickt ist und dem nicht sichtbaren Mann, der, hinter dem Schrank versteckt, einen Bierkrug hebt.

Hatte Thumann in seiner „Verbrennung der Bannbulle“ (s. o. Abb. 172) noch versucht, eine Szene von weltgeschichtlicher Bedeutung mit viel Pathos zu erzählen, hat er sich hier bemerkenswert zurückgehalten; die wirklich weltgeschichtliche Szene, die sich vor der Prominenz des heiligen römischen Reiches deutscher Nation abspielt, wirkt vergleichsweise gemütlich und so spannungsarm, dass man dabei in aller Ruhe den Bierkrug ansetzen oder auch einschlafen kann. Und Luther, der soeben noch voll Verachtung und Zorn die Bulle in die Flammen schleuderte, steht hier in aller Bescheidenheit vor dem Kaiser. Man könnte fast vermuten, Thumann hätte zu seiner „Verbrennung der Bannbulle“ Kritik gehört, vielleicht sogar vom Großherzog selbst, der zwar kein Freund der Ultramontanen, aber konfessionell tolerant und ein Gegner des Kulturkampfes war.¹⁹⁸³ So steht Luther jedenfalls deutlicher als Glaubensheld denn als Nationalheld vor dem Kaiser.

1868–73 malte Anton Dietrich (1833–1904) den „Reichstag zu Worms“ als Wandgemälde für die im Krieg zerstörte Aula der Dresdener Kreuzschule.¹⁹⁸⁴ „Die Dioskuren“ berichteten 1866 über das Projekt der Aulenausmalung:

¹⁹⁸³ PÖTHE 1998, S. 102.

¹⁹⁸⁴ Bericht über den Auftrag in *Die Dioskuren* 11, 1866, S. 333; ansonsten erwähnt bei KAULEN 1878, S. 359; BECKER 1888, S. 418 (Urteil über die Bilder in der Kreuzschule insgesamt); BM I,1, S. 225, Nr. 13.4; ARNDT 1976, S. 280; erwähnt bei HAGER 1989, S. 326 und bei KASTLER 1992B, S. 172, Anm. 27.

„Mit Ausmalung der Aula des neuen Kreuzschulgebäudes hierselbst ist Anton Dietrich, ein talentvoller Schüler des Direktors Schnorr v. Carolsfeld, beauftragt. Die darauf bezüglichen Cartons hat der Künstler zum Theil fertig. Auf den vier größern, von Spitzbögen eingeschlossenen Feldern an der Langwand des Saales kommen zur Darstellung die vier Tugenden: Liebe zu Gott, zum Vaterlande, zur Wahrheit und geistiger Muth. Sie werden veranschaulicht durch das ‘Opfer Abraham’s’, den ‘Opfertod des Marcus Curtius’, den ‘Tod des Sokrates’ und ‘Luther auf dem Reichstag zu Worms’. In acht Friesbildern soll darunter die Kulturgeschichte in ihren hervorragendsten Vertretern dargestellt werden: die mythische Zeit, die mosaische Zeit, die des klassischen griechischen Alterthums, die Zeit Christi, das Mittelalter, das Reformationszeitalter und die Neuzeit. Ueber dem Haupteingang wird eine allegorische Figur der Schule angebracht, welche den Jüngling lehrt, der Tugend und Wissenschaft nachzustreben.“¹⁹⁸⁵

Das Programm ist in seiner didaktisch-historischen Ausrichtung charakteristisch für die zeitgenössische Gymnasialmalerei. Interessant ist, dass der Reichstags-Luther als Repräsentant des „geistigen Mutes“ gewählt wurde, nicht, wie Abraham, für die „Liebe zu Gott“. Dass Luther seinem Gewissen auch im Angesicht des möglichen Todes treu blieb, dass er bei der einmal erkannten Wahrheit verharrte, sollte den Schülern der Kreuzschule als Tugendbeispiel stetig vor Augen geführt werden. Luther also als *exemplum virtutis*.

Ein Foto vielleicht des Kartons hat sich erhalten (Abb. 213):¹⁹⁸⁶ Durch das sehr schmale, hochformatige Bildfeld war Dietrich gezwungen, die Komposition früherer Reichstagsbilder zu konzentrieren und in die Höhe und die Tiefe zu staffeln.

Vorn rechts am Bildrand sitzt, auf drei Stufen erhöht und unter der Andeutung eines Baldachins, im Profil gezeichnet, Kaiser Karl V. im kaiserlichen Ornat. Aufrecht und etwas steif ist seine Haltung, erbarmungslos zeigt die Profilzeichnung seine unschönen Züge. In der Rechten hält der Kaiser das Reichszepter vor sich, die Linke hängt am linken Bein herab, die Finger im Lederhandschuh präzis angewinkelt. Vor Karl sitzen, direkt an den Bildrand geschmiegt auch sie, zwei Geistliche: Direkt neben Karl ein Mönch, wohl sein Beichtvater Glapion, dessen feiste Konstitution sich in dem deutlichen Ansatz zum Doppelkinn zeigt. Ganz vorn, dem Betrachter zum Greifen nah, sitzt auf einem Hocker Hieronymus Aleander als Kardinal, gezeichnet nach dem Kupferstichporträt dei Musis (Abb. 202). Er sitzt etwas zusammengesunken, die herunterhängende Linke umfasst eine Schriftrolle mit Siegel, wohl ein Schreiben des Papstes. Sein Blick ist wie der Glapions auf Luther gerichtet und drückt – soweit man das im verlorenen Profil zeigen kann – deutliche Ablehnung aus. Der Kaiser und die beiden Geistlichen sind ganz in Schatten getaucht, ihre Charakterisierung, die steife Geziertheit des Kaisers, die Dickleibigkeit des Mönches und die Griesgrämigkeit des

¹⁹⁸⁵ *Die Dioskuren* 11, 1866, S. 333. Die Friesgemälde mit den verschiedenen Zeitaltern zeigten laut BM I,2, S. 225, Nr. 13, vor allem die „Gruppen ihrer vorzüglichsten Repräsentanten“. Wer das für die Reformationszeit war, ist mir leider nicht bekannt.

Kardinals tun ein übriges, um diesen drei Gestalten den Platz am unteren Ende der Sympathieskala des Betrachters zuzuweisen.

Luther dagegen erscheint als die reinste Lichtgestalt: Etwas tiefer im Raum und links vom Kaiser steht er im Zentrum eines Lichtstrahls, der von unsichtbarer Quelle rechts oben einfällt und sich auf Luthers Gesicht und Oberkörper bricht. Dass dieser Sonnenstrahl Gottes Wohlwollen über den Mönch verheißt, kann keinen Augenblick zweifelhaft sein: Gläubig hat Luther die Augen erhoben, und die rechte Hand liegt fest auf einem Buch auf dem Tisch vor ihm, auf dem in großen Buchstaben „Biblia“ steht. Die Linke aber hat er, statt sie flach wie frühere Bekenner auf seine Brust zu legen, als Zeichen seiner mutigen Kampfbereitschaft zur Faust geballt und fest auf die Brust gepresst. Hier schwingt sicher, etwas variiert, die von Ernst Rietschels Wormser Luther geprägte Vorstellung Luthers mit, der dort die Faust auf die geschlossene Bibel legt. Beeinflusst war Dietrich vielleicht auch von einem der Gipsentwürfe, die Rietschel 1858 für die Figur Luthers angefertigt hatte (Abb. 214):¹⁹⁸⁷ Der zweite Entwurf, in dem Luther als Mönch auftritt, nimmt im Standmotiv, aber auch in der Physiognomie bereits Dietrichs Luther vorweg: die vollen Züge, das feste Kinn und den etwas geöffneten Mund, den Winkel, in dem der Kopf angehoben ist.

Hinter dem Tisch, auf dem die Bibel und wohl auch die Bücher Luthers liegen, sitzen, etwas erhöht in zwei Registern, die sechs Kurfürsten: Die weltlichen Kurfürsten sind in ihrer offiziellen Kurfürsten-Kleidung dargestellt, die geistlichen, darüber, durchweg als Bischöfe mit ihren Mitren und Bischofsstäben. Bezüglich der Kurfürsten scheint Dietrich sich nicht viel Mühe gemacht zu haben, nach historischen Porträtköpfen zu suchen: Zu erkennen ist lediglich Friedrich der Weise, der in der vordersten Reihe bei den weltlichen Kurfürsten ganz rechts sitzt und etwas vor die anderen gerückt ist. Er ist, mit beiden Händen das Heft seines Schwertes umklammernd, als der Streiter an Luthers Seite dargestellt, seine Züge sind entschlossen, der Blick ernst und konzentriert auf Luther gerichtet. Dagegen drückt das Gesicht des neben ihm sitzenden Kurfürsten beinahe Abscheu gegen den Reformator aus, während der Bärtige ganz links fast angstvoll vor Luther zurückzuschrecken scheint.

Verschiedene Reaktionen zeigen auch die Bischöfe, die erhöht hinter den weltlichen Kurfürsten sitzen. Gespannte Aufmerksamkeit ganz rechts, in der Mitte ein christusähnlicher Kopf voll sanfter Milde, und links ein Alter, der sich ärgerlich in den Bart brummelt und aus brennenden Augen hasserfüllt auf Luther blickt. Es ging Dietrich wohl darum, nicht nur eine gewisse Bandbreite an Reaktionen auf Luthers Bekenntnis zu zeigen, sondern auch

¹⁹⁸⁶ SLUB Dresden, Abt. Deutsche Fotothek, Nr. R 1975.

verschiedene Typen katholischer Geistlicher, wobei hier der Kontrast des diabolischen Alten zu dem weichen, aufgeschlosseneren jungen Mann neben ihm deutlich hervortritt.

Weitere Reichstagsteilnehmer stehen im Hintergrund in einer durch mehrere Stufen erhöhten Halle, die in der Mitte durch einen Bündelpfeiler unterteilt wird. Auch unter diesen Zuschauern hat Dietrich Porträts ebenso wie typisierte Charaktere untergebracht: Links vom Bündelpfeiler stehen zwei der spanischen Soldaten, die misstrauisch auf Luther blicken, daneben ein würdiger, älterer Herr mit langem Bart, ein Fürst wohl, der unbeweglich auf die Szene blickt. In dem korpulenten Herrn mit dem zweigeteilten Vollbart links, der die rechte Hand auf sein Schwert stützt, mag man Herzog Georg von Sachsen erkennen, hinter ihm steht Georg von Frundsberg. Auffällig ist eine Gruppe von drei Geistlichen, die direkt oberhalb der beiden Spanier steht: Zwei Mönche mit hohen, spitzen Kapuzen, einer davon mit spitzem Bart und diabolisch schräg gestellten Augen, und ein weiterer, fatter Mönch mit Doppelkinn, stehen hier zusammen, als einzige im Saal nicht Luther zugewandt, sondern sich zu einem konspirativen Grüppchen zusammenrottend. Die Seitenblicke, die sie auf Luther werfen, wirken um so hinterhältiger.

Dagegen sind die Herren rechts der Säule durchweg zu Luther hingewandt, mal mehr, mal weniger freundlich blickend. In dem Kopf direkt links der kaiserlichen Krone mit dem keck schräg aufgesetzten Hütchen ist wohl der junge und schicke Landgraf Philipp von Hessen zu erkennen, links neben ihm mit dem schmalen, hageren Gesicht und dem langen Bart vielleicht der Herzog von Alba.

Während die Männer in der Halle meist eher unbeweglich stehen und gespannt auf den bekennenden Reformator blicken, scheint die Stimmung der sich dahinter in den Triforienöffnungen Drängenden unruhiger: Man drängelt, man hat die Arme erregt auf der Brüstung abgestützt, man zeigt auf Luther. Es ist wohl eher das einfachere Volk, das sich hier versammelt hat und im Gegensatz zu der gespannten Würde der Fürsten und Prälaten weiter unten im Saal steht.

Nicht nur in seiner strengen, fast etwas rigiden Bildordnung mit einer Neigung zur Isokephalie erweist sich Anton Dietrich als Schüler Julius Schnorr von Carolsfelds: Monika Arndt hat bereits auf die direkte Abhängigkeit einiger Elemente der Komposition Dietrichs von Schnorrs „Reichstag zu Worms“ aufmerksam gemacht: Sie weist sowohl auf das Porträt des Kardinals Aleander als auch auf den kaiserlichen Ornat – hier ist auch die sehr ähnliche Handhaltung Karls bemerkenswert –, außerdem auf das bündelförmig einfallende Licht und

¹⁹⁸⁷ Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Skulpturensammlung, Abg. ZV 3956 b. THEISELMANN 1992, Abb. 18 Mitte.

den gotischen Bündelpfeiler hin.¹⁹⁸⁸ Tatsächlich hat Dietrich durch die an Kirchenarchitekturen erinnernde Raumgestaltung und die auffällige Lichtregie Elemente aufgegriffen, mit denen Schnorr gerade die religiöse Dimension des Vorgangs einzufangen versucht hat. Stärker als Schnorr aber neigt er zur Schwarz-Weiß-Malerei, die besonders in den Typisierungen der Prälaten, mehr noch in dem Gegensatz zwischen Luther und der Gruppe um Karl V. hervortritt. Die deutlich negativ charakterisierten Geistlichen treten in Aleander, Glapion und dem mürrischen Bischof deutlicher in den Vordergrund als bei Schnorr, der auch auf eine Gruppe wie die der tuschelnden Mönche bei Dietrich verzichtet hat.

Andererseits geht Dietrich in der Heroisierung Luthers viel weiter: Aus Schnorrs unsicherem, schwächtigen Mönch ist ein kraftvoll auftretender 'Recke' geworden, der hier nicht nur von dem durch das Fenster einfallenden Lichtstrahl überfangen wird wie bei Schnorr, sondern geradezu das Ziel des göttlichen Lichts zu sein scheint. Und wo Schnorrs Luther die flache Hand auf die Brust legt, da ist es hier schon die Faust. Das Nationalheldische überwiegt deutlich den religiösen Helden, Mut und Tatkraft übertreffen die Bescheidenheit des einfachen Mönchleins; die Macht ist hier nicht auf der Seite des schattenhaften Kaisers, sondern auf der des Reformators.

Wo Dietrichs stilisierte Komposition noch ganz in der Tradition der idealistischen Münchener Schule steht, da zeigt Ernst Hildebrands (1833–1924) „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ (Abb. 215), 1889 entstanden, die neuesten Entwicklungen eines koloristischen Realismus. Das Gemälde war, wie auch „Luther als Kurrendeschüler vor Frau Cotta“ (Abb. 116), für die Aula des Bielefelder Ratsgymnasiums bestimmt, wo es sich heute noch befindet.¹⁹⁸⁹ Im 19. Jahrhundert war es direkt über der Eingangstür der Aula angebracht. Wie bei allen übrigen Bielefelder Aulagemälden Hildebrands handelt es sich auch bei „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ um ein breit gelagertes Querformat, das – ganz im Gegensatz zu Dietrichs Formatvorgabe – dem Künstler nahelegte, das Geschehen in die Breite sich entwickeln zu lassen. So sitzt Karl V., wie wir es schon so oft gesehen haben, am linken Bildrand, und wieder steht Luther ihm rechts im Profil gegenüber. Doch gibt Hildebrand keine bildparallel aufgebaute Raumansicht, sondern stellt den Raum im Verhältnis zur Bildfläche leicht schräg: Die Stirnwand des Saales, an der der Kaiser sitzt, führt so nach rechts in die Bildtiefe hinein, während die Rückwand, durchbrochen von einem einzelnen

¹⁹⁸⁸ ARNDT 1976, S. 280.

¹⁹⁸⁹ Heute „Gymnasium am Nebelswall“. Öl/Lwd.; ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstaussstellung 1889. Literatur: BM I,2, S. 532, Nr. 28.4; KASTLER 1992B, S. 161–163, Abb. 5, mit weiterer Literatur;

Butzenscheibenfenster, offenbar wieder nahezu in Aufsicht gegeben ist. Möglicherweise kannte Hildebrand Thumanns „Reichstag zu Worms“; die Ähnlichkeiten hat schon Kastler bemerkt.¹⁹⁹⁰ Die Raumdisposition mit der leichten Schrägstellung orientiert sich an Thumanns eher unorthodoxer Lösung, die Räumlichkeit mit den beiden Fenstern rechts von Kaiser Karls Thron und einem weiteren Fenster an der rechten Seitenwand, die in vier Stufen gestaffelten Sitzbänke, die Kurfürsten in ihrem offiziellen Habit in der ersten Reihe und die Geistlichkeit links vom Thron des Kaisers mögen von Thumanns Bild inspiriert sein.

Doch ist Hildebrand auch eigene Wege gegangen: Gemäß der Unmittelbarkeit zum Betrachter, die viele Historiengemälde gerade seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts suchten, hat er die Schrägstellung von Thumanns Raum sehr abgeschwächt, um die Hauptfiguren, Karl V. und Luther, ganz nah an den Betrachter heranholen zu können. Darin geht Hildebrand weit über alle vorherigen „Reichstage“, selbst über den Anton von Werners, hinaus, und der unmittelbare Eindruck wird durch die stark beschnittene Rückenfigur des Kardinals links im Bild noch verstärkt.

Bei letzterem wird es sich wohl um Aleander handeln, der als Zeichen seiner Entrüstung den Arm in die Seite gestemmt hat. Zusammen mit einem weiteren Mann, wohl dem Offizial Johannes von der Ecken, der ein aufgeschlagenes Buch in der Hand hält und etwas verschlagen zu Luther hinüberblickt, bildet er die Partei der Luther-Gegner, die dem Kaiser zur Rechten sitzen. Karl V. selbst hat seinen offiziellen Ornat abgelegt, er trägt einen kostbaren Brokatmantel mit Hermelinbesatz, um den Hals den Orden vom Goldenen Vlies. Weit hat er sich vorgelehnt, die Arme hat auch er – wohl als Zeichen seiner ungläubigen Entrüstung – in die Seiten gestemmt, den Kopf mit dem ohnehin schon vorstehenden Kinn noch weiter vorgeschoben. Dabei blickt er aus etwas verhangenen Augen auf Luther, sieht ihm aber nicht ins Gesicht, denn dafür hätte er den Kopf heben müssen: Karl V. nämlich ist bei Hildebrand auf einem Thronessel platziert, der nur um zwei Stufen über das normale Fußbodenniveau erhöht ist. Der sitzende Kaiser befindet sich so deutlich niedriger als der vor ihm stehende Luther.

Dieser seinerseits schaut ebenfalls nicht auf den Kaiser, denn dazu müsste er hinabblicken. Aufwärts aber strebt sein Sinn, aufrecht ist seine Haltung, sicher und fest hält er die Bibel mit beiden Händen aufgeschlagen vor sich, und sein Blick ist selbstsicher geradeaus gerichtet. Wie Werners Luther hat auch dieser seinen Mund zum Sprechen aufgetan, sicher spricht er gerade seinen Schlusssatz „Hier stehe ich, ich kann nicht anders“. Er spricht ihn ins Nichts

erwähnt auch bei HAGER 1989, S. 326. Ein kleines Ölgemälde, 43,5 x 69 cm, in der Wittenberger Lutherhalle, Inv. Nr. F 577, ist wohl ein Ölentwurf für das Bielefelder Bild.

hinein, so dass die Hauptpersonen einander seltsam beziehungslos gegenüberstehen. Hildebrand hat mit dem aufwärts schauenden Luther und dem eher herablassenden Karl die Figuren so aufgefasst, wie es die übrigen Wormser-Reichstags-Bilder auch taten, ihnen aber durch die sehr niedrige Platzierung Karls den Blickkontakt genommen, in allen anderen Bildern der Hauptspannungsträger. Dabei hat Hildebrand die Größenverhältnisse sicher im Hinblick auf das niedrige Bildformat so darstellen müssen, aber er hat diesen Umstand auch genutzt, um Luther über Karl überlegen erscheinen zu lassen. Mit dem schwachen, kleinen Mönchlein, das vollkommen machtlos vor der geballten Macht des Reiches stand, ist es hier endgültig vorbei, trotz des Gegensatzes der prunkvollen Kleidung des Kaisers und der schlichten Mönchskutte. Luther, der die Bildhöhe fast von oben bis unten durchmisst, wird zur absolut dominierenden Bildgestalt, er ist nun nicht mehr nur innerlich, sondern auch rein körperlich 'der Größte'.

Auf Porträtzüge Luthers hat Hildebrand, im Gegensatz zu Karl, der sehr wohl die authentischen Züge des Kaisers zeigt, verzichtet. Der charakteristische Wulst über der Stirn, den Cranach seinem Lutherbildnis mit Doktorhut gegeben hatte und den Anton von Werner in seinem „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ noch getreulich nachgezeichnet hatte, fehlt, das ganze Gesicht ist geglättet, doch es zeigt männliche, markante Züge. Es ist auffällig, wie stark die 'Männlichkeit' in Luthers Gebaren und Physiognomie sich seit den 70er Jahren verfestigt hat: Wo Jagemann, Jacobs, Plüddemann und Schnorr eher einen hageren Mönch zeigten, dessen Züge sie meist dem Bildnis Cranachs von Luther als Augustinermönch entliehen, ist bei Anton von Werner, Dietrich und jetzt auch bei Hildebrand eher der stämmige, reckenhaft-männliche Reformator mit den klaren, herben Gesichtszügen gefragt. Diese Vorstellung mag auch von Rietschels Lutherskulptur nicht ganz unbeeinflusst sein, wie Dietrichs Luther sehr deutlich zeigte.

Seiner männlichen Erscheinung entspricht auch Luthers mannhafter Mut, den er in diesem Moment an den Tag legt, und sein Verhalten und seine Worte bleiben nicht ohne Eindruck auf die Reichstagsteilnehmer. Allein auf der Kurfürstenbank zeigen sich verschiedenste Reaktionen bei den übrigens wohl meist nicht porträtgetreuen Würdenträgern: Der Schnurrbärtige ganz links hat sich schon fast lächerlich weit vorgebeugt, den rechten Arm auf das Knie stützend. Ob sein Gesichtsausdruck mit dem fest auf Luther gehefteten Blick eher entsetzt oder nur von Verwunderung geprägt ist, ist kaum zu sagen. Würdiger verhält sich jedenfalls der neben ihm sitzende Fürst, der abwartend und skeptisch die Arme vor der Brust gekreuzt hat. Der dritte Kurfürst verschwindet fast ganz hinter Luther, rechts von ihm aber

¹⁹⁹⁰ KASTLER 1992B, S. 163.

sitzt ein schelmisch in sich hineinlächelnder Friedrich der Weise, der sich mit der Rechten an den Bart fasst. Dass es sich um Friedrich handeln soll, wird vor allem aufgrund einer Entwurfszeichnung Hildebrands deutlich, auf der er sehr viel besser zu erkennen ist.¹⁹⁹¹ Hier hat sich offenbar, im Gegensatz zu Aleander und von der Ecken am linken Bildrand, die Pro-Luther-Fraktion versammelt, denn neben dem Kurfürsten gewahrt der Betrachter auch Philipp von Hessen, dessen Blick ebenfalls wohlgefällig und zufrieden auf Luther ruht.

Unter den Zuschauern in der zweiten Reihe ist einer besonders hervorgehoben, der sich, direkt hinter Kurfürst Friedrich von Sachsen, vor Erregung erhoben hat, die Finger um die Rücklehne der vorderen Bank geklammert. Seine Entrüstung, sein langer Bart nicht zuletzt, lassen vermuten, dass es sich hier um Herzog Georg von Sachsen handelt.¹⁹⁹² Dass er mitten in einer solennen Reichstagssitzung aufsteht, vermittelt einen Eindruck von der Unruhe, die bei Luthers Worten im Saal entstanden ist und die sich auch im Verhalten anderer Reichstagsteilnehmer offenbart. Im Gegensatz zu Dietrichs isokephaler Ordnung wogen die Köpfe in den oberen Bankreihen hier über- und untereinander, ein Mann hinter Georg hat sich umgedreht, mehrere Menschen stehen hinter der letzten Bankreihe, darunter, ganz links, auch die obligatorischen spanischen Wachen.

Eine weitere Reihe von Zuschauern hat sich an der Stirnwand des Saales hinter dem Thron des Kaisers versammelt, auch hier beugt sich ein alter Mann, dem Betrachter seine Glatze darbietend, vor, um mit seinem Vordermann zu tuscheln. Von der Prominenz des Reiches ist hier, wenngleich nicht sehr porträtähnlich, Ferdinand, Bruder des Kaisers, auszumachen, der rechts von ihm in gespannt vorgebeugter Haltung sitzt. Hinter ihm steht, halb von dem Vorhang des Baldachins verborgen, Georg von Frundsberg, wie immer an der roten Schärpe des Amberg'schen Bildnisses erkennbar (Abb. 184).

Hildebrand hat die Ansammlung historischer Porträtköpfe, ähnlich wie Thumann, auf einige wenige herausragende Gestalten beschränkt und den Rest des Reichstagspublikums mit anonymem Personal aufgefüllt. Dieses ist dann allerdings, wie die Reichstagsteilnehmer bei Anton von Werner, um so lebendiger behandelt und von einer Erregung, die in manchen Fällen fast an Karikatur grenzt. Der festliche Aufblick auf ein großes Staatsereignis ist einem intimen Einblick gewichen, die Würde der Teilnehmer zugunsten erhöhter Lebendigkeit zurückgenommen. Gerade diese Profanierung des Ereignisses aber steigert den Eindruck von Unmittelbarkeit und erhöht den Unterhaltungscharakter des Bildes, dessen Lehrhaftigkeit deutlich hinter den großen Reichstagsaufgeboten früherer Bilder zurückbleibt.

¹⁹⁹¹ KAT. AUSST. WESERRENAISSANCE-MUSEUM 1992, S. 330, Abb. 439a.

Dennoch wird das Bild – für eine Gymnasialaula bestimmt – didaktische Intentionen zu erfüllen gehabt haben. Neben der Eintrichterung eines wichtigen Momentes aus der deutschen Geschichte sollten sich die Schüler, so steht zu vermuten, an dem heroischen Vorbild eines ‘großen Mannes’ orientieren, der hier, im Reichstag zu Worms, mannhaften Mut und ‘deutsche’ Gewissenstreue an den Tag legte, Eigenschaften, die man sich sicher auch von der Jugend des Reiches wünschte. Hildebrand hat diesen Zweck erfüllt, indem er Luther stärker noch als mancher andere Künstler vor ihm zur dominanten Bildfigur gemacht hat, vor allem aber, indem er ihn schlicht und einfach, aber aufrecht und fest seine Überzeugung vertretend gezeigt hat. Dass schon die Schüler dieser aufrechten, festen Gesinnungstreue nacheifern sollten, wird durch die Analogie der Haltung Luthers als Kurrendeschüler (Abb. 116) zu dem Wormser Luther noch betont: Wer sich schon in der Jugend um diese Tugenden bemüht, dem wird es vielleicht vergönnt sein, ein ‘großer Mann’ zu werden.

Ebenfalls in öffentlichem Auftrag malte Hermanns Wislicenus (1825–1899) in den Jahren um 1890–95 seinen „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ (Abb. 216).¹⁹⁹³ Das Bild war Bestandteil der malerischen Ausstattung der Goslarer Kaiserpfalz mit Wandgemälden, an der Wislicenus von 1878 bis 1899 arbeitete. Monika Arndt hat diesen Gemäldezyklus einer ausführlichen Untersuchung unterzogen und die politischen Intentionen geklärt: Als ältestes erhaltenes architektonisches Zeugnis der mittelalterlichen Kaiserherrlichkeit wurde das Kaiserhaus in Goslar, das bis in den Anfang des 11. Jahrhunderts zurückreichte, nach der Gründung des Kaiserreiches von der preußischen Regierung als Manifest der Wiederauferstehung der alten Kaisermacht restauriert.¹⁹⁹⁴ Für die Ausstattung des großen Kaisersaales im Inneren wurde 1876 ein Wettbewerb ausgeschrieben, den der Schnorr-Schüler und Professor an der Düsseldorfer Kunstakademie Hermann Wislicenus mit einem ausgefeilten Bildprogramm gewann: Wie in den Wettbewerbsvorgaben angegeben, stellte er einen Zyklus von Szenen des mittelalterlichen Kaisertums zusammen, erweiterte diese jedoch durch weitere Bilder.¹⁹⁹⁵

In einer Erklärungsschrift Wislicenus’ zum Programm hieß es:

¹⁹⁹² KASTLER 1992B, S. 162 hält diese Figur für Georg von Frundsberg, dieser ist aber sehr gut in dem Stehenden hinter Herzog Ferdinand links hinter dem Vorhang des Baldachins zu erkennen.

¹⁹⁹³ 3,4 x 5,88 m; Goslar, Kaiserpfalz; BM II,2, S. 1030 und 1031, Nr. III.2; ARNDT 1976, Kat. Nr. 47, S. 275–284; KRUSE 1985, S. 57–62; GEHRECKE 1987, S. 49 f.; erwähnt bei KASTLER 1992B, S. 162. Abb. bei ROGGE 1890, S. 184/185, ARNDT 1976, Abb. 11. – Die Datierung scheint nicht ganz klar zu sein: ARNDT 1976, S. 275 schreibt, dass Wislicenus 1892 den Karton zeichnete und das Gemälde erst 1894 begann; KRUSE 1985, S. 58, Anm. 2 weist demgegenüber darauf hin, dass das Bild schon 1890 in Rogges „Bildersaal der christlichen Welt“ abgebildet war.

¹⁹⁹⁴ ARNDT 1976, S. 3–7.

¹⁹⁹⁵ ARNDT 1976, S. 10–12.

„Das mittelalterliche Kaisertum hatte von Karl dem Großen an die hohe Mission übernommen, eine Weltherrschaft zum Schutz der katholischen Kirche zu werden. Diese universelle Aufgabe aber, die sich weit über die Grenzen des deutschen Reiches erstrecken sollte, wurde zwar ein großer Schutz zur Verbreitung und Entfaltung des Christentums, zugleich aber in der Folge ein Haupthindernis der Entwicklung des deutschen, in sich selbst zu festigenden Reiches.“¹⁹⁹⁶

Daher habe, nach einer jahrhundertlang fehlgeleiteten Italien-Politik der mittelalterlichen Kaiser, der „über dem menschlichen Ermessen und Vermessen stehende große Geist der Geschichte der Welt erkennen“ lassen, „daß das Mittelalter abgeblüht war und die Zukunft unter einem neuen Tageslichte ein wirklich triebkräftiges Leben neben der Welt würde fortsetzen müssen. Dieses Morgenlicht war die Reformation.“¹⁹⁹⁷

Den Bildern zur mittelalterlichen Kaiserzeit schloss Wislicenus also den „Reichstag zu Worms“ als stellvertretend für die gesamte Reformation stehendes Ereignis an. Erst daraus konnte aber das Kaisertum der Hohenzollern unter einer neuen Religion erwachsen, das nun seinerseits „eine starke Schutzmacht“ „zur Versöhnung der religiösen wie weltlichen Gegensätze Deutschlands ...“ werden sollte.¹⁹⁹⁸ Die Apotheose Kaiser Wilhelms steht daher in einem riesigen Gemälde im Mittelpunkt des ganzen Zyklus, hier mündet die deutsche Geschichte und hat ihren Endpunkt gefunden. Die Reformation aber wird von Wislicenus als Wendepunkt zwischen beiden Welten inszeniert, als Ende des mittelalterlichen Reiches und Beginn einer neuen Zeit. Dass der Zyklus damit das ghibellinische Geschichtsbild eines Heinrich von Sybel spiegelt, hat Arndt ausführlich dargelegt.¹⁹⁹⁹

1877 auf dem Höhepunkt des Kulturkampfes konzipiert, gab Wislicenus gerade den Szenen aus der mittelalterlichen Kaiserzeit Aktualität, indem er unentwegt den Kampf zwischen Kaiser und Papsttum zum Thema machte. Zwar zeigte er in diesem Zusammenhang auch die Niederlagen des Kaisers gegen das Papsttum – seine Absicht, „Heinrich IV. in Canossa“ in einem großen Gemälde zu zeigen, stieß in der liberalen Presse auf äußerste Entrüstung –,²⁰⁰⁰ doch wird die Ausrichtung der Kaiser nach Rom insgesamt als Unglück der deutschen Geschichte begriffen, auch wohl in einem Entwurf von 1877 die „Verkommenheit“ der Kirche drastisch dargestellt.²⁰⁰¹ Wislicenus' Haltung war anti-ultramontan, die verheerendste Folge der Italienpolitik der deutschen Kaiser sah er darin, dass „der Geist Roms über das

¹⁹⁹⁶ Zitiert nach ARNDT 1976, S. 26 f.

¹⁹⁹⁷ Zitiert nach ARNDT 1976, S. 27.

¹⁹⁹⁸ Zitiert nach ARNDT 1976, S. 27.

¹⁹⁹⁹ ARNDT 1976, S. 29–32.

²⁰⁰⁰ ARNDT 1976, S. 39.

²⁰⁰¹ ARNDT 1976, S. 36. Die Szene wurde später, 1888, als der Künstler an die Ausführung ging, mit Rücksicht auf die inzwischen erfolgte Aussöhnung zwischen der deutschen Regierung und der Kurie, weggelassen.

deutsche Kaisertum“ siegte, „nicht das Christentum, sondern die römische Hierarchie, nicht die Wahrheit, sondern die Mischung aus Wahrheit und Irrtum ...“²⁰⁰²

Wie beeinflusst das deutsche Kaisertum von Rom gewesen sei, stellte Wislicenus auch in seinem „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ dar: Der hier rechts im Bild unter seinem Baldachin thronende Karl V. ist direkt von den hohen römischen Prälaten umgeben, die nicht mehr nur unterhalb seines Thrones sitzen, sondern auf dem erhöhten Podest unter dem Baldachin mit Platz genommen haben: Aleander, hinter dem Kaiser stehend, und der Erzbischof von Salzburg, Matthäus, bilden die unmittelbare Begleitung des jungen und formbaren Kaisers, der in ihrem Sinne handelt. Die Zusammengehörigkeit der drei betont Wislicenus noch, indem er die beiden Luther aufmerksam lauschenden Geistlichen sich in Karls Richtung vorbeugen lässt, während Karl selbst etwas nach hinten gelehnt ist, den Kopf auf die linke Hand gestützt. Dabei war Wislicenus der erste, der Karl V. bartlos dargestellt hat, wie er sich 1521 womöglich tatsächlich noch präsentierte: Bildnisse Barent van Orleys von um 1515/16 (Abb. 217),²⁰⁰³ an denen Wislicenus sich offensichtlich orientiert hat, zeigen das bartlose, junge Gesicht, dazu den tellerförmigen schwarzen Hut und den dunklen Pagenschnitt. Die hier besonders herausgestellte Jugend des Kaisers unterstützt um so stärker den Eindruck seiner Formbarkeit durch die beiden böseartig dreinblickenden älteren Männer, die seine Begleitung bilden, und von Wislicenus äußerst negativ charakterisiert werden. Dabei orientiert sich Wislicenus für Aleander wohl an dem überlieferten Kupferstich dei Musis (Abb. 202), verschärft aber die heruntergezogenen Mundwinkel und lässt die Nase hakenförmig ausbuchen. Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg, Erzbischof von Salzburg (vgl. Abb. 223), der seit dem Januar eifrig die Ächtung Luthers betrieb²⁰⁰⁴ und später für eine gewaltsame Ausrottung des Luthertums eintrat,²⁰⁰⁵ ist durch eine ähnliche Nase gekennzeichnet, die Lippen sind fest zusammengepresst, und seine Augen blicken aus tiefen Höhlen brennend auf den Mönch.

Dieser steht dem Kaiser links vom Thron gegenüber, auf der Achse, die das linke Bilddrittel abtrennt. Er ist hier, im Vergleich zu den Bildern Dietrichs und Hildebrands, wieder schwächer dargestellt, mit knochigen Schultern und schmalen Gesichtszügen, die sich allerdings nicht sehr getreu an die Cranach'schen Porträtzüge halten. Luther steht, den linken Fuß weit vorgesetzt, vor dem Kaiser und hat die Arme seitlich des Körpers mit den

²⁰⁰² Zitiert nach ARNDT 1976, S. 40.

²⁰⁰³ Versionen existieren in Bourg-en-Bresse, Musée du Brou; Neapel, Museo Nazionale die Capodimonte und Budapest, Szépművészeti Múzeum, alle abgebildet in KAT. AUSST. BONN 2000, Abb. 4, Abb. 31 und 32. ARNDT 1976, S. 282, Anm. 1 verweist auch auf eine Replik im Louvre.

²⁰⁰⁴ BRECHT 1981, S. 416.

²⁰⁰⁵ SCHRECKENBACH – NEUBERT³1921, S. 171.

Handflächen nach vorn leicht abgespreizt, eine Haltung, die vor Wislicenus schon App, König und Thumann dem bekennenden Luther gegeben hatten und die seine Ergebenheit in sein Gewissen und sein Ausgeliefertsein an sein Schicksal besonders sinnfällig ausdrückt. Er hat den Kopf erhoben, den Mund zum Sprechen geöffnet: „Hier stehe ich, ich kann nicht anders ...“: den Moment des Bekenntnisses hat schon Arndt für den hier dargestellten Augenblick in Anspruch genommen.²⁰⁰⁶ Die schmächtige Gestalt, die ergebene Gestik verweisen wieder einmal auf den Glaubenshelden Luther, was für den Schüler Schnorrs und gläubigen Christen Wislicenus nicht sehr verwunderlich ist. Doch geht damit hier die mutige Standhaftigkeit des Nationalhelden einher, der weite Ausfallschritt lässt Luther auch eine Spur großspurig erscheinen. Wie Schnorr und Dietrich vor ihm, hat auch Wislicenus Luther zum Ziel eines von rechts hereinfallenden Lichtstrahles gemacht, der Kaiser sitzt dagegen – auch das schon eine etablierte Taktik – mit seinen Beratern ganz im Schatten seines Baldachins. Zusätzlich betont Wislicenus die Figur Luthers, indem er ihn genau vor eine Lücke in der Brüstung postiert, die den vorderen Bereich des Saales, in dem die eigentliche Versammlung stattfindet, von dem hinteren, gangartigen und von einer gotischen Blendarkatur hinterfangenen trennt. Während vor der Brüstung die Reichstagsteilnehmer in mehreren Reihen sitzen und auch links in den an der linken Wand hochgestaffelten Bänken Gedränge herrscht, steht Luther ganz frei vor der vom Lichtstrahl erhellten Wand. Aller Blicke sind auf ihn gerichtet, und auch der Lanzenstiel eines der beiden rechts und links von der Brüstungsöffnung stehenden Landsknechte zeigt auf Luther: Er ist der Mittelpunkt des ganzen Geschehens, und wie immer ruft er im Auditorium eine Vielzahl verschiedener Reaktionen hervor.

Monika Arndt nennt uns die Identität der meisten Reichstagsteilnehmer.²⁰⁰⁷ Da ist zum einen die klerikale Fraktion, die sich wie bei Anton von Werner sitzend und stehend am rechten Bildrand vor dem Kaiserthron aufhält: An der Fensterwand direkt neben dem Vorhang des Baldachins steht der greise Eberhard von der Mark, Bischof von Lüttich, der die Verdammung der Schriften Luthers durch die Universität Löwen wesentlich mit vorangetrieben hatte,²⁰⁰⁸ neben ihm ein nicht weiter identifizierter Dominikanermönch in seiner hellen Kutte mit dem schwarzen Überwurf: Er ist einer der asketischen ‘Fanatiker’, das verraten die knochigen Gesichtszüge und die über den Kopf gezogene Kapuze. Ein Ordensbruder, jung und mit weichen Gesichtszügen, sitzt vor ihm, in grüblerischer Haltung, den Kopf auf die rechte Hand gestützt: Martin Bucer, der spätere oberdeutsche Reformator,

²⁰⁰⁶ ARNDT 1976, S. 276.

²⁰⁰⁷ ARNDT 1976, S. 276 f. Sie stützt sich dabei auf eine Publikation von Hans-Georg Uhl: Des Reiches Prominenz im Lutherbild der Kaiserpfalz, in: Goslarer Bergkalender, Goslar 1967, 317. Jahrgang, S. 30–33.

²⁰⁰⁸ BRECHT 1981, S. 323.

der seit der Heidelberger Disputation 1518 eine tiefe Bewunderung für Luther hegte und während des Wormser Reichstags bereits auf seine Befreiung von den Ordensgelübden wartete, die ihm am 29. April tatsächlich gewährt wurde.²⁰⁰⁹ Von ihm sind nur Profilbildnisse aus späterer Zeit bekannt (s. o. Abb. 195). Vielleicht kannte Wislicenus eine Zeichnung, die in der Porträtsammlung „Männer der Reformation“ von 1859 abgebildet war und wo Bucers Züge besonders weich und jung wirken, die Augen groß und treuherzig.

Vor den drei Geistlichen an der Fensterwand sitzen, fett und behäbig, Johannes, Abt von Fulda und der Berater Karls V., der kaiserliche Rat Guillaume de Croy, Herzog von Arschot und Herr von Chièvres, kurz Chièvres genannt. Er war einer der eher vermittelnd eingestellten Männer der kaiserlichen Partei; sein Bildnis ist einem Porträt eines südniederländischen Künstlers in Brüssel nicht unähnlich (Abb. 218).²⁰¹⁰

Vorn am Bildrand sitzt auf einem Stuhl Glapion, Karls Beichtvater, und beugt sich schwerfällig nach vorn. Es ist nicht unmöglich, dass Wislicenus sich für diesen Mönch an Werners Glapion orientiert hat, der einen ähnlich massigen Mann mittleren Alters in vorgebeugter Haltung gab.²⁰¹¹ Glapion war, zusammen mit dem Erzbischof von Trier, auf eine gütliche Beilegung der ‘Luthersache’ bedacht; beide engagierten sich stark in den der großen Reichstagssitzung folgenden Besprechungen mit Luther im kleinen Kreis. Richard von Greiffenklau, Erzbischof von Trier, sitzt wie bei von Werner in voller erzbischöflicher Montur im Profil vor dem Kaiser, in entspannter Haltung, die rechte Hand locker über ein Buch gelegt, abwartend.

Auf der anderen Seite des kaiserlichen Throns ist der Oberkörper des an einem Tisch sitzenden und sich wohl Notizen machenden Johannes von der Ecken zu sehen, der aus seiner vorgebeugten Haltung heraus Luther von unten fixiert, was wie bei Aleander und dem Erzbischof von Salzburg einen besonders verschlagenen Eindruck macht. Hinter ihm ist, direkt links vom Kaiser, Kurfürst Friedrich von Sachsen zu erkennen, wohl nach dem Kupferstich-Bildnis Dürers gezeichnet, und links von Johannes von der Ecken sitzt, in hellem, geschlitzten Wams und Federbarett, der Kurfürst von der Pfalz, Ludwig V.

Albrecht von Brandenburg, links von Ludwig, ist hier wie nie zuvor seinem Alter entsprechend dargestellt (vgl. Abb. 193)²⁰¹² Der 31-Jährige hat noch dunkles Haar und glatte

²⁰⁰⁹ STADLER 1983, S. 75.

²⁰¹⁰ Bildnis auf Holz, um 1510. Brüssel, Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Abb. in KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 83, S. 163.

²⁰¹¹ ARNDT 1976, S. 283, Anm. 6.

²⁰¹² Hier das Profilbildnis, der „große Kardinal“. Albrecht Dürers Kupferstich vom „kleinen Kardinal“ zeigt Albrecht von Brandenburg auch im Dreiviertelprofil, ein Beispiel befindet sich in Wien, Graphische Sammlung Albertina, vgl. KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 227, Abb. S. 250. Vielleicht kannte Wislicenus

Gesichtszüge. Wislicenus hat den direkten Vorfahren des hohenzollernschen Kaiserhauses deutlich als Sympathieträger aufgefasst, obwohl er durch den von ihm und Leo X. ins Leben gerufenen Petersablass direkter Auslöser der Reformation gewesen war und sich später nach einigem Schwanken zu ihrem scharfen Gegner entwickeln sollte. Allerdings war er in den Jahren nach dem Wormser Reichstag durchaus der Reformation gegenüber konziliant eingestellt, was nicht zuletzt mit seinen humanistischen Neigungen, seiner Förderung Ulrich von Huttens und seinem engen Kontakt zu Erasmus von Rotterdam zusammenhängt. Wislicenus hat ihm einen offenen Blick und eine bescheidene Haltung gegeben. Daneben wirkt Philipp von Hessen, zwischen Albrecht und Luther wie bei Anton von Werner mit übergeschlagenen Beinen sitzend, wieder einmal recht stutzerhaft in seinem kurzen Mäntelchen, dem gepflegten Schnurrbart und der weißen Feder auf dem Barett. Für sein Porträt konnte Wislicenus sich an Hans Brosamers Holzschnitt (Abb. 266) oder auch an dem Hans Krell zugeschriebenen Bildnis auf der Wartburg orientieren (vgl. Abb. 198).

Bei dem Mann, der links hinter Friedrich dem Weisen sitzt, soll es sich laut Monika Arndt um Georg von Frundsberg handeln, der hier zwar – abgesehen von dem Vollbart – keinerlei Ähnlichkeit zu dem bekannten Berliner Gemälde Ambergers zeigt, dafür aber eine verblüffende Nähe zu dem Frundsberg Anton von Werners.²⁰¹³ Der Mann, der rechts hinter ihm wohl hinter der Brüstung steht, ist in das Gewand des Reichsherolds gekleidet und trägt den Heroldsstab mit dem Reichsadler in der Hand, sehr wahrscheinlich meinte Wislicenus Kaspar Sturm.²⁰¹⁴ Rechts vom Reichsherold tummeln sich oberhalb der Brüstung die spanischen Soldaten mit ihren Sturmhauben, links hat sich eine weitere Gruppe von Zuschauern hinter der Brüstung niedergelassen. Darunter ist, ganz rechts und links von Frundsberg, schreibend, der Kanzler des Kurfürsten von Sachsen, Georg Spalatin.²⁰¹⁵ Neben Woldemar Friedrich war Wislicenus der Erste, der Spalatin mit in das Bild vom Wormser Reichstag brachte. Das ist einigermaßen verwunderlich, war Spalatin doch der wichtigste Vermittler zwischen Luther und seinem Kurfürsten, derjenige, der sich in den frühen Jahren der Reformation unermüdlich für die Sache Luthers einsetzte und auch maßgeblich an seinem

auch das Bildnis der Cranach-Schule in Berlin, Jagdschloss Grunewald, das den sehr roten Mund des jungen Kardinals zeigt: Abb. in REUTER 1971, Abb. 22.

²⁰¹³ Letzteres bemerkte auch ARNDT 1976, S. 283, Anm. 26.

²⁰¹⁴ Sein Porträt orientiert sich nur dem Typ nach an Anton Werners Darstellung des Heros, den ARNDT 1976, S. 283, Anm. 27 als Vorbild heranzog. Siegfried Gehrecke hat nachgewiesen, dass Wislicenus, dem von Kaspar Sturm kein zeitgenössisches Bildnis vorgelegen zu haben scheint – Albrecht Dürers Silberstift-Porträt scheint ihm nicht bekannt gewesen zu sein –, das Porträt nach dem damaligen Kastellan der Pfalz, Karl Luges aufnahm: GEHRECKE 1987, S. 49 f.

²⁰¹⁵ ARNDT 1976, S. 314. Sie bezeichnet ihn fälschlich als „Gegner Luthers“.

Ruf vor den Wormser Reichstag beteiligt war.²⁰¹⁶ Sein Porträt ist möglicherweise abhängig von dem Stammbuchbildnis Cranachs, das Wislicenus über die Porträtsammlung „Männer der Reformation“ gekannt haben mag (Abb. 164).²⁰¹⁷

In der Gruppe, die die Bänke links am Bildrand bevölkert, befinden sich weitere Wittenberger Anhänger Luthers, darunter auch Hieronymus Schurf, Luthers Rechtsvertreter, der vorn an einem Tisch sitzt, die Feder in der Hand, und sich halb zu Luther umdreht. In dem alten Mann zu seiner Linken, der Luther eher griesgrämig fixiert, will Arndt Gregor Brück erkennen, den kursächsischen Rat und späteren Kanzler Johanns des Beständigen.²⁰¹⁸ Diese Identifizierung scheint mir nicht haltbar, vielmehr ist Brück in dem jungen Mann zu sehen, der direkt oberhalb des Kopfes des Alten steht und sich zu einem Freund ganz am linken Bildrand, dem pommerschen Junker Peter Suaven, wendet: Ganz deutlich zeigt dieser Mann die Züge Brücks, wie sie Cranach in einem Gemälde überliefert hat, selbst die Kopfbedeckung stimmt mit diesem Bildnis überein (vgl. Abb. 206).²⁰¹⁹ Zwischen Brück und Suaven steht Luthers treuer Freund Nikolaus von Amsdorf, dem die innere Anspannung deutlich anzusehen ist.

Wie bei Werner sind neben den Wittenbergern auch hier Vertreter der Bürgerschaft Augsburgs und Nürnbergs wiedergegeben: Oberhalb von Brück sehen wir Willibald Pirckheimer, gezeichnet nach dem bekannten Kupferstich Dürers von 1524, der die an einen Löwen erinnernden Züge mit der flachen Nase und den wachen Augen und die den Kopf umspielenden Locken überliefert hat (Abb. 219).²⁰²⁰ Schräg rechts vor ihm, mit dunklem Barett, ist das Gesicht des Ratsschreibers von Nürnberg, Lazarus Spenglers, mit den wulstigen Lippen und der vorspringenden Nase zu erkennen (Abb. 220),²⁰²¹ und direkt rechts neben ihm, bekannt aus Dürers Bildnissen (Abb. 209), Jakob Fugger. Wislicenus zeigt damit die ganze Bandbreite der Haltung des städtischen Bürgertums zu Luther: den die Reformation bekämpfenden Fugger, den zunächst der Reformation gegenüber aufgeschlossenen, dann aber doch im alten Glauben bleibenden Humanisten Pirckheimer und schließlich den begeistert für Luthers Lehre eintretenden Spengler.

Vor dieser bürgerlichen Fraktion sitzen noch zwei weitere Fürsten, beide Gegner der Reformation: Direkt links von Luther Georg von Sachsen, ingrimmigen Gesichtes, daneben

²⁰¹⁶ Zu Spalatins Rolle in der frühen Entwicklung der Reformation und besonders am Wormser Reichstag s. KOHLS 1971, S. 429–435.

²⁰¹⁷ MÄNNER DER REFORMATION 1859, o. S.

²⁰¹⁸ ARNDT 1976, S. 277.

²⁰¹⁹ Zeichnung danach in MÄNNER DER REFORMATION 1859. Bugenhagen dagegen, den ARNDT 1976, S. 277, in diesem Mann erkennen will, hat eine breitere Gesichtsform und trug auf keinem der mir bekannten Bildnisse einen Bart.

²⁰²⁰ Abb. in KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 64.

der Kurfürst Joachim I. von Brandenburg, der – wie Albrecht von Mainz ein Vorfahr des hohenzollernschen Kaiserhauses – immerhin nicht ohne Sympathie gezeichnet ist: Er lauscht aufmerksam, und in einer nachdenklichen Geste hat er das Kinn auf die linke Hand gestützt. Sein Bildnis ist nicht ohne Ähnlichkeit zu dem Bildnis Cranachs von 1529 (Abb. 212), mag aber auch von einer Medaille von Friedrich Hagenauer von 1530 inspiriert sein (Abb. 221).²⁰²² Das von Wislicenus sehr breit gezeichnete Panorama der wichtigsten Männer der Reformationszeit wird vervollständigt durch die düstere Gestalt des hageren Herzogs von Alba, der fast wie ein Gespenst links an der Brüstung auftaucht, frontal zum Betrachter und offenbar kalt-unbewegt. Er ist – neben dem päpstlichen Nuntius Aleander – der Einzige der Dargestellten, der wohl definitiv nicht an dieser Reichstagsitzung teilnahm, und es ist kaum vorstellbar, dass es Wislicenus oder Anton von Werner, wie Monika Arndt meint, nicht bewusst gewesen sei, „daß der Herzog zum Zeitpunkt des Reichstages erst 14 Jahre alt gewesen ist.“²⁰²³ Vielmehr ist hier, wie oben erläutert, ein bewusster Vorgriff auf die folgende Geschichte anzunehmen, der nicht ohne antikatholische und antihabsburgische Implikationen zu sehen ist.

Monika Arndt hat aber Recht, wenn sie insgesamt eine starke Beeinflussung des Bildes Wislicenus' von Anton von Werner konstatiert: Wie Werner hat Wislicenus sich mehr als die anderen Künstler um eine Unzahl historischer Porträts bemüht, wie dieser das Personal der Reichstagsversammlung auf das städtische Bürgertum ausgedehnt und mit dem Herzog von Alba in die Zukunft vorgegriffen. Über Werner hinausgehend hat er sogar die Bedeutung der Wittenberger Freunde und Unterstützer Luthers, Spalatins, Amsdorfs, Brücks, für die Reformation hervorgehoben. Der Funktion des Gemäldes in seinem Gesamtzyklus entsprechend hat Wislicenus sich bemüht, über den konkreten Augenblick hinausgehend ein Bild der Reformation zu zeichnen, das in dem bekennenden Luther eine besondere Konzentration erfährt.

Dass die Reformation das „Morgenlicht“ der deutschen Geschichte sei, wird angedeutet durch das von rechts, von Osten also, einfallende und Luther hell beleuchtende Tageslicht. Auch hierin entfernt Wislicenus sich, wie andere Künstler, Schnorr und Dietrich, vor ihm, von der historischen Überlieferung, nach der es im Saal schon so dunkel war, dass man die Fackeln anzünden musste. Auch das Anzünden der Fackeln ließe sich sicher, wie bei Plüddemann, im

²⁰²¹ KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 435, S. 329 zeigt ein Bildnis eines unbekanntes Künstlers nach einem Vorbild von Dürer. Hier auch biographische Angaben zu Spengler.

²⁰²² Bildnis Cranachs in Berlin, Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, abgebildet in Reuter 1971, Abb. 26; auch KAT. AUSST. HAMBURG 2003, Kat. Nr. 22, Abb. S. 34. Medaille Hagenauers: KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 193, Kat. Nr. 245. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Med. 1 297.

²⁰²³ ARNDT 1976, S. 283, Anm. 20.

Sinne einer Lichtmetaphorik des „Erleuchteten“ und des „Erleuchtenden“ deuten, ist aber nicht so kräftig und bildwirksam wie der helle Sonnenschein.

Das zeigt sich in der relativ profanen Wirkung dieses Motivs bei Felix Schwormstädt, der das Thema noch 1917, zur 400. Wiederkehr des Thesenanschlags, in Öl malte (Abb. 222).²⁰²⁴ Dabei war 1917 die große Zeit der Historienmalerei schon vorbei, das Bild, im Auftrag der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ gemalt und dort als doppelseitiger Buntdruck abgebildet, war vorrangig als Illustration eher denn als autonomes Kunstwerk gedacht. Immerhin wurde es als Farbdruck und mit einer die dargestellten Personen benennenden Legende auch unabhängig von der „Illustrierten Zeitung“ vertrieben: Die Staatsbibliothek in Berlin und die Lutherhalle Wittenberg sind im Besitz solcher Drucke.²⁰²⁵

Zum Lutherjahr 1917, im vorletzten Jahr des Ersten Weltkrieges und des Deutschen Kaiserreiches, wurde Luther noch einmal intensiv als Nationalheld beschworen, was sich besonders in der populären Lutherliteratur dieses Jahres äußerte. Maron resümierte:

„Kein Thema aber, das damals so häufig traktiert worden wäre wie das Thema *‘Luther und Deutschland!’* Kaum eine Schrift, die dieses Thema überhaupt nicht berührt, zahlreiche Schriften, die es zum einzigen Inhalt machen.“²⁰²⁶

Dabei wurde Luther nicht selten zum Zugpferd markiger Durchhalteparolen, seine Person diente zur Besinnung auf deutsche Grundwerte und deutsche Freiheit. Die Leipziger Illustrierte Zeitung widmete Luther 1917 ein ganzes Heft, und hier, eine Seite vor dem Abdruck von Schwormstädt's Bild, konnte man auch in einem langen Gedicht lesen, was Luther den Deutschen geschenkt habe. Es endet mit den Zeilen:

„Sein Werk, das in vierhundert Jahren / Der deutschen Seele Heimstatt bot, / Heut wiederum mit Schwert und Scharen / Der alte böse Feind bedroht. // Doch trutzig steht im Sturm der Zeiten / Den Ahnen gleich ein neu Geschlecht, / Auf heil'ger Wallstatt zu erstreiten / Des deutschen Geistes Weltenrecht. // Stahlkraft der alten Quelle nähre / Die Wehr uns gegen Schmach und Spott: / Und wenn die Welt voll Teufel wäre, / Ein' feste Burg ist unser Gott!“²⁰²⁷

Mit dem „Reichstag zu Worms“ erinnerte Schwormstädt 1917 also auch an ein Ereignis deutscher Selbstfindung, das während des Weltkrieges eine neue Bedeutung erhielt. Dabei bemühte er sich, als befände man sich noch in der Blütezeit des Historismus, mustergültig um historische Authentizität: Niemand ist dargestellt, der nicht tatsächlich beim Wormser Reichstag hätte zugegen sein können, und, soweit möglich, hat die Prominenz ihr

²⁰²⁴ Abb. in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* Nr. 3878, 149. Band, 1917, S. 12/13.

²⁰²⁵ Berlin, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung, Signatur Slg/B 206, s. auch STRAHL 1982, Nr. 519; Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. grfl IV a 8411.

²⁰²⁶ MARON 1982, S. 190.

²⁰²⁷ Der Dichter war Theo Sommerlad. Abgedruckt in der Leipziger *Illustrierten Zeitung* Nr. 3878, Band 149, 1917, S. 11.

‘authentisches’ Bildnis. Auch die Auffassung der gesamten Szenerie vermittelt ‘Wahrheit’: Die räumliche Disposition ist nachvollziehbar, die Lichtführung realistisch. Man schaut in einen sich weit in die Bildtiefe entwickelnden, einfachen Raum mit verputzten Wänden und einer Holzdecke, deren Balken auf den Fluchtpunkt im rechten Bildviertel zulaufen und die auf einer hölzernen Stütze auf der Achse, die das rechte Bildviertel abtrennt, ruht. Die hintere Wand wird durch ein großes Fenster und, ganz rechts im Bild, durch eine spitzbogige Türöffnung durchbrochen, durch die man einen Blick nach draußen erhält, wo sich das im Reichstagssaal herrschende Gedränge fortsetzt.

Das eigentliche Geschehen aber findet in der vorderen Hälfte des großen Raumes statt: Hier ist, links an der nach rechts in die Bildtiefe verlaufenden linken Wand, der Baldachin mit dem Reichsadler aufgebaut, unter dem, um mehrere Stufen über dem übrigen Bodenniveau erhöht, als großer Lehnstuhl der Thron des Kaisers steht. Luther selbst steht rechts im Bild, vor der hölzernen Stütze, dem Betrachter das Profil zuwendend. Schwormstädt hält sich also in seiner Grundkomposition an das während des 19. Jahrhunderts entwickelte und inzwischen fast obligatorisch gewordene Schema: Vor dem Kaiserthron an der linken Bildwand haben sich Karls Berater und Vertreter des Klerus versammelt, und hinter Luther und dem Kaiser, sitzend und dahinter stehend, die übrigen Reichstagsteilnehmer. Selbst den ganz vorn am Bildrand sitzenden Schreiber hat es ähnlich schon bei von Werner gegeben. Schwormstädt bleibt damit, obwohl die Malerei in den letzten zwanzig Jahren eine gewaltige Entwicklung durchgemacht hat – der Impressionismus ist schon wieder vorbei, die Blütezeit des Kubismus ebenfalls – ganz in den Konventionen der Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts. Lediglich in der Farbgebung, dem breiten Pinselstrich, dem pastosen Farbauftrag, den als Farbflecken aufgesetzten Lichtreflexen, geht er über die ‘realistische’ Malweise der Gründerzeit hinaus.

Wie in den meisten vorangegangenen Reichstags-Bildern hat auch Schwormstädt den Moment von Luthers Bekenntnis gewählt, sein „Hier stehe ich“ steht auch unter den nach dem Bild vertriebenen Farbdrucken. Für die Haltung Luthers orientiert sich Schwormstädt an der bei App und König zuerst in der Graphik formulierten Pose, die später Thumann und Wislicenus wieder aufgenommen haben: Luther steht, breitbeinig und dem Betrachter den Körper fast frontal darbietend, mit vom Körper abgespreizten Armen und nach vorn gewendeten Handflächen. Diese Geste der Machtlosigkeit aber geht bei Schwormstädt nicht mit dem schwächtigen Körper des zarten Mönchleins einher wie bei König und Wislicenus, sondern Luther hat den kräftigen Körperbau von Anton von Werners Luther, sein Kopf, ins Profil gewendet, zeigt wie dieser das Porträt, das Cranach von Luther mit dem Doktorhut gezeichnet hat, das des selbstbewussten Kämpfers und Siegers. Auffällig an Schwormstädts

Lutherkopf ist die stark verschattete Augenpartie, die an Cajetans Ausspruch von der „Bestie“ mit den „tiefen Augen“ denken lässt²⁰²⁸ und die Luther etwas Dämonisches gibt, das auch manchen Lutherbildnissen von Karl Bauer eigen ist. Hier zeigt sich der von den Zeitgenossen um die Jahrhundertwende so häufig beschworene deutsche Tiefsinn mit einem Hang zum Mystizismus, für den auch Thomas Mann – freilich selbst kühl Abstand haltend – Luther genauso wie Faust als Garant hinzuzog. Mit Blick auf den aus der Reformation resultierenden 30-jährigen Krieg schrieb Thomas Mann im letzten Jahr des Zweiten Weltkrieges, was auch für die deutsche Haltung des Ersten Weltkrieges Geltung hat: „Aber der gewaltige innerliche Grobian von Wittenberg war kein Pazifist; er war voll deutscher Bejahung tragischen Schicksals und erklärte sich bereit, das Blut, das da fließen würde, ‘auf seinen Hals zu nehmen’.“²⁰²⁹

Die Bereitschaft, mannhaft in seinen Untergang zu gehen, zeigt auch der kraftstrotzende, grobknochige Luther Schwormstädt. Als Antipode steht dem ein kleiner, dürrer und zart gebauter Karl V. gegenüber, der sich vor Erstaunen über das Betragen des Mönches halb aus seinem Sessel erhoben hat, auf dessen Lehnen die Hände noch liegen. Auch er ist nicht frei von Dämonie, die spitze Nase, das von Schwormstädt übermäßig betonte lange Kinn lassen an die böse Hexe aus den Grimm’schen Märchen denken und geben ihm im Gegensatz zu dem robusten deutschen Lutherhelden den Beigeschmack des feinen, romanischen Intriganten. Und das alles bei Beibehaltung der Porträttreue, denn das bartlose Kinn, die Haartracht und der Hut sowie die Grundzüge des Gesichts – wenn auch überzeichnet – sind deutlich an den Porträts Karls von van Orley orientiert (vgl. Abb. 217).

Dass Karl, der Habsburger, nicht zu den Deutschen zu rechnen ist, macht Schwormstädt auch deutlich, indem er rechts hinter seinen Thron zwei Männer stellt, die in der Legende als ein „Spanischer Edelmann“ und ein „Italienischer Edelmann“ identifiziert sind: Die Entourage des Kaisers ist also romanisch, ist nicht deutsch. Das gilt auch für seine Berater, die sich links vom Thron aufhalten: ganz links, die linke Hand auf die Lehne des Throns legend und so seine Vertrautheit mit Karl bekundend, Wilhelm von Croy, der Herr von Chièvres, und vor ihm, mit zusammengekniffenen schmalen Lippen und umschatteten Augen, der Beichtvater Glapion, die Aufmerksamkeit gespannt auf den Kaiser gerichtet.

Spannung ist auch in den Gesichtern der beiden Kardinäle zu lesen, die vor dieser Gruppe sitzen und sich leise zu unterhalten scheinen: Kardinal Matthäus Lang von Wellenburg, der Erzbischof von Salzburg, links, und neben ihm Albrecht von Brandenburg. Der Kardinal von

²⁰²⁸ Z. B. ROGGE ⁶1909, S. 81, berichtete von Cajetans Ausspruch nach dem Augsburger Verhör, er wolle mit dieser „Bestie“ nicht mehr reden, „denn er hat tiefe Augen und wunderbare Spekulationen in seinem Kopfe.“

Salzburg, das Kinn nachdenklich in die linke Hand gestützt und die etwas zusammengekniffenen Augen unter den dunklen Brauen auf Luther gerichtet, ist von Hieronymus Hopfers Kupferstich-Bildnis abgezeichnet (Abb. 223),²⁰³⁰ während der auf ihn einredende, dabei aber Luther anschauende Albrecht von Brandenburg neben ihm deutlich dem „kleinen Kardinal“ Dürers von 1519 entspricht.²⁰³¹ Unruhe und Aufregung des Kardinals hat Schwormstädt durch seine weit aufgerissenen Augen und das hektische Beiseite-Tuscheln deutlich gemacht.

Neben einem weiteren, nicht weiter identifizierten Prälaten, der halb als Rückenfigur vorn im Lehnstuhl sitzt und hinter dem anonymen Schreiber vorn am Bildrand zeigt Schwormstädt den Offizial des Erzbischofs von Trier, Johannes von der Ecken, dessen rechte Hand, die Finger in die Seiten gesteckt, auf einem Buch auf dem Tisch des Schreibers liegt – wohl ein Buch Luthers, aus dem er vielleicht zum Beweis zitiert hat. Sein Kopf ist genau im Profil gezeichnet, das Kinn angehoben, die Aufforderung, die er kurz zuvor an Luther gerichtet hat – klar zu sagen, ob er widerrufe oder nicht – scheint noch im Raum zu stehen.

Die Mehrheit der Reichstagsversammlung schließt sich dem Thron des Kaisers an seiner Linken an, hier sitzt ganz zuvorderst zunächst die massige Gestalt des Kurfürsten Friedrich des Weisen von Sachsen mit seinem ergrauenden Bart; sein Bildnis ist hier wohl nicht nach Dürer, sondern nach dem Bildnistypus Lucas Cranachs ab 1525 gezeichnet: Die Haltung des Kopfes, auch die Kopfbedeckung hat Schwormstädt gewissenhaft abgezeichnet (vgl. Abb. 189 links).²⁰³² Auch der hinter dem Kurfürsten stehende sächsische Kanzler Georg Spalatin ist haargenau nach einem zeitgenössischen Bildnis wiedergegeben, wenn auch aus etwas späterer Zeit: Lucas Cranach der Ältere malte um 1537 ein Porträt des Kanzlers mit der schwarzen Kopfbedeckung mit den Ohrenklappen und dem hochgeklappten Kragen, das wie Schwormstädts Spalatin die Falten auf der Stirn, die etwas knollige Nase und den wohlwollend lächelnden Mund zeigt.²⁰³³ Bei Schwormstädt hat der mit Luther befreundete und hier in schlichtes Gelehrtenschwarz gekleidete Spalatin, die Szene aus dem Hintergrund beobachtend, den linken Finger nachdenklich an das Kinn gelegt.

²⁰²⁹ Thomas Mann: Deutschland und die Deutschen, 1945. Zitiert aus: GLASER – STAHL 1983, S. 289.

²⁰³⁰ Abb. bei SCHRECKENBACH – NEUBERT³ 1921, S. 121.

²⁰³¹ Abb. in KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 56.

²⁰³² Das Bildnis existiert in verschiedenen Versionen: Als Original Cranachs darf wohl das Porträt in Schleswig-Holsteinische Landesmuseen Schloss Gottorf gelten: Abb. in KAT. AUSST. HAMBURG 2003, Kat. Nr. 24, Abb. S. 30. Das Bild wurde aber aus der Werkstatt auch als Serienbild vertrieben, allein oder auch in Kombination mit dem Porträt des Bruders Johann und gelegentlich auch dessen Sohn, Johann Friedrich. Vgl. KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 69 und das Triptychon der drei Kurfürsten in Nürnberg, abgebildet in KÖSTLIN 1883A, Abb. 37 und in der Hamburger Kunsthalle, in: FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, Nr. 272.

²⁰³³ Karlsruhe, Kunsthalle. Abb. in REUTER 1971, Abb. 36.

Die Genauigkeit, mit der Schwormstätt das historische Porträt in sein Bild einbezog, zeigt sich auch an dem Mann, der neben Spalatin steht und weder auf Luther noch auf den Kaiser schaut, sondern sich mit einem Mann unterhält, dessen Kopf rechts oberhalb von Johannes von der Ecken sichtbar wird. Es ist, so sagt die Legende, Richard von Greiffenklau, der Erzbischof von Trier, der doch eigentlich gerade besonderen Anteil an der Luthersache nahm. Bei Schwormstätt dagegen lässt er sich ausgerechnet im Augenblick von Luthers verhängnisvollem Bekenntnis auf ein Gespräch ein, und das wohl nur, damit sein Profilbildnis, wie es der Epitaph des Erzbischofs und Kurfürsten im Trierer Dom zeigte, getreu nachgezeichnet werden konnte (Abb. 203).

Der Gesprächspartner ist Herzog Ludwig X. von Bayern, der Johannes Eck zu der Leipziger Disputation als sein Landesherr ein Empfehlungsschreiben gegeben hatte.²⁰³⁴ Direkt rechts von ihm erkennt der Betrachter die breite und hohe Gestalt Herzog Georgs von Sachsen, samt Bart und Goldkette getreu nach einem der Bildnisse Lucas Cranachs gezeichnet, und wieder rechts neben ihm seinen Antagonisten, den noch sehr jungen Philipp von Hessen, in Kleidung und Gesichtszügen nach dem Wartburg-Bildnis von Hans Krell aufgenommen (s. o. Abb. 160 und Abb. 198). Sein Ausdruck ist freundlich, fast ein wenig amüsiert über die Kühnheit des Mönches, zu dessen Anhänger er später werden sollte.

Schwormstätt war der einzige Künstler, der, neben Philipp von Hessen, auch Conrad Peutinger in das Bild vom Wormser Reichstag brachte, obwohl seine Anwesenheit so nahe liegt. Schon in Augsburg 1518, bei dem Verhör Luthers vor Cajetan, hatte der Augsburger Stadtschreiber und Humanist Luther zur Seite gestanden; er bekannte sich zwar nie zu dem neuen Glauben, blieb aber doch kirchlich-reformerisch gesinnt. 1521 war er in Worms, beeinflusst von Erasmus von Rotterdam, maßgeblich an Vermittlungsversuchen in der Luthersache beteiligt.²⁰³⁵ Vor seinem ersten Verhör vor dem Reichstag sprach Luther, schon im Reichstagsaal, Peutinger an, und vor dem zweiten Verhör am 18. April besuchte Peutinger seinerseits Luther in seinem Quartier.²⁰³⁶ Auch für Peutinger hat Schwormstätt ein Bildnis genau kopiert: das Bildnis Ambergers in der Augsburger Gemäldegalerie (s. o. Abb. 152). Wie auch bei den übrigen porträtierten Herren, so ist Schwormstätt auch hier in Haltung und Kleidung des Dargestellten kaum von seiner Porträtvorlage abgewichen, und so wirkt der Blick, mit dem der Humanist in Luthers Richtung schaut, zwar wohlwollend, aber unbeteiligt. Stärker variiert wirkt da schon der neben Peutinger stehende Herzog Wilhelm IV. von Bayern, dessen Bildnis uns eine farbige Zeichnung Barthel Behams überliefert (Abb.

²⁰³⁴ BRECHT 1981, S. 288.

²⁰³⁵ BRECHT 1981, S. 445 f.; auch KOHLS 1971, bes. S. 422–425.

224).²⁰³⁷ Seine Wendung nach rechts, als ginge ihn die Luthersache überhaupt nichts an, ist aber möglicherweise auch seiner Haltung auf einem mir unbekanntem Bildnis geschuldet. Innerhalb des Bildes könnte man als Ziel seines missbilligenden Blickes Georg von Frundsberg vermuten, der etwas rechts von ihm hinter dem Reichsherold steht (nach Ambergers Bildnis gezeichnet (Abb. 184), und voll Wohlwollen auf Luther blickt. Wilhelm IV. von Bayern nämlich war und blieb zeitlebens streng antireformatorisch: Er verhängte mehrere Religionsmandate zur Unterdrückung der Lutheraner und Täufer und berief die Jesuiten nach Bayern. „Für das Überleben des katholischen Glaubens in Deutschland war Wilhelms Regierung maßgeblich.“²⁰³⁸

Vor Frundsberg macht der Reichsherold Kaspar Sturm einen Schritt auf den Kaiser zu, gespannt seine Reaktion verfolgend. Als erster und einziger der Künstler, die den Wormser Reichstag malten, kannte Schwormstädt vielleicht Dürers Zeichnung des Herolds (Abb. 225):²⁰³⁹ Wenn er auch Kleidung und Kappe veränderte, so zeigte er ihn doch wie Dürer bartlos und mit den beiden tiefen Falten zwischen den Augenbrauen, mit der schmalen Nase und der eckigen Kieferpartie.

Links neben Kaspar Sturm sitzen in der vordersten Reihe zwei Kurfürsten, die sich beide auf ihren Stühlen weit vorgelehnt haben, die Hände auf die Knie gestützt, und gespannt zu Luther hinüberschauen. Da ist zum einen, rechts von von der Ecken, Hermann von Wied, der Kölner Erzbischof und Kurfürst von Köln, der, obwohl er sich ihr später zuwandte, zur Zeit des Wormser Reichstags noch ein entschiedener Gegner der Reformation war.²⁰⁴⁰ Ablehnung drückt sich in seinen Gesichtszügen aus, die ungefähr an die Bildnismedaille Friedrich Hagenauers von 1537 angelehnt sein mögen (Abb. 226).²⁰⁴¹

Ablehnung zeigen auch die zusammengezogenen Brauen des rechts neben Hermann sitzenden, dicken Kurfürsten Joachim I. von Brandenburg, auch er ein entschiedener Gegner der reformatorischen Bestrebungen Luthers. Seine Züge hat Schwormstädt dem Bildnis Cranachs von 1529 (s. o. Abb. 212) entnommen, ihm dazu aber den Hut gegeben, den er auf seiner Bildnismedaille von Friedrich Hagenauer trägt (Abb. 221).²⁰⁴²

²⁰³⁶ BRECHT 1981, S. 431, 434.

²⁰³⁷ Farbige Kreidezeichnung, Wien, Graphische Sammlung Albertina; Abb. in KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 20, S. 77.

²⁰³⁸ GANZER – STEIMER 2002, Sp. 816 f.

²⁰³⁹ Zeichnung von 1520, Chantilly, Musée Condé. Abb. in KAT. AUSST. WORMS 1971, o. S.; SCHRECKENBACH – NEUBERT³1921, S. 93.

²⁰⁴⁰ KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 192.

²⁰⁴¹ Kölnisches Stadtmuseum, KSM 477; Abb. in KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 192, Kat. Nr. 241, S. 192.

²⁰⁴² KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 193, Kat. Nr. 245.

Als letztes Porträt benennt die Legende noch das Ulrich von Pappenheims, des Reichserbmarschalls, den der Betrachter in dem langbärtigen älteren Herren rechts hinter Luther zu erkennen hat, Luther fixierend, als sähe er ein Gespenst. Alle übrigen Köpfe scheinen Typen zu sein, namentlich die beiden fein gekleideten älteren Herrn vorn am rechten Bildrand, von denen einer sein Taschentuch herausgeholt hat, um sich die Stirn abzutupfen, damit die Hitze, die im Saal herrscht, verdeutlichend. Wie hier sind es auch sonst die anonymen Gesichter im Saal, die für die Verbreitung von Stimmung zuständig sind: Die Kerzenanzünder an dem großen Leuchter, der um den Mittelbalken herumhängt, die zeigen, dass das Tageslicht zur Neige geht, oder auch die Gruppe von Männern direkt am Saaleingang, die sich offenbar nur durch Schreien verständigen können, so groß ist das Getümmel, so groß sicher auch die Lautstärke, die von der vor den Türen wartenden Volksmasse hereindringt.

Kein Künstler vor Schwormstädt hat sich so intensiv und so bis ins Detail an den zeitgenössischen Porträts der Anwesenden festgehalten. Ein Grund dafür ist sicher, dass Schwormstädt leichter an das gewünschte Anschauungsmaterial kam als ein Künstler, der sich 50 Jahre vor ihm mit dem Thema beschäftigte: Die großen illustrierten Bücher zur Reformationsgeschichte und zur Geschichte des Christentums von Bernhard Rogge waren inzwischen herausgekommen, ebenso bereits in zweiter Auflage die Reformationsgeschichte Pflugk-Hartungs, in der eine Unmenge an Porträts abgebildet waren.²⁰⁴³ Ein weiterer Grund mag aber auch das Verlangen nach Authentizität gewesen sein, das Schwormstädt auch daran hinderte, irgendeine Figur darzustellen, die bei dem Reichstag nicht zugegen war: Selbst Aleander, sonst in allen Bildern anwesend und als hinterhältiger Gegenspieler Luthers charakterisiert, fehlt. Je authentischer aber die Gesamtwirkung, um so echter musste auch der forcierte Gegensatz zwischen Luther und Karl V., dem Deutschen und dem Fremden, Wahrhaftigkeit und Hinterlist erscheinen: Wieder einmal ist die vermeintliche Authentizität Deckmantel für konstruierte Geschichte.

Nach Schwormstädt hat kein Künstler mehr den Wormser Reichstag in einem Historienbild dargestellt: Die große Zeit der Geschichtsmalerei war endgültig vorbei. Immerhin ist der Wormser Reichstag aber genau 100 Jahre lang immer wieder Thema für die bildende Kunst gewesen, und während dieser ganzen Zeit wurde fast durchgehend und mit nur wenigen Varianten ein einziges Kompositionsschema gepflegt, in dem Luther dem Kaiser gegenübersteht. Luther, der Mönch, spricht mit dem Kaiser: Bei aller genauen historischen Recherche, die die Künstler betrieben, haben sie sich offenbar nie daran gestört, dass Luther

von Johannes von der Ecken befragt wurde und vor allem ihm Rede und Antwort stand. Seekatz in Worms hatte das noch berücksichtigt, aber seit den frühesten historistischen Luthergraphiken, die das Thema zeigten – von Bernhard Rode, Mettenleiter und Hummel – pflegte man die Gegenüberstellung von Kaiser und Mönch. Eine Gegenüberstellung, die nicht ohne Reiz war, konnte man doch hieran den Gegensatz zwischen prunkvoll und einfach, schließlich auch zwischen deutsch und nicht-deutsch zeigen. Karl V., nicht Johannes von der Ecken, war es schließlich auch, der als Gegenspieler Luthers später die Weltgeschichte mitbestimmen sollte.

V.10.3.2. „Ich bin hindurch!“ – Luther nach seiner Rede vor dem Reichstag

Das nur wenig Änderungen zulassende Kompositionsschema des Themas „Luther auf dem Reichstag zu Worms“, die stetige Wiederkehr des ewig Gleichen mag zwei Künstler bewogen haben, einen anderen Moment als Luthers Rede vor Kaiser und Reich und sein abschließendes Bekenntnis zum Thema ihrer Bilder zu machen: Wilhelm Beckmann und Woldemar Friedrich zeigten statt dessen den Moment unmittelbar nach diesem Bekenntnis, in dem Luther sein „Ich bin hindurch!“ ruft und die Reichstagsversammlung sich schon auflöst. Dieser Moment ist freilich welthistorisch kaum mit dem eigentlichen Bekenntnis zu vergleichen, gab den Künstlern aber, 1883 und 1893, die Gelegenheit, das Ereignis aufgelockerter und belebter zu zeigen, die Reaktionen der Reichstagsteilnehmer auch deutlicher werden zu lassen, war doch der Moment der gespannten Stille vorbei. Man trug damit sicher auch dem erhöhten Bedürfnis des Publikums nach „Erlebnis“ Rechnung: statt eines langweiligen Staatsaktes zeigte man einen Tumult und in seiner Mitte einen siegreichen Helden.

Durch Wilhelm Beckmanns (*1852) Autobiographie sind wir von seinem Lebenslauf gut unterrichtet: Der in Düsseldorf geborene Historienmaler, der bei Bendemann und Janssen lernte, stellt sich selbst als ausgesprochenen deutsch-nationalen Patrioten dar, der von Kindesbeinen an mit liberalen Tendenzen vertraut war²⁰⁴⁴ und sich in den 80er Jahren auch als Wahlmann der Nationalliberalen in Düsseldorf aufstellen ließ.²⁰⁴⁵ Dabei scheint er die Ablehnung alles Katholischen, die viele seiner Parteigenossen auszeichnete, nicht geteilt zu haben: Immer wieder berichtet er vom freundschaftlichen Umgang mit Katholiken, spricht

²⁰⁴³ ROGGE 1890; ROGGE ⁶1909; PFLUGK-HARTTUNG ²1915.

²⁰⁴⁴ BECKMANN 1930, S. 6: Die Eltern Beckmanns besaßen ein Restaurant in Düsseldorf, in dem trotz Presseverbots nach wie vor heimlich die „Rheinische Zeitung“ gelesen wurde.

²⁰⁴⁵ BECKMANN 1930, S. 66.

sich auch gegen den „Hochmut der Augsbургischen Konfession“ und die Intoleranz vieler Protestanten aus.²⁰⁴⁶

Dennoch: die ultramontane Politik der katholischen Kirche weckte wohl seinen Widerstand. So berichtet er einmal, dass er bei einem Besuch Wilhelm Kaulbachs in München den liberalen Katholiken Ignaz von Döllinger kurz nach seiner Exkommunikation kennenlernte:

„Wie Schwerthiebe fielen in der Diskussion, die dem Vortrag folgte, die Äußerungen über die vatikanische Politik. Geistvoll entwickelte Döllinger die Tragweite und Wirkung der staatsgefährlichen neuen Dogmen und Bismarcks gegensätzliche Stellung. Mit Wärme sprach er, der Katholik, von David Friedrich Strauß. Ich war wie in einer anderen Welt und lauschte.“²⁰⁴⁷

Vielleicht nicht zufällig war Beckmanns erstes größeres Historien Gemälde, das er im folgenden Jahr vollendete, eines von dezidiert protestantischer Thematik: „Hussiten nehmen vor der Schlacht das Abendmahl“. Ein Pastor Natorp, der ihn konfirmiert hatte und von dessen „schwärmerisch mystische[r] Kampfesnatur“ Beckmann erzählt, habe ihm dabei zur Seite gestanden und ihn auch bei dem Entwurf des Lutherbildes beraten.

Dieses allerdings nahm Beckmann erst um 1882/83, sicher mit Blick auf das bevorstehende Luther-Jubiläum, in Angriff, nachdem er mit „Die Übergabe der Veste Rosenberg“ ein weiteres Thema aus den Hussitenkriegen verbildlicht hatte.²⁰⁴⁸ Zu seinen Intentionen zum Lutherbild schrieb er in seinen Erinnerungen:

„Es sollte in diesem Bilde die Wirkung der Rede auf die Zuhörer zum Ausdruck kommen, dergestalt, wie sich erregte Gruppen bilden und die Anhänger den Reformator umringen. Indem ich das künstlerisch schon oft behandelte Thema auf solche Weise von einer neuen Seite faßte, konnte ich malerische Aufregung und Leben in die einzelnen Gestalten bringen. Historisch stand fest, daß die Räumlichkeiten in Worms nicht mehr bestanden, auch nicht einmal mehr nach der Beschreibung rekonstruiert werden konnten; so war ich in der Anordnung an nichts gebunden und konnte meiner Phantasie in einer Reihe von Versuchsskizzen freien Spielraum lassen.“²⁰⁴⁹

Bei der Betrachtung des 1883 oder 1884 vollendeten Gemäldes zeigt sich, wie viel Freiheit sich Beckmann tatsächlich nahm (Abb. 227).²⁰⁵⁰ Nicht nur ist die räumliche Disposition fast

²⁰⁴⁶ BECKMANN 1930, S. 9.

²⁰⁴⁷ BECKMANN 1930, S. 34.

²⁰⁴⁸ Abb. in BECKMANN 1930, Tafel nach S. 32. Damals Galerie in Stockholm.

²⁰⁴⁹ BECKMANN 1930, S. 63.

²⁰⁵⁰ Öl/Lwd., 248 x 345 cm; Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, Inv. Nr. A I 905. Zur Datierung: Signiert u. re.: W. Beckmann 1884, doch berichtet BECKMANN 1930, S. 82, dass das Bild bereits anlässlich des großen Luther-Festumzuges in Eisleben, dessen Gestaltung Beckmann unterstand, im November 1883 im Eislebener Sterbehaus Luthers ausgestellt war. – Literatur: A. Rosenberg in *Zeitschrift für bildende Kunst* 20, 1885, S. 98; *Kunstchronik* 21, 1886, Sp. 692; *Kunstchronik* 22, 1887, Sp. 601 f.; *Kunstchronik* 23, 1888, S. 701; BM I,1, S. 64, Nr. 6; BECKMANN 1930, S. 63, 66, 81 f., 189; GROSS 1989, S. 107 f., Abb. 104; KAT. BERLIN 2001; Abb. auch bei ROGGE ⁶1909, Tf. S. 114 f. – Ausgestellt im Sterbehaus Luthers, Eisleben, November 1883; auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1884; Wien, permanente Ausstellung im Künstlerhaus Sommer 1886; Dresden,

unübersehbar, sondern Beckmann verzichtete auch fast vollständig auf die Wiedergabe historischer Porträts. Der Raum, in den er Einblick gibt, ist scheinbar riesig; im Bild ist davon nur die Rückwand zu erkennen, die über einem übermannshohen Sockel etwas zurückspringt. In der linken Bildhälfte aber ist der Raum scheinbar um mehrere Meter vertieft: Eine unüberschaubare Anzahl von Köpfen zeigt hier ein großes Gedränge an, dahinter scheint helles Licht durch ein riesiges Fenster. Links im Bild scheinen treppenförmig Zuschauerbänke aufgebaut zu sein, denn die Menschen stehen dort bis an den oberen linken Bildrand, während der Hintergrund der rechten Bildhälfte die Sphäre des katholischen Klerus bildet: Eine nach vorn hin übermannshohe Brüstung bietet den dahinter sitzenden Geistlichen offenbar gleichzeitig den Schreibtisch, denn Papiere liegen hier überall verstreut, und in der Mitte der Balustrade ist eine kostbare Goldschmiedearbeit, ein Kruzifix, aufgestellt. Dahinter sitzt ein breiter, älterer Mann, ein Schreiber offenbar, die Feder noch in der Hand, neben ihm, die Kapuze über den Kopf gezogen, ein jüngerer Mönch, der die rechte Hand fest auf dem Schreibtisch abgestützt hat und sich mit finsterner Miene, Abstand nehmend, zurücklehnt. Rechts neben dem Schreiber stehen drei weitere Männer, ein Kardinal in ihrer Mitte: Er tuschelt offenbar mit einem weiteren Mann, der vor der Brüstung steht und gerade einmal mit dem Kopf über die Schreibablage der Geistlichen schauen kann. Die übertriebene Erhöhung des Sitzes der Geistlichen mag eine Anspielung auf die von protestantischer Seite viel kritisierte „Hierarchie“ der katholischen Kirche sein, das Kruzifix dagegen steht zwar in seiner kostbaren Ausführung für die Prunksucht der katholischen Kirche, ist aber inhaltlich als ein Verweis auf die von Luther verbreitete und sich unbedingt auf den Opfertod Christi gründende reformatorische Lehre zu sehen.

Die Reichstagsversammlung wurde gerade aufgehoben. Kaiser Karl V. und seine Anhänger haben den Raum offensichtlich schon verlassen; selbst die Stelle, wo Karl gesessen haben mag, ist nicht auszumachen. Karl selbst ist nur in einem Reliefbildnis präsent, das an dem in den Bildraum vorkragenden Oberteil eines Kamins am rechten Bildrand angebracht ist: In einem Medaillon zeigt dieses Relief bereits den bärtigen Karl mit kurzem Haar, den auch die meisten anderen Maler des Wormser Reichstags dargestellt haben.

Luther steht, etwas aus der Bildmitte nach links versetzt, vor dem hohen Schreibpult, das links vor der Brüstung des Klerus steht. Er trägt die Kutte, um die Taille nur mit einem einfachen Strick zusammengehalten, und hat von den Zügen her wenig Ähnlichkeit zu den Cranach'schen Bildnissen von Luther als Mönch. Ein beliebiger Augustiner könnte das sein,

aber er umklammert mit dem rechten Arm fest die Bibel, die er an seine Brust presst, und hat die etwas zu groß geratene Linke – nicht zufällig in Richtung des Kruzifixes – und den Blick andächtig erhoben: „Ich bin hindurch!“, soll diese Geste wohl sagen, und Gesicht und Hand des Mönches sind von einem hellen Licht bestrahlt. Ein Heiliger scheint hier vor dem Betrachter zu stehen, und das hat auch der blonde junge Mann erkannt, der rechts von Luther kniet und ihm, wie in Berührung einer heiligen Reliquie, die Hand auf die Brust legt. Von links sind einige ältere Herren auf Luther zugetreten, der sie jedoch gar keiner Beachtung würdigt: Es sind wohl die Berater Luthers und des sächsischen Kurfürsten, die sich nun, z. T. mit sorgenvollen Mienen, an ihn wenden. Von links drängt bereits weiteres Volk nach, Hochrufe ausstoßend und die Hüte schwenkend.

Eher Skepsis, aber auch Respekt verrät dagegen der Abstand, den drei weitere Männer, unterhalb des Kruzifixes stehend, von Luther genommen haben: Ein blonder, langhaariger Knabe hat die Hände wie zum Gebet gefaltet, neben ihm steht – getreu nach Holbeins Bildnissen – Erasmus von Rotterdam: Das einzige historische Porträt, das Beckmann aufnimmt, ist also das einer Person, die am Wormser Reichstag gar nicht zugegen war, die zudem sicher nicht zu Luthers begeistertsten Verehrern gehörte. Vage scheint Beckmann, der sich offensichtlich nicht die Mühe zu größeren historischen Studien gemacht hat, Reformation und Humanismus in eins gedacht zu haben, wobei es ihm vielleicht darauf ankam, so die fortschrittlichen Wirkungen der Reformation hervorzuheben. In der Bedeutung ist der Humanismus jedoch gegenüber der Reformation zurückgenommen, indem Erasmus und seine Begleiter wohl einen Kopf kleiner sind als Luther – eine Treppenstufe oder Ähnliches, die die drei von Luther und seinem Verehrer trennt, ist jedenfalls nicht zu erkennen.

Treppenstufen verlaufen dagegen bildparallel zum vorderen Bildteil hin, und auch hier tummeln sich – auf niedrigerem Bodenniveau als Luther – noch einige Männer, die so nah am Betrachter stehen, dass sie schon vom unteren Bildrand in Höhe der Taille beschnitten werden und die im Verhältnis zu Luther, der ja immerhin die Hauptperson des Bildes ist, unverhältnismäßig groß wirken. Ganz links ist hier wohl der Reichsherold zu sehen, den Adler auf der Brust, der nach links vorn aus dem Bild herauschaut und die Hand abwehrend in diese Richtung ausgestreckt hat: zu groß ist das Gedränge, so stellen wir uns vor, das zu dem Helden des Tages durchdringen will; dem muss Einhalt geboten werden. Rechts neben ihm steht, bartlos und mit Pagenschnitt, ein jüngerer Mann, der ebenfalls eine offizielle Position zu bekleiden scheint, denn er hält einen Stab mit vergoldetem Knauf in der erhobenen Hand – der Reichserbmarschall Ulrich von Pappenheim? Er scheint im Gespräch

mit einem behäbigen Bürger im Pelzmantel und mit schwarzer Pelzkappe. Dieser schaut als Einziger in dieser Gruppe zu Luther hin.

Eine weitere Gruppe sensationssüchtiger Zuschauer hat sich rechts vorn am Bildrand versammelt: Ein Landsknecht, den Helm auf dem Kopf, stützt sich auf sein Schwert und hat die Hände zum Gebet gefaltet, andächtig auf den Reformator blickend, während ein bärtiger Unruhestifter rechts von ihm beide Fäuste geballt hat und den Kameraden hinter ihm begeistert und lachend etwas zuruft: Die Geste richtet sich wohl weniger gegen Luther als gegen den Klerus.

Beckmann gibt Luther als den Mittelpunkt und Helden einer anonymen Masse, die aber fast durchgängig seine Anhängerschaft zu bilden scheint. Insofern ist das Bild in seinen Intentionen mit den Bildern vom „Einzug in Worms“ zu vergleichen, in denen Luther gleichfalls als der Held seines Volkes in Szene gesetzt wurde. Wo dort allerdings das noch bevorstehende brenzlige Ereignis für Spannung sorgte, haben wir es hier mit einem Akklamationsbild zu tun, das lediglich die vollendete Tatsache darstellt, das Ergebnis des Heldenganges: Luther, der Erleuchtete, hat seinen größten Schritt getan und hat sich den Jubel der Menge nun vollauf verdient.

Das ist weder historisch noch innerbildlich besonders interessant, und so tat auch ein Rezensent der Antwerpener Ausstellung 1888 das Bild schlichtweg als „langweilig“ ab.²⁰⁵¹ Auch sonst hatte Beckmann für das Bild Kritik einzustecken. Rosenberg urteilte:

„Die Figur Luthers verlor sich so sehr unter der Masse gleichgültiger Personen, daß man Mühe hatte, sie aus dem Gedränge herauszufinden. Viel bedeutsamer und wirkungsvoller waren die riesigen Landsknechte im Vordergrund, deren malerisches Kostüm dem Maler mehr Freude gemacht zu haben schien als der geistige Schwerpunkt seines Bildes.“²⁰⁵²

Dabei meinte er mit „gleichgültig“ weniger die Haltung der Figuren zu Luther, als ihre vollständige historische Anonymität. Bei der Ausstellung in Wien wurde dann das „Pathos“ bemängelt, das „zu äußerlich“ geblieben sei und

„ohne die notwendige Korrespondenz der Figuren mit einander. Dabei stört die zu auffällige Vergrößerung derselben im Vordergrund, wodurch die Hauptgestalten im Mittelgrund an Bedeutung verlieren. Einzelne große Effekte in den Köpfen des Volkes vermögen das Ganze nicht zu beleben.“²⁰⁵³

Zu viel oberflächliches Pathos also, bei gleichzeitiger Relativierung der Bedeutung der Hauptfigur durch den klassischen Kompositionsnormen widersprechende Proportionierung:

²⁰⁵¹ *Kunstchronik* 23, 1888, Sp. 701.

²⁰⁵² Rezension der Berliner akademischen Kunstausstellung 1885, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 20, 1885, S. 89.

²⁰⁵³ *Kunstchronik* 21, 1886, Sp. 692.

Letzteres ist ein Vorwurf, den auch Menzel schon 1857 zu seiner „Hochkirchschlacht“ zu hören bekam. Eine erhöhte Wahrhaftigkeit wollte schon Menzel durch den nahsichtigen Effekt bewirken, und in diesem Sinne hat auch Beckmann die „gründerzeitliche Nahbildlichkeit“²⁰⁵⁴ angewandt. Der scheinbar zufällige Ausschnitt soll kunstlos wirken, soll wie eine Abschilderung der Realität aussehen, nicht zuletzt ist die im Vergleich zur klassischen Komposition ‘verkehrte’ Darstellung der Größenverhältnisse auch den neuen Seherlebnissen der Fotografie geschuldet.

Der Effekt für den Betrachter liegt auf der Hand: Er erlebt, sozusagen direkt hinter dem betenden Soldaten und dem feinen Bürger stehend, das Geschehen ‘live’ mit, er kommt dem geschichtlichen Helden Luther ganz nah. Und natürlich fällt es dem Besucher der Kunstaussstellung leichter, sich unter das beliebige anonyme Volk zu mischen, als sich unter lauter Größen der Geschichte zu sehen: ein egalitärer Zug schwingt in der Darstellung der anonymen Masse mit, Luther ist der Held des ganzen deutschen Volkes, und jeder darf sich ihm nahe fühlen und in den Jubel mit einstimmen. Die Interpretation Gross’, Luther habe sich hier „innerhalb eines Gewühls der unterschiedlichsten Charaktere und Meinungen durchzusetzen“, weswegen hier auch das „bürgerlich-individualistische Thema des Lebenskampfes einer starken Einzelpersönlichkeit gegen die Majorität“²⁰⁵⁵ anklinge, ist daher zumindest zu relativieren: Sicher waren solche Massendarstellungen anonymen Volks so erst im Zeitalter der „Massen und Massenparteien“ möglich; Luther aber muss sich hier nicht gegen die Masse behaupten. Im Gegenteil wird er fast einhellig von ihr gefeiert, und dass er im Mittelpunkt steht, wird nicht in Frage gestellt.

Wesentlich konventioneller als der nicht sehr begabte, aber zu einem moderneren Naturalismus hinneigende Wilhelm Beckmann, der später auch fast impressionistische Genrebilder produzierte, fasste der Berliner Genre- und Historienmaler Woldemar Friedrich (1846–1910) den Stoff „Luther nach seiner Rede auf dem Reichstag zu Worms“ auf. Er malte es 1892/93 – also gut zehn Jahre später als Beckmann – im Auftrag der preußischen Regierung für die Stirnwand der Aula des neu erbauten Melanchthongymnasiums in Wittenberg (Abb. 228).²⁰⁵⁶

Dass in der Lutherstadt Wittenberg und zudem in einem nach dem großen Mitreformator Melanchthon benannten Gymnasium eine Szene aus der Reformationsgeschichte dargestellt

²⁰⁵⁴ GROSS 1989, S. 107.

²⁰⁵⁵ GROSS 1989, S. 108.

²⁰⁵⁶ Kasein auf Rabitz, 6,90 x 7,70 m; erwähnt in *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1888, S. 96; BM I,1, S. 331, Nr. 14; GUHRAUER 1902; TB; erwähnt bei HAGER 1989, S. 326 und bei KASTLER 1992B, S. 172, Anm. 27; EIN WANDGEMÄLDE ERZÄHLT 1996 (Abb.); KOHNLE 2002, S. 60. Einen Entwurf in Tempera auf Karton bewahrt die Lutherhalle Wittenberg auf, Signatur G 73.

werden musste, war wohl bei der Auswahl des Themas für das Wandbild kaum die Frage. Der „Reichstag zu Worms“ als der Moment, in dem sich die Geschichte der Reformation in den Augen des 19. Jahrhunderts beispielhaft konzentrierte, in dem zudem eine ganze Reihe von wichtigen Zeitgenossen gleichzeitig dargestellt werden konnte, bot sich dafür in besonderer Weise an. Wenn Friedrich aber den Moment nach der Aufhebung der Versammlung wählte, so war dafür sicher ein wichtiger Grund, dass man an den konventionellen Reichstagsbildern übersättigt war, dass man nach Neuem suchte. Gymnasialdirektor Guhrauer war begeistert von der Idee des Künstlers:

„Fürwahr ein ‘fruchtbarer Moment’, den der Künstler gewählt hat! Denn so war ihm die Möglichkeit gegeben, uns Luther vorzuführen in einem grossen Kreise von Freunden und Feinden, und andererseits diese grosse Versammlung darzustellen, nicht in dem verhältnismässig ruhigen Zustande einer Beratung, sondern im Moment der Aufregung und Bewegung.“²⁰⁵⁷

Ähnliche Intentionen wird auch Beckmann verfolgt haben. Für den historisch interessierten Betrachter ist Friedrichs Bild jedoch interessanter: Statt anonymem Personal stellte er die Freunde und Gegner Luthers, teilweise im historischen Porträt, dar, und ermöglichte dadurch tatsächlich einen differenzierteren Blick auf die zur Zeit der Reformation mit- und gegeneinander wirkenden Kräfte. Laut Guhrauer brachte Friedrich 22 Porträtköpfe in seinem Bild unter,²⁰⁵⁸ und der Gymnasialdirektor lieferte auch eine schematische Umzeichnung mit Identifizierung der Personen. Seine kleine Publikation, nur knapp zehn Jahre nach Entstehung des Bildes veröffentlicht, ist von besonderem Interesse: Zum einen scheint der Direktor des Gymnasiums mit Friedrich selbst gesprochen zu haben und zitiert dessen Intentionen. Zum anderen ist sein Blick auf das Wandgemälde durchaus von seiner eigenen Geschichtsvorstellung gelenkt, seine Interpretationen sind nicht immer direkt aus der Bildaussage selbst erklärbar. Er liefert damit ein interessantes Beispiel, wie die Zeitgenossen solche Gemälde, vor dem Hintergrund ihrer eigenen Reformationsrezeption, wahrnahmen.

Das Bildfeld, das Friedrich zu Verfügung stand, war, wie das Anton von Werners in der Kieler Gymnasialaula, oben halbrund abgeschlossen, dabei aber steiler und höher als Werners. Friedrich nutzte diese Proportionen, um den Einblick in einen hoch gewölbten gotischen Saal zu geben und die sakrale Aura der Kreuzrippengewölbe und der triforienartigen Fensterfront im Hintergrund einzufangen. Vom vorderen Bildrand her führen Treppenstufen trapezförmig auf die Hauptebene des Geschehens, auf der sich der größte Teil der noch versammelten Reichstagsmitglieder versammelt hat, während andere sich auf den Treppenstufen hinauf- und hinunterbewegen oder auch innehaltend schauen.

²⁰⁵⁷ GUHRAUER 1902, S. 5.

Auf der Mittelachse des Bildes, genau in der für die Treppe freigegebenen Lücke in einer parallel zur Bildfläche verlaufenden Brüstung, die Treppen- und Hauptraum voneinander trennt, zieht eine Dreiergruppe den Blick des Betrachters zuerst auf sich: Rechts steht Luther, dem Betrachter den Körper in der schwarzen Kutte fast frontal zuwendend, die Hände im inbrünstigen Gebet vor der Brust gefaltet, den Blick aber erhoben, einem Lichtstrahl entgegen, der – aus einer überirdischen Quelle herkommend, denn Fenster befinden sich dort nicht – von links oben aus dem Gewölbe auf ihn herniederscheint. Wo Schnorr, wo Dietrich den Strahl der Erleuchtung immerhin noch realistisch durch den Einfall der Sonnenstrahlen in ein Fenster begründeten, lässt Friedrich ihn als ein Zeichen Gottes offenbar werden. Und damit nicht genug: Im Gewölbescheitel schweben drei Engel als Zeichen der göttlichen Gnade über Luther, zwei davon die Bibel haltend, auf die sich Luthers Glaube gründete, „die Quelle von Luthers Kraft“.²⁰⁵⁹ Das Überirdisch-Mystische erhält wieder Einzug in die Malerei, auch in der Historienmalerei zeigt sich hier das Eindringen eines Neu-Idealismus bzw. Neo-Romantizismus, der die Abkehr des Jahrhunderts vom Positivismus signalisiert.

Luther ist als Mönch gezeichnet, vage den Cranach'schen Porträts von 1520 angenähert. Sein verklärter Blick, seine dankbar gefalteten Hände mögen andeuten, was er denkt und was unterhalb des Bildes in einer Schrifttafel steht: „Ich bin hindurch“.

Dass er seine Sache wohl gut gemacht habe, scheinen die beiden Fürsten zu bekunden, die bei Luther stehen: Frontal zum Betrachter steht der wohlbeleibte Friedrich der Weise – der de facto niemals ein Wort mit Luther gewechselt hat – und legt ihm in Anerkennung die linke Hand auf die Schulter. Beifallheischend schaut er Philipp von Hessen an, der von links auf Luther zugetreten ist und Luther die Hand zum anerkennenden Händedruck entgegenhält. Dabei steht auch, düster in seinen hier noch schwarzen Bart grummelnd, Georg von Sachsen, der Philipp an seinem Mantel berührt, als wollte er ihn diskret auf sein ungehöriges Benehmen hinweisen, während zwei weitere Fürsten, Erich und Otto von Braunschweig-Lüneburg, ihm neugierig über die Schulter schauen. Von diesen beiden Vettern nahm nur Otto später die reformatorische Lehre an. Erich aber wurde vor allem dadurch in der Reformationsgeschichte berühmt, dass er Luther nach seinem Auftritt auf dem Wormser Reichstag zur Stärkung und als Zeichen seiner Anerkennung für das mutige Auftreten des Mönches einen Becher Eimbecker Bier bringen ließ.²⁰⁶⁰

²⁰⁵⁸ GUHRAUER 1902, S. 6.

²⁰⁵⁹ GUHRAUER 1902, S. 7.

²⁰⁶⁰ Das 19. Jahrhundert liebte diese Anekdote besonders. U. a. wird sie erzählt von WERNER 1876 (1806), S. 122 f.; RANKE 1839–1847, Zweites Buch, S. 221; KÖSTLIN 1883A, S. 260; DISSELHOFF 1883, S. 57 f.; TRÜMPPELMANN 1888, S. 52; ROGGE ⁶1909, S. 114; ferner ein Gedicht in BRAUN ²1883, S. 52 f.: „Ein schöner Lohn“ von Richard Lauxmann.

Man fühlt sich vage an eine in Otto Devrients Luther-Schauspiel von 1883 geschilderte Szene erinnert: Nach der Aufhebung der Sitzung und nachdem Karl V. mit seinem Gefolge den Saal verlassen hat, steht Luther allein da, bis Landgraf Philipp auf ihn zutritt:

„Philipp von Hessen (herantretend:) Ich bin der Landgraf Philipp von Hessen!

Luther (sich neigend:) Hoher Herr!

Philipp. Ihr hattet einen harten Stand. / Die Stunde bleibt mir unvergessen. / Gern hätt' ich mehr von Euch gekannt. / Jetzt ruft mich der Kaiser und das Reich. / (giebt ihm die Hand:) / Mich dünkt: Ihr habt Recht! Gott sei mit Euch!

(wendet sich zu gehen. Herzog Georg tritt an ihn heran:)

Georg. Sag', Schwiegersohn! bist bei Verstand? / Dem Ketzer reichst Du Deine Hand! / Im offenen Saal vor'n Ständen des Reiches!

Philipp (gereizt:) Im offnen Felde, Vater! ein Gleiches! / Dem Münchlein, der aus Gott gehandelt / Und uns zum Heil die Welt umwandelt, / Dem steht zu Diensten diese Hand / Und kostet's mich mein Hessenland! / So denken der deutschen Fürsten mehr! / Das meinem Herrn Schwiegervater zur Lehr!

Prinz Otto, Prinz Ernst (die herzugetreten sind:) Hie Luther allezeit (mit Philipp ab).

Georg (wüthend:) Das wält' die Sucht!²⁰⁶¹

Auch hier gibt Philipp von Hessen Luther die Hand, während Herzog Georg warnend hinzutritt, auch hier ist Otto von Braunschweig-Lüneburg, nun zusammen mit seinem bekannteren Bruder Ernst, einem der späteren Unterzeichner der Augsburger Konfession, dabei. Schon jetzt, unmittelbar nach dem berühmten Auftritt Luthers vor dem Wormser Reichstag, tritt die zukünftige Entwicklung zutage.

Aber Friedrich bringt noch weitere 'historische Porträtköpfe' ein: Rechts von Luther sehen wir, den Kardinalshut auf dem Kopf, mit „ingrimmigem Blick des kalten fanatischen Gesichts“²⁰⁶² zu Luther hinübersehend, den päpstlichen Legaten Kardinal Colonna. Vor ihm sitzt in seinem Bischofshabit, fein und vergeistigt und nicht sehr porträtähnlich, der konziliantere Erzbischof und Kurfürst von Trier. Er hat, sich einem unsichtbaren Nebenmann wohl im Gespräch zuwendend, die rechte Hand diskutierend erhoben, scheint fein abzuwägen. Für ihn ist die Luthersache noch nicht verloren.

Auch links befindet sich ein Gegner Luthers zunächst der Mittelgruppe: Vorn an der Brüstung sitzt, ganz offiziell in seinem hermelinbesetzten Mantel und Hut, aber nicht sehr porträtgetreu gezeichnet, der Kurfürst von Brandenburg, Joachim I. Er hat sich vorgebeugt, die rechte Hand umklammert die Brüstung, die Linke das Schwert, „man sieht ihm die innere Erregung an“.²⁰⁶³

Ein Hohenzoller als Gegner der Reformation, das war nun einmal historische Tatsache, aber Guhrauer, Direktor des Melanchthon-Gymnasiums, übte sich dennoch in seinem didaktischen Heftchen über das Bild in einer nicht nur negativen Charakterisierung: „Er gehört zu

²⁰⁶¹ DEVRIENT 1883, 3. Abteilung, 9. Scene, S. 60.

²⁰⁶² GUHRAUER 1902, S. 11.

²⁰⁶³ GUHRAUER 1902, S. 8.

denjenigen Hohenzollern, deren Haupteigenschaft eine unbeugsame, thatkräftige stolze Willenskraft ist.“ Und er fügte hinzu:

„Aber der siegreichen Macht der Wahrheit gegenüber mußte auch ein Joachim unterliegen. Schon sein Sohn hat die Reformation in den kurbrandenburgischen Landen eingeführt, und sein ruhmreiches Geschlecht hat von 1539 an unter den Vorkämpfern für evangelische Freiheit gestanden bis zum heutigen Tage, wo – wunderbare Fügung Gottes! – ein evangelischer Hohenzoller des neu geeinten und erstarkten Deutschlands mächtiger Kaiser ist.“²⁰⁶⁴

Auch der Bruder Joachims, der zweite Hohenzoller, der sich – wenn auch nach einigem Zögern – gegen die Reformation wandte, Albrecht von Brandenburg, wird von Guhrauer positiv beurteilt. Man erkennt ihn an seiner vor allem von Dürers Porträts überlieferten etwas platten langen Nase in dem in seinem Kardinalshabit gekleideten Mann, der, die Arme abwehrend vor der Brust verschränkt, ganz links im Bild neben dem nun verlassenen Baldachin des Kaisers an eine Säule gelehnt steht (Abb. 193). Wo Friedrich ihm durchaus in seiner Haltung, auch in den herabgezogenen Mundwinkeln und dem etwas starren Blick, den Anschein eines verstockten Gegners der ‘Wahrheit’ gibt, interpretierte Guhrauer:

„In vornehmer Haltung steht er da, die Arme auf der Brust gekreuzt, und blickt ernst und nachdenklich [...]. Er ist zu ehrlich, als daß er vor sich selber sein Vorgehen [seine Ablassgeschäfte] ganz rechtfertigen könnte. So giebt ihm das eben Geschehene viel Stoff zum Nachdenken.“²⁰⁶⁵

So wohlgefällig sah Friedrich den Kardinal wohl nicht: Indem er ihn direkt neben den Kardinal Aleander stellt, der vor ihm steht, den violetten Hut auf dem Rücken, rechnet er ihn auch der ‘klerikalen Partei’ zu.

Vor den beiden Kardinälen erkennt der Betrachter Georg von Frundsbergs mächtige Gestalt, der sich – die rote Schärpe des Amberger’schen Bildnisses über der Brust (Abb. 184) – mit der rechten Hand auf die Brüstung stützt und die Linke in die Seite gestemmt hat. Halb wendet er sich zu Luther um, dessen Mut und Standhaftigkeit – der Kenner der Frundsberg-Episode weiß es – er bewundert, seine Bewunderung vielleicht auch dem Mann gegenüber, der sich ihm von unterhalb der Brüstung her genähert hat, ausspricht. Zwischen Frundsberg und Joachim von Brandenburg sind zwei Männer gezeigt, ein lesender Mönch und ein bärtiger Mann, der auf diesen Mönch einzureden scheint, vielleicht über das Gelesene mit ihm diskutieren möchte: Dies ist, Guhrauer verrät es, Luthers Rechtsberater Hieronymus Schurf.²⁰⁶⁶

²⁰⁶⁴ GUHRAUER 1902, S. 9.

²⁰⁶⁵ GUHRAUER 1902, S. 9.

²⁰⁶⁶ GUHRAUER 1902, S. 10.

Das Buch scheint eine von Luthers Schriften zu sein, und Guhrauer bemerkte, dass es sich wohl bei allen Büchern im Bild um Bücher Luthers handelt, die während des Verhørs auf einem Tisch auslagen und von denen sich der eine oder andere nach dem Verhör eines nahm, um sich selbst ein Bild von der Lehre des Mönches zu machen.²⁰⁶⁷

Weitere lesende und diskutierende Mönche, Dominikaner allesamt, stehen links auf dem Treppenaufgang; die Erregung, die Luthers Verhalten, seine Lehre und seine Verweigerung des Widerrufs, gerade unter den Mönchen auslöst, wird hier deutlich. Dabei hütet sich Friedrich – der Kulturkampf ist längst vorbei, die Zeichen stehen, zumindest offiziell, auf konfessionelle Versöhnung – vor einer allzu negativen Charakterisierung der Dominikanermönche, die sonst als Hauptgegner der Reformation häufig Angriffspunkte für die Protestanten waren. Diese Mönche sind nicht fanatisch oder blind vor Hass. Sie setzen sich mit Luthers Lehre zumindest auseinander, wenn auch vielleicht nur, um Gegenargumente zu finden, und bei aller Aufregung bleiben sie gelassen. Einer der Dominikaner lässt sich sogar auf ein Gespräch mit einem von Luthers einflussreichen Befürwortern ein: Er ist Georg Spalatin nachgeeilt, der, eine Schriftrolle in der Hand, bereits die Treppe hinuntersteigt, um mit ihm zu diskutieren, ein älterer Mann mit klugem, Besonnenheit ausstrahlendem Gesicht. Spalatin, gegeben wohl nach Cranachs Stammbuchporträt, wendet lauschend den Kopf (vgl. Abb. 164).

Von den beiden übrigen Mönchen, links stehend, drückt allerdings der etwas dickliche vordere, in einem Buch lesend, sein Missfallen durch die geballte Faust aus. „Es scheint, daß sein Genosse ihm eine Stelle aus einem Luther’schen Buche gezeigt hat, aus der hervorgeht, daß mit dem Ketzler gar nicht mehr zu pactieren sei.“²⁰⁶⁸

Hinter den beiden steht Johann von Staupitz, früherer Generalvikar der Augustiner und Förderer Luthers, dem allerdings Luthers Kirchenkritik zu weit ging und der sich 1520 aus Wittenberg nach Salzburg zurückgezogen hatte. Sein Porträt mit der kleinen vereinzelt Haarlocke auf der Stirn und dem runden Gesicht ist gut zu erkennen, ein Bildnis von Staupitz, von einem anonymen Künstler, hat sich in der Erzabtei St. Peter in Salzburg erhalten (Abb. 153).²⁰⁶⁹ Es ist wohl kein Zufall, dass Friedrich sein Bildnis so ganz an den Rand stellt: Staupitz hatte die Reformation durch seine Förderung Luthers zwar mit auf den Weg gebracht, aber er nahm fernerhin nicht mehr an ihr teil. Sein Porträt ist wie ein Rückblick in die Vergangenheit; die Zukunft wird er nicht mitgestalten.

²⁰⁶⁷ GUHRAUER 1902, S. 12.

²⁰⁶⁸ GUHRAUER 1902, S. 12.

²⁰⁶⁹ Abb. in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 122, Kat. Nr. 135.

Wie Anton von Werner hat auch Friedrich Vertreter der freien Reichsstädte in sein Bild mit eingebracht: Hieronymus Holzschuher (vgl. Abb. 208) und Jakob Fugger (vgl. Abb. 209) stehen den Kardinälen Albrecht von Brandenburg und Alexander am rechten Bildrand gegenüber. Wie bei Werner sind auch hier beide nach Bildnissen Dürers gezeichnet, und die Intention wird bei Friedrich eine ähnliche gewesen sein:

„Der Künstler hat diese beiden Figuren hier angebracht, um durch sie die Wichtigkeit der deutschen Städte für die Reformation und insbesondere die Bedeutung Nürnbergs und Augsburgs für dieselbe anzudeuten.“²⁰⁷⁰

Auch auf dem rechten Treppenaufgang ist ein Vertreter der Stadt Augsburg zu erkennen: Willibald Pirckheimer, in freier Anlehnung an Dürers Porträts gezeichnet (Abb. 219) und in einen roten Mantel mit Pelzbesatz gehüllt, ist im Begriff, die Treppe herunterzusteigen, wendet sich dabei aber noch einmal nach Luther um. Friedrich hat ihn als Vertreter des Humanismus ins Bild gebracht, seine Haltung ist dann vielleicht auch als Hinweis auf seine spätere Abwendung von der Reformation zu lesen, von der Guhrauer nicht ohne Häme berichtet:

„Als aber später sich herausstellte, daß die neue religiöse Bewegung aller Gedanken völlig in Beschlag nahm, daß sie sogar zu Krieg und Blutvergießen führte und Deutschland auf lange des friedlichen Zustandes beraubte, der eine Vorbedingung war für das Gedeihen schönwissenschaftlicher Studien, da wandten sich viele der gelehrten Herren unwirsch ab von dieser störenden und lästigen Gährung, welche die ganze Masse des Volkes ergriff, und welche den sehr aristokratisch gesinnten Herren innerlich zuwider wurde.“²⁰⁷¹

Ein solcher Pazifismus, der sich doch gegen die innerste Stimme des Volkes wandte, der schwächlich Frieden und Knechtschaft Krieg und Freiheit vorzog, musste dem imperialistisch aufstrebenden Deutschland mit seiner unbedingten Behauptung seiner Volkskraft und seiner eifrigen Rüstungsindustrie am Anfang des 20. Jahrhunderts unverständlich sein.

Dagegen gab es aber auch humanistisch Gesonnene, die die Reformation förderten, an ihrer Spitze stehend Philipp Melanchthon, der hier auch direkt hinter Pirckheimer erscheint mit seiner vorspringenden Nase und der hohen Denkerstirn, wie sie Dürer überlieferte (Abb. 157). Er war auf dem Reichstag genauso wenig zugegen wie der sich erschüttert an ihn klammernde Johannes Bugenhagen. Beide gehören jedoch, wie der sich ihnen zuwendende Justus Jonas, der Luther tatsächlich auf den Reichstag begleitete, zu Luthers wichtigsten Mitreformatoren in Wittenberg. Gerade hier, im Wittenberger Gymnasium, musste man den wichtigen Männern, die hier wirkten, natürlich die Reverenz erweisen. Sie alle gehören, wie der links im Bild anwesende Spalatin, zu einer idealen ‘Wittenberger Gruppe’, und indem Friedrich sie in

²⁰⁷⁰ GUHRAUER 1902, S. 11.

dem Bild vom Wormser Reichstag zusammen zeigt, macht er sein Bild auch zu einem idealen, über den bloßen Moment hinausweisenden Sinnbild der Reformation.

In diesem Sinne ist es auch zu verstehen, dass rechts von Pirckheimer, neben einem nicht weiter genannten Mann mit schwarzem Barett und hellem Mantel, der Porträtkopf Lucas Cranachs auftaucht, gezeichnet nach seinem Florentiner Selbstbildnis (vgl. Abb. 196). Wie Plüddemann, so erweist auch Friedrich dem großen Künstlerkollegen der Reformationszeit, von dem er so viele Porträts in sein Bild einarbeiten konnte, seine Reverenz, indem er ihn nahe am Zeitgeschehen dabeisein lässt. Auch Cranach gehörte zu den Wittenberger Freunden Luthers, ebenso wie Nikolaus von Amsdorf, rechts schräg hinter ihm, dessen Bildnis stark an das Bildnis auf seinem Gedenkstein in der Eisenacher Georgenkirche erinnert.²⁰⁷²

Der Wormser Reichstag ist damit bei Friedrich, wie bei anderen Künstlern vor ihm, zum Anlass genommen, um das „Zeitalter der Reformation“ in einem einzigen Augenblick zusammenzuschmelzen. Trotz des nun auch eindringenden mystischen Elements in der Engelsgruppe hat Friedrich sich wie seine Vorgänger durch das Einbringen freilich oft nur sehr vage gehaltener historischer Porträts, die er durch verschiedene im Raum verteilte und auf unterschiedliche Weise agierende Gruppen dem Geschehen einfügt, bemüht, den dargestellten Moment realistisch erscheinen zu lassen. Alle Künstler haben diesen vorgeblichen Realismus genutzt, um ihre Sichtweise der Reformation als die ‘wahre’ darzustellen. Die beiden großen Gewichtungen, ob die Reformation vorwiegend als Glaubensereignis oder eher als Ereignis des nationalen Erwachens begriffen wird, drücken sich dabei meist schon in der Person Luthers aus, wobei beide Sichtweisen sich gegenseitig ergänzen und vermischen.

Die katholischen Gegenspieler – die römischen Geistlichen, aber auch der nicht wirklich deutsche Kaiser – stehen in ihrer häufig negativen und feindseligen Charakterisierung für das Welsche als Feindbild der Deutschen spätestens seit den Kulturkämpfen der 30er Jahre. Der Gegensatz zwischen romanischem und deutschem Wesen findet seinen Ausdruck in der Gegensätzlichkeit von Kleidung – die einfache Mönchskutte Luthers gegen die prunkvollen Roben der Kardinäle und Bischöfe und gegen das Ornat des Kaisers – und Haltung: Luther stets aufrecht, frei seine Gesinnung verkündend, die Geistlichen und der Kaiser hingegen nicht selten sich vorbeugend, etwas lauernd, zuweilen tuschelnd, mit abwehrender Gestik und Mimik. Dabei hängt es von der Auftraggeberschaft und von der eigenen Gesinnung des Künstlers ab, wie stark die jeweiligen Momente betont werden.

²⁰⁷¹ GUHRAUER 1902, S. 14.

²⁰⁷² KAT. AUSST. EISENACH 1996, Katalogteil Georgenkirche, Kat. Nr. 1, S. 330.

Bei Friedrich ist die katholische Geistlichkeit zurückhaltend charakterisiert, und in der Lutherfigur scheint der Glaubensaspekt zu überwiegen. Doch ist insgesamt in den Gemälden zum Wormser Reichstag eine Tendenz merklich, Luther immer stärker zum Nationalhelden zu stilisieren. In der Gegenüberstellung der Bilder von Jagemann und Schwormstädt, die Anfang und Ende der Reichstagsmalerei markieren, wird dieser Wandel unmittelbar fassbar. Die These, dass sich Luthers Wandel zum Nationalhelden – in der Geschichte schon hinlänglich belegt – auch in der zeitgenössischen Historienmalerei spiegele, dass mit dem protestantischen Nationalhelden aber auch eine Diffamierung seiner katholischen Gegenspieler einhergehe, kann damit für die Thematik „Luther auf dem Reichstag zu Worms“, die durch eine seltene Materialdichte nachzuvollziehen ist, bestätigt werden.

V.11. Luther auf Patmos – Aufenthalt auf der Wartburg Mai 1521 bis April 1522

V.11.1. „Siegst Du, Hölle!“²⁰⁷³ – Luthers Entführung auf die Wartburg

Dem Verhör Luthers vor dem Wormser Reichstag am 18. April 1521 folgten am 24. und 25. April noch zwei Sitzungen, in denen eine kleine Kommission unter dem Vorsitz des Erzbischofs von Trier zu einer Einigung mit Luther zu kommen suchte. Alle Vermittlungsversuche aber misslangen.²⁰⁷⁴ Dass Luther in die Reichsacht fallen würde, war damit im Grunde keine Frage mehr.

Am 25. April abends erhielt Luther den offiziellen Abschlussbescheid und bekam 21 Tage freies Geleit zugesichert; tags darauf verließ er Worms. Es war abzusehen, dass sich nach Ablauf der 21 Tage niemand mehr für Luthers Sicherheit verbürgen können würde; Kurfürst Friedrich, der sich die Luthersache inzwischen mehr denn je zu eigen gemacht hatte, plante deshalb mit seinen Räten eine Finte: Luther sollte unterwegs Opfer eines fingierten Überfalls und an einem Ort, der selbst dem Kurfürsten unbekannt war, in Sicherheit gebracht werden. Von diesem Plan wurde Luther, zusammen mit Amsdorf und anderen, am Abend vor seiner Abreise informiert, und am 28. April teilte er Lucas Cranach in einem Brief mit: „Ich laß mich eintun und verbergen, weiß selbst noch nicht wo.“²⁰⁷⁵

Die Reise ging über Frankfurt, Friedberg in Hessen, Grünberg, Hersfeld und Eisenach zunächst nach Möhra, wo Luther Verwandte besuchen wollte. Hier wie auch schon in

²⁰⁷³ So das Bildthema in den ersten Varianten von Löwensterns Lutherlebenfolge: „Siegst du Hölle!/waren die Worte LUTHERS bei seiner Entführung/auf die Wartburg, 1521“. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.9.1–4.

²⁰⁷⁴ BRECHT 1981, S. 442–447; SCHWARZ²1998, S. 128 f.

²⁰⁷⁵ BRECHT 1981, S. 448.

Hersfeld und Eisenach predigte er, trotz des Predigtverbotes in seinem Geleitbrief (s. u. S. 729 f.). War am Anfang seine Begleitung zahlreich gewesen, war sie nun auf seinen Ordensbruder Petzensteiner und Nikolaus von Amsdorf zusammengeschrumpft.

„Nachdem er sich am folgenden Tag von seinen Verwandten wieder verabschiedet hatte, wurde die Reisegesellschaft bei der Burg Altenstein in einem Hohlweg überfallen. Petzensteiner sprang sofort vom Wagen und flüchtete zu Fuß. Mit vorgehaltener Armbrust zwangen die Reiter den Fuhrmann anzugeben, wen er mit sich führe. Luther konnte gerade noch das Neue Testament und die Hebräische Bibel an sich nehmen, dann wurde er unter Flüchen vom Wagen gezogen. Der eingeweihte Amsdorff beschwerte sich echttheitshalber lauthals über dieses ungestüme Vorgehen. Luther mußte zunächst neben den Reitern herlaufen, bis man außer Sichtweite war, dann wurde er auf ein Pferd gesetzt. Auf weiten Umwegen, die etwaige Verfolger täuschen sollten, wurde er dann abends um elf Uhr auf die Wartburg gebracht.“²⁰⁷⁶

Ein dramatisches Ereignis also, voll Gefahr und Geschwindigkeit und sich zudem in einem lieblichen Frühlingswald abspielend, das musste doch die Künstler des 19. Jahrhunderts reizen? Tatsächlich finden wir in der Druckgraphik zahlreiche Darstellungen des Gegenstands. Einen Vorläufer wird man wohl in einem Kupferstich von 1590 (s. o. S. 83, Abb. 49) sehen dürfen. Erst Elias Baeck, der auch sonst in vielerlei Hinsicht schon die ‘moderne’ Lutherlebenillustration vorwegnahm (s. o. S. 98 ff.), nahm das Thema um 1730 wieder in seine Lutherlebenfolge auf, gefolgt in weitem Abstand von den Illustrationen Schuberts (s. o. S. 129 ff.) von 1794 und Mettenleiters von 1801 (Abb. 229). Seitdem war es Bestandteil fast jeder Lutherlebenfolge.²⁰⁷⁷ Luther fährt in diesen Darstellungen in einem offenen oder geschlossenen Reisewagen durch waldiges Gebiet, und der Wagen ist bereits umzingelt von den geharnischten Entführern. Häufig hält einer der Ritter gewaltsam den Wagen an, indem er den Fuhrmann bedroht, während ein anderer schon nach Luther greift und weitere Reiter drohend die Schwerter heben. Gern stellte man dann auch die Flucht des Ordensbruders Petzenstein oder, nach anderer Version, die von Luthers Bruder Jacob,²⁰⁷⁸ dar, der, wie bei Schubert und Campe, entweder schon im Hintergrund davonläuft, oder, bei König, im Begriff ist, vom Wagen zu springen.

Königs Darstellung (Abb. 100) ist überhaupt eine der dramatischsten.²⁰⁷⁹ Angesiedelt in einer wild-romantischen Landschaft mit einer halbverfallenen Kapelle im Hintergrund, löst der nächtliche Überfall bei allen Beteiligten außer Luther Entsetzen aus. In den Varianten von Löwensterns und auch sonst sitzen die Überfallenen ganz ruhig im Wagen, hier aber klammert sich der Fuhrmann mit entsetztem Gesichtsausdruck an sein Pferd, Petzensteiner

²⁰⁷⁶ BRECHT 1981, S. 450. Kürzer SCHWARZ²1998, S. 128 f.

²⁰⁷⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 25.12., 26.6., 27, 29.3., 33.6., 34.9.1–6., 36.8., 38.8., 40.2., 41.10., 42.10., 58.17., 59.8., 61.10., 62.23.1–4.

²⁰⁷⁸ So in der Campeschen Folge, um 1825, KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 33.6., S. 92.

²⁰⁷⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.3.1., Abb. S. 199.

flieht Hals über Kopf aus dem Wagen, und Amsdorf hat, den Mund zum Rufen weit aufgetan, die Hände als Zeichen der Ergebung erhoben. Die Pferde bäumen sich auf, die Ritter schwenken ihre Schwerter. Nur Luther bleibt scheinbar ruhig und Herr der Lage. Einhalt gebietend streckt er den linken Arm aus, den Schwertarm des ihn bedrängenden Reiters abwehrend, Gottergebenheit im Blick. Im allgemeinen Chaos bleibt Luther ruhig und fest, noch der größten Gefahr sieht er mannhaft entgegen, das zeigt Königs Charakterisierung. Dass Luther schon vorher um den bevorstehenden Überfall wusste, tut der bildlichen Wirkung keinen Abbruch.

Ähnlich wie König inszenierten auch einige Maler des 19. Jahrhunderts die „Entführung Luthers auf die Wartburg“. Drei Mal wurde das Thema in der Malerei aufgegriffen: Das ist für den reizvollen Vorwurf recht wenig und hängt vielleicht mit der geringen historischen Relevanz gerade dieser Szene zusammen, in der Luther weder aktiv auftritt noch wirklich das Opfer einer Gewalttat wird. Lieber malte man da schon die folgenreiche Bibelübersetzung auf der Wartburg.

Das erste Mal, dass das Thema m. W. Sujet für ein Gemälde wurde, war 1846 in einem Bild des Dresdener Historien- und Genremalers Meno Mühlig (1823–1873). Es war 1846 und 1847 auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung und 1846 auch in Berlin ausgestellt.²⁰⁸⁰ Von hier aus verliert sich die Spur des Bildes, von dem mir leider auch keine Abbildung zur Verfügung steht. „Luthers Entführung auf die Wartburg“ ist noch während Mühligs Ausbildungszeit an der Dresdener Akademie entstanden, als er, nach einigen Jahren bei Ludwig Richter, Atelierschüler bei Julius Hübner war. Die Idee für die „Entführung Luthers“ könnte er vielleicht durch den Kontakt zu Ludwig Richter bekommen haben, der sich Anfang der 40er Jahre mit Illustrationen zu Moritz Meurers „Luthers Leben aus den Quellen erzählt“ beschäftigte. Hierzu gehörte auch, allerdings von Moritz Berendt gezeichnet, eine „Entführung Luthers auf die Wartburg“.²⁰⁸¹ Mühligs Bild muss recht gut gewesen sein, denn er erhielt dafür die kleine goldene Medaille.²⁰⁸² Ausschlaggebend dafür, dass Mühlig aus Luthers Leben ausgerechnet die „Entführung auf die Wartburg“ wählte, dürfte seine Liebe zur Landschaft gewesen sein, die auch in seinen späteren Genredarstellungen aus dem Erzgebirge eine Hauptrolle spielt.

Noch weniger als über Meno Mühligs Historienmalerei sind wir über die Tätigkeit der Brüder Georg Karl (*1822) und Theodor Schweissinger (*1819) informiert, die nach ihrer

²⁰⁸⁰ BM II,1, S. 90, Nr. 2; BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1846, S. 50, Nr. 627.

²⁰⁸¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 59.8., Abb. S. 163.

²⁰⁸² Hierzu und auch zur Ausbildungszeit Mühligs GÜNTHER 2001, S. 10. Herzlichen Dank an Fabia Günther für die Informationen!

Ausbildung an der Leipziger Akademie in Leipzig ansässig wurden.²⁰⁸³ Welcher der beiden Maler die „Entführung auf die Wartburg“ gemalt hat, die uns durch einen Stich des englischen Kupferstechers William French überliefert ist (Abb. 230),²⁰⁸⁴ ist nicht mit Sicherheit zu sagen; der Stich ist nur mit der Information „Schweissinger pt.“ versehen. Mit großer Wahrscheinlichkeit war es jedoch Johann Friedrich Theodor Bötticher führte ihn als „Historienmaler“ und nannte weitere Bilder von ihm: 1854 malte er als erstes großes Bild einen „Bonifacius“, 1855 „Wittekind, Karl d. Gr. Treue schwörend“ und „Columbus' Landung auf San Salvador“, später, 1861, „Maximilian I. lässt Hutten durch Constanze Peutinger als Dichter krönen.“ Deutsch-nationale und liberale Thematik also, das Lutherbild – wohl ebenfalls in die 50er oder 60er Jahre zu datieren – passt nahtlos in diesen Zusammenhang.

Wie in Moritz Berendts Illustration zu Meurers Lutherbuch lässt auch Schweissingers Luthers Wagen in einem hochrechteckigen Bildfeld aus der Tiefe nach vorn kommen. Rechts und links wird der Hintergrund von Bäumen bestimmt, nur ein schmaler Streifen im linken Bilddrittel gibt in Höhe des Horizonts eine Lücke in den Bäumen frei und bezeichnet wohl den Weg, auf dem Luthers Wagen gekommen ist. Nun ist er fast am vorderen Bildrand angekommen, fünf Reiter in voller Rüstung und mit heruntergelassenen Visieren sind ihm in den Weg getreten. Sie sind von allen Seiten gekommen: Am rechten Bildrand sind einige Reiter wohl an der gegenüberliegenden Wegseite aus der Böschung gebrochen, einer von ihnen hält dem erschrockenen Fuhrmann drohend das Schwert vor die Nase. Zugleich kommt von vorn, wo in der linken Ecke noch der Wegrand angedeutet ist, ein Geharnischter auf einem schwarzen Pferd, der den Zugpferden in die Zügel fällt und das Gefährt gewaltsam zum Stillstand bringt. Es erscheint nicht unmöglich, dass Schweissinger auch Mettenleiters Realisierung dieses Themas kannte: Die Ansicht des Pferdes und des Reiters von hinten, die Stellung der Hufe, die Haltung des Reiters, ist zu ähnlich (Abb. 229).²⁰⁸⁵ Doch Schweissinger geht in der Dramatik über Mettenleiter hinaus: Die Hufe der Pferde wirbeln Staub auf, ihre Geschwindigkeit – sie wurden im vollen Lauf gestoppt – anzeigend.

Luther und von Amsdorf haben in dem halbgeschlossenen Reisewagen gesessen, als der Überfall losbrach. Nun, da der Wagen fast zum Stehen gekommen ist, greift sich schon ein Reiter, der links neben dem Wagen herreitet, den Arm Luthers, das Schwert drohend aufgerichtet. Luther – zumindest im Stich von keinerlei Porträtähnlichkeit – trägt die Kutte

²⁰⁸³ TB 30, 1936, S. 376.

²⁰⁸⁴ Im Besitz der Kunstsammlungen der Veste Coburg. Bez. u. l.: Schweissinger pt.; u. r.: W. French sc. Vielen Dank an Herrn Dr. Kruse, der mich auf das Bild aufmerksam machte!

²⁰⁸⁵ Radierung von Johann Michael Mettenleiter, 1801. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 15.3.

und die Kapuze über dem Kopf. Er hat sich bereits im Wagen erhoben, die Hand des festgehaltenen Armes zur Faust geballt, während er fest und mit gerunzelter Stirn auf den unbekanntem Reiter blickt. Mutig stellt er sich dem Übergriff, während er die linke Hand dem verängstigt dreinblickenden Amsdorf, der neben ihm noch sitzt, beruhigend auf das Knie gelegt hat. Ein Held bleibt Luther also auch hier, ruhig und gefasst in einer Situation, von der er zwar weiß, dass sie keine unmittelbare Gefahr bietet, die aber dennoch in der Vehemenz des Überfalls und der Anonymität der Angreifenden erschreckend genug wirken muss. Der zu Tode erschrockene Blick des weißbärtigen Fuhrmanns, der ängstlich sich an seinen Freund klammernde Amsdorf legen davon Zeugnis ab. Es ist wieder einmal der Kontrast zu dem Verhalten seiner Umwelt, der Luthers Haltung als so vorbildlich und heldenhaft erscheinen lässt.

Von der Kontrastwirkung profitiert auch Ferdinand Graf von Harrachs Bild „Luthers Entführung auf die Wartburg“ von 1870 (Abb. 231).²⁰⁸⁶ Das Thema muss dem Künstler nahegelegen haben: Er hatte seit 1860 an der Weimarer Kunstschule gelernt,²⁰⁸⁷ wurde hier zum Günstling des Großherzogs Carl Alexander – den er später auch im Malen unterrichtete – und häufiger Gast auf der Wartburg.²⁰⁸⁸ Im April 1860 hatte er hier u. a., wie Wartburg-Kommandant Bernhard von Arnswald in seinem Tagebuch notierte, auch Karl Theodor von Piloty angetroffen, der zu diesem Zeitpunkt für die Bilder der Reformationszimmer auf der Wartburg vorgesehen war; mit der Idee der Luthermalerei kam Harrach also schon zehn Jahre vor seinem Lutherbild in Kontakt. Piloty drängte Harrach, seine malerischen Fähigkeiten unbedingt auszubauen. „Pilotti rät, sich erst selbst bewusst zu werden, zu was es ihn drängt. – Harrach wusste es noch nicht. Pilotti glaubt, für Figürliches.“²⁰⁸⁹ Auch die Landschaft aber reizte Harrach: Fast alle frühen figürlichen Historienbilder, die er in der Folge malte – zuerst „Kaiser Maximilian an der Martinswand“ 1867 – bettete er in Landschaften ein. „Luthers Entführung auf die Wartburg“ kam dieser Neigung Harrachs entgegen, zumal er selbst die reizvolle Waldlandschaft um die Wartburg herum kennengelernt hatte.

So spielt der Wald auch eine Hauptrolle in Harrachs Lutherbild: Die Szene von Luthers Entführung wird in einen waldigen Hohlweg verlegt, auf den der Betrachter von einem

²⁰⁸⁶ Öl/Lwd., 201 x 168 cm; ehemals Breslau, Muzeum Narodowe. Seit dem 2. Weltkrieg verschollen. Literatur: *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 279; *Zeitschrift für bildende Kunst* 6, 1871, S. 145; *Kunstchronik* 8, 1873, Sp. 92 f.; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1873, S. 112; ROSENBERG 1879, S. 231 f.; BM I,1, S. 462, Nr. 9; KAT. BRESLAU 1926, Kat. Nr. 784, S. 170; HAGER 1989, S. 251; KRUSE 1998, S. 50 f. – Ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1870, Dresdener akademische Kunstausstellung 1871. – Abb.: FROMMEL 1883, S. 23 (Holzstich); ROGGE 1890, S. 191; HAGER 1989, Tf. 60.

²⁰⁸⁷ KAT. AUSST. WEIMAR 1960, S. 14 berichtet, dass Harrach schon unter den ersten Atelierhospitanten war.

²⁰⁸⁸ PÖTHE 1998, S. 368 f.

erhöhten Standpunkt aus Aufblick hat; aus dem Bildvordergrund schlängelt sich der Weg steil hinauf und in die Bildtiefe hinein, bis er auf einer Hügelkuppe den Blicken entschwindet. Gesäumt ist er von hohen Buchen, die vom noch lichten Grün des Frühlings belaubt sind und durch die spielerisch und duftige Akzente setzend das Sonnenlicht fällt. Die friedlich-zauberische Stimmung des Frühlingswaldes aber entpuppt sich als trügerisch, denn im vorderen Bildteil spielt sich die Szene eines Überfalles ab, voll Lebendigkeit geschildert. Luther und sein Begleiter sind in ihrem einfachen hölzernen Wagen – ein Karren fast, dessen linkes Hinterrad im sandigen Waldboden steckenzubleiben droht – gerade erst von unten in das Bildfeld hineingefahren, als der Überfall geschah: Zwei voll gerüstete Ritter haben ihnen im Wald aufgelauert und sind nun von links an den Wagen herangeritten, während ein weiterer Mann, von dem man nur den geschlitzten Ärmel erkennen kann, den Kolben der Armbrust gehoben hat, um den Fuhrmann am Weiterfahren zu hindern. Letzterer muss hinter der Figur Luthers verborgen sein, der frontal zum Betrachter im Wagen steht, die linke Hand beschwichtigend erhoben, das von einem Sonnenstrahl voll beleuchtete Gesicht mit den von Cranach überlieferten Zügen Luthers als Augustinermönch ruhig und gelassen dem einen der Ritter zuwendend, der schon die Hand nach ihm ausstreckt.

Luthers Ruhe wirkt um so beeindruckender, als es für Luther und seine Gefährten keinen Ausweg gibt: Rechts und links sind sie von unwegsamem Wald umgeben, nach hinten hin aber haben zwei Männer in Zivil, die Knappen der Ritter vielleicht, den Weg abgeschnitten. Einer von ihnen, ganz vorn, führt zwei Pferde am Zügel, deren Körper vom Bildrand stark beschnitten sind, so dass nur noch die Köpfe in den Bildraum hineinreichen. Auf einem von ihnen wird Luther später auf die Wartburg reiten. Der Führer der Pferde aber, in geschlitztem Wams und Baret, wendet sich eifrig den Rittern zu, während er mit dem rechten ausgestreckten Arm auf Luther weist: Dieser ist es, den sie suchen und mitnehmen müssen. Währenddessen hält der andere Knappe Luthers Gefährten am Mantelaufschlag gepackt: Es ist Nikolaus von Amsdorf – Petzensteiner hat wohl schon das Weite gesucht – mit seinem dunklen Bart und dem dunklen, pelzbesetzten Gelehrtenrock, der soeben nach rechts in den Wald hinein flüchten will, den Mund entsetzt zu einem Ruf geöffnet, die Augen schreckensweit.

Wer der Held dieses Abenteuerstücks in reizvoller Landschaft ist, das wird auf den ersten Blick klar: Nicht nur nimmt Luther fast genau den Bildmittelpunkt ein, er ist dem Betrachter auch als einziger fast frontal zugewendet. Vor allem aber ist es seine Haltung, der Ernst in seinem Gesicht, die Gelassenheit seiner Gestik, die ihn vor den anderen auszeichnet. Luthers

²⁰⁸⁹ Wartburg-Archiv; Tagebuch Bernhard von Arnswalds, Blatt 22/60, 2. April 1860.

gottergebener Mut, der ihm hilft, in allen Lebenslagen Haltung ist bewahren, ist die eigentliche inhaltliche Aussage des Bildes, und die Zeitgenossen wussten das zu würdigen:

„Die Gruppierung ist trefflich durchdacht und effektiv, die Beleuchtung ebenfalls; den höchsten Wert aber erhält das Bild durch das ethische Moment, das in ihm zum Ausdruck gebracht wird. Die durchgeistigte Ruhe, die der blasse, abgemagerte Mönch auf seinem Gesicht zeigt, kontrastiert in wirksamer Weise mit der Todesangst seiner Begleiter und dem roheren Wesen der Ritter.“²⁰⁹⁰

Ähnlich urteilte das „Christliche Kunstblatt“, das den „Gesichtsausdruck des Reformators in seiner gottergebenen Fassung gegenüber der Todesangst seiner Begleiter und dem gewalthätigen Auftreten der Ritter“ rühmte.²⁰⁹¹

Beide Rezensionen übersehen, dass der Überfall für Luther nicht eigentlich überraschend kam. Bezieht man diese Tatsache aber mit ein, dann wird aus dem Heldenstück nur noch, wie Rosenberg es nannte, „ein lustiges Reiterstückchen voll frischen Humors“,²⁰⁹² es handelt sich dann – so der Rezensent der „Zeitschrift für bildende Kunst“ – um die „fröhliche Schilderung eines Momentes der Verwirrung“, in dem vor allem die malerische Behandlung, die bunten Farben der Trachten, „das saftige Grün des Frühlings, das glitzernde Sonnenlicht“ hervorgehoben werden.²⁰⁹³ Ein gewöhnlicher Raubüberfall, wie ihn Harrach selbst drei Jahre zuvor gemalt hatte – statt bei Sonnenlicht allerdings im Mondschein –,²⁰⁹⁴ hätte den gleichen Zweck erfüllt.

Das Bild von Albert Baur jr. (*1868), das 1912 in der „Gartenlaube“ unter dem Titel „Luthers Entführung auf die Wartburg“ abgebildet war (Abb. 232),²⁰⁹⁵ ist wohl tatsächlich nur ein anonymer Raubüberfall, der lediglich in die Reformationszeit zurückverlegt wurde: Hauptpersonen sind hier zwei Ritter, die von einer hohen Böschung in einen tiefen Hohlweg hinunterblicken. Dort spielt sich die eigentliche Überfallszene ab: Mehrere Geharnischte haben einen Planwagen überfallen und ihn bereits seines Inhalts entleert: Eine Truhe ist zu erkennen, mehrere große geschnürte Pakete liegen auf dem Weg. Ein Ritter ist gerade dabei, einen – soweit zu erkennen – Dominikanermönch aus dem Wagen zu drängen, der mit Luther nicht die geringste Ähnlichkeit hat. Raubritter scheinen hier den Tross eines hohen Geistlichen oder auch einen Ablassentreiber überfallen zu haben; tatsächlich erinnert das Bild eher an Bilder von Tetzels Ablasszug (s. o. S. 369) als an eine Entführung Luthers. Das Bild muss daher aus der Reihe der Luther-Historienbilder ausgeschieden werden.

²⁰⁹⁰ *Kunstchronik* 8, 1873, Sp. 92 f. anlässlich der Ausstellung des Bildes „im Amtlokal Berliner Künstler“.

²⁰⁹¹ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1873, S. 112.

²⁰⁹² ROSENBERG 1879, S. 231.

²⁰⁹³ *Zeitschrift für bildende Kunst* 6, 1871, S. 145 zur Berliner akademischen Kunstaussstellung

²⁰⁹⁴ *BMI*, 1, S. 462, Nr. 6.

²⁰⁹⁵ Abbildung in der *Gartenlaube* von 1912.

Für das Sujet der „Entführung Luthers auf die Wartburg“ bleibt festzuhalten, dass es vor allem Gelegenheit bietet, den Reiz der historischen Augenzeugenschaft mit einem dramatischen Geschehen und einer Landschaftsdarstellung zu verbinden; beides ist in der Luthermalerei eher selten. Nicht zuletzt deshalb konnte Hager über Harrachs unkonventionell komponierte und malerisch reizvolle „Entführung“ urteilen, dass sie ein Sprung „aus dem eingefahrenen Geleise heraus“ in der ansonsten von ihm als langweilig empfundenen Luthermalerei darstelle.²⁰⁹⁶ Wer darüber hinaus einen tieferen historischen Sinn in den Bildern suchte, der wurde immerhin durch die heldenhafte Charakterisierung Luthers befriedigt, die – Standhaftigkeit, Mut, Gottvertrauen – in der Entführungsszene exemplarisch zum Ausdruck kommen konnte.

V.11.2. „Du rettetest, Gott, wer auf dich traut!“²⁰⁹⁷ – Luthers Ankunft auf der Wartburg

Das seine Sentimentalität kultivierende Bürgertum des 19. Jahrhunderts liebte es, in die Gefühlswelt des „Anderen“ einzutauchen: Das äußert sich sowohl in der Genremalerei, wo Bilder mit Titeln wie „Banges Erwarten“ – ein junges Mädchen erwartet den Liebsten etc. – Furore machten, aber auch in der Historienmalerei: Seit der Romantik setzte man hier, auch in der religiösen Historie, alles auf Einfühlung. Hermann Beenken hat das für die religiöse Malerei der Nazarener exemplarisch ausgelotet, die völlig neuartige Motive in die Historienmalerei einführten und in denen nicht das eigentlich dramatische Moment, sondern ein Moment der Erwartung gezeigt wurde. Wege wurden in dieser Hinsicht wichtig, der Weg Marias und Josephs nach Bethlehem, der Weg der Jünger nach Emmaus, und immer ging es darum, dass der Betrachter sich in die erwartungsvoll gespannte Gemütslage der dargestellten Figuren hineinversetzte.²⁰⁹⁸ Auch das Danach, die betrachtende Reflexion des bereits Geschehenen konnte nun Thema werden, Paradebeispiel ist Pilotys „Seni vor der Leiche Wallensteins“.

Auch die Luthermalerei lebt von dem Moment der Einfühlung – was mag er denken, wie mag er sich fühlen? –, und das gilt nicht nur für die Hauptperson, sondern auch für die Beistehenden z. B. im „Einzug in Worms“. Ohne diese Forderung der Einfühlung des Betrachters wäre eine Darstellung wie „Luthers Ankunft auf der Wartburg“ kaum denkbar. Aber auch der Reiz des Topographischen, des ‘authentischen’ Orts des historischen Geschehens bedingt diese Thematik. Das wird ganz deutlich in dem ersten der drei Bilder, die

²⁰⁹⁶ HAGER 1989, S. 251.

²⁰⁹⁷ Aus einem Gedicht von Friedrich Braun, „Der Ueberfall“: BRAUN ²1883, S. 53–55, Zitat S. 55.

²⁰⁹⁸ BEENKEN 1944, S. 248–263.

„Luthers Ankunft auf der Wartburg“ darstellten: Ein Bild des Landschafts- und Genremalers August von Wille (1829–1887), das er im September 1861 auf der Weimarer permanenten Kunstausstellung zeigte.²⁰⁹⁹ Wille, so erfahren wir aus seinem Nekrolog in der „Kunstchronik“, malte

„mit Vorliebe romantische Architektur motive, winklige Gassen kleiner Moselstädtchen, Kirchengrundungen, Klosterruinen u. dergl., zuweilen mit mittelalterlicher Staffage, sehr häufig in Mondscheinbeleuchtung“.²¹⁰⁰

In den Jahren 1859–63 war der Schüler der Düsseldorfer und Kasseler Akademien in Weimar tätig; der Plan des Großherzogs, die Reformationszimmer auf der Wartburg mit Lutherbildern auszustatten, mag für Wille den direkten Anstoß zu seinem Lutherbild gegeben haben; die „Ankunft auf der Wartburg“ war ja thematisch für den Schmuck der Wartburg sehr geeignet, und er hoffte vielleicht, das Bild an den Großherzog verkaufen zu können.

Das idyllische Flair seiner Mittelalter-Städtchen bei Mondschein hat Wille auch in sein Lutherbild übertragen, das mir leider nur in einem sehr unzureichenden Stich bekannt ist (Abb. 233).²¹⁰¹ Topographisch recht genau zeigt er Einblick in den vorderen Burghof der Wartburg, mit der Torhalle in der Tiefe, dem Eingang in die Vogtei links und rechts dem Unterbau des Elisabethganges. Dafür mag sich von Wille zum einen an Carl August Schwerdgeburths Stich „Luthers Ankunft auf der Wartburg“ von 1846 orientiert haben (Abb. 96), der das Thema zum ersten und einzigen Mal in der Graphik des 19. Jahrhunderts dargestellt hatte.²¹⁰² Doch scheint von Wille sich auch die Mühe gemacht zu haben, vor Ort zu gehen: Bei Schwerdgeburth nämlich fehlt ein Detail, das von Willes Bild – rechts an der Wand des Elisabethganges – zeigt und das in einer anonymen Zeichnung von um 1860 (Abb. 234)²¹⁰³ ebenfalls überliefert ist: Ein überdachter Anbau auf halber Höhe, in dem Leitern, horizontal aufgehängt, verwahrt werden.²¹⁰⁴

Wie Schwerdgeburth hat auch von Wille die Ankunft Luthers in der Dunkelheit gezeigt. Es war ja schon elf Uhr abends, als Luther auf der Burg eintraf. Erhellte wird die Szene wohl vom Mondlicht, aber auch von einer Laterne, die ein sich links an der Brüstung neugierig vorbeugender Mann in der Hand hält. Luther selbst steigt gerade mit einem Begleiter, der ihn

²⁰⁹⁹ Erwähnt in *Weimarer Zeitung*, 13. September 1861, S. 859; BM II,2, S. 1018, Nr. 5; SCHEIDIG 1971, S. 35.

²¹⁰⁰ *Kunstchronik* 22, 1887, Sp. 443.

²¹⁰¹ Abb. in FROMMEL 1883, S. 25.

²¹⁰² Vorangegangen ist dem einzig die entsprechende Darstellung in der frühen Lutherlebenfolge von Elias Baeck, Abb. 78.

²¹⁰³ Abgebildet bei KRAUSS 1990, S. 8.

²¹⁰⁴ Zur Zeit der Entstehung von Schwerdgeburths Stich fehlte dieses Detail wohl noch: Eine Lithographie nach Carl Patzschke von 1847, die Einblick in den vorderen Burghof gibt, zeigt es ebenfalls nicht: s. CARL ALEXANDER 2001, Abb. S. 48.

wie bei Schwerdgeburth an der Hand gefasst hat, eine Treppe zu dem gepflasterten Vorhof der Vogtei hinauf und wird vom Licht der Laterne voll angestrahlt.

Es ist anzunehmen, dass es sich bei dem Luther führenden Ritter – nicht bei dem die Ankommenden empfangenden Mann mit der Laterne, dessen Haltung gar zu duckmäuserisch wirkt – um den Schlosshauptmann Hans von Berlepsch handelt. Dass er Luthers Entführung persönlich angeführt habe, nehmen alle mir bekannten Lutherbiographien des 19. Jahrhunderts an.²¹⁰⁵ In Wirklichkeit war es wohl der Amtmann von Gotha Burkhard Hund von Wenckheim, der die Entführungsaktion von seiner Burg Altenstein aus geleitet hatte;²¹⁰⁶ Schlosshauptmann von Berlepsch wird ihn dann auf der Wartburg erst in Empfang genommen haben.

Im Hintergrund folgt der übrige Tross und reitet teilweise noch durch das Tor ein. Ein Reiter, der Luther gefolgt ist, treibt sein Pferd weiter den Weg hinauf in Richtung der zweiten Torhalle, nach rechts vorn aus dem Bild heraus, und nimmt damit ein ähnliches Motiv Schwerdgeburths auf.

Leben und Bewegung zeichnet die ganze Szene aus: Das Getümmel der ankommenden Reiter im vorderen Burghof, der Hund, der eifrig neben Luther und dem Ritter herläuft, der sie erwartende Diener und die beiden im Hintergrund sitzenden und stehenden Frauen – die Familie des Burgkommandanten oder weibliches Hauspersonal? –, die die Ankunft des berühmten Mannes erwartet haben – all das vermittelt die Spannung der heimlichen nächtlichen Aktion.

Aber die ganze Aufregung gilt einem recht unscheinbaren Mann, den der Betrachter, wüsste er es nicht besser, kaum als Luther identifizieren würde. Er ist nicht wie bei Schwerdgeburth und wie es der historischen Wirklichkeit entsprochen hätte, als Mönch gekleidet, sondern in profane Reisekleidung, einen kurzen Mantel, einen breitkrepfigen Reisehut. Vielleicht stellte sich von Wille vor, dass man Luthers Identität schon auf dem Weg zur Burg möglichst geheimhalten wollte und ihn daher schon vor seiner Mutation zum Junker Jörg auf der Burg verkleidete.

Leider ist der vorliegende Stich zu ungenau, um genau Aufschluss über Luthers Ausdruck zu erhalten; etwas ängstlich mag er sein, denn der Ritter führt ihn wie beruhigend und beschützend an der Hand, und er hält mit der Rechten den Mantelsaum, als fröstele er. Dass es sich hier um einen „großen Mann“ handelt, wird nur aus der Aufmerksamkeit deutlich, die er in seiner Umwelt erregt und in der Ehrerbietung, mit der der Ritter ihn führt. In

²¹⁰⁵ Z. B. DISSELHOFF 1883, S. 60; ROGGE⁶1909, S. 116.

²¹⁰⁶ KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 212.

Schwerdgeburths Stich dagegen hat Luther einen fast fröhlichen Ausdruck auf dem Gesicht, der dem Motto in Baecks Szene der Ankunft auf der Wartburg zu entsprechen scheint: „Hat man mir nachgestellt, u: vormals Furcht gemacht, Wird es an diesem Ort doch nun nicht mehr gedacht.“²¹⁰⁷ Luther ist nun in Sicherheit, er hat die größten Gefahren überwunden. Wo Schwerdgeburths Luther die Zufriedenheit über den gelungenen Streich ausdrückt, zeigt Wille – soweit nach dem Stich zu beurteilen – einen verängstigten Mann, der mit dem bevorzugten Lutherbild des 19. Jahrhunderts, in dem Luther selbst in der Gefahr noch heiter und voll Gottvertrauen ist, gar nichts zu tun hat.

Man merkt es dem Bild an, dass Wille sich sonst nicht in der Historie übte: Zwar hat er eine reizvolle Ansicht des Wartburghofes bei Mondschein geschaffen, hat auch die Szene mit Leben zu erfüllen gewusst, aber einen Helden malen – das ist ihm nicht gelungen.

Ganz andere Akzente setzte Paul Thumann mit seiner „Ankunft auf der Wartburg“ von 1873, entstanden natürlich für die Reformationszimmer der Wartburg, auf die vielleicht auch Wille mit seinem Bild spekuliert hatte (Abb. 235).²¹⁰⁸ In diesem Zyklus musste die Wartburg naturgemäß eine große Rolle spielen, weshalb man sich nicht nur mit der „Bibelübersetzung auf der Wartburg“ begnügte, sondern auch Luthers Ankunft an dieser Stätte seines Wirkens zeigte. Doch der Figurenmaler Thumann war weit davon entfernt, großartig eine topographische Ansicht des Burghofes zu zeichnen, wie es Schwerdgeburth und Wille taten. Thumanns ganze Bildkonzeption arbeitet auf die Heldenstilisierung Luthers hin: Das topographisch Reizvolle, das anekdotisch Interessante muss dahinter zurückstehen und wird nur abgekürzt gezeigt. Der Maler engt den Bildausschnitt stark ein, zeigt lediglich den Weg Luthers zwischen der rechts im Hintergrund beleuchteten Torhalle und der Treppe, die auf den Vorplatz der Vogtei hinaufführt; auch er scheint hell erleuchtet zu sein, und von diesem warmen Lampenlicht wird die Gruppe um Luther erhellt.

Ein Junge, mit der Rechten den Weg vorausweisend und sich dabei zu Luther umwendend, geht voran und ist schon auf halbem Weg auf der Treppe. Es folgen der gerüstete Schlosshauptmann, der Luther achtungsvoll ansieht und ihn mit der Linken am Arm gepackt hält. Anders als bei Wille entsteht hier der Eindruck, dass Luther tatsächlich als Gefangener auf die Burg geführt wird; als Gefangener wurde er hier ja auch offiziell einquartiert, und es mag dem Ritter sicherer erschienen sein, Luther nach außen hin auch so zu behandeln.

²¹⁰⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 43, Kat. Nr. 8.11.

²¹⁰⁸ Öl/Lwd., Wartburg-Stiftung Eisenach, Inv. Nr. M 78. Als Leihgabe im Lutherhaus Eisenach. Literatur: BM II,2, S. 888, Nr. 29; VOSS 1917, S. 206; erwähnt bei GROSS 1989, S. 367. – Abb. in *Die Kunst für Alle* 6, 1890/91, zw. S. 300 und 301; BÄR – QUENSEL 1890, S. 212; SCHEIDIG 1971, Abb. 38; GROSS 1989, Abb. 490.

Luther selbst schreitet, vom Schlosshauptmann geführt, auf die Treppe zu, hat den langen Mantel zum Ersteigen der Stufen etwas angehoben und gleichzeitig die Hände vor dem Körper gefaltet, als schickte er ein Stoßgebet zum Himmel. Der Kopf mit der die Tonsur verdeckenden Mütze ist angehoben, das Gesicht – das eher die Züge des älteren Luther als die des Mönches zeigt – von der unsichtbaren Lampe hell beleuchtet. Ernst schaut der Reformator seinem Ziel entgegen, die Augen auf das gerichtet, was da kommen möge.

Hier ist nun tatsächlich die Anteilnahme des Betrachters gefragt, der bei sich denken soll, was Luther bewegt: Gottergebenheit liegt zweifellos in seinem Gesicht und in seinen zum Beten gefalteten Händen, und durch die effektvolle Lichtführung erhält sein würdiger Ernst fast den Anschein des Heiligen. Dabei scheint er weniger an das zu denken, was hinter ihm liegt, als – der vorausgerichtete Blick deutet das an – an das ihm Bevorstehende. Was könnte das anderes sein als die Aufgabe, für die er im deutschen Volk mit am berühmtesten war: Die Bibelübersetzung, durch die auch die Wartburg selbst zu einem der großen ‘Heiligtümer’ des deutschen Protestantismus wurde.

Ein einer großen, einer heiligen Aufgabe entgegen gehender Mann ist hier gezeigt, und Thumann wusste ihn durch seine durchdachte Lichtregie in Szene zu setzen, indem er ihn als einzigen direkt in das Licht schauen lässt, das schachtartig durch den Treppenaufgang fällt, so dass sein Gesicht und seine Hände aufleuchten, das Gemäuer hinter ihm aber im tiefen Schatten bleibt.

Ein weiterer Mann mit im Licht aufblitzendem Helm folgt Luther; er hat ihm die Hand auf die Schulter gelegt, sein Blick aber gilt, misstrauisch in die rechte untere Bildecke gewendet, zwei offenbar kräftig bellenden Hunden, die ein Knecht, ein kräftiger Junge in kurzen Hemdsärmeln, nur mit Mühe zurückhalten kann. Der Einsatz des Knechts, um die Tiere im Zaum zu halten, die Irritation des behelmteten Mannes heben die Ruhe und innere Gesammeltheit des Bildhelden nur noch stärker hervor. Von solchen Kleinigkeiten lässt er sich nicht anfechten, seine Gedanken sind fest auf sein Gebet und das vor ihm Liegende gerichtet.

Den Gottesmann Luther kehrt auch Carl Gustaf Hellqvist (1851–1890) in seinem Bild „Luthers Ankunft auf der Wartburg“ (Abb. 236), entstanden 1883, heraus.²¹⁰⁹ Der

²¹⁰⁹ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 171; Adolf Rosenberg in *Die Grenzboten* 1883, Bd. 2, S. 512; erwähnt bei ROSENBERG 1887, S. 74 und PECHT 1888, S. 367, auch in *Kunstchronik* NF 2, 1891, Sp. 106; BM I,2, S. 490, Nr. 15 und 20; TB 16, 1923, S. 343; ausführlicher WILKE 1896, S. 49 f.; RUDNERT 1991, S. 50 f. – Ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1883, Münchener internationale Kunstausstellung 1883, Schulte’s Berliner Kunstausstellung 1890. – Abb.: Fotografie bei ROGGE 1890. – Es spricht alles dafür, dass die beiden bei Boetticher aufgeführten Nummern 15 („Luther’s Ankunft auf der Wartburg“) und 20 („Luther predigt auf der Wartburg“) das gleiche Bild meinen, denn Luther predigt bei seiner Ankunft auf der Wartburg.

Aufbewahrungsort des Bildes ist mir nicht bekannt, doch ist eine recht gute Photographie überliefert. Zunächst jedoch zum Künstler: Hellqvist war zwar gebürtiger Schwede, doch arbeitete er seit einer ersten Deutschlandreise 1877 sehr viel in Deutschland, vor allem München, und wurde von den Kunstschriftstellern des 19. Jahrhunderts der Münchener Malerschule zugerechnet. Sein Biograph Heinrich Wilke etwa meinte:

„Sein Denken und Fühlen war ja bereits dem deutschen so innig verwandt; seinen Künstlernamen aber können wir mit Recht unter die Meister deutscher Kunst schreiben; denn in Deutschland hat er seine wichtigste Ausbildung genossen und als Maler gehört er schliesslich doch mehr als einer anderen der Münchener Schule an.“²¹¹⁰

Noch auf der Akademie in Schweden hatte Hellqvist als Schüler Georg von Rosens, der seinerseits bei Hendrik Leys in Amsterdam gelernt hatte, zwei Bilder aus der schwedischen Reformationsgeschichte gemalt: 1869 „Olaus und Laurentius Pedri übergeben Gustav Wasa die Bibelübersetzung“ und 1875 „Gustav Wasa tritt in die Versammlung der Bischöfe und klagt Peder Sunnanväder des Hochverrates an im Domkapitel zu Vesterås“.²¹¹¹ Auch später sollte er sich immer wieder der Reformationsgeschichte – vornehmlich der seiner Heimat Schweden – annehmen, aber auch der Geschichte Gustav Adolfs, des schwedischen protestantischen Nationalhelden.²¹¹²

Es verwundert nicht, dass Hellqvist, der zudem durch einen Aufenthalt in Paris und Beeinflussung durch die Piloty-Schule in München mit seiner ‘realistischen’ historischen Malerei ganz auf der Höhe der Zeit war, einem Berliner Juristen, Dr. Hammacher, geeignet schien, ein Lutherbild für ihn zu malen, eben die „Ankunft Luthers auf der Wartburg“.²¹¹³

Anders als bei Thumann spielt hier die Wartburg-Topographie wieder eine große Rolle: Ein Berliner Kritiker berichtete, Hellqvist habe alles, „bis auf die Figuren, ... an Ort und Stelle gemalt“.²¹¹⁴ Eine mittelalterliche Idylle ist der Wartburghof bei Hellqvist geworden, der schon 1877 sein von der Stockholmer Akademie gewährtes Reisestipendium nutzte, um in Lübeck, Lüneburg, Hildesheim und Nürnberg altdeutsche Architektur zu studieren.²¹¹⁵ So zeigt er dem Betrachter den schiefen Bau des Elisabethganges mit seinem schmutzigen Verputz, das ebenfalls nicht lotrecht erbaute Torhaus mit einem zwischen grob gezimmerten Balken

²¹¹⁰ WILKE 1896, S. 45.

²¹¹¹ WILKE 1896, S. 15.

²¹¹² BM I,2, S. 489/90 zählt u. a. auf: Nr. 6: „Schimpflicher Einzug des Bischofs Sonnanväder und des Propstes Knut in Stockholm im September 1526“, Nr. 18: „Disputation zwischen dem Canonicus Peter Galle und Olaus Petri, einem Schüler Luthers“, zu Upsala 1524, im Beisein Gustav Wasa’s“, 1883 (WILKE 1896, S. 50); Nr. 24: „Am Hafen von Wolgast 1633. Ueberführung der Leiche Gustav Adolf’s“, 1885. Auch ein Hus-Bild malte Hellqvist: einen „Hus auf dem Weg zum Scheiterhaufen“, auch „Sancta Simplicitas“ genannt, 1887, Nr. 26 (WILKE 1896, S. 55). Vgl. auch TB 16, 1923, S. 342 f.

²¹¹³ Von dem Auftrag berichtet WILKE 1896, S. 49; auch RUDNERT 1991, S. 50.

²¹¹⁴ Zitiert nach WILKE 1896, S. 50.

eingefügten Butzenscheibenfenster, die mit Efeu ganz überwachsene Vogtei und die das Dach bedeckenden Ziegel, die unregelmäßig-ungefügt wirken und jeden Moment herunterzufallen drohen. Das hat einen gewissen Charme, und um alles klar hervortreten zu lassen, hat Hellqvist die Szene, der Überlieferung entgegen, kurzerhand in helles Tageslicht verlegt.

Leider können wir die Farbigkeit nicht mehr beurteilen, doch berichteten die Zeitgenossen von einem „feine[n] graue[n] Ton, welcher über dem Ganzen liegt und den harmonischen Eindruck hervorbringt“,²¹¹⁶ oder von einem „matten Silberton“.²¹¹⁷ Kritischer eingestellt war der einem konservativen idealistischen Realismus huldigende Adolf Rosenberg, der die Farbigkeit „trüb und schwer“²¹¹⁸ nannte und bemängelte, Hellqvist habe sich in Paris 1882/83 von den dortigen Naturalisten die „Hellmalerei und Modellmalerei im Freien“ abgeschaut.²¹¹⁹ An die „krassesten Naturalisten“ habe sich Hellqvist in Paris angeschlossen, schrieb ein Kritiker der „Kunstchronik“,²¹²⁰ und Friedrich Pecht nannte seine Kunst in einem Atemzug mit der Uhdes und Liebermanns „plebejisch“.²¹²¹

Tatsächlich war Hellqvist alle Idealisierung fern. Das wird schon deutlich an seiner Darstellung des auf den Vorplatz vor die Eingangstür der Vogtei getretenen Verwalterpaares: Der Mann ist ein knorriger älterer Herr, mager und etwas verhutzelt, der eine schmutzige Arbeitsschürze trägt und ausgetretene Lederstiefel. Fast rührend wirkt es, wie er devot die Mütze abgenommen hat, um Luther seine Ehre zu erweisen.

Luther selbst ist bereits in den Burghof eingeritten und sitzt noch auf seinem Pferd, die Bibel in beiden Händen, den Blick zum Himmel gerichtet. Er predigt; als „Luther predigt bei seiner Ankunft auf der Wartburg“ jedenfalls wurde das Bild in den Ausstellungen gehandelt. In dieser Situation wirkt die Predigt freilich etwas absurd: Ein Stoßgebet ja, aber eine ganze Predigt vom Pferderücken? Doch hat sich die Frau des Burgvogtes hingekniet, die Ritter, die Luther von allen Seiten umringen – mindestens fünf sind auf dem schmalen Weg erkennbar und auch an den erhobenen Lanzen abzählbar – schauen Luther respektvoll an, und ein Knappe in einem langen Gewand und wild unter dem Barett sich hervorlockendem Haar hält die Zügel von Luthers Pferd fest, um ihm beide Hände freizugeben.

Erscheint schon dieses Motiv etwas lächerlich – das „Christliche Kunstblatt“ ereiferte sich über den „undenkbare[n] Vorgang“ –, so wird der dadurch entstehende theatralisch-forcierte

²¹¹⁵ WILKE 1896, S. 23.

²¹¹⁶ WILKE 1896, S. 25.

²¹¹⁷ Der Berliner Rezensent des Lutherbildes, den WILKE 1896, S. 49, zitiert.

²¹¹⁸ Rosenberg in *Zeitschrift für bildende Kunst* 22, 1887, S. 14.

²¹¹⁹ ROSENBERG 1887, S. 74.

²¹²⁰ *Kunstchronik* 21, 1886, Sp. 281.

²¹²¹ PECHT 1888, S. 285.

Zug durch die Masken, die Luthers Entführer allesamt tragen und die vor allem bei dem zügelhaltenden Knappen wie eine venezianische Karnevalsmaske aussieht, noch verstärkt; der Realismus im Detail unterstreicht noch die absurde Wirkung der theaterhaft aufgefassten Szene.

‘Realistisch’ mag man Luthers Haltung auf dem Pferderücken nennen, denn unheroisch genug sitzt er da in einem merkwürdigen Aufzug, der oben bereits seine Predigerkleidung zeigt – mit weißem Kragen unter einem dunklen Mantel – im Bereich der Beine jedoch den Blick auf strumpfhosenartige Beinkleider freigibt. Friedrich Pecht – der ganzen Reformationsmalerei gegenüber ohnehin skeptisch eingestellt²¹²² – konnte sich eines ironischen Tons nicht enthalten, als er über die Ausstellung des Bildes auf der Münchener Kunstausstellung 1883 schrieb:

„Hellqvist bringt dann noch einen Luther, der, beladen mit seinen Wormser Lorbeeren, eben in der Wartburg ankommt, und zwar nicht viel Hemden, aber doch die Bibel glücklich gerettet hat. Das ist sogar mit einer gewissen barbarischen Liebenswürdigkeit geschildert, wie sie für eine Zeit paßt, wo man dem Gegner statt geschriebener Argumente doch noch lieber gleich das Tintenfaß an den Kopf warf. Auch der Gegensatz dieser ganzen kümmerlichen Umgebung zu dem Manne mit den weltbewegenden Gedanken ist gut getroffen.“²¹²³

Das fand auch der Kritiker der Berliner Kunstausstellung 1883, dessen Ton freilich im Gegensatz zu Pecht ehrliche Bewunderung verrät:

„Durch und durch realistisch und doch vollständig getroffen ist Luther aufgefasst; er hängt ungeschickt genug auf seinem Pferd, aber sein geistig bedeutungsvolles Gesicht lässt keine Spur von Munterkeit über seine mangelhafte Reitkunst aufkommen. Er hat seine Bibel gerettet und da blickt er, der ja die verkappten Ritter noch nicht kennt, furchtlos und ergeben zum Himmel auf.“²¹²⁴

Letzteres ist freilich ein Irrtum: Luther kannte die Ritter wohl nicht persönlich, wusste aber durchaus, in wessen Auftrag sie handelten. Wie in der „Entführung Luthers auf die Wartburg“ wirkte auch die Ankunft dort natürlich dramatischer und Luthers Haltung heroischer, wenn man dachte, dass Luther so ganz ungewiss über sein Geschick sei. Der Berliner war sich mit Pecht einig, dass Luthers Gestalt „geistig bedeutungsvoll“ aufgefasst sei, dass er wie ein „Mann mit den weltbewegenden Gedanken“ wirke.

Das war wohl auch Hellqvists Absicht, der Luther – aus Unwissenheit oder Kalkül? – dem Aussehen des älteren Reformators eher als dem des Mönches vom Wormser Reichstag

²¹²² Im Zusammenhang mit der Kritik von Hellqvists Lutherbild schrieb er, PECHT 1883, S. 118: „Man erscheint unwillkürlich frivol, wenn man sich doch bloß gründlich ärgert, daß wir die religiöse Zänkerei selbst nach vier Jahrhunderten, die Deutschlands ganzes Glück in Blut und Flammen erstickten, noch immer nicht los werden können!“

²¹²³ PECHT 1883, S. 117 f.

²¹²⁴ Zitiert nach WILKE 1883, S. 49.

angenähert hat und damit an sein Kirchenvater-Image appellierte. Und um Luthers Gestalt über den eigentlichen Moment hinaus Bedeutung zu verleihen, lässt der Künstler ihn predigen, ihn so eindeutig zum „Gottesmann“ stilisierend.

Dieser Versuch, dem an sich unbedeutenden Moment der Ankunft auf der Wartburg, durch die Charakterisierung Luthers einen Anschein von historischer Größe zu verleihen, deckt sich mit den Bemühungen Thumanns. Trotzdem bewegen sich die Bilder von der „Ankunft Luthers auf der Wartburg“ wie viele andere Themen aus Luthers Leben an der Grenze zum Genre, und Rosenberg ließ anlässlich der Ausstellung von Hellqvists Bild in Berlin 1883 ganz klar verlauten, solche Darstellungen kämen „niemals über den Charakter des anekdotischen Genrebildes hinaus“.

Das gilt, wenn auch hier die weltgeschichtlichen Folgen weitaus bedeutender waren, auch für das nächste Thema: Luthers Bibelübersetzung auf der Wartburg.

V.11.3. Luther auf „Patmos“ – Die Bibelübersetzung auf der Wartburg

Zehn Monate sollte Luther auf der Wartburg in Schutzhaft verbringen. Um seine Identität geheimzuhalten, musste er sein Äußeres einer Metamorphose unterziehen: Vom Mönch wurde er zum „Junker Jörg“, mit vollem Haupthaar und Bart und ritterlicher Kleidung. Er wohnte in einer kleinen Kammer mit angrenzendem Alkoven in der Nordburg, über der Wohnung des Schlosshauptmannes, und nutzte die Zeit auf der Wartburg zu intensiver schriftstellerischer Tätigkeit: Neben Psalmenauslegungen und der fleißig gepflegten Korrespondenz mit den Wittenberger Freunden ist hier besonders die Wartburg-Postille zu nennen, eine Abfolge von deutschen Musterpredigten, aber auch die zahlreichen Auseinandersetzungen mit den altgläubigen Gegnern (Latomus, Emser, Albrecht von Mainz) und seine Stellungnahmen zu Problemen der Kirchenreform („De votis monasticis“, „Von der Beichte“, „Von der Abschaffung der Privatmesse“).²¹²⁵ Erst im Dezember 1521 machte er sich an die Arbeit, für die sein Wartburgaufenthalt im Bewusstsein der Menschen noch heute vor allem steht: Die Bibelübersetzung.

Luther selbst hatte durch seine Bibellektüre zu seinen eigenen theologischen Erkenntnissen gefunden, und es war ihm bald klar, dass auch alle anderen Gläubigen ihren religiösen Rückhalt in der Heiligen Schrift suchen müssten. Eine deutsche Bibelübersetzung war daher für die Verbreitung seiner Lehre unabdingbar. Zwar gab es bereits vor Luther deutsche Bibeln, doch waren diese Texte nur schwach verbreitet und wegen des ängstlichen Festhaltens

²¹²⁵ BRECHT 1986, S. 11–34; SCHWARZ ²1998, S. 130–136.

am lateinischen Wortlaut kaum lesbar;²¹²⁶ der von Erasmus herausgegebene griechische Bibeltext ermöglichte zudem eine genauere Übersetzung ins Deutsche ohne den Umweg über die lateinische Vulgata. Bei seinem heimlichen Besuch in Wittenberg im Dezember 1520 (s. o. S. 21) wurde Luther wohl vor allem von Melanchthon dazu gedrängt, die fällige Verdeutschung der Bibel selbst in die Hand zu nehmen.²¹²⁷

Von Dezember 1521 bis zu seiner Rückkehr nach Wittenberg im März 1522 übersetzte Luther in einer gewaltigen Arbeitsanstrengung das gesamte Neue Testament unter Zugrundelegung des griechischen und des lateinischen Textes ins Deutsche, wobei er sich auf die sächsische Kanzleisprache stützte, die in ihrer Mittelstellung zwischen ober- und niederdeutschen Dialekten weithin verstanden wurde. Nach weiteren Überarbeitungen ging der Text noch im Juli 1522 bei Melchior Lotther d. J. in Wittenberg in Druck und konnte im September gedruckt ausgegeben werden als „Das Newe Testament Deutzsch“, genannt auch das „Septembertestament“.²¹²⁸ „Eine neue Epoche der volkssprachlichen Aneignung der Bibel hatte mit dem Wittenberger September-Testament begonnen.“²¹²⁹

Für künstlerische Darstellungen von „Luthers Bibelübersetzung auf der Wartburg“ gibt es sehr frühe Vorläufer: Wir erinnern an die oben besprochenen Graphiken des 16. Jahrhunderts, in denen Luther, allein am Tisch schreibend, dargestellt ist: „Luther als Evangelist Matthäus“ (Abb. 25) in einem Holzschnitt der Cranach-Werkstatt, „Luther als Evangelist“ von Hans Sebald Beham (Abb. 24) oder auch Wolfgang Stubers „Luther als Hieronymus im Gehäus“ (Abb. 26; s. o. S. 50 ff.). Alle diese Darstellungen des 16. Jahrhunderts brachten Luthers Bibelübersetzung mit einer heiligen Tat in Verbindung – durch Hinzufügung einer Inspirationsfigur wie des Engels oder der Taube des Heiligen Geistes oder durch Gleichsetzung mit dem Heiligen Hieronymus. Luther wurde also als eine Art Evangelist oder Kirchenvater inszeniert, und seine Rezeption spielte sich hier eindeutig in einem rein religiösen Rahmen ab: Durch die Übersetzung der Bibel schuf Luther überhaupt erst die Voraussetzung für die Verbreitung des auf dem Schriftprinzip ruhenden evangelischen Glaubens im Volk.

Nur ein Mal vor dem 19. Jahrhundert wurde konkret Luthers Tätigkeit auf der Wartburg verbildlicht: In dem Augsburger „Friedensgemälde“ von 1721 ist Luther in seiner Verkleidung als Junker Jörg gezeigt, wie er an einem großen Tisch sitzt und schreibt, dabei von einem Jüngling andächtig bestaunt wird (s. o. S. 96 f., Abb. 61). Die Bibelübersetzung

²¹²⁶ SCHWARZ²1998, S. 137.

²¹²⁷ BRECHT 1986, S. 54.

²¹²⁸ BRECHT 1986, S. 54 f.; zur Bibelübersetzung auf der Wartburg auch SCHWARZ²1998, S. 136–139.

²¹²⁹ SCHWARZ²1998, S. 139.

selbst aber ist wohl nicht gemeint, vielmehr allgemein Luthers eifriges Tätigsein. Im Text heißt es:

„Indessen wandte er die Zeit auf beten / schreiben /
 Und war zu Gottes Ehr geschäftig in der Ruh:
 Den Zwang der Ohren-Beicht / den Mißbrauch auch der Messen /
 Und die Gelübde / so man in den Klöstern that /
 Ist zu bestreiten er in diesem Schloß gesessen /
 Wo er die Bibel auch theils übersetzt hat ...“²¹³⁰

Die Übersetzung des Neuen Testaments wird hier ganz lapidar nach einer Reihe anderer Arbeiten erwähnt, wohl im Bewusstsein dessen, dass Luthers großes Übersetzungswerk mit dem Wartburg-Aufenthalt längst noch nicht abgeschlossen war, sondern erst nach der Übersetzung auch des Alten Testaments und Verbesserungen des Neuen 1534 als vollendet angesehen werden konnte. Im übrigen steht der Wartburg-Aufenthalt Luthers auch hier eher in religiösen Kontexten: Er wird als Beispiel dafür angeführt, dass Gott „in aller Noth die Seinen zu bedecken“ weiß und soll den Kindern – die ja die Adressaten der Friedensgemälde waren – beibringen, dass man auf Gott vertrauen könne, wenn man nur recht fromm sei.

Erst im 19. Jahrhundert wird die Bibelübersetzung auf der Wartburg fester Bestandteil der Lutherleben-Illustration, und das hängt sicher mit einer gewandelten Rezeption sowohl Luthers als auch dieser ‘Tat’ zusammen. Im Rahmen der nationalen Lutherinterpretation erhielt auch die Bibelübersetzung eine ganz neue Bedeutung: Sie war nicht mehr nur Grundlage des neuen Glaubens, in dem jeder Gläubige auf die Quelle des christlichen Glaubens zurückgreifen konnte, sondern sie war auch der Urquell der neuhochdeutschen Sprache, durch die die Deutschen – lange vor der Einigung im Kaiserreich 1871 – zu einer Einheit im Sinne einer ‘Kulturnation’ zusammenfanden. Luther war zwar nicht der ‘Erfinder’ des Hochdeutschen, seine Bibelübersetzung aber sorgte für seine Verbreitung in ganz Deutschland.

Dabei war die Sprache in den Augen der Zeitgenossen seit Johann Georg Hamann und dann vor allem Johann Gottfried Herder mehr als nur ein Kommunikationsmittel: Sie galt auch als Ausdruck des innersten Wesens eines Volkes.²¹³¹ Spricht ein Volk ‘seine Sprache’, dann ist es seinen Wurzeln am nächsten, dann ist es am wahrhaftigsten. Die Sprache wurde daher grundlegend für den neuen Volksbegriff Herders. Gerade Herder war es ja auch, der in der deutschen Sprache die Wesensart des Deutschtums sich manifestieren sah, der die lange fortwirkende These aufstellte, dass ein Volk über eine ihm angemessene Form der Frömmigkeit verfüge, die nur in der entsprechenden eigenen Sprache ausgeübt werden könne.

²¹³⁰ Zitiert nach JESSE 1981, S. 227.

Der Protestantismus ist dann die dem Deutschen entsprechende Form der Religiosität, während der Katholizismus dem deutschen Volk immer fremd bleiben muss (vgl. Kap. II.3.). Gerade im protestantischen Raum, so hob man dann auch im fortschreitenden 19. Jahrhundert immer wieder hervor, habe sich dann ja auch eine gehobene, spezifisch deutsche Kultur entwickelt, die ohne Luthers Popularisierung der sächsischen Kanzleisprache, schließlich aber ohne Luthers Sprachgewalt, die die enormen Ausdrucksfähigkeiten des Deutschen zeigte, gar nicht möglich gewesen wäre. Die Lutherbiographen des 19. Jahrhunderts zitierten mit Vorliebe Jacob Grimm, den „Altmeister deutscher Sprachforschung“:²¹³²

„Luthers sprache [...] muß ihrer edlen, fast wunderbaren reinheit, auch ihres gewaltigen einflusses halber, für kern und grundlage der neuhochdeutschen sprachniedersetzung gehalten werden, wovon bis auf den heutigen tag nur sehr unbedeutend, meistens zum schaden der kraft und des ausdrucks abgewichen worden ist. Man darf das neuhochdeutsche in der that als den protestantischen dialect bezeichnen, dessen freiheitathmende natur längst schon, ihnen unbewußt, dichter und schriftsteller des katholischen glaubens überwältigte. Unsere sprache ist, nach dem unaufhaltbaren laufe aller dinge, in lautverhältnissen und formen gesunken [...] Was aber ihren geist und leib genährt, verjüngt, was endlich blüthen neuer poesie getrieben hat, verdanken wir keinem mehr, als Luthern.“²¹³³

Dem folgte noch zum Luther-Jubiläum 1883 Heinrich Holtzmann, der meinte, ohne Luther sei

„kein Lessing und Klopstock, kein Schiller und Goethe denkbar, und hat dieselbe That, die Anlaß zu der confessionellen Spaltung und dem tiefsten Riß innerhalb unseres nationalen Lebens geworden ist, unserem Volke auch wieder eine neue Möglichkeit geistiger Einheit, einer allen Stämmen und Ständen gemeinsamen Bildung eingetragen.“²¹³⁴

Alles, worauf die Deutschen so stolz waren – ihre Philosophie, ihre Dichtung –, sei also letztlich Luthers Bibelübersetzung zu verdanken. Darüber hinaus aber habe die durch die Lutherbibel verbreitete deutsche Sprachform erheblich zur Vereinheitlichung des Landes beigetragen. Das meinte auch der preußische Hofprediger Bernhard Rogge. Die von Luther geprägte Sprache, so verkündete er, „ist zu einem gemeinsamen Gut aller Deutschen geworden und ein unzerreißbares Band, welches bei aller politischen und religiösen Trennung die deutschen Stämme verbunden hat.“²¹³⁵ Und Gustav Freytag:

„Und diese Sprache, in welcher unsere ganze Literatur und unser geistiges Leben Ausdruck gefunden hat, ist eine unvertilgbare Habe geworden, welche in den schwersten Zeiten, selbst verunziert und entstellt, die einzelnen deutschen Stämme erinnert hat, daß sie zusammengehören. Noch wächst bei uns jeder einzelne aus der Mundart seiner Heimat herauf, noch heut ist die Sprache der Bildung, Poesie und Wissenschaft, an welcher Luther mehr

²¹³¹ RATHMANN 1996, S. 56.

²¹³² BUCHNER 1862, S. 196. Grimm wird u. a. auch zitiert bei BAUMGARTEN 1883, S. 68.

²¹³³ GRIMM 1822 (1893), Vorrede, S. XI.

²¹³⁴ HOLTZMANN 1884, S. 187.

²¹³⁵ ROGGE⁶1909, S. 123.

geschaffen hat als irgend ein anderer einzelner Mann, das Band, welches alle deutschen Seelen zur Einheit zusammenschließt.“²¹³⁶

Heinrich von Treitschke stellte die Parallele zur Einheit des deutschen Reiches deutlich heraus:

„Wie die Einheit des deutschen Staates erst möglich ward, seit die letzten Staatsgebilde der römischen Kirche von unserem Boden verschwanden, so verdanken wir auch den Kämpfen der Reformation das köstliche geistige Band, das uns in den Tagen deutscher Zerrissenheit lange fast allein zusammenhielt, unsere neue Sprache. Was selbst dem Zauber unserer ritterlichen Dichtung nicht gelungen war, den deutschen Norden unter die Herrschaft der hochdeutschen Sprache zu beugen, das gelang erst, als die schöne Lieblingsstätte des Minnesanges, die Wartburg, zum zweiten Male unserem Volke teuer ward und von dort die ersten Bücher der deutschen Bibel ausgingen – die heilige Schrift, übertragen mit strenger Treue durch einen wahlverwandten religiösen Genius und doch so ganz verdeutscht, so ganz beseelt von dem Hauche deutschen Gemütes, daß wir uns heute das Bibelwort in anderer Fassung kaum noch denken können.“²¹³⁷

Hermann Hoffmeister schließlich, auf Fichte aufbauend, stellte Luthers Liebe für und Beherrschung der deutschen Sprache – die er gemäß der Intentionen seines Buches mit Bismarck verglich (s. o. S. 210 f.) – als Beweis für sein innig deutsches Gemüt dar:

„Liegt doch der Hauptgrund für die, dem Deutschen eigene Gemühtiefe und Innerlichkeit, der romanischen Äußerlichkeit und Konvenienz gegenüber, in unserem Mutteridiom, als in einer sozusagen Ur-Sprache, die aus unserem eigensten Wesen, aus unserer Natur gleichsam herausgewachsen ist, während die Romanen ihre abgeleiteten Sprachen wie fremde Idiome erlernen und reden.“²¹³⁸

Luthers Bibelübersetzung als Pionierleistung der neuhochdeutschen Sprache war und galt als das ‘Volksbuch’ der Deutschen. „Die Griechen hatten ihren Homer, wir Deutschen haben unsere Luther’sche Bibel“, so formulierte es der evangelische Pastor C. Werckshagen.²¹³⁹

Untrennbar mit der Übersetzung der Bibel verbunden war im Bewusstsein der Deutschen die Wartburg, die damit als historisch authentischer Ort einer bahnbrechenden Tat des Protestantismus zu einem nationalen Heiligtum werden konnte. Das klingt dann so:

„Luther auf der Wartburg! Zwei heilige Berge ragen im Thüringerland, zu denen unser Gemüt wallfahrtet, so oft es zu geweihter Stunde des deutschen Vaterlandes sich dankbar freut. Der Kyffhäuser, in dessen verborgenen Gemächern Kaiser Rotbart schlummert; und die Wartburg, wo der Wahrheitszeuge von Worms zum heldenmütigen Reformator des deutschen Christenglaubens wird, wo er zum Geisterkampfe sein scharfes Schwert schleift: die deutsche Bibel. Kyffhäuser und Wartburg, sie gehören zueinander. Deutschlands Einheit, Deutschlands Größe nicht ohne die Wahrheit und die Freiheit der Reformation.“²¹⁴⁰

²¹³⁶ FREYTAG 1888, S. 120.

²¹³⁷ TREITSCHKE 1883, S. 150 f.

²¹³⁸ HOFFMEISTER 1883, S. 64 f.

²¹³⁹ WERCKSHAGEN 1901B, S. 39.

²¹⁴⁰ WERCKSHAGEN 1901B, S. 36.

Nur folgerichtig ist es also, dass die Bibelübersetzung auf der Wartburg in den meisten Lutherlebenillustrationen des 19. Jahrhunderts nicht fehlen durfte. Dabei ist es interessant, dass eine der ersten Darstellungen, entstanden um 1811–1818, im Rahmen eines Blattes „Innere Ansichten der Wartburg“ entstand, das seinerseits in einer Reihe „Denkmale aus dem Leben Luthers in 7 Folio-Kupfertafeln ...“ erschien (Abb. 237).²¹⁴¹ Die Darstellung war hier also weniger thematisch als von der Wartburg als dem authentischen historischen Ort motiviert.

Authentizität beansprucht in diesem Fall auch die Figur Luthers: Der an einem runden Tisch sitzende und schreibende Luther erinnert zweifellos an die Luther-Effigie, wie sie ehemals in der Marienbibliothek in Halle aufgestellt war (Abb. 238). Noch deutlicher beanspruchte die erste von Löwenstern'sche Version des Themas diese Figur für sich (Abb. 239),²¹⁴² die aus den Abgüssen der Totenmaske Luthers und seiner Hände zusammengesetzt war und wie eine Figur aus Madame Tussaud's Wachsfigurenkabinett den Reformator 'lebensecht' bei der Arbeit zeigte.²¹⁴³ „LUTHER/auf der Wartburg/nach dem Original-Wachsabguß in der Marienbibliothek in Erfurth,“ hieß der Titel des Bildes, Halle mit Erfurt verwechselnd. Die Authentizität des Abbildes wurde der historischen Authentizität vorgezogen, war doch Luther auf der Wartburg nicht in Schabe und Baret, sondern eben als der Ritter „Junker Jörg“ gekleidet. In den folgenden Versionen hat von Löwenstern die Prioritäten dann verschoben und Luther als den bärtigen Ritter gezeigt.²¹⁴⁴

Die Lutherlebenillustratoren der Folgezeit mussten sich entscheiden, ob sie Luther historisch 'richtig' als Junker Jörg zeigen wollten, dabei aber riskierten, dass der Reformator nicht mehr auf einen Blick erkennbar war, oder ob sie die abstrahierte Version vorzogen, Luther als Doktor und Kirchenvater zu zeigen, wie er dem Volk bekannt war.²¹⁴⁵ Das gleiche gilt für die Gemälde von „Luthers Bibelübersetzung auf der Wartburg“.

Nicht alle Lutherlebenillustrationen haben die Authentizität des Ortes beibehalten. Das mag auch daran liegen, dass die Lutherstube in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch recht karg ausgestattet war,²¹⁴⁶ wie Lehmanns Ansicht der Lutherstube (Abb. 237) oder auch von Löwensterns erste Version es zeigt. Die einfache Kastenform des Raumes, die beiden schlichten rechteckigen Butzenscheibenfenster, der rechteckige Tisch, der 1817 für die

²¹⁴¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 22, S. 74; STEFFENS 2002C, S. 326, Abb. 3.

²¹⁴² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.10.1., S. 112; KORNMEIER 2002, S. 360 f., Abb. 9.

²¹⁴³ Zur Geschichte der Effigie s. KAMMER 1996B; KORNMEIER 2002.

²¹⁴⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.10.2.–3.

²¹⁴⁵ Darstellungen als Junker Jörg: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 38.9., 41.11., 42.11., 58.18., 59.20., 61.12., 62.24.1.; als Doktor: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 43.7., 56.8., 59.1.

²¹⁴⁶ STEFFENS 2002C, S. 327.

Lutherstube gestiftet worden war, regten die Phantasie nicht eben an. So erfand man, wie Ludwig Richter in seiner sehr beliebten Zeichnung,²¹⁴⁷ einen trauten Erker vor einem halbrund geschlossenen Fenster, in dem Luther an seinem auf dem Tisch liegenden Schreibpult sitzt und betet, während der Vordergrund von einem Bücherstilleben belebt wird, oder gar einen kreuzgratgewölbten Raum mit reichem Maßwerkfenster, wie wir ihn bei Wenzel Pobuda in den 30er Jahren finden.²¹⁴⁸ Überall ist Luther dann an einem mehr oder weniger altertümlichen Tisch sitzend dargestellt, eine Schreibfeder in der Hand, Bücher um sich herum verteilt. Als Requisiten können seine Ritterrüstung,²¹⁴⁹ das Schwert,²¹⁵⁰ eine Laute,²¹⁵¹ ein Blumenstrauß,²¹⁵² oder auch – vereinzelt – ein Kruzifix²¹⁵³ vorkommen.

Kommen wir zu den Gemälden: Von sechs Bildern, die das Thema zeigten, sind mir leider nur drei auch bildlich bekannt. 1837 stellte zuerst Anton Clemens Albrecht Evers (1802–1848) das Thema malerisch dar.²¹⁵⁴ Durch das Dürer-Fest der Münchener Künstler, so heißt es bei Thieme-Becker, sei er zu der Darstellung altdeutscher Themen wie „Peter Vischer am Sebaldusgrab arbeitend“, „Gutenberg, seine ersten Drucke zeigend“, „Hans Sachs dichtend“ oder eben „Martin Luther auf der Wartburg“ angeregt worden.²¹⁵⁵ Doch fand das Dürer-Fest in München erst 1840 statt,²¹⁵⁶ das Lutherbild aber war 1837 bezeichnet.²¹⁵⁷ Schon vorher also muss der Maler ländlicher Genreszenen sich mit ‘Altdeutschem’ angefreundet haben, wobei ihn namentlich – die Titel zeigen es – das späte 15. und das beginnende 16. Jahrhundert interessierten. Luther zeigte er, wie der Titel bei Bötticher verrät, als „Junker Georg“.

Angesichts der Häufigkeit der „Bibelübersetzung“ in der Lutherlebensgraphik der ersten Hälfte des Jahrhunderts verwundert es, dass das Thema für die Malerei zunächst nicht weiter von Bedeutung gewesen zu sein scheint. Erst 1868 zeichnete Peter J. N. Geiger als einen

²¹⁴⁷ Holzstich nach einer Originalzeichnung Ludwig Richters, Illustration zu Eduard Dullers „Die Geschichte des deutschen Volkes. Mit hundert Holzschnitten nach Originalzeichnungen von Ludwig Richter und J. Kirchhoff, Leipzig 1840, Verlag von Georg Wigand. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 59.1., S. 161; s. auch das von Bertha Meißner farbig gestaltete Aquarell nach dem Bild, abgebildet in KOCH 1917, Bild 6.

²¹⁴⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 56.8.

²¹⁴⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 56.8.

²¹⁵⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.10.2–3; 38.9., 41.11., 58.18., 59.20., 62.24.1.

²¹⁵¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.10.3. (hier allerdings eher eine Gitarre), 41.11., 56.8., 59.20., 61.12.

²¹⁵² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 59.1., 56.8.

²¹⁵³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 57.3.

²¹⁵⁴ Erwähnt bei TB 11, 1915, S. 109 f., BM I,1, S. 281, Nr. 4: „Luther als Junker Georg auf der Wartburg, die Bibel übersetzend. Bez. 1837. E: F. Hederich.“. Das Bild war laut Bötticher ausgestellt in der Bremer Ausstellung von Gemälden dortiger Privatbesitzer 1863.

²¹⁵⁵ TB 11, 1915, S. 109 f.

²¹⁵⁶ Zum Dürerfest s. u. a. HARTMANN 1976, S. 22–25.

²¹⁵⁷ BM I,1, S. 281, Nr. 4.

seiner sieben Kartons aus Luthers Leben auch „Luther als Junker Jörg auf der Wartburg“.²¹⁵⁸ Alle vier folgenden Darstellungen entstammen wohl den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts und sind vielleicht als Zeichen des nationalen Aufschwungs dieser Jahre zu werten: Endlich war die deutsche Nation ja auch staatlich vereint, das nationale Wahrzeichen der Wartburg, die nationale Tat der Bibelübersetzung erhielten da gleichermaßen eine neue Aktualität.

1870 war auf der Berliner akademischen Kunstausstellung „Luther übersetzt die Bibel auf der Wartburg“ von Wilhelm Ferdinand Souchon (1825–1876) ausgestellt.²¹⁵⁹ Es ist sehr wahrscheinlich identisch mit einer „Bibelübersetzung auf der Wartburg“, die im August 1873 in Sachsens Kunstsalon in Berlin zu sehen war. Der Rezensent der *Kunstchronik* war nicht sehr begeistert von dem Bild:

„Das Gesicht des Reformators entbehrt des geringsten psychologischen Reizes und blickt ebenso gleichgültig über die aufgehäuften Folianten hinweg, wie die Färbung im Ganzen und die Zusammenstellung der Töne den Beschauer selbst vollkommen gleichgültig läßt, trotzdem das Format des Bildes und die Größe der Figur gewisse Ansprüche erheben. Den frommen Anachronismus des Malers, welcher in einem Zimmer, in dem sich ein Moment des Jahres 1520 oder 1521 [sic] abspielt, das von Cranach 1527 gemalte Bild der Mutter Doktor Martin's ohne sonderliche Skrupel aufhängt, wollen wir nicht tadeln.“²¹⁶⁰

Das Bildnis Cranachs von Luthers Mutter war um 1841 von der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar-Eisenach für die Wartburg angekauft worden und hing seitdem in der Lutherstube.²¹⁶¹ Souchon tat also nichts anderes, als die meisten anderen Künstler seiner Zeit auch: Er porträtierte die Lutherstube so, wie er sie kannte, wie sie sich seinen Augen darbot. Dazu gehörte dann auch das zur Zeit von Luthers Wartburgaufenthalt noch gar nicht gemalte Porträt von Luthers Mutter. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Souchon die Lutherstube aus eigener Anschauung kannte. Seit 1867 arbeitete er als „Direktor in Kostümfragen“ am Weimarer Hoftheater;²¹⁶² Eisenach und die Wartburg waren da nicht fern, und wenn er nicht auf eigene Faust einen Ausflug dorthin machte, mag ihn der Großherzog, der es liebte, sich auf der Wartburg mit Künstlern zu umgeben, eingeladen haben.

Für die Wartburg selbst entstand dann das Bild „Luther übersetzt die Bibel“ von Paul Thumann, der es 1872 nach „Luther verbrennt die Bannbulle“ (Abb. 172), „Luther auf dem

²¹⁵⁸ BM I,1, S. 367, Nr. 10. Allgemein zu den Kartons: *Kunstchronik* 4, 1868, Sp. 47. Ausgestellt auf der Wiener historischen Kunstausstellung 1877.

²¹⁵⁹ BM II,2, S. 775, Nr. 18; identisch ist vielleicht „Luther in seinem Arbeitszimmer“, ebd., Nr. 30.

²¹⁶⁰ *Kunstchronik* 8, 1873, Sp. 740 f.

²¹⁶¹ STEFFENS 2002C, S. 333.

²¹⁶² TB 31, 1937, S. 307.

Reichstag zu Worms“ (Abb. 210) und „Luthers Ankunft auf der Wartburg“ (Abb. 235) als Teil seines Zyklus für die Reformationszimmer malte (Abb. 241).²¹⁶³

Wie in „Luthers Ankunft auf der Wartburg“ hat Thumann auch für die „Bibelübersetzung“ einen engen Bildausschnitt gewählt, der dem Blick auf den still arbeitenden Reformator eine fast intime Qualität gibt. Luther sitzt in der Bildmitte, den Oberkörper frontal dem Betrachter zugewendet, die Beine übereinandergeschlagen. Er ist nicht als Junker Jörg dargestellt, sondern als „Dr. Luther“ im schwarzen Talar mit dem weißen Kragen, und auch seine vollen Gesichtszüge, sein dichtes dunkles Haar zeigen ein Lutherbild an, wie es eher den späteren Bildnissen Luthers ab um 1525 entspricht als den Zügen des gerade von der Wartburg Kommenden. Den ‘fertigen’ Reformator wollte Thumann zeigen, dessen Bibelübersetzung so zu einem Inbegriff der Reformation selbst werden konnte. Reformation und Wartburg sind also untrennbar verwoben, und so richtet Thumann sich auch in der Darstellung des Interieurs – allerdings unter starker Zusammendrängung aller Gegenstände, um auch ja alle in dem kleinen Bildausschnitt unterzubringen – streng nach dem Aussehen der Lutherstube, wie sie sich ihm um 1870 dargestellt hat (Abb. 240).²¹⁶⁴ Am linken Bildrand, an der nur um den Ofen herum verputzten Wand, steht der Kastentisch, der seit 1817 in der Lutherstube aufgestellt war²¹⁶⁵ und dessen Form mit der nasenartigen Verzierung des Gestells Thumann genau nachzeichnet. Hinter Luther gewahrt der Betrachter den dunkelgrünen Kachelofen, der erst in den 1840er Jahren in die Lutherstube kam und der aus Kacheln des 17. Jahrhunderts zusammengesetzt worden war, die man unter dem Bauschutt auf dem Burghof gefunden hatte.²¹⁶⁶ Am rechten Bildrand schließlich zeigt Thumann das Kopfende des Bettes, das ebenfalls erst im 19. Jahrhundert, 1852, auf die Wartburg gelangte. Angeblich stammte das Bett aus einem Gasthaus „Zum Stiefel“ in Rudolstadt, in dem Luther einst genächtigt haben sollte. Trotz der zweifelhaften Provenienz – es ist nicht einmal sicher, ob es das erwähnte Gasthaus zur Zeit Luthers überhaupt gegeben hat²¹⁶⁷ – wurde das Bett sofort zur „Reliquie“: Späne seines Holzes halfen angeblich bei der Linderung von Zahnschmerzen.²¹⁶⁸

²¹⁶³ Öl/Lwd., 72 x 103 cm; Wartburg-Stiftung Eisenach, Inv. Nr. M 120. Literatur: BM II,2, S. 889, Nr. 31; VOSS 1917, S. 206; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 154, S. 220 (mit farbiger Abb. S. 221).

²¹⁶⁴ Der Zustand nach 1853 ist auf einer Lithographie wiedergegeben, die STEFFENS 2002C, Abb. 10 abbildet. S. auch das Foto, das noch um die Jahrhundertwende entstanden sein wird und den Raum kaum verändert wiedergibt: CARL ALEXANDER 2001, S. 88. Hier ein gemaltes Interieur von B. Pierson, 1903: SCHRECKENBACH – NEUBERT³1921, S. 105.

²¹⁶⁵ KLEINDORFER-MARX 1996, S. 119. Der Tisch wurde der Wartburg von der Familie Luther geschenkt; er sollte aus dem Stammhaus des Reformators in Möhra stammen, ist aber wohl erst nach 1600 entstanden.

²¹⁶⁶ STEFFENS 2002C, S. 333.

²¹⁶⁷ KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 125.

²¹⁶⁸ S. zu diesem Möbelstück und seiner Geschichte KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 290, S. 306 (mit Abb.); KLEINDORFER-MARX 1996, S. 119 und STEFFENS 2002C, S. 335.

In dieser durch und durch nachlutherischen Umgebung also stellte sich Thumann den bibelübersetzenden Luther vor – nur den ‘gotischen’ Drehstuhl, der 1853 für die Stube aus Nürnberg geordert wurde und der, in zahlreichen Musterbüchern des 19. Jahrhunderts verbreitet, als „Lutherstuhl“ bekannt wurde²¹⁶⁹ – ließ Thumann aus unerfindlichen Gründen weg und ersetzte ihn durch einen Lehnstuhl mit lederbeschlagener Lehne und Löwenköpfen als Strebenabschluss. Das rote Schreibpult auf dem Tisch, das Tintenfass, die Feder stellen ebenfalls Requisiten dar, die den ‘altdeutschen’, authentisch-realistischen Anstrich des ganzen Interieurs verstärken, dabei war die Feder zu Luthers Zeiten wohl schon ein eher unübliches Schreibmittel; man bediente sich eher des Schreibrohrs, wie es z. B. Erasmus von Rotterdam auf Dürers Kupferstichporträt benutzt.²¹⁷⁰ Im Eisenacher Ausstellungskatalog von 1996 wird resümiert, das Bild spiegele „seine Entstehungszeit im 19. Jahrhundert viel besser wieder als die wahren Umstände von Luthers Wartburgaufenthalt.“²¹⁷¹

Das ist ein Merkmal, das alle Lutherbilder des 19. Jahrhunderts auszeichnet, das aber auch einfach in der Natur der Dinge liegt. Natürlich stellt jede Zeit die Dinge so dar, wie sie in ihrer Vorstellung leben. Interessant an dieser Darstellung des 19. Jahrhunderts wie auch an anderen ist vielmehr, mit wie wenig Distanz die Maler die Sache scheinbar betrachteten: Im vollen Bewusstsein der Konstruiertheit der ganzen Szenerie hat Thumann dennoch den Eindruck eines höchstmöglichen Realismus erzeugt. Naturnahe Lichtführung, kleine realistische Details wie die Risse in der Wand oder die unsaubere Anfügung des Ofens, die ‘zufällige’ Anordnung der Requisiten wie z. B. der gerade eben unter dem am Bett hängenden Mantel herausschauenden Laute, all das erzeugt die Illusion, dass es so und nicht anders gewesen sein müsse.

Auch der Reformator aber ist dann so und nicht anders gewesen: Ruhig sitzt er auf seinem Lehnstuhl, ein Buch auf dem übergeschlagenen Bein liegend, den rechten Arm mit der nachdenklich angehobenen Feder auf dem Tisch abgestützt. Sein Gesicht zeugt von stiller Versunkenheit, die Augen auf den Text niedergeschlagen, die Stirn leicht in Falten gelegt, der Mund entspannt, fast lächelnd. Ganz zufrieden ist dieser Mann mit seiner geistigen Arbeit beschäftigt, nichts scheint er zu tun zu haben mit dem tatsächlichen Wartburg-Luther, der nicht nur unter körperlichen Beschwerden, sondern auch unter der Einsamkeit und seiner erzwungenen ‘Untätigkeit’ litt.²¹⁷² Luther als Reformator bietet so das Urbild eines Mannes, der weiß, was er tut, und der gerade auch in seinem Fleiß für das Bürgertum des

²¹⁶⁹ KLEINDORFER-MARX 1996 hat sich mit diesem als „Lutherstuhl“ bekannt gewordenen und im 19. Jahrhundert sehr beliebten und häufig nachgebauten Möbeltyp beschäftigt.

²¹⁷⁰ KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 220.

²¹⁷¹ Ebd.

19. Jahrhunderts vorbildlich werden konnte. In der Lutherbiographik des 19. Jahrhunderts war Luthers harte Arbeit in seiner Studierstube häufig Thema, und Manfred Karnick hat Luthers Fleiß auch als stetig wiederkehrendes Motiv der Luther-Schauspiele dieser Zeit identifiziert.²¹⁷³ Luther war ein Exempel für bürgerliche Arbeitsdisziplin, und der unermüdlich an seinem großen Werk tätige Luther auf der Wartburg ist hierfür beispielhaft.

Fleiß ist sicher auch ein Thema von Wilhelm Lindenschmits d. J. „Dr. Martin Luther beim Uebersetzen der Bibel“, das uns nur in einer alten Photographie überliefert ist (Abb. 242).²¹⁷⁴ Das Bild wird in die 70er Jahre zu datieren sein – 1877 war es in der Familienzeitschrift „Daheim“ abgebildet. Anders als Thumann fühlte Lindenschmit sich nicht an die ‘authentische’ Lutherstube auf der Wartburg gebunden. Der Raum, in den er Luther setzt, ist vielmehr ein Phantasie-Raum, sehr klein, aber von einer gewissen Gemütlichkeit. Einblick erhält der Betrachter freilich nur in eine Nische, in der Luther sitzt. Wie bei Thumann ist er in seinen Gelehrtenrock gekleidet, nur am Hals blitzt der weiße Kragen hervor. Doch wirkt er jünger als Thumanns Luther, die Gesichtszüge sind weicher, die Lippen röter, die Stirn klarer. Vor ihm, an der rechten Wand, sieht man noch einen Holztisch, der mit dem Kastentisch der Wartburg wenig zu tun hat, links von ihm erstreckt sich die Fensterwand, mit einem einzigen, links vom Bildrand angeschnittenen Fenster, darunter, an der Fensterwand umlaufend und im rechten Winkel in den Raum hinein umbiegend, eine einfache hölzerne Sitzbank. Einfache Holzbohlen auf dem Fußboden unterstützen den kargen Eindruck, der lediglich durch die im oberen Wandbereich umlaufende Zierleiste etwas aufgelockert wird.

Luther ist fleißig: Vor der Sitzbank links stapelt sich ein großer Haufen Bücher, unordentlich durcheinanderliegend, und in ihnen steckende Zettel zeigen an, dass mit ihnen auch gearbeitet wird. Bücher finden sich auch auf der Sitzbank unmittelbar neben Luther, eines hat der Reformator vor sich aufgeschlagen und stützt es gegen die Tischkante. In der rechten Hand hält er die Feder, um etwas hineinzuschreiben oder sich Notizen zu machen. Doch wird er abgelenkt: Auf dem Fensterbrett sitzen zwei kleine Singvögel, Körner pickend, die der Reformator dort offensichtlich hingestreut hat. Sie sind durch den offenen Flügel des Butzenscheibenfensters hereingekommen, der auch die Sonne warm und heimelig hereinscheinen lässt und den Blick auf den direkt vor dem Fenster wachsenden Ahorn öffnet.

²¹⁷² BRECHT 1986, S. 11 f.

²¹⁷³ KARNICK 1983, S. 275.

²¹⁷⁴ BM I,2, S. 879, Nr. 27. Abgebildet in *Daheim* 1877; Photographie von Hanfstaengel in München bei Eisenacher o. J., zwischen S. 48 und 49; schlechterer Holzschnitt bei FROMMEL 1883, S. 27.

Wie schon so oft sucht Lindenschmit das Gemütvolle. Zwar zeigte er Luthers Arbeit, aber er stellte den Reformator auch als einen Mann dar, der die Natur sucht und liebt. Er hat die Fenster geöffnet, um Luft und Licht hereinzulassen, und er hat den Vögeln Nahrung hingestreut. Nun unterbricht er seine Arbeit, um den Kreaturen Gottes zuzuschauen. Luther war – und das ist in mehreren Aussagen belegt – ein großer Naturfreund. Er wurde nicht müde, die Wunder von Gottes Schöpfung, die sich noch im kleinsten Blümchen und der niedrigsten Kreatur erweise, zu preisen. Dem Bürgertum des 19. Jahrhunderts kam diese Neigung entgegen, pflegte es doch selbst ein sentimental-romantisches Verhältnis zur Natur. Schon Ludwig Pflaum erzählte begeistert:

„Überhaupt war er ein großer Freund der schönen Natur, und sein ganzes Gemüth öffnete sich freudigst den wohlthätigen Eindrücken seiner reizenden, mit Gottes Segen überschütteten Gegend. Er wußte dann alles, was seinem Blicke entgegen kam, so schön und natürlich den erhabenen Ideen zu vermählen, die seine fromme Seele füllten.“²¹⁷⁵

So ersann man Gedichte wie Ferdinand Bäßlers „Luther im Garten“, in dem Luther mit seinen Kindern einem Vogelpaar beim Nestbau zuschauen will. Doch die Vögel erschrecken sich vor den Gästen und wagen sich nicht mehr zum Nest. Bäßler lässt Luther sagen:

„Du herzeliebtes Vögelein, / Was stellst du deine Arbeit ein / Und wagst dich nicht zum Neste? / Laß uns doch still beiseite stehn, / Es soll dir ja kein Leid geschehn, / Wir gönnen dir das Beste. // Doch – auch der Mensch ist solch ein Thor, / Meint oft, Gott hab’ es böse vor, / Statt Gutes ihm zu schenken, / Und greift sein Werk mit Zagen an, / Da bleibt das Beste ungethan / Vor Zweifeln und Bedenken. // So kommt, macht ihn der Sorgen frei! / In Frieden lassen wir die zwei / Hier, wie sie wollen, schalten. / Herr Fink, ihr bleibt in unsrer Gunst, / Wiewohl ihr heut uns eure Kunst / Habt spröde vorenthalten.“²¹⁷⁶

Luthers Gabe, in allen Erscheinungen der Natur ein Gleichnis für das göttliche Wirken oder für das Verhältnis des Menschen zu Gott und Teufel herauszustellen, wird in solchen Berichten von Luther als Naturfreund angesprochen, ein Zeugnis für seine überaus bodenständige Theologie, die das Irdische nicht verleugnet.

Lindenschmits Vogel-Motiv verweist aber auch darauf, dass Luther sich auf der Wartburg, wie er selbst es nannte, „im Reich der Vögel“ befand, fern von allen Menschen also. Er war, wie Brecht es ausdrückt, „in radikalerer Weise denn je ein Mönch oder gar ein Eremit“.²¹⁷⁷ Hier wird wieder die Assoziation an das Heilige in Luther geweckt, der, in der Einsamkeit und fern des Treibens der Welt, ein ihm von Gott auferlegtes Werk vollbringt. In diesem Sinne hat der Sonnenstrahl, der auf Luthers Gesicht ruht und es zum Aufleuchten bringt, vielleicht eine zweite Bedeutungsdimension im Sinne des ‘Erleuchteten’. Fast ist man

²¹⁷⁵ PFLAUM 1819, S. 202.

²¹⁷⁶ Ferdinand Bäßler: Luther im Garten, in: BRAUN²1883, S. 114–116, hier S. 116.

²¹⁷⁷ BRECHT 1986, S. 13.

versucht, an Moses zu denken, der sich allein auf den Berg Sinai begab und mit den Tafeln der 10 Gebote zurückkam. Ähnlich steigt Luther auf einen Berg und kommt mit der deutschen Bibel zurück. Wo Thumanns Luther ganz wie ein in seinem redlichen Fleiß aufgehender Bürger und sehr irdisch wirkt, hat Lindenschmits Reformator schon den Hauch des Erleuchteten.

Die Einsamkeit, die luftige Höhe, in der Luther sich auf der Wartburg befand, wird in August Holmbergs (1851–1911) „Luther übersetzt die Bibel“ besonders anschaulich. Es handelt sich dabei um das Mittelbild eines Triptychons mit dem Titel „Gottes Wort und Luthers Lehr / Vergehen nun und nimmermehr“, das durch eine Fotografie in der Reihe „Moderne Galerie“ der „Photographischen Union in München“ überliefert ist (Abb. 243).²¹⁷⁸ Holmbergs produktivste Phase begann in den 80er Jahren,²¹⁷⁹ und das Triptychon wird in den 80er oder 90er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden sein, möglicherweise wurde es zum Lutherjubiläum 1883 bei Holmberg in Auftrag gegeben. Denn, der Titel sagt es schon, es handelt sich um ein Bild der Reformation, das das immer gültige Bekenntnis zur lutherischen Lehre illustriert.

So wird die Bibelübersetzung auch von den stehenden Figuren der beiden großen lutherischen Gelehrten flankiert, Luthers selbst und Melanchthons, die ähnlich den Heiligen auf mittelalterlichen Tafelbildern von reich gewebten Wandteppichen als Würdeformel hinterfangen werden und hinter denen sich jeweils ein großes Fenster mit dem Ausblick auf die Kulisse der Stätte ihres Wirkens öffnet: Im Fenster schrägt rechts hinter Luther erblickt man die Umrisse der Wittenberger Schlosskirche, an die Luther seine Thesen anshlug und die ihm später als Grablege diente. Das Fenster links hinter Melanchthon aber zeigt die Türme der Stadtkirche von Wittenberg. Beide Reformatoren sind im besten Mannesalter dargestellt, beide stehen, nach Art der Stammbuchporträts Cranachs und der späten Ganzfigurenbildnisse aus der Cranach-Werkstatt (vgl. Abb. 15), fest auf beiden Beinen und halten Bücher – bei Luther ist es natürlich die Bibel – als Zeugnisse ihres Wirkens in den Händen. Solche Bildnispaare der Reformatoren, als Ganzfigur oder Büstenbildnis, in Öl oder in der Glasmalerei, waren seit der Reformationszeit bis ins 19. Jahrhundert hinein beliebter Schmuck für lutherische Kirchen und Ausdruck des Bekenntnisses. Durch die Triptychon-Form des Holmberg'schen Bildes erhalten sie mehr denn je den Beigeschmack des Heiligen, und wie die Heiligen in mittelalterlichen Flügelaltären mit Vorliebe Szenen aus dem Leben

²¹⁷⁸ Fotografie in Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. 4° C 11790.

²¹⁷⁹ S. TB 17, 1924, S. 391; BM I,2, S. 565 f.; JANSÄ 1912, S. 276 f.

Jesu rahmten, so flankieren sie hier einen Moment aus der ‘Heilsgeschichte’ des Protestantismus: Luthers Bibelübersetzung auf der Wartburg.

Das Interieur ist wieder dem zeitgenössischen Aussehen der Lutherstube auf der Wartburg angepasst: Der Betrachter schaut von der Eingangsseite aus auf einen Teil der Fensterwand und in die hintere linke Ecke des Raumes. Nur die Möbel hat Holmberg etwas umgestellt: Der Kastentisch steht jetzt mit der Querseite direkt an der Fensterwand, so dass Luther nicht an der Rückwand, sondern mitten im Raum sitzt; die hölzerne Truhe mit dem ‘gotischen’ Schnitzmuster ist an der Rückwand etwas nach links versetzt. Luther selbst sitzt in seinem „Lutherstuhl“ (Abb. 244)²¹⁸⁰ am Tisch, auf dem sich mehrere Bücher stapeln. Ein weiteres Buch liegt in seinem Schoß, er arbeitet also. Wie Lindenschmit zeigt aber auch Holmberg einen Moment des Innehaltens: Der Reformator hat nachdenklich und sinnend den Kopf etwas angehoben, denkt vielleicht über eine schwierige Stelle seiner Übersetzungsarbeit nach. Hinter ihm öffnet sich, wie bei Lindenschmit, weit das Fenster, und der Betrachter erhält den Eindruck, dass Luther wahrlich in himmlischen Höhen wirkt. Nur am ganz unteren Rand des Fensters nimmt man noch die Hügellandschaft Thüringens wahr, darüber erstreckt sich nichts als der unendliche weite Himmel. Die Einsamkeit, aber auch die Nähe zu Gott, in der Luther arbeitet, wird so besonders sinnfällig. Die Assoziation zu heiligen Eremiten ist da nicht fern, der versonnene, fast verklärte Blick Luthers passt in dieses Bild ebenso wie sein ganzes Aussehen: Holmberg hat Luther weder als Junker Jörg gemalt, als der er sich tatsächlich auf der Wartburg aufhielt, noch als den späteren Reformator, sondern als Mönch mit Kutte und Tonsur. Dieser Habitus, das verklärte Innehalten, die Lichtführung, die Luthers Gesicht aufleuchten lässt, schließlich die luftige, einsame Höhe, in der er sich befindet, machen aus Luther mehr noch als in Lindenschmits Bild fast einen Heiligen, und die Triptychon-Form bewirkt ein übriges. Das ‘authentische’ Lutherzimmer des nationalen ‘Heiligtums’ Wartburg, die altdeutsche Möblierung, rückt das Ganze zusätzlich in einen nationalen Resonanzraum: Die Bibelübersetzung auf der Wartburg ist ein nationales und sakrales Ereignis.

V.11.4. Die Versuchung des Heiligen: Luther wirft das Tintenfass nach dem Teufel

„So sehr Luther die drängend nahe Allgegenwart des ‘Deus absconditus’, des verborgenen Gottes fühlte und wußte, so sehr kämpfte er sein ganzes Leben lang gegen den ‘Herrn der Welt’, den Satan, dessen Angriffe und Versuchungen er zuweilen bis in die tiefsten Tiefen seiner Seele spürte.“²¹⁸¹

²¹⁸⁰ Vgl. Anm. 2169.

²¹⁸¹ JOESTEL 1992, S. 52.

Legenden, in denen Luther mit dem Teufel zu kämpfen hat, waren in der populären Lutherrezeption weit verbreitet und hielten sich bis weit ins 19. Jahrhundert.²¹⁸² Auch in der Einsamkeit der Wartburg bekam Luther die Anwesenheit des Teufels zu spüren. In seinen Tischreden berichtete er einmal, der Teufel habe nachts in einem Sack voll Haselnüsse gerumpelt, auch hörte er ihn mächtig auf der Treppe poltern.²¹⁸³ Dass Luther aber auf der Wartburg mit einem Tintenfass nach dem Teufel geworfen haben soll, ist erst eine spätere Erfindung, die erstmals 1650 belegt ist und ihrerseits auf eine ähnliche, in Wittenberg angesiedelte Episode zurückgeht.²¹⁸⁴ Ursprung der Legende war vielleicht eine allzu wörtliche Auslegung einer möglicherweise von Luther stammenden Bemerkung, er habe den Teufel mit Tinte bekämpft, womit dann selbstverständlich seine Schriften gemeint sind.²¹⁸⁵ Der Wurf des Tintenfassens auf der Wartburg wurde schon aber bald für bare Münze genommen; lange konnte man sogar den Fleck an der Wand besichtigen, der ursprünglich wohl eher dem Ruß des Kamins zu verdanken war, den man aber trotzdem eine Zeit lang gewissenhaft erneuerte, um den Besuchern diese Sensation bieten zu können.²¹⁸⁶

In der Lutherliteratur des 19. Jahrhunderts kommt die Anekdote des Tintenfass-Wurfes nur noch als Sage gelegentlich vor. Unter anderem berichtete Ludwig Bechstein davon in seinem Sagenbuch:

„Aber endlich hat doch einmal der Doktor aus Zorn, als er wieder recht eifrig arbeitete und der Teufel in Gestalt einer Hummel oder Hurnauspe recht eifrig um ihn herumsumsete, das Tintenfaß genommen und es nach ihm geworfen, daß ein großer Tintenleck an der Wand worden, und von da ab hat ihn der Teufel auf Wartburg in Ruhe gelassen. Der Fleck ist aber zum Andenken geblieben, und wenn die Wand überstrichen worden, ist er wieder zum Vorschein gekommen, und endlich hat jeder, der's gesehen, davon ein Bröcklein zum Wahrzeichen mit sich davontragen wollen, da hat es freilich verschwinden müssen, und ist jetzt eher ein Loch in der Wand als ein Fleck.“²¹⁸⁷

Im allgemeinen war jetzt jedoch, dem Zeitgeist entsprechend, eher der 'historische' Luther gefragt, weswegen in der Lutherbiographik wie auch im Lutherbild Legendenhaftes gern vermieden wurde. Es verwundert daher nicht, dass wir nur wenige bildliche Beispiele für Luthers Begegnung mit dem Teufel auf der Wartburg in der Lutherlebengraphik finden. Da ist zunächst einmal Johann Erdmann Hummels oben bereits genannte Radierung zum Thema (Abb. 84): Luther wird hier, wir erinnern uns, vom Teufel mit Versprechungen eines Lebens voll Wollust und Macht (nackte Frau, Kardinalshut) versucht, eine Interpretation, die mir

²¹⁸² S. auch die Sagen bei BRÜCKNER – GRUPPE 1974, Sagen Nr. 43–58, S. 300–302.

²¹⁸³ DIENST 1996, S. 69.

²¹⁸⁴ Zur Tintenfasssage BRÜCKNER – GRUPPE 1974, S. 268 und 176; JOESTEL 1992, S. 52–57.

²¹⁸⁵ STEFFENS 2002C, S. 321.

²¹⁸⁶ KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 303.

²¹⁸⁷ BECHSTEIN 1853 (1930), S. 331.

vollkommen neu ist und die auch Brückner und Gruppe in ihrer Aufzählung der im 19. Jahrhundert zirkulierenden Luthersagen nicht kennen.

Nur eine weitere Lutherlebenfolge des 19. Jahrhunderts griff das Thema auf: In der Lutherbiographie von E. T. Jäkel „Leben und Wirken Dr. Martin Luther's im Lichte unserer Zeit“, 1840–46, war ein Bild abgebildet, auf dem Luther als Junker Jörg, das Tintenfass in der rechten Hand, einer sich in einen schemenhaften Mantel hüllenden Teufelsfratze mutig entgegenschreitet.²¹⁸⁸ War Hummels Illustration dem romantischen Vorzeichen geschuldet, unter dem seine ganze Folge stand und das das Mystisch-Irrationale und die Parallelisierung zum Leben Jesu begünstigte, scheint Jäkels Biographie sehr populär angelegt gewesen zu sein und auch Sagenhaftes enthalten zu haben: So war hier auch eine Illustration zu einer legendären Begegnung Luthers mit Karlstadt in Orlamünde abgebildet, die die übrigen mir bekannten Lutherbiographien aufgrund ihres legendenhaften Charakters unterschlagen.²¹⁸⁹

Scheute schon die populäre Graphik vor dem Thema des Tintenfasswurfes wie übrigens vor allen übrigen angeblichen Teufelsbegegnungen Luthers zurück, so gilt das noch in weit höherem Maße für die sich im allgemeinen um Seriosität und historische Faktizität bemühende Historienmalerei. Ein Bild des Kölner Malers Otto Grashof (1812–1876), das auf der Düsseldorfer Ausstellung 1837 gezeigt wurde und „Martin Luthers Vision auf der Wartburg“ betitelt war, mag die Teufelerscheinung zum Thema gehabt haben.²¹⁹⁰

Erst in der zweiten Jahrhunderthälfte und wahrscheinlich nicht vor den 70er oder 80er Jahren griff ein namentlich nicht bekannter Künstler der Weimarer Malerschule das Thema in einem Gemälde wieder auf (Abb. 245).²¹⁹¹ Der Künstler hat eine richtige Gespenstergeschichte daraus gemacht: Es ist später Abend oder Nacht, die Lutherstube ist nur karg beleuchtet. Ein Flügel eines Butzenscheibenfensters ist weit geöffnet, der Blick des Betrachters fällt in eine mondbeschienene Landschaft, gebrochen durch die Zweige eines Baumes, die sich schattenhaft vor dem Fenster abheben. Das Interieur – ein Schrank mit Büchern darauf, ein Krug auf einem Regal in der hinteren Ecke – wird lediglich durch eine Fackel erhellt, die Luther in der Linken hält und die ihr helles Licht auf die Seiten des Buches vor Luther und einen Lichtkegel auf den Fußboden wirft. Luther selbst ist nicht als Junker Jörg gekleidet, sondern in Schaubes und Barets, auch seine Gesichtszüge sind bereits die volleren des späteren Luther. Er sitzt an seinem Arbeitstisch, ein Buch liegt dort aufgeschlagen auf dem Lesepult, mehrere Zettel. Luther hat wohl an der Übersetzung der

²¹⁸⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 61.11., S. 174.

²¹⁸⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 61.13., S. 174.

²¹⁹⁰ PÜTTMANN 1839, Erwähnung S. 83.

Bibel oder an der Abfassung einer seiner Schriften gearbeitet, wurde aber jäh unterbrochen: Ein Buch, das er in der Hand gehalten haben mag, liegt links im Schein der Fackel auf dem Boden, die Schreibfeder daneben. Luther hat sie fallen gelassen, um die Fackel mit der einen Hand, mit der anderen aber das Tintenfass greifen zu können, das er jetzt weit über seinen Kopf in der zum Wurf ausholenden Rechten hält. Den Körper hat er vom Schreibtisch ab- und dem unerwarteten Störenfried zugewandt: Einer Spukgestalt, die vorn rechts im Bild vor Luther hertantzt. Die Füße der menschenähnlichen Figur berühren kaum den Boden, denn sie hat Flügel, die es ihr erlauben, zu schweben. Es ist der Teufel in der Gestalt des gefallenen Engels, der dem Betrachter seinen muskulösen nackten Rücken zuwendet, den Kopf im verlorenen Profil zu Luther umgewendet. In der erhobenen Linken hält die merkwürdige Gestalt einen roten Kardinalshut, den sie vor Luthers Augen herumschwenkt: Das Motiv ist also das Gleiche wie bei Hummel, der entgegen aller schriftlichen Überlieferungen die Begegnung Luthers mit dem Teufel zu einer Versuchung umdeutete: Mit dem Versprechen der Macht will der Teufel Luther zu einer Umkehr auf seinem Reformationsweg bewegen, will ihn in den Schoß der alten Kirche zurückführen.

Der Weimarer Künstler kannte die Illustration Hummels möglicherweise. Im Grunde ist seine Darstellung aber angesichts von Bildern wie Lindenschmits oder besonders Holmbergs „Luther auf der Wartburg“, in denen Luther als einsamer heiliger Eremit inszeniert wurde, nur folgerichtig: Wer sich in die Einsamkeit begibt, um Gott zu suchen, der ist auch vor dem Teufel nicht sicher. Man denkt da an den Heiligen Antonius, aber natürlich auch an die Versuchung Christi, wie sie im Matthäus-Evangelium (4, 1–11) überliefert ist.

Wer aber ist dieser Teufel, der Luther da versucht? Das Winken mit dem Kardinalshut und mit ihm allein, der Verzicht auf die Darstellung weiterer Trugbilder wie hübscher nackter Damen in diesem Bild ist auffällig. Es liegt nahe, die Verlockung mit der Kardinalswürde als Anspielung darauf zu deuten, dass „Papst Leo X. bereit war, ihn [Luther] aus politischen Rücksichten zum Kardinal zu machen“.²¹⁹² Der Teufel wäre dann die römisch-katholische Kirche selbst, die Luther durch die Versuchung der Macht in die eigenen Reihen zurückzulocken suchte; der jedoch beharrt bei dem „richtigen“ und allein gottgemäßen Glauben. Ein antiklerikaler Seitenhieb auf die Ränke und Schliche der katholischen Kirche mag intendiert gewesen sein.

Bei alledem ist aber zu berücksichtigen, dass das Bild – sicher nicht vor den 1870er Jahren entstanden – allein in seinem Sujet eine neo-romantische Ader offenbart. Die liberale Luther-

²¹⁹¹ Ö/Lwd., 99,5 x 88,5 cm. Lutherhalle Wittenberg, Signatur G 160. Dort lediglich datiert „2. Hälfte 19. Jahrhundert“.

Interpretation, so gern sie ihren Helden zum Quasi-Heiligen stilisierte, so gern auch sie die katholische Kirche verunglimpfte, konnte mit dem teuflergläubigen, abergläubischen Luther wenig anfangen, ja, diese Seite an Luther wurde als eher peinlich empfunden. Erst seit dem späten 19. Jahrhundert, mit dem Nachlassen des Rationalismus, betonte man gern wieder das 'Dämonische', das Faustische, an Luther, das z. B. bei C. Werckshagen am Anfang des 20. Jahrhunderts verteidigt wurde:

„Wohlfeiler Vorwitz hat über Luthers Teufelsglauben wohl gelächelt. Aber Luther war ein Persönlichkeitsmensch bis in die letzte Faser seines Wesens, diamantharte Persönlichkeit, und eine schöpferische, im höchsten Sinne künstlerische Natur, nicht ein Mensch von kaltem, farblosem Denken.“²¹⁹³

Im Teufelsglauben also offenbart sich auch das Tiefsinnig-Deutsche, das Dämonisch-Mystische an Luther, das seit den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts Konjunktur hatte. Aus diesem Zeitgeist heraus ist auch die gespenstisch-mystische Szene des Wurfs mit dem Tintenfass in der Fassung des unbekanntenen Künstlers der Weimarer Malerschule zu sehen.

V.12. Die Rückkehr von der Wartburg

Während Luther noch auf der Wartburg weilte, ging man in Wittenberg bereits daran, Konsequenzen aus seinen reformatorischen Lehren zu ziehen. Im November 1521 traten 13 Mönche aus dem Wittenberger Augustinerkloster aus, zu schnell und unbedacht, wie Luther argwöhnte.²¹⁹⁴ Schwerwiegender aber wirkten sich die Auseinandersetzungen um die Messe aus, die die Wittenberger Gelehrten und Geistlichen in den Herbst- und Wintermonaten 1521 beschäftigten: Es ging nicht nur um Sinn und Existenz der Ohrenbeichte, sondern auch darum, ob das Abendmahl bereits nur noch in beiderlei Gestalt ausgeteilt werden sollte, ob man private Messen abschaffen werde usw. Besonders Luthers Freund und Prior des Augustinerklosters, Gabriel Zwilling, und sein ehemaliger Doktorvater Andreas Bodenstein von Karlstadt forderten radikale Veränderungen der Messe.²¹⁹⁵

Am 3. Dezember 1521 kam es in Wittenberg zu ernsthaften Unruhen: Studenten störten die Messe in der Stadtkirche, trieben die Priester vom Altar und nahmen die Messbücher weg. Am folgenden Tag wurde das Franziskanerkloster von Studenten bedroht, und die Bürger forderten vom Rat die Abschaffung von Messen und Bruderschaften. „Jeder sollte das Recht

²¹⁹² MANNS 1982, Umschlaginnenseite.

²¹⁹³ WERCKSHAGEN 1901B, S. 36.

²¹⁹⁴ BRECHT 1986, S. 33.

²¹⁹⁵ S. zu den Problemen der Messreform BRECHT 1986, S. 34–53.

haben, Gottes Wort zu predigen und das Abendmahl sollte in beiderlei Gestalt gespendet werden.²¹⁹⁶

Der Wittenberger Rat und der Kurfürst als Landesherr sahen sich mit einer schwierigen Situation konfrontiert: Die Studenten probten den Aufruhr, die Bürger spalteten sich in zwei Parteien, hinzu kam, dass sich nicht einmal die Wittenberger Professoren mehr einig waren. Luther sandte daraufhin „Eine treue Vermahnung zu allen Christen, sich zu hüten vor Aufruhr und Empörung“ an Spalatin zur Veröffentlichung. Abgesehen davon, dass er seine Reformen nur friedlich durchgesetzt sehen wollte, plädierte er auch für eine Rücksichtnahme auf die schwachen Glieder der Wittenberger Gemeinde, die das Evangelium noch nicht richtig verstanden hätten und denen man ihre lang gewohnte Gottesdienstform nicht einfach nehmen dürfe.²¹⁹⁷

Die Schrift erschien erst 1522 im Druck, und in Wittenberg kam man ihr zuvor: Karlstadt hielt bereits Weihnachten 1521 die Abendmahlsfeier unter beiderlei Gestalt, ohne Ornat und gereinigt von den üblichen Kreuzzeichen, ab. Von diesem Vorgehen ermutigt, stürmte der Wittenberger Mob in der Christnacht den Gottesdienst in der Stadtkirche. Zu allem Überfluss tauchten Ende Dezember auch noch die sog. Zwickauer Propheten in Wittenberg auf, die die Säuglingstaufe ablehnten und Bibellektüre und Predigt als nicht mehr notwendig befanden, sondern sich vielmehr auf direkte göttliche Eingebungen beriefen.²¹⁹⁸

Um der zunehmenden Verunsicherung in der Bevölkerung und weiteren Ausschreitungen entgegen zu wirken, erließ der Wittenberger Rat am 24. Januar eine neue Kirchenordnung, in der Bettelei verboten und die Einführung eines „gemeinen Kastens“ für die soziale Hilfe beschlossen wurden. Darüber hinaus sollte das Abendmahl unter beiderlei Gestalt ausgeteilt werden und – sicher auf Karlstadts Initiative zurückgehend – Altäre und Bilder in der Kirche abgeschafft werden. Einige Bürger meinten daraufhin, eigenmächtig und gewaltsam die Bilder aus den Kirchen entfernen zu müssen.

Gegen die neue Ordnung wandte sich alsbald die kurfürstliche Regierung, die das unliebsame Aufsehen, das Wittenberg dadurch auf sich zog, vermeiden wollte. Im Februar also wurde das Ganze wieder rückgängig gemacht.²¹⁹⁹ Die Verunsicherung der Bevölkerung wurde dadurch nicht gemindert. Luther war von den Nachrichten, die ihn aus Wittenberg erreichten, wohl schon seit Mitte Januar zutiefst beunruhigt und reagierte daher prompt, als der Wittenberger Rat ihn um seine Rückkehr bat: Am 1. März 1522 trat er eigenmächtig und gegen den Willen

²¹⁹⁶ ULLMANN 1992, S. 119.

²¹⁹⁷ BRECHT 1986, S. 41.

²¹⁹⁸ BRECHT 1986, S. 43–46.

²¹⁹⁹ BRECHT 1986, S. 46–48.

des Kurfürsten die Reise nach Wittenberg an, ein mutiger Schritt, denn er war nach wie vor in Bann und Acht, und der sächsische Herzog Georg, durch dessen Land er zum Teil reiten musste, war einer seiner ärgsten Widersacher.

Die Lutherliteratur des 19. Jahrhunderts nahm daher Luthers Rückkehr von der Wartburg noch einmal zum Anlass, um seinen Heldenmut zu loben. Sowohl in Armin Steins Lutherroman²²⁰⁰ als auch in dem Schauspiel Devrients will Schlosshauptmann von Berlepsch Luther zurückhalten und weist ihn auf die Gefahren hin, doch Luther, bei Devrient, sagt nur: „Ich fürcht’ mich nit! mein Pferd!“ Der auf die Wartburg zu Besuch gekommene Amsdorf, der hier die schlechten Nachrichten aus Wittenberg überbracht hat, wendet ein: „Unsicher ist’s“, aber Luther, sein Schwert ergreifend, sagt: „Der Junker hat ein Schwert.“ Amsdorf: „Die Feinde aber um euch her!“, Luther: „Und wenn die Welt voll Teufel wär’!“²²⁰¹

V.12.1. Im Gasthaus zum „Schwarzen Bären“ zu Jena: Luther trifft zwei Schweizer Studenten

In diesem Kontext – dass Luther sich auf seiner Reise in höchster Gefahr befand – ist auch die nun zu schildernde Episode zu sehen, ein Zwischenspiel auf Luthers Rückreise von der Wartburg nach Wittenberg. Sie ist uns überliefert von Johannes Kessler, einem Schweizer Sattler, Lehrer und Pfarrer, der als Student mit einem Gefährten nach Wittenberg reiste, um bei Luther zu studieren.²²⁰² Sie rasteten unterwegs im Gasthaus „Zum Schwarzen Bären“ in Jena. Als sie den Gasträum betraten und sich gar nicht recht weiter hinein trauten, da ihre Schuhe so schmutzig waren, wurden sie von einem allein mit einem Buch in der Ecke sitzenden Mann in Reiterstracht aufgefordert, sich zu ihm zu setzen.

„Wir meinten aber nicht anders, als es wäre ein Reiter, der nach Landesgewohnheit dasaß in einem roten Käppchen, in Hosen und Wams, ein Schwert an der Seite, mit der rechten Hand auf dem Knauf des Schwertes, mit der anderen das Heft umfassend.“²²⁰³

Man kam ins Gespräch, die Studenten erzählten, sie wollten nach Wittenberg, um Luther zu hören, und der Mann sagte ihnen, dann würden sie in Wittenberg auch zwei Landsleute treffen, Augustin und Hieronymus Schurf. Die Studenten aber wollten wissen, ob auch Luther gegenwärtig in Wittenberg sei, und der Mann antwortete, er habe „sichere Kundschaft, daß der Luther jetzt nicht in Wittenberg“ sei, er solle aber bald zurückkehren. Aber Philipp

²²⁰⁰ STEIN 1888, S. 202.

²²⁰¹ DEVRIENT 1883, S. 74–76.

²²⁰² Johannes Kessler: Sabbata. Chronik der Jahre 1523–1539. Hrsg. von Ernst Goetzinger. 2 Teile (Mitteilungen zur vaterländischen Geschichte 5–10), St. Gallen 1866–1868, Bd. 1, S. 145–151. Abgedruckt bei FREYTAG 1888, S. 59–67; JUNGHANS 1967, S. 327–333.

Melanchthon sei da und lehre griechisch, und er empfahl den Studenten, sowohl griechisch als auch hebräisch zu studieren, um die Bibel richtig lesen zu können.

Als er hörte, die beiden hätten vorher in Basel studiert, fragte er auch nach Erasmus von Rotterdam, und den Studenten dämmerte langsam, dass ihnen da kein gewöhnlicher Reiter gegenüber saß. Der Begleiter Kesslers fasste den Mut, einen Blick in das Buch zu werfen, in dem der Reiter gelesen hatte, und es war ein hebräischer Psalter.

Der Wirt hörte, wie gern die beiden Studenten Luther treffen wollten und erzählte ihnen, gerade an ihrem Tisch habe er zwei Tage zuvor noch gegessen, und die beiden ärgerten sich, ihn wegen der schlechten Wege verpasst zu haben.

„Wir sprachen aber auch: ‘Nun freut es uns doch, daß wir in dem Haus und an dem Tisch sind, an dem er gegessen hat.’ Darüber mußte der Wirt mit Recht lachen und ging damit zur Tür hinaus. Nach einer kleinen Weile ruft mich der Wirt vor die Stubentür hinaus, ich sollte zu ihm kommen. Ich erschrak und überlegte, was ich Unschickliches getan oder wessen ich unschuldig verdächtigt würde. Da sprach der Wirt zu mir: ‘Weil ich eure Treue erkenne, mit der ihr Luther zu hören und zu sehen begehrt: Der ist es, der bei euch sitzt.’ Diese Worte hielt ich für Spott und sprach: ‘Ja, Herr Wirt, ihr wollt mich gerne zum besten halten und meine Begierde mit Luthers Trugbild sättigen.’ Er antwortete: ‘Er ist es gewiß. Doch laß es dir nicht merken, daß du ihn dafür hältst und erkennst.’ Ich gab dem Wirt recht, konnte es aber nicht glauben.“²²⁰⁴

Wieder in der Wirtsstube, nahm er seinen Kameraden beiseite und sagte ihm, der Wirt habe gesagt, es sei Luther, der bei ihnen säße. Da meinte der Kamerad, das könne nicht sein, er habe sich sicher verhört und es sei der Hutten. Das leuchtete Kessler ein, und so sprachen die beiden weiter mit dem Fremden in der Annahme, er sei Ulrich von Hutten.

Bald stießen zwei Kaufleute zu der Gesellschaft dazu, einer von ihnen legte gleich bei der Ankunft ein Buch auf den Tisch, und der fremde Reiter fragte, was das für ein Buch sei. Die Antwort lautete: „Es ist Doktor Luthers Auslegung einiger Evangelien und Episteln, erst neu gedruckt und erschienen. Habt ihr das nicht gesehen?“²²⁰⁵

Man speiste gemeinsam, und der Fremde lud die beiden Studenten mit dem schmalen Geldbeutel ein. Während des Essens unterhielt er die Gesellschaft mit „gottselige[n] und freundliche[n] Reden“, sprach auch von seiner Hoffnung, die er auf das Evangelium setzte. Darauf sagte einer der Kaufleute, der Luther müsse „entweder ein Engel vom Himmel oder ein Teufel aus der Hölle sein“. Er habe aber Lust, ihm einmal zu beichten und würde wohl zehn Gulden dafür geben.²²⁰⁶

²²⁰³ Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 328.

²²⁰⁴ Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 330.

²²⁰⁵ Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 331.

²²⁰⁶ Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 332.

Nach dem Essen mit dem Fremden allein geblieben, dankten die Studenten ihm für das Essen, ließen dabei durchblicken, dass sie ihn für Hutten hielten, und der Fremde antwortete: „Ich bin es nicht.“

„Dazu kam der Wirt. Spricht Martinus zu ihm: ‘Ich bin an diesem Abend zu einem Edelmann geworden, denn die Schweizer halten mich für Ulrich von Hutten.’ Der Wirt sprach: ‘Ihr seid es nicht, aber Martin Luther.’ Da lächelte er mit solchem Scherz: ‘Die halten mich für den Hutten, ihr für den Luther. Ich werde wohl bald Markolfus werden.’ Und nach diesem Gespräch nahm er ein hohes Bierglas und sprach nach des Landes Brauch: ‘Schweizer, trinken wir noch einen freundlichen Trunk zum Segen.’ Und wie ich das Glas von ihm annehmen wollte, vertauschte er das Glas und bot mir dafür eine Deckelkanne mit Wein, indem er sagte: ‘Das Bier ist euch fremd und ungewohnt, trinket den Wein!’“²²⁰⁷

Bald darauf verabschiedete er sich und ließ Hieronymus Schurf in Wittenberg Grüße ausrichten. Als die Studenten fragten, von wem, sagte er nur geheimnisvoll: „Sagt nicht mehr als: Der kommen soll, läßt euch grüßen; so versteht er die Worte sogleich.“²²⁰⁸

Als die Schweizer wenige Tage später in Wittenberg bei Hieronymus Schurf vorsprachen, trafen sie dort Luther im Kreise seiner Freunde an. „Er grüßt uns und lacht, zeigt mit dem Finger und spricht: ‘Dies ist der Philipp Melancthon, von dem ich euch gesagt hab’.“²²⁰⁹

Die Episode erfreute sich im 19. Jahrhundert äußerster Beliebtheit. Obwohl sie historisch von geringer Bedeutung ist, erzählten die seriösen und populären Lutherbiographien gleichermaßen mehr oder weniger ausführlich von der Begegnung Luthers mit den Schweizer Studenten, die ein so farbiges Bild von seiner Persönlichkeit gab: „Seine ganze Liebenswürdigkeit entfaltete er in der Jenaer Herberge gegenüber den armen Schweizerstudenten“, schwärmte Wilhelm Buchner 1862,²²¹⁰ und noch der Maler Karl Bauer schrieb in seiner „Physiognomischen Plauderei“ über Luthers Aussehen 1930, die Erzählung zeige „Luthers Humor und tiefen Ernst wundersam vereinigt“ und mache „den prächtigen Menschen aufs neue liebenswert.“²²¹¹

Luthers Verhalten aber gewinnt noch an Wert, wenn man seine persönliche Situation auf dem Rückweg von der Wartburg berücksichtigt. So meinte Michael Baumgarten in seinem „Volksbuch“ 1883:

„Es wäre wohl begreiflich, wenn wir hier in diesem Tagebuch des Johann Keßler läsen, daß der unbekannte Ritter im Bären sich in eine Ecke des Gastzimmers zurückgezogen hätte, sich seinen schweren Sorgen und hohen Gedanken überlassend. Aber dieser Ritter wäre ein gedachter und nicht der wirkliche Luther.“²²¹²

²²⁰⁷ Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 332.

²²⁰⁸ Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 332.

²²⁰⁹ Zitiert nach Freytag 1888, S. 67.

²²¹⁰ BUCHNER 1862, S. 192.

²²¹¹ BAUER 1930, S. 40.

Und Gustav Freytag schloss dem Bericht Kesslers die Bemerkung an:

„In der treuherzigen Darstellung Keßler's ist nichts merkwürdiger als die heitere Ruhe des gewaltigen Mannes, der unter Acht und Bann durch Thüringen ritt, im Herzen leidenschaftliche Sorge um die größte Gefahr, welche seiner Lehre drohte, um den Fanatismus seiner eigenen Parteigenossen.“²²¹³

Die Episode bot den Luther-Biographen und Verfassern populärer Luther-Schauspiele und -Romane die Möglichkeit, Luthers einnehmende Persönlichkeit, auf eine verlässliche Quelle gestützt, zu schildern. Dass er seine stetige Freundlichkeit anderen gegenüber, seine wohlwollende und kluge Gesprächsführung, seine fesselnden Reden auch unter hohem persönlichen Druck beibehielt, ist dann noch ein zusätzlicher Bonus und zeugt von seinem tiefen Vertrauen auf Gott, wie es nur ein wahrer Gottesmann ausstrahlen kann.

Darüber hinaus aber bot die Anekdote dem Publikum des 19. Jahrhunderts den Reiz, Luther quasi inkognito zu begegnen, ihn ganz menschlich und außerhalb seiner Rolle als 'großer Reformator' kennenlernen zu können, ein Reiz, dem das Wissen um seine Identität im Gegensatz zu der Unwissenheit der Studenten erst die richtige Würze gab.

Auch die bildende Kunst ließ sich diese Anekdote, die auch noch historisch verbürgt war, nicht entgehen. In der populären Graphik gehörte sie zwar nicht zum 'Kanon' der Lutherlebenillustration, wurde aber dennoch einige Male dargestellt, und zwar als Illustration zu der 1841 erschienenen Lutherbiographie F. W. Genthés (gezeichnet von Zumpé),²²¹⁴ in einer Zeichnung von Ludwig Richter in Moritz Meurers „Luthers Leben“ von 1845²²¹⁵ und in den Zyklen Schwerdgeburths (Abb. 246) und Königs.²²¹⁶ Diese Illustrationen gehören zu den schönsten der Lutherlebengraphik überhaupt, hat doch die Szenerie allein schon ihren Reiz: Die altdeutsche Wirtsstube, das traute Gespräch, bei Schwerdgeburth und Richter im Lampenschein geführt, die eifrig lauschenden Studenten und der schelmisch lächelnde Wirt, der mehr weiß als sie, passen so ganz in das idyllische Ideal der Spätromantik; besonders Richter und Schwerdgeburth waren hier ganz in ihrem Element. Bei Schwerdgeburth und in der Zeichnung Zumpés zu Genthés Buch ist die Szenerie dann auch noch ausgeweitet um weitere Gäste, eine Magd, unter den Tischen schlafende Hunde und spielende Kinder, so dass man die Bilder auch in Unkenntnis des Hintergrundes als altdeutsche Genrestücke wertschätzen konnte.

²²¹² BAUMGARTEN 1883, S. 96.

²²¹³ FREYTAG 1888, S. 67.

²²¹⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 58.19.

²²¹⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 59.9.

²²¹⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.5. und 62.25.1.

Die meisten der mir bekannten Gemälde zum Thema aber reduzieren das Figurenpersonal auf Luther, die beiden Studenten, den Wirt und allenfalls noch die Kaufleute. Das Gespräch zwischen Luther und den Studenten wird in den Mittelpunkt gestellt, die Bilder sind also ohne Kenntnis des historischen Hintergrundes kaum verständlich. Weiß aber der Betrachter um die Anekdote, erhalten die Bilder ihren besonderen Reiz gerade aus der Tatsache, dass der Beschauer mehr weiß als die Figuren im Bild. Es ist wie in einer Shakespeare'schen Verwechslungskomödie, in der der Zuschauer einen Großteil seines Vergnügens daraus bezieht, dass er selbst mehr weiß als die Personen auf der Bühne, er darf sich dann als 'Eingeweihter' fühlen und gutmütig über die im Dunkeln tappenden Charaktere lächeln.

Es verwundert nicht, dass die Anekdote sich trotz ihrer geringen historischen Bedeutsamkeit in der Malerei des 19. Jahrhunderts einer recht großen Beliebtheit erfreute: Sechs Mal wurde das Thema meines Wissens zwischen 1844 und 1879, also innerhalb von 35 Jahren, in der Malerei aufgegriffen; vier der Bilder sind noch erhalten.

1844 nahm sich als m. W. erster der Berliner Genremaler Paul Bürde (1819–1874) des Themas an.²²¹⁷ Das Bild wurde 1844 auf der Berliner Kunstausstellung gezeigt, unter dem Titel „Luther, von der Wartburg geflüchtet, um wieder in Wittenberg öffentlich zu lehren, wird von zwei Studenten in einem Wirtshause zu Jena, während er in den Psalmen liebt, belauscht und erkannt.“²²¹⁸ Allein die Umständlichkeit des Titels, sodann der Hinweis auf Rankes „Geschichte der Reformation“ im Ausstellungskatalog macht deutlich, wie wenig geläufig das Thema dem Publikum 1844 war. Gerade Ranke handelt die Anekdote in zwei Sätzen ab:

„Ein paar junge Schweizer, die ebendahin zur Universität reisten, trafen in Jena, in dem Gasthof zum schwarzen Bären, einen Reitersmann, der am Tische saß, seine rechte Hand auf dem Knopfe des Schwertes, vor sich den hebräischen Psalter. Es war, wie sie später innewurden, Luther, und man muß in den Aufzeichnungen des einen von ihnen lesen, wie er sie zu sich an den Tisch lud, wie mild und groß er in all seinem Bezeigen war.“²²¹⁹

Auch Ranke also sah in dieser Episode vor allem einen Beweis für Luthers großherzige Persönlichkeit, und wenn Bürde die Geschichte auch woanders gelesen haben mag, ist das vielleicht für ihn der Grund gewesen, die Anekdote zu malen. Möglicherweise kannte er das Buch Genthes, das bereits 1841 herausgekommen war und in dem die Szene erstmals illustriert war.

Sechs Jahre nach Bürdes Bild war erneut ein Gemälde mit dem Titel „Die Herberge zum schwarzen Bären in Jena“ auf der Berliner akademischen Kunstausstellung zu sehen, diesmal

²²¹⁷ BMI, I, S. 144, Nr. 3.

²²¹⁸ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1844, S. 13, Nr. 138.

von dem uns schon bekannten Moritz Berendt.²²²⁰ Dieser hatte zusammen mit Ludwig Richter an der Illustrierung von Moritz Meurers Lutherbiographie gearbeitet und hat Richters Zeichnung zum Thema sicher gekannt. In der Ausstellung 1850 ging man scheinbar noch immer nicht von einer allgemeinen Bekanntheit des Themas aus, denn der Katalog brachte eine lange Erklärung des historischen Hintergrundes. Spätestens mit Gustav Freytags „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“, in dessen zweitem Band von 1859 der populäre liberale Schriftsteller den Bericht Kesslers wortwörtlich abdruckte, wird die Episode aber Bekanntheit in breiteren Kreisen erlangt haben, nicht zuletzt deshalb wohl wurde sie in den folgenden Jahren noch mehrfach Thema in der Malerei.

Das erste mir auch bildlich bekannte Beispiel wurde 1864 von Adolf Ehrhardt (1813–1899) fertiggestellt (Abb. 247) und befindet sich heute im Museum der bildenden Künste in Leipzig.²²²¹ Ehrhardt war Schüler von Wilhelm von Schadow in Düsseldorf, ging aber bereits 1838 mit seinem Freund Eduard Bendemann nach Dresden, wo er einer der wichtigsten Vertreter des Düsseldorfer Kolorismus wurde und seit 1846 an der Akademie lehrte. Er malte religiöse und profane Historien, tat sich auch als Porträtmaler hervor. Als er 1864 sein Lutherbild malte, scheint Luther bei den Dresdener Vertretern der Düsseldorfer Malerschule ‘in der Luft’ gelegen zu haben: Julius Hübner malte seine „Leipziger Disputation“, Plüddemann den „Luther auf dem Reichstag zu Worms“. Diese Kumulation mag Ausdruck eines auch in Dresden spürbaren Auftriebs des Liberalismus in den 60er Jahren gewesen sein, wohl auch des gerade zum deutsch-dänischen Krieg 1864 akuten Nationalismus, der der Beschwörung historischer Identifikationsfiguren wie Luther besonders förderlich war.

Ehrhardt freilich wählte für sein Luther-Gemälde nicht gerade das denkbar heroischste Thema; allzuviel Dramatik wäre wohl auch seiner künstlerischen Ausbildung zuwidergelaufen, er hatte in Düsseldorf das Rüstzeug für Religiöses, auch für die lyrische Illustration deutscher Dichtung mitbekommen, und wo er Geschichte malte, da bevorzugte er die Momente der Reflexion: „Karl V. im Kloster, in Betrachtung des Bildes seiner Gemahlin“ oder „Karl der Große trauernd bei der Leiche seiner Gemahlin Fastrada“.²²²² Angesichts der eher misslungenen und pathosgeladenen Gemälde Hübners und Plüddemanns, die ja durch die gleiche Schule gegangen waren wie Ehrhardt, erscheint seine Beschränkung auf die ruhige, genrehafte Szene im Schwarzen Bären in Jena klug: Bei aller Anekdotenhaftigkeit gelingt es

²²¹⁹ RANKE 1839–1847, Drittes Buch, S. 238.

²²²⁰ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1850, S. 5, Nr. 55.

²²²¹ Öl/Lwd., 104,5 x 163,5 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 72. Literatur: BM I,1, S. 257, Nr. 25; TB 10, 1914, S. 397; KAT. LEIPZIG 1995, S. 53, Abb. 165. Abgebildet auch bei SANDER 1983, S. 6.

²²²² BM I,1, S. 257, Nr. 20 und 21.

ihm besser als seinen beiden Kollegen, Luther als bedeutsame Persönlichkeit zu inszenieren. Letztere nämlich, die Persönlichkeit, muss hier statt großer Taten überzeugen.

Kompositionell bleibt Ehrhardt in den Bahnen der Düsseldorfer Schule. Sein Bild ist übersichtlich und symmetrisch aufgebaut, die wenigen Figuren so im Raum verteilt, dass das Geschehen zumindest für den Kenner der Anekdote sofort durchschaubar ist. Der rechte und linke Bildrand sind abgegrenzt von je einer hölzernen Stütze, deren diagonal angesetzte Deckenverstreben genau in den oberen Ecken umbrechen, so dass eine Art natürliche Rahmung des Bildfeldes entsteht. Dahinter öffnet sich kastenförmig und zentralperspektivisch der Raum der Gastwirtschaft, oben von einer von vorn nach hinten verlaufenden Balkendecke, hinten von einer bildparallel geschlossenen Wand abgegrenzt. Links in der hinteren Ecke erblickt der Betrachter eine Treppe mit hölzernem Geländer, die zu einer Öffnung in der linken Wand führt, der Ausgang wohl aus dem Kellerlokal, und nach hinten hin ist die Wand durchbrochen. Was sich dort jedoch befinden mag, verliert sich im Dunkel, denn der Raum ist nur spärlich von einer Kerze an der links das Bild rahmenden Stütze und einem Öllicht am Treppenaufgang beleuchtet.

Das Hauptgeschehen spielt sich an einem Tisch ab, dessen Querseite genau die Bildmitte einnimmt und bis ganz nah an den Bildvordergrund herangeschoben ist, so dass nur der mit einem Tischtuch bedeckte obere Teil des Tisches sichtbar wird. Vor dem Tisch scheint noch eine Bank zu stehen, denn hier gewahrt der Betrachter ein Barett, einen Mantel auch wohl, das Reisegepäck der Schweizer Studenten. Diese, zwei sehr junge Männer, haben sich links vom Tisch eben von ihren Stühlen erhoben, der vordere, blond und glattgekämmt und bärtig, streckt die Hand nach einem Glas aus, das ihm sein Gegenüber auf der rechten Seite des Tisches reicht. Es ist Luther, vornehm gekleidet in einen samteneu Rock, den Mantel halb über der Schulter und das Schwert am Gürtel. In der Linken hält er ein kleines Büchlein, den hebräischen Psalter. Er steht sehr aufrecht, wirkt dadurch auch größer als die beiden Studenten, und schaut dem blonden jungen Mann – gemeint ist wohl Johannes Kessler – gerade und fest in die Augen. Seine Züge sind durchaus erkennbar und gemahnen an Cranachs Bildnisse des gestandenen Ehemannes von 1528 (vgl. Abb. 10): Das Gesicht ist bereits voll, das Haar ebenfalls, und Ehrhardt hat auch den charakteristischen Wirbel über der Stirn gemalt. Auf den Bart des Junker Jörg hat er verzichtet, wohl um die Erkennbarkeit des deutschen Nationalhelden zu gewährleisten.

Ehrhardt muss den Verlauf der Begegnung sehr genau gekannt haben: Nachdem Luther den Schweizer Studenten gesagt hat, er sei nicht Hutten, „nahm er ein hohes Bierglas und sprach nach des Landes Brauch: ‘Schweizer, trinken wir noch einen freundlichen Trunk zum

Segen.“²²²³ Luther tauschte dann ja das Bierglas gegen eine „Deckelkanne mit Wein“: Auch diese steht schon auf Ehrhardts mit zwei Tellern und Messern und mit Nussschalen bedeckten Tisch. Kurz darauf stand Luther auf, „warf seinen Waffenrock auf seine Schultern und verabschiedete sich“, auch das finden wir im Bild wieder. Wenn die beiden Studenten auch noch nicht genau wissen, mit wem sie es zu tun haben: Dass es eine bedeutende Persönlichkeit sein muss, scheint ihnen klar zu sein. Eilfertig sind sie aufgesprungen, der hintere, dunkellockige junge Mann schiebt eben noch seinen Stuhl zurück, und die Geste, in der der blonde Kessler die Linke an seine Brust legt, drückt Ehrerbietung und Bewunderung dem Fremden gegenüber aus.

Dass der Junker weithin die Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat, vermittelt eine Figurengruppe, die sich im Hintergrund des Bildes, halb im Schatten und etwas von der Mittelachse des Bildes nach rechts versetzt, zusammengefunden hat. Drei Männer stecken die Köpfe zusammen, und der etwas feiste Mann rechts hat die Hand beim Sprechen an den Mund gelegt, andeutend, dass er gerade ein Geheimnis ausplaudert. Mit der Rechten deutet er auf Luther. Kein Zweifel, es ist der Wirt, der den beiden Kaufleuten offenbart, dass sie gerade mit Luther selbst über Luther gesprochen haben. Da bleiben die Gemüter nicht kalt, aufgeregt hat der Ältere der Kaufleute mit dem sich lichtenden weißen Haar den Wirt am Arm gepackt, während der andere sich mit großen Augen hinter den beiden herreckt, um einen Blick auf den berühmten Mann werfen zu können.

Nach Kesslers Bericht fand die Unterredung des Wirts mit den Kaufleuten erst nach Luthers Verabschiedung statt, Ehrhardt aber hat die beiden Ereignisse des Abschieds Luthers und des Geflüsters über seine Identität in einen Augenblick zusammengefasst. Er konnte so Luther zum Zentrum der allgemeinen Aufmerksamkeit stilisieren und die Frage um seine Identität, die sich sowohl in den Augen der beiden Studenten stellt als auch im Bildhintergrund verhandelt wird, zum Hauptthema des Bildes machen. Gleichzeitig aber ist die Geste, mit der Luther dem Schweizer das Glas reicht, ein Zeugnis seiner berühmten Freundlichkeit und Aufmerksamkeit den jungen Leuten gegenüber.

Nicht nur in seiner glatten, idealisierenden Malweise, nicht nur in der symmetrisch aufgebauten Komposition offenbart sich also Ehrhardts Düsseldorfer Schulung, sondern er hat auch Wert darauf gelegt, auch in der genrehaften Anekdote von „Luthers Treffen mit den Schweizer Studenten“ noch das historisch Bedeutsame durchschimmern zu lassen. Eine mögliche Interpretation der Anekdote, die Robert Scribner bemerkte, scheint daher gerade in diesem Bild nicht fern zu liegen:

²²²³ Zitiert nach JUNGHANS 1967, S. 332.

„Als Vorbild für diese Erzählung diente wohl die Geschichte der Emmausjünger, denen der auferstandene Christus begegnet, der mit ihnen über seinen Leidensweg und Tod spricht, jedoch von ihnen erst beim Brotbrechen als der Auferstandene erkannt wird.“²²²⁴

Niemand kann wohl diese historische Darstellung mit einem anonymen Genre-Sujet verwechseln. Im gleichthematischen Bild von Gustav Spangenberg, 1868 gemalt, verschwimmen die Grenzen viel stärker (Abb. 248).²²²⁵ Nicht ohne Grund ist das Bild, das 1992 auf dem Umschlag von Volkmar Joestels „Legenden um Martin Luther“ abgebildet war, dort betitelt „Tischrunde bei Martin Luther“.²²²⁶ Das dargestellte Thema ist nicht auf den ersten Blick eindeutig.

Spangenberg zeigt eine altdeutsche Wirtsstube, einfach, aber gemütlich. Der Boden ist mit Holzbohlen belegt, rechts im Hintergrund ist ein Kachelofen zu erkennen, wie er auch Luthers Wohnstube in Wittenberg ganz ähnlich ziert. An der hinteren Wand ist über einer Holzvertäfelung ein Regal mit Zinngerät angebracht, links davon in der grob verputzten Wand ein Butzenscheibenfenster. Ganz links im Bild öffnet sich die Tür auf den Flur. Den mittleren Raum des quereckigen Bildes nimmt ein langer, schmaler Tisch ein, belegt mit einer bestickten Decke. Um ihn herum haben sich einige Männer versammelt: Dem Betrachter zugewendet sitzt in ihrer Mitte ein dunkelhaariger Mann mit pelzbesetzter Schube, schwarzem Barett, ordentlichem Pagenschnitt und einem gepflegten Schnurrbärtchen. Er hat sich sprechend an seinen Tischnachbar und einen weiteren, ihm am Tisch gegenüberstehenden und dem Betrachter halb den Rücken zuwendenden Mann gewendet, die Linke im Redegestus erhoben. Aber nicht nur diese beiden lauschen ihm eifrig, sondern auch der junge Mann mit der roten Kappe neben ihm, der sich ihm ganz zugewendet hat und von dem der Betrachter daher nur das Profil mit dem noch jungen, flaumigen Bartwuchs sieht. Der fünfte Gast, vorn links im Bild am Tisch sitzend und in eine Mönchskutte gekleidet, hat sich dem Wirt zugewendet, einem grauhaarigen Mann mit aufgerollten Hemdsärmeln, der, eine große Bierkanne in der Hand, auf ihn zugetreten ist und mit dem Daumen der linken Hand auf den sprechenden Mann hinweist.

Hier liegt der Schlüssel der Szene: Der Wirt klärt offensichtlich Johannes Kessler, den Spangenberg – er war schließlich Theologiestudent – zum Mönch gemacht hat, über Luthers Identität auf. Diesen Hinweis hat auch der Betrachter nötig, denn anders als bei Ehrhardt ist Luther durchaus nicht erkennbar: Weder hat Spangenberg ihn als den Reformator, wie das

²²²⁴ SCRIBNER 1983, S. 381. Auch SCRIBNER 1987, S. 306.

²²²⁵ Wittenberg, Rathaus. Literatur: *Kunstchronik* 4, 1869, Sp. 71; erwähnt bei ROSENBERG 1879, S. 226 f.; PIETSCH 1893, S. 462, 464; BM II,2, S. 776, Nr. 16. Ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1868, abgebildet auf dem Umschlag von JOESTEL 1992.

Publikum ihn kannte, gezeichnet, noch als Junker Jörg mit Vollbart und der Kleidung eines Edelmannes. Statt dessen sitzt hier ein Gelehrter am Tisch, und allenfalls das Schnurrbärtchen weist noch auf Junker Jörg hin. Dabei lieferte doch Kessler in seiner Erzählung auch eine Beschreibung des Mannes mit der roten Kappe und dem hebräischen Psalter vor sich.

So unauffällig der Mann auch aussieht, seine Rede zieht die Anwesenden in ihren Bann: Der junge Mann neben Luther, der Begleiter Kesslers, und die beiden Kaufleute schenken ihm ihre ungeteilte Aufmerksamkeit. Sogar das rechts im Bild sitzende Mädchen, das sich am Kopfende des Tisches niedergelassen hat und spinnet, wirft einen neugierigen Blick zu dem Fremden hinüber. Gerade diese Figur aber lenkt schon wieder vom Bildthema ab und war wohl verantwortlich für die Benennung des Bildes als „Tischgespräch bei Martin Luther“. Denn was hat eine spinnende, fleißige Hausfrau in einer Wirtsstube zu suchen? Ihre Anwesenheit gibt dem Bild eine häusliche Atmosphäre und trägt ganz wesentlich zu dem genrehaften Effekt bei.

Die Zeitgenossen scheinen sich nicht an der wenig prägnanten Umsetzung des Themas gestört zu haben. Die „Kunstchronik“ lobte das Bild nach seiner Ausstellung in Berlin 1868:

„Abgesehen davon, daß der Haupteffect der Scene, der in der Verkleidung des Reformators zu suchen ist, außerhalb der Gränzen des malerisch Darstellbaren und verständlich zu Machenden liegt und von dem Beschauer aus seinem Wissen hineingetragen werden muß, war an dem Bilde die fließende Komposition, der lebendige, treffende Ausdruck, die sichere Zeichnung und die blühende Farbe höchlich zu loben, das Ganze ein Werk von liebenswürdigem, einschmeichelndem (aber keineswegs bloß bestechendem) Eindruck.“²²²⁷

Und noch nach Spangenberg's Tod schrieb Ludwig Pietsch:

„In diesen Lutherbildern und dem sechsten des Cyklus, welches den von der Wartburg herabgestiegenen Reformator in der ritterlichen Verkleidung als ‘Junker Georg’ am Tisch der Gaststube der Schenke zum Bären in Jena im geistlichen Gespräch mit den ihm andächtig und staunend lauschenden beiden schweizerischen Studenten dargestellt zeigt, offenbart sich so recht die innerste Tüchtigkeit und Gediegenheit und das echt deutsche Empfinden Spangenberg's, dessen künstlerisches Gewissen jederzeit so streng und unbestechlich war wie sein sittliches.“²²²⁸

Liebenswert, tüchtig, gediegen, so charakterisierte man die Lutherbilder Spangenberg's allgemein, und das „echt deutsche Empfinden“, das man allenthalben in ihnen fand, machte sie beim Publikum so beliebt. Was aber ist gemeint mit dem „echt Deutschen“? Gerade das genrehaft Einfache, gerade die ‘Gemütlichkeit’, die auch dieses Bild Spangenberg's ausstrahlt und den Verzicht auf allzu deutlich zur Schau getragene historische ‘Bedeutsamkeit’, die schnell aufgesetzt und hohl wirken konnte, war es sicher, was man als so ‘deutsch’ empfand,

²²²⁶ JOESTEL 1992, S. 4.

²²²⁷ *Kunstchronik* 4, 1869, S. 71.

denn als einfach, aber innig und gemühtief charakterisierten sich die Deutschen ja ständig selbst.

„Lebendigkeit und tiefe Empfindung“ bescheinigte Adolf Rosenberg, sonst sicher kein Verehrer des Künstlers, auch Paul Thumanns Lutherbildern für die Wartburg, und die „Begegnung mit den Schweizer Studenten“ nennt er hier besonders.²²²⁹ Auch dieses Bild, von Thumann 1873 für die Reformationszimmer der Wartburg gemalt (Abb. 249),²²³⁰ kommt über eine Genre-Darstellung kaum hinaus, doch ist Luther immerhin besser zu erkennen und in seiner ganzen Gestalt beeindruckender als in Spangenberg's Bild. Weniger 'gemütlich' wirkt schon das Interieur der Gaststube: Statt der heimeligen Holzvertäfelung ist der Wirtsraum hier in ein unverputztes, steinernes Gewölbe verlegt, auch der Fußboden ist aus Stein. Statt altdeutscher Gemütlichkeit bietet Thumann altdeutsche Rauheit, und das warme Kerzenlicht, das bei Spangenberg die Stube erhellt, wird hier zu hellem Tageslicht, das durch zwei rechts außerhalb des Bildfeldes liegende Fenster hereinscheint. Erhellte wird vor allem der rechte, der Wand nahe gelegene Teil des Raumes, während das linke Bilddrittel stärker im Schatten liegt; das Hauptgeschehen, das sich ganz vorn im Bild abspielt, wird so in Szene gesetzt. Hier steht, nur leicht aus der Mittelachse nach rechts versetzt, dafür aber von dem spitzbogigen Rahmen der hölzernen Tür hinterfangen und als Bildmittelpunkt herausgehoben, der Tisch, an dem Luther mit den beiden Studenten sitzt. Das helle Tischtuch trägt dazu bei, die Aufmerksamkeit des Betrachters hierher zu lenken.

Rechts im Bild sitzt Luther auf einem Lehnstuhl, wie ihn Thumann auch ganz ähnlich für seine „Bibelübersetzung auf der Wartburg“ malte, im hellen Schein des durch das vordere Fenster fallenden Lichtes. Er ist eine mächtige, große und starke Gestalt, beeindruckend allein in seinem kräftigen Körperbau. Er trägt ein geschlitztes Wams und einen ärmellosen schwarzen Überwurf, auf dem Kopf die rote Kappe, von der Johannes Kessler berichtete, und der Knauf des Schwertes schaut über seinem linken Bein hervor. Im Gesicht freilich orientiert sich auch Thumann nicht sehr genau an Cranachs Bildnissen vom Junker Jörg (vgl. Abb. 5): Der Bart ist kürzer geschnitten, die Koteletten fehlen; „Junker Jörg“ wurde dem Schönheitsempfinden des 19. Jahrhunderts angepasst.

²²²⁸ PIETSCH 1893, S. 464.

²²²⁹ ROSENBERG 1879, S. 315.

²²³⁰ Öl/Lwd., Wartburg-Stiftung Eisenach, Inv. Nr. M 179. Literatur: Erwähnt bei ROSENBERG 1879, S. 315; PECHT 1890/91, S. 291; BM II,2, S. 888, Nr. 30; erwähnt bei VOSS 1917, S. 206 und bei GROSS 1989, S. 367. – Abb.: PECHT 1890/91, S. 294; BÖSINGER 1982, S. 37; GROSS 1989, Abb. 491 auf S. 368. Eine Wiederholung des Bildes befand sich laut Bötticher im Besitz eines Commissionsrates Carl Francke in Berlin und war auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1874, der Pariser Weltausstellung 1878 und der Berliner internationalen Kunstausstellung 1896 zu sehen.

Vor sich auf dem Tisch hat Luther ein kleines Büchlein aufgeschlagen liegen, den hebräischen Psalter. Beide Hände haben das Buch gefasst, und in dem Gespräch mit dem Luther gegenüberstehenden Studenten mit der roten Kapuzenjacke scheint es um das Buch zu gehen. Der Student, auch er in helles Licht getaucht, nach Kesslers Bericht mit schmutzigen Stiefeln an den Füßen, dazu einem Dolch und einem Geldbeutel an der Seite, hat sich auf seinem Stuhl vorgebeugt. Gebannt schaut er den Fremden an und lauscht seinen Worten. Sein Kamerad sitzt dem Betrachter frontal zugewendet an der Querseite des Tisches, stärker im Schatten. Auch er aber hört Luther aufmerksam zu, die Hände hat er selbstvergessen über der Deckelkanne mit Wein zusammengelegt. Keiner am Tisch achtet des Wirtes, der links von Luther neben dem Ofen steht und ihm gerade sein hohes Bierglas aus einer Kanne nachfüllt. Er gibt kein besonders Zeichen, dass er den Reformator erkannt hat, sondern fügt sich allgemein in die Aufmerksamkeit für Luther mit ein.

Auch über den Tisch hinaus erregen die Worte des Junkers Aufsehen: Ein Mann am Nebentisch, den Bierkrug in der Hand, hat sich zu der Gruppe umgewendet und sieht Luther unverwandt an, während sein Tischnachbar weiterhin die Aufmerksamkeit auf seine Suppe richtet, die er konzentriert in sich hineinlöffelt, eine Bildidee, die zu der lebendig-zufälligen Wirkung des Bildes wesentlich beiträgt.

Thumann hat einen Moment gewählt, in dem die beiden Kaufleute noch nicht in der Wirtsstube aufgetaucht sind. Luther sitzt noch allein mit den Studenten am Tisch und scheint sie auf die Notwendigkeit des Studiums des Hebräischen für ihr Theologiestudium hinzuweisen. Die Aufmerksamkeit, die diese Worte auf sich ziehen, können nur in der Diskrepanz begründet liegen, die zwischen dem Äußeren des Mannes und seinen gelehrten Reden bestehen. Subtiler, als es Ehrhardt und Spangenberg durch das Zeigen des Wirtes taten, aber auch viel weniger bildwirksam und eingängig hat Thumann so das Rätsel um die Identität Luthers thematisiert.

Wie sehr die deutlich demonstrierte Mitwisserschaft des Wirtes zur gemütlich-genrehaften Atmosphäre des Bildthemas beitragen kann, demonstriert das Bild „Luther trifft zwei Schweizer Studenten im Gasthaus zum Schwarzen Bären in Jena“ von Johann Caspar Bosshardt (1823–1887) von 1879 (Abb. 250).²²³¹ Der Schweizer Maler, der jedoch in Düsseldorf ausgebildet wurde und seit 1844 bis zu seinem Tod in München lebte, war ähnlich wie Hellqvist von der deutschen Historienmalerei geschult, bezog seine Stoffe aber vor allem aus der Geschichte seines eigenen Landes. Vaterländische Geschichte zu malen war schon in

seiner Düsseldorfer Zeit sein ehrgeiziges Ziel, und als Vorbild diente ihm hier Carl Friedrich Lessing.²²³² Seit Ende der 40er Jahre tat er sich dann auch mit vaterländischen Stoffen hervor, die nicht selten, wie in „Waldmanns Abschied“, unter dem Eindruck kulturkämpferischer Fehden auch in der Schweiz, eine deutlich antiklerikal-liberale Aussage hatten.²²³³ Hinzu kamen dann auch Gemälde liberaler Thematik, die ‘ausländische’ Geschichte darstellten: Hutten-, Kolumbus- und Sickingen-Bilder wurden von einem liberalen Fabrikanten Ende der 40er und Anfang der 50er Jahre bei ihm in Auftrag gegeben.²²³⁴ Erst mit Ausbruch des Kulturkampfes, der in der Schweiz 1874 mit dem Abbruch der diplomatischen Beziehungen zu Rom gipfelte, kehrte er jedoch zu ähnlichen Themen zurück: „Politiker im Kloster“ ist in diesem Zusammenhang zu sehen,²²³⁵ aber auch das Bild „Luther und die St. Galler Studenten“. Letzteres wurde vielleicht – der Lokalbezug legt es nahe – im Auftrag des St. Gallerer Kunstvereins, der es bereits im Jahr seiner Entstehung 1879 erwarb, gemalt.²²³⁶

Bosshardt malte die Gaststube des Schwarzen Bären in Jena mit viel Liebe zum Detail aus. Er gibt einen schrägen Einblick in den Gastraum, der mit Fliesen im Schachbrettmuster belegt und von einer reich verzierten Holzdecke überfangen ist. Eine in ihrer Laibung wohl von einer draußen angebrachten Fackel erhellte Tür ist vom linken Bildrand angeschnitten, rechts davon findet sich in der Raumecke wieder der obligatorische Kachelofen. Eine Anrichte an der anschließenden Wand enthält eine Zinnkanne und die hohen Biergläser, von denen Kessler sprach, sie ist jedoch halb von dem Wandvorsprung verdeckt, der den Raum im rechten Bilddrittel begrenzt. Weitere Details finden sich hier, ein Bild (vielleicht eine Beweinung Christi), ein Regal mit verschiedenen Gefäßen, eine Tafel mit Schwamm zum Notieren der Zeche. Eine Bank verläuft am unteren Ende dieser Wand, ein Kissen ist darauf drapiert, vor ihr steht ein Töpfchen mit Milch für die Katze des Wirtes. Auf dieser Bank nun sitzt der Junker Jörg, wie bei Thumann im geschlitzten Wams und mit hohen Stiefeln. Unter einem breiten Hut mit geschlitztem Rand trägt er das rote Käppchen, das Kessler erwähnte, und die Hände stützen sich, auch das beschrieb Kessler ja sehr genau, auf Knauf und Heft des Schwertes. Luther ist bartlos dargestellt. Er hat sich lässig an die Wand gelehnt, den Kopf erhoben, und sieht gelassen sein Gegenüber an, einen der beiden Studenten, der sich am

²²³¹ Öl/Lwd., 75 x 97 cm. St. Gallen, Kunstmuseum. Als Leihgabe im Sitzungszimmer des evangelischen Kirchenrates St. Gallen. Literatur: TB 4, 1910, S. 404; ZELGER 1973, S. 94 f., Abb. 46; JEZLER – JENNY – JEZLER 1987, S. 123–127, Kat. Nr. 63, S. 165 f. (hier auch weitere Literaturangaben), Abb. 93.

²²³² JEZLER – JENNY – JEZLER 1987, S. 29 f.

²²³³ JEZLER – JENNY – JEZLER 1987, S. 42 zum politischen Hintergrund dieses ersten großen Historienbildes Bosshardts.

²²³⁴ JEZLER – JENNY – JEZLER 1987, S. 47–59.

²²³⁵ JEZLER – JENNY – JEZLER 1987, S. 111–116.

²²³⁶ JEZLER – JENNY – JEZLER 1987, S. 123 f.

Kopfe des neben Luther in den Raum gestellten Tisches auf eine hölzerne Sitzbank gesetzt hat, das Reisegepäck, Wanderstab und Mantel neben sich.

Eifrig spricht der junge Mann auf Luther ein, und sein Gefährte scheint genauso begierig wie er auf Luthers Antwort zu lauschen. Möglicherweise fragen sie den Unbekannten gerade, ob sich Luther in Wittenberg befände, denn keine andere Frage dürfte die beiden Lutherpilger so interessiert haben wie diese, und sie ist es vielleicht, die bei dem besser informierten Wirt, der mit einer Zinnkanne vor seiner Anrichte steht und dem Gespräch unbefangen zuhört, das Schmunzeln hervorruft, weiß er doch ganz genau, dass die jungen Leute dem, von dem sie sprechen, gegenüber sitzen.

Der wohlbeleibte Wirt mit seinen gutmütigen Gesichtszügen und der gemütlich hinter die Schürze gesteckten Hand trägt, wie oben angedeutet, zusammen mit der detailverliebten Darstellung der Gaststube, ganz wesentlich zu dem genrehaften Eindruck der Darstellung bei, durch ihn wird sie fast zu einem Schelmenstück. Bosshardt mag die Illustration *Schwerdgeburths* zu dem Thema gekannt haben (Abb. 246), auch hier blickt der Wirt gutmütig grinsend auf die Unwissenden hinab, auch hier hat er die Hände in seine Weste gesteckt.

Dass Luther nun aber eine besonders bedeutende Persönlichkeit wäre, davon ist im Bild trotz der hellen Folie, die die Wand ihm bietet, wenig zu spüren, ebensowenig übrigens von seiner überaus zuvorkommenden Freundlichkeit. Statt die Studenten durch sein Gespräch zu fesseln oder ihnen besondere Aufmerksamkeit zukommen zu lassen, lehnt er eher etwas ermüdet und gelangweilt an der Wand, und so lebt die ganze Szene einzig von dem Witz, dass die Studenten von jemandem reden, der ihnen unbekannterweise gegenüber sitzt.

Luthers Treffen mit den Schweizer Studenten bietet ein durchaus reizvolles Sujet für das historische Genre. Wie stark die Betonung aber auf „historisch“ liegt, ist in den mir bekannten Darstellungen sehr unterschiedlich. Den Eindruck von ‚Bedeutsamkeit‘ erweckt eigentlich nur das Bild Ehrhardts, und Thumann hat es immerhin noch geschafft, der Figur Luthers eine starke Dominanz und Ausstrahlungskraft zu geben. Besonders Spangenberg und Bosshardt schildern die Szene dagegen eher als eine gemütvolle Episode, mit dem Reiz spielend, den die Frage nach Luthers Identität bietet.

In besonderem Ausmaß verlangt die Thematik die Vorkenntnis des Betrachters: Das Spiel mit den Identitäten, das Einbeziehen des Betrachters in ein Geheimnis, funktioniert sonst nicht. Und der Betrachter muss auch in die historischen Umstände eingeweiht sein. Luthers ruhige Gesprächsführung bei Spangenberg, seine gelassene Haltung bei Thumann und Bosshardt sind erst dann bemerkenswert, wenn sich der Betrachter vorstellt, dass der Mann hier gerade

sein Leben aufs Spiel setzt, indem er sich ungeschützt aus seinem Versteck gewagt hat, und dass ihn am Ziel seiner Reise chaotische Verhältnisse erwarten, visionäre Tuchmacher und Bildersturm.

V.12.2. „Ich kam, sah und siegte“²²³⁷ – Luther bändigt den Bildersturm in Wittenberg

Luther kehrte nach Wittenberg zurück, weil die Reformation dort nicht so geordnet durchgeführt wurde, wie er es sich gewünscht und vorgestellt hatte. Selbst nachdem der Stadtrat am 24. Januar die neue Kirchenordnung erlassen hatte, waren die Dinge nicht unter Kontrolle. Das auffälligste Ereignis war in diesem Zusammenhang der gewaltsame Bildersturm der Wittenberger Bürger (6. Februar), die nicht auf die ordnungsgemäß-amtliche „Abthuhung der Bilder“ warten wollten.²²³⁸

Nicht nur in Wittenberg, auch anderswo kam es zu Bilderstürmen, die den Altgläubigen nur ein Beispiel dafür waren, wie sehr die Dinge durch die Reformation aus dem Ruder gelaufen seien: Aufruhr und Empörung hätte Luther gebracht, und der katholischen Polemik kamen Bildersturm und Bauernkrieg gerade recht, um Luther als Revolutionär und Unruhestifter zu brandmarken.²²³⁹

Dagegen musste man sich natürlich wehren, und seit der Französischen Revolution und durch die verschiedenen revolutionären Bewegungen des 19. Jahrhunderts gewann das Thema ‘Reformation oder Revolution’ eine ganz neue, aktuelle Brisanz. Den Protestanten, gemäßigt liberalen wie auch konservativen, musste daran gelegen sein, Luther von diesen Vorwürfen zu reinigen. So schrieb Bretschneider 1844 in seiner „Apologie der Reformation“, niemand habe „wohl kräftiger die Würde des obrigkeitlichen Amtes und die Nothwendigkeit des Gehorsams gegen obrigkeitliche Befehle herausgehoben und verkündigt als Luther und die Reformatoren ...“²²⁴⁰

Gerade Luther hatte durch seine Predigten in der Woche seit Invokavit den Unruhen in Wittenberg Einhalt geboten.²²⁴¹ Er trat also als Ordnungshüter auf, und das wahrhaft heldenhaft, wie Pflaums Beschreibung suggeriert:

„Luther kam in Wittenberg an (7. März 1822), mit nichts ausgerüstet als mit seinem Geiste, seinem Muth und seiner Beredtsamkeit. Er kam und konnte mit Cäsar sprechen: ‘Ich kam, sah und siegte’. [...] Acht Predigten hielt er nacheinander vom Sonntag Invocavit bis Riminiscere,

²²³⁷ PFLAUM 1817, Zweytes Bändchen, S. 30 f.

²²³⁸ BRECHT 1986, S. 47; SCHWARZ²1998, S. 140.

²²³⁹ Ein Beispiel noch des 19. Jahrhunderts, das letztlich aber wie fast alle katholischen Lutherpolemiken auf Cochläus zurückgeht, war das 1851 erschienene Buch „Deutschland in der Revolutionsperiode von 1522–1526“ des renommierten katholischen Historikers Edmund Jörg, s. HERTE 1943, Bd. 2, S. 164 ff.

²²⁴⁰ BRETSCHNEIDER 1844, S. 187.

²²⁴¹ BRECHT 1986, S. 66–72.

und in jeder versetzte er dem vielköpfigen Ungeheuer des Fanatismus, gegen das er kämpfte, tödtliche Streiche; und mit seiner achten Rede lag es entkräftet zu seinen Füßen.“²²⁴²

Manfred Karnick hat gezeigt, dass das Thema „Luther als Ordnungshüter“ die Luther-Literatur des 19. Jahrhunderts, wohl nicht zuletzt als Reaktion auf die katholische Polemik, leitmotivisch durchzog. Der Bildersturm bot sich dafür exemplarisch an, war doch Luthers Rolle im Bauernkrieg „heikel und arm an sinnfälligen Konnotationen“.²²⁴³ Ein Beispiel in der Literatur ist Hans Herrigs Lutherschauspiel. Herrig nimmt sich ein nicht unbeträchtliches Maß an dichterischer Freiheit und lässt Bilderstürmer, Bauern und ‘Schwärmer’ gleichzeitig ihr Unwesen in Wittenberg treiben, ja sogar den wehrlosen Melanchthon bestürmen, ihnen die Kirche zum Bildersturm zu öffnen. Da kommt Luther wie der Erzengel Michael, der sich nicht scheut, selbst zum Schwert zu greifen, um die Ordnung wiederherzustellen. Schließlich ist es aber natürlich das lichte Wort, das seinem Mund entströmt und auf der Stelle die Schwärmer und Bauern eines besseren belehrt.²²⁴⁴ Eine ähnliche Szene findet sich in dem „Volksschauspiel“ Trümpelmanns.²²⁴⁵

Die bildende Kunst sah sich offenbar stärker als die Literatur an die historische Authentizität gebunden. In der Graphik kommt Luthers Einschreiten gegen die Bilderstürmer nur zwei Mal vor, bei Hummel ganz am Anfang des Jahrhunderts und später noch einmal in Königs Lutherzyklus. Im großformatigeren Historienbild schließlich war es nur einer der Kartons von J. P. N. Geiger von 1868, der „Luther und die Bilderstürmer“ thematisierte.²²⁴⁶ Der Titel suggeriert, dass Luther hier, wie bei Hummel und König, persönlich unter die Bilderstürmer tritt und sie zum Einhalten auffordert.

Ein weiteres Gemälde soll hier besprochen werden: Willem Linnig Jrs. „Karlstadt und die Bilderstürmer“ von 1880 wurde für den Reformationszyklus der Wartburg gemalt (Abb. 251).²²⁴⁷ Der belgische Künstler Willem Linnig Jr. war 1876 vom Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach als Professor an die Weimarer Kunstschule berufen worden und übernahm im folgenden Jahr, 1877, zusammen mit seinem Landsmann und Kollegen Alexandre Struys die Aufgabe, den von Pauwels und Thumann begonnenen Lutherzyklus auf

²²⁴² PFLAUM 1817, Zweytes Bändchen, S. 30 f.

²²⁴³ KARNICK 1983, S. 270; 280–282.

²²⁴⁴ HERRIG 1883, S. 68–83.

²²⁴⁵ TRÜMPELMANN 1888A, S. 67–73.

²²⁴⁶ BM I,1, S. 367, Nr. 9. Zum Zyklus allgemein s. *Kunstchronik* 4, 1869, Sp. 47. Ausgestellt auf der Wiener historischen Kunstausstellung 1877.

²²⁴⁷ Öl/Holz, 135 x 103,5 cm; Wartburg-Stiftung Eisenach, Inv. Nr. M 153. Literatur: ANDRÉ 1907, S. 20 f., Werkverzeichnis S. 46; VOSS 1917, S. 207; KAT. AUSST. ANTWERPEN 1991, S. 102, Anm. 23, S. 237, S. 257, Kat. Nr. 151 (mit Abb.); KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 150, S. 217/219 (S. 218 Farbabb.).

der Wartburg, der zwischen 1873 und 1876 geruht hatte, zu vollenden, und zwar „ohne konfessionelle Bedenken“ der beiden Katholiken.²²⁴⁸

Das Bildersturm-Bild bildet eine Ausnahme im Wartburg-Lutherzyklus: Luther selbst tritt hier gar nicht auf. Da die Wittenberger Unruhen aber der unmittelbare Grund dafür waren, dass Luther seinen Aufenthalt auf der Wartburg beendete, da sie also mit der Wartburggeschichte unmittelbar zusammenhingen, wollte man auf das Thema wohl nicht verzichten. Das historische Gewissen war offenbar zu groß, um Luther, wie es König in seiner Graphikfolge getan hatte, persönlich mitten unter die Bilderstürmer zu setzen, und so malte Linnig den Anstifter der Aktion, Karlstadt. Luther konnte dann gleichsam mitgedacht werden, denn man wusste ja, welche Rolle er in dieser Geschichte spielte, dass er dem Treiben allein durch seine eindrucksvollen Predigten ein Ende setzte. Um Luthers Einsatz aber so recht würdigen zu können, mussten die Zustände, die vor seinem Eintreffen herrschten, offenbar so tumultuös wie nur möglich gezeigt werden, und Linnig hat seine ganze farbenprächtige Phantasie eingesetzt.

Die Szene spielt sich in einem gotischen Kirchenraum ab – gemeint ist wohl die Wittenberger Schlosskirche –, der offenbar riesige Ausmaße hat und in dem ein unüberschaubares Getümmel herrscht. In der rechten Bildhälfte öffnet sich der Blick in die Tiefe des Kirchenschiffs mit seinen Strebepfeilern und, weit in der Ferne, einem polygonalen Chorabschluss mit farbigen Lanzettfenstern. Der ganze Raum ist von Menschen erfüllt, schemenhaft drängen sie sich vom Bildvordergrund bis in den Chorraum und schwenken Stöcke und Lanzen, mit denen sie die Gemälde durchstechen und die Skulpturen herunterreißen werden. Allgemein herrscht der Eindruck eines fürchterlichen Durcheinanders, den Linnig durch seine souveräne, rasche Pinselführung und die teilweise nur andeutende Zeichnung noch unterstützt.

Differenzierter ist der Vordergrund gestaltet, der im linken Bildteil von einer Kapellenwand begrenzt wird und so eine Folie für den Urheber des unseligen Treibens abgibt: Karlstadt, ganz in Schwarz gekleidet, wendet dem Betrachter das Profil zu und gibt den vor ihm stehenden, etwas abgerissenen Gestalten, bärtig und mit abenteuerlich-räuberhaften Kopfbedeckungen, zeigend Anweisungen.

Es ist nicht überliefert und auch unwahrscheinlich, dass Karlstadt sich persönlich zum Anführer des Bildersturmes gemacht hat, vielmehr gab lediglich seine Ideologie, die er in der Schrift „Von Abthuhung der Bylder / Vnd das keyn Bedtler vnter den Christen seyn soll“

²²⁴⁸ SCHEIDIG 1971, S. 68.

formuliert hatte,²²⁴⁹ den Bürgern die theoretische Rechtfertigung für ihr Tun an die Hand. Indem er Karlstadt ins Bild brachte, hat Linnig aber den Antagonisten Luthers gegenwärtig gemacht, der Feind erhält Gestalt.

Auf seine Leitung übrigens scheinen die übrigen Bilderstürmer nicht angewiesen zu sein: Links im Hintergrund ist man schon dabei, eine Christophorus-Figur an der Kapellenwand mit Stricken herunterzureißen, und überall auf dem Boden häufen sich Teile von Skulpturen und Tabernakeln. Wie respektlos man mit diesen Kunstwerken umgeht, demonstriert eine junge Frau rechts im Vordergrund, nachlässig gekleidet in einen schmutzigen blauen Rock und eine sehr freizügig verrutschte Bluse, die einen rotbestrumpften Fuß auf eine weibliche Heiligenfigur mit abgeschlagenem Kopf gesetzt hat. Sie steht frontal zum Betrachter und hält die Rechte einem in Lumpen gehüllten alten Mann mit langem, ungepflegten Bart hin, der ihr etwas Rundes, Flaches in die Handfläche legt. Ist es Geld? Ist die Dame eine „bezahlbare Dirne“?²²⁵⁰

So „abwegig“, wie der Eisenacher Katalog fand, wäre das gar nicht, das Kaufen eines Mädchens mitten im Bildersturm würde vielmehr anzeigen, wie die Revolution und der Umsturz die Sitten verkommen lassen würde, auch wenn gerade die aufsässigen Wittenberger Bürger das Schließen der Hurenhäuser forderten.

Doch ist auch noch eine weitere Interpretation möglich: Der Alte hält eine Goldschmiedearbeit im Arm, und der obere, herausschauende Teil lässt vermuten, dass es sich um eine Monstranz handelt. Was er dem Mädchen in die Hand drückt, mag also eine geweihte Hostie sein: Gezeigt ist dann nicht Sittenlosigkeit und Verfall der Gesellschaft im Sinne der sexuellen Freizügigkeit, sondern in dem der geringen Gottesachtung, im mangelnden Respekt vor dem Heiligen: Mitten im Tumult des Bildersturms empfängt das Mädchen das Abendmahl aus der Hand einer höchst zweifelhaften Figur, während sie gleichzeitig in ihrer Kiepe offenbar die kostbaren Tücher der Kirchengenausstattung nach Hause trägt.

Linnig hat mit seinem Bild ein Schreckbild des 19. Jahrhunderts lebendig gemacht: Ein ungehemmter Mob rottet sich zusammen, bewaffnet sich und bricht gewaltsam in die Heiligtümer der Gesellschaft ein. Gerade das Zerstören von Kunst muss von dem kunstbeflissenen Bürgertum des 19. Jahrhunderts als ein empfindlicher Einbruch in die Zivilisiertheit und Kultiviertheit der bürgerlichen Welt empfunden worden sein. Dass Luther selbst zwar der bildenden Kunst distanziert gegenüberstand, sie jedoch als pädagogisches

²²⁴⁹ ULLMANN 1992, S. 119–123 zu Karlstadts Ablehnung der Bilder.

²²⁵⁰ KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 219.

Mittel wertschätzte und ihrer Zerstörung in den Kirchen Einhalt gebot, erhöhte noch das Identifikationspotential, das er dem kulturbewussten Bürgertum bot.

„Luther als Ordnungshüter“, das ist die Beschwörung einer historischen Figur im Dienste des Kampfes gegen Revolution und Barbarei. Wenn er bei Geiger unter die Bilderstürmer tritt und dank seiner Autorität die Ordnung wiederherstellt, wenn er das wüste Treiben, das Linnig Bilderstürmer an den Tag legen, bald unterbinden wird – wie der Betrachter ja weiß –, mag er dem Bildungsbürgertum des 19. Jahrhunderts als ein Heilsbringer erschienen sein, dessen Werte es zu verteidigen galt und der ein Beispiel im Kampf gegen Republikanismus und Sozialismus bieten konnte.

V.13. Die Gründung des protestantischen Pfarrhauses

In der bildenden Kunst werden die Jahre, die zwischen Luthers Rückkehr von der Wartburg und seiner Verehelichung 1525 liegen, kaum behandelt, was nicht zuletzt daran liegt, dass sich in dieser Zeit wenig Aufsehenerregendes in Luthers Leben ereignete. Er reformierte das Wittenberger Gemeindeleben,²²⁵¹ er führte den Gemeindegang in den Gottesdienst ein,²²⁵² schrieb die ersten deutschen Kirchenlieder und befasste sich mit Fragen der Ehe,²²⁵³ dem Verhältnis von kirchlichem zu weltlichem Recht²²⁵⁴ usw.²²⁵⁵

Seit 1524 wurde Deutschland von den Bauernkriegen heimgesucht. Die Reformation konnte davon nicht unberührt bleiben, gründeten die Bauern doch ihre Forderungen auf das Evangelium und die Freiheit des Christenmenschen. Zudem gossen Prediger wie Karlstadt und Thomas Müntzer, die die Reformation nicht nur auf das kirchliche Gebiet beschränkt wissen, sondern die ganze soziale Ordnung reformieren wollten, Öl ins Feuer. Müntzer kehrte im Februar 1525 nach Thüringen zurück und predigte in Mühlhausen den Aufstand. Als die oberschwäbischen Bauern eine Reihe von Artikeln mit ihren Forderungen veröffentlichten und u. a. Luther dafür zum Richter aufriefen, konnte er sich aus der Angelegenheit nicht mehr heraushalten.

Er verfasste im April 1525 die „Ermahnung zum Frieden auf die zwölf Artikel der Bauernschaft in Schwaben“, in der er zwar einige der Forderungen der Bauern recht und billig fand, auch die Fürsten und Herren zum Einlenken aufforderte, die Berufung der Bauern auf

²²⁵¹ Ausführlich BRECHT 1986, Kapitel 10.

²²⁵² BRECHT 1986, S. 132–138.

²²⁵³ BRECHT 1986, S. 95–99.

²²⁵⁴ BRECHT 1986, S. 118–122.

²²⁵⁵ S. zu Luthers Tätigkeiten zwischen 1522 und 1525 auch die kürzere, aber dichte Darlegung bei SCHWARZ² 1998, S. 145–163.

das Evangelium aber strikt ablehnte. Einen gewaltsamen Aufstand in Christi Namen konnte es in seinen Augen vollends nicht geben.²²⁵⁶ Erst nachdem Luther die im April/Mai 1525 in Thüringen und Sachsen selbst losbrechenden Aufstände auf einer Reise nach Eisleben mit eigenen Augen gesehen hatte, fügte er der „Ermahnung“ das „Büchlein“ an, das bis heute anstößig wirkt und viel Kritik auf sich gezogen hat: „Wider die räuberischen und mörderischen Rotten der Bauern“, in dem er die Obrigkeiten mit drastischen Worten dazu auffordert, die Aufstände gewaltsam zu beenden. Die blutige Niederschlagung des Aufstandes am 15. Mai begrüßte er, die Hinrichtung Thomas Müntzers wurde von ihm als Gottesgericht interpretiert.²²⁵⁷

Das Frühjahr 1525 brachte also die stärkste Gefährdung der Reformation mit sich, die diese seit dem Wormser Reichstag zu bestehen hatte. Neben anderen Zeichen sah Luther auch die Bauernkriege und das Treiben der ‘Schwärmer’ als Omen für einen nahe bevorstehenden Weltuntergang. Der Tod Kurfürst Friedrichs des Weisen am 5. Mai tat ein übriges. Dennoch fasste Luther ausgerechnet jetzt, nachdem er sich lange nur um die Ehe-Angelegenheiten seiner Glaubensgenossen gekümmert hatte, den Entschluss, selbst zu heiraten.

Mit dem Gedanken trug er sich wohl schon Anfang April, als er Spalatin mitteilte, er werde noch selbst heiraten, „falls die Feinde nicht aufhörten, den Ehestand zu verdammen.“²²⁵⁸ Auf seiner Reise ins Mansfeldische besuchte er auch seine Eltern, die sich ja von jeher die Verheiratung ihres Sohnes gewünscht hatten und denen er nun, nachdem er ihnen den Gehorsam durch sein Eintreten in den Mönchsstand verweigert hatte, zu Willen sein wollte. Die Bauernkriege, von denen er sich auch an Leib und Leben bedroht fühlte, scheinen seinen Entschluss nur noch gestärkt zu haben, sich vor seinem erwarteten Tod vollends und mit allen Konsequenzen zu seinen reformatorischen Lehren zu bekennen: Luthers Heirat war also auch ein erneutes Bekenntnis zu seiner Lehre, mit dem er dem allenthalben wütenden Teufel trotzte (s. o. S. 25 f.).²²⁵⁹

Als Ehegattin hatte er sich Katharina von Bora erkoren, eine der zwölf Nonnen, denen er schon 1523 zur Flucht aus dem Kloster Nimbschen bei Grimma verholfen hatte. Sie lebte seitdem in Wittenberg im großen Haushalt Lucas Cranachs und war 1525 die letzte der Nonnen, die weder zu ihrer Familie zurückkehren konnte noch durch Heirat untergekommen war. Das vor allem wird der Grund gewesen sein, warum Luther sich für sie entschied. Heinrich Boehmer, der 1925 einen noch heute maßgeblichen Aufsatz über den Hergang von

²²⁵⁶ BRECHT 1986, S. 174–178.

²²⁵⁷ BRECHT 1986, S. 178–188. Zu Luthers Reaktion auf die Bauernkriege kürzer SCHWARZ²1998, S. 169–174.

²²⁵⁸ BRECHT 1986, S. 195.

²²⁵⁹ JOESTEL – SCHORLEMMER 1999, S. 17.

Luthers Heirat schrieb, resümierte: „Seine Heirat war also, von seiner Seite her betrachtet, weder eine Liebesheirat noch eine Geldheirat noch eine Vernunfttheirat, sondern eine Heirat aus kindlichem Pflichtgefühl, aus Prinzip und aus Mitleid.“²²⁶⁰

Luthers Heirat stieß bei einigen seiner Freunde zum Teil auf deutliches Unverständnis, bei seinen Gegnern dagegen auf hämische Polemik (s. o. 25 f.). Selbst Melanchthon, der aus gutem Grund nicht zur Trauung eingeladen war und erst hinterher davon erfuhr, ereiferte sich über das Ereignis. Er fand nicht nur den Zeitpunkt mitten in den Bauernkriegen, sondern auch Luthers Brautwahl unpassend.²²⁶¹

Wie mussten da erst die Gegner Luthers gegen ihn eifern! Den Anfang machte der Leipziger Magister Joachim von der Heyde 1528 mit einem Sendbrief an Katharina von Bora, in dem er sie beschuldigte, sich „wie ein Tanzmaidlein gen Wittenberg auf die hohe Schule begeben zu haben“, hier „mit dem Luther (wie man sagt) in schnöder und öffentlicher Unzucht gelebt zu haben“, noch bevor sie ihn heiratete, und dadurch nicht nur ihr eigenes Seelenheil, sondern auch das zahlreicher anderer Nonnen, die ihrem schlechten Beispiel folgten, aufs Spiel gesetzt zu haben. Luther aber, „der arme Treubrecher Gottes, Räuber und Apostat“ habe

„die fleischliche eigene Freiheit in seinen pestilenzischen Schriften, die er in die ganze Christenheit gepflanzt, auf die wahre Freiheit des Geistes gezogen und gedeutet, wider den heiligen Paulus, der dieselbige Freiheit allein auf den Geist des Herrn gegründet ...“²²⁶²

Ähnliche Sätze zogen sich durch die altgläubige Polemik der nachfolgenden Jahrhunderte.

Adolf Herte fasst zusammen:

„Man fälltte beständig ähnliche Verdammungssprüche wie sie über Luthers Ehe, namentlich machte man auch stets aufs neue gegen ihn geltend: während er aus Furcht vor Kurfürst Friedrich von Sachsen zu dessen Lebzeiten nicht gewagt habe, sich zu verheiraten, habe er sich sogleich nach dessen Tod beweibt und das gerade zu einer Zeit, wo die Erde noch gerötet gewesen sei vom Blute der durch seine Schuld Erschlagenen. Auch zog man nach dem Muster des Cochläus Luthers Gattin in einem fort tief in den Schmutz, und man stellte namentlich ihr voreheliches Leben in Wittenberg mit Vorliebe als das einer Dirne hin.“²²⁶³

Bis ins 20. Jahrhundert hinein lassen sich katholische Verunglimpfungen von Luthers Eheschließung verfolgen, die allgemein den Tenor haben, dass Luther sich einzig zur Ehe entschlossen habe, um seine Lüsterheit zu befriedigen, dass er schon vor der Ehe unsittliche Verhältnisse zu Frauen gehabt habe usw.²²⁶⁴ Er habe „der Keuschheit überhaupt den Krieg erklärt“ und „an der Heiligkeit der Ehe selbst gerüttelt“ schrieb z. B. Karl Ernst Jarcke noch

²²⁶⁰ BOEHMER 1925, S. 69.

²²⁶¹ JOESTEL – SCHORLEMMER 1999, S. 18 f.

²²⁶² Zitiert nach JOESTEL – SCHORLEMMER 1999, S. 21 f.

²²⁶³ HERTE 1943, Bd. 1, S. XII f.

²²⁶⁴ Zur katholischen Polemik gegen Luthers Ehe s. außer den entsprechenden Passagen bei HERTE 1943 auch BRÜCKNER – GRUPPE 1974, S. 285 f.

1846 im engen Anschluss an Luthers ersten katholischen Biographen Johannes Cochläus, und Luther habe sein „zweideutiges Verhältniß“ zu Katharina „durch schnelle Heirath mit derselben decken“ müssen.²²⁶⁵

1883–1891 veröffentlichte der Mainzer Historiker Georg Gotthilf Evers eine sechsbändige Lutherbiographie, die sämtliche katholische Urteile über Luthers Eheschließung noch einmal aufwärmte:

„Während damals, so erklärte er, in der ‘socialen Revolution Ströme Blutes’ geflossen seien, seien ‘Herz, Kopf und Gedanken ihres Propheten Luther voll von Weibern und von Plänen der Beweibung’ gewesen. Er habe gerade jetzt die ausgelaufene Nonne Katharina von Bora geheiratet, die übrigens ‘zwei Jahre unter den akademischen Schülern [in Wittenberg] in aller Freiheit zugebracht’ habe. Das berichte Cochläus, und dieser werde es ‘wohl besser gewußt haben’ als Luthers protestantische Lobredner. In diesem Zusammenhang tischte Evers dann auch die alberne Märe einiger anderer katholischer Autoren von neuem auf, wonach Luther mit Katharina schon vor ihrer Entführung aus dem Kloster ‘heimliche Zusammenkünfte’ hatte. Überdies machte er hier die schmutzige und infame Andeutung, daß Luther damals auch mit anderen Frauen in geschlechtlichen Verkehr getreten sei, eine Verleumdung, die er sogar aus einem Briefe Luthers herauslas und für die er Cochläus nicht als Gewährsmann anführen konnte.“²²⁶⁶

Den Protestanten freilich stellte sich die Angelegenheit ganz anders dar: Luthers Ehe war für sie nicht in erster Linie ein Zugeständnis an seine Fleischlichkeit, die auch der ‘große Reformator’ nicht verleugnen konnte, sondern eher an die Sittlichkeit: Das unmenschliche Zölibat, das viele katholische Priester, Mönche und Nonnen ohnehin nicht hätten einhalten können, führte dann zu heimlich betriebener Unsittlichkeit mit den unpassendsten Partnern, während der Ehestand des Priesters als einzige der Sittlichkeit entsprechende Möglichkeit des Zusammenlebens von Mann und Frau den protestantischen Pfarrer vor Hurerei und Lüsternheit gerade bewahre. Die Ehe sei gottgewollt, nicht umsonst habe der Herr dem Mann ein Weib gegeben. So war auch Luthers Argumentation in der Ehe-Sache, die er in der Schrift „Vom ehelichen Leben“ 1522 dargelegt hatte.²²⁶⁷

Gerade Luthers harmonische und auf gegenseitiger Zuneigung beruhende Ehe schien den Protestanten als Muster einer gottgefälligen Lebensgemeinschaft und als Beweis dafür, dass die Ehelosigkeit nicht höher zu bewerten sei als eine keusche Ehegemeinschaft, sondern ganz im Gegenteil. Der Aufwertung von Ehe und Familie durch Luthers Schriften und gelebtes Vorbild habe man, so war der Tenor im 19. Jahrhundert, auch eine Stabilisierung der Bürgergesellschaft zu verdanken:

²²⁶⁵ In einem Aufsatz über „Luther’s Eherecht“, in: Karl Ernst Jarcke: Studien und Skizzen zur Geschichte der Reformation. Zitate nach HERTE 1943, Bd. 2, S. 163.

²²⁶⁶ HERTE 1943, Bd. 2, S. 302. Das Werk Evers’ hieß „Martin Luther. Lebens- und Charakterbild von ihm selbst gezeichnet“, erschienen in Mainz 1883. Herte zitiert nach Bd. 5, S. 321 f., 331, 334 und 515.

²²⁶⁷ BRECHT 1986, S. 95 f.; SCHWARZ²1998, S. 161 f.

„Nur dadurch kommt der mächtige Naturtrieb des Geschlechts in wohlthätige Ordnung, nur dadurch wird gute Erziehung der heraufwachsenden Geschlechter möglich, nur dadurch entsteht die gute Sitte, der treue Fleiß, die häusliche Tugend“,

schrieb Karl Gottlieb Bretschneider 1844, und gerade die Geistlichen müssten „als Ehegatten, Hausväter und Erzieher“ ihrer Kinder ein gutes Beispiel geben.

„Die bürgerliche Gesellschaft aber machte dadurch den Gewinn, viele Tausende wohl geordneter und gesitteter Familien mehr zu haben, welche dem gemeinen Wesen eine große Anzahl Jünglinge und Jungfrauen erzogen, die durch Kenntnisse, gute Sitten und Bildung sich auszeichneten.“²²⁶⁸

Nicht nur durch seine Schriften gegen Mönchstum und Zölibat, sondern auch durch sein eigenes Beispiel hatte Luther die Ehe in das ihr zukommende Recht erhoben und die Rolle der Frau aufgewertet. Insofern konnte sich das Bürgertum des 19. Jahrhunderts geradezu in der Nachfolge Luthers sehen, es strebte dem Ideal der protestantischen, kulturell hochstehenden und durch Neigung und emotionale Zuwendung bestimmten Familie nach. Die Anfänge dafür aber lagen in Luthers Ehe mit Katharina von Bora.

Manfred Karnick hat gezeigt, dass die Luther-Schauspiele des 19. Jahrhunderts in ihrer gemütvollen Darstellung von Ehe und Familienleben Luthers und in ihrer sorgfältigen Ideal-Charakterisierung der geschlechtlichen Rollenverteilung als Reaktion auf fortdauernde katholische Diffamierungen Luthers und seiner Frau zu sehen sind.²²⁶⁹ Die Verteidigung von Luthers Ehe und die Erzeugung eines idealisierten Gegenbildes des moralisch einwandfreien Vorgangs von Luthers Verheiratung war sicher auch eine Motivation für Maler des 19. Jahrhunderts, Luthers Verlobung, seine Trauung und Hochzeitsfeier in Bildern des ‘historischen Genres’ darzustellen. Sie folgen damit in gewisser Weise auch den Ehebildnissen, die Lucas Cranach von dem Paar schuf: Auch hier war einerseits das positive Bekenntnis zu der Priesterehe als Bestandteil der neuen Lehre, andererseits aber die Abwehr katholischer Polemik die Aufgabe der Bildnispaare gewesen (s. o. S. 25 f.).

V.13.1. Luthers Verlobung

Drei Künstler des 19. Jahrhunderts – Gustav Spangenberg, Otto Donner und Josef Scheurenberg – stellten Luthers Verlobung in Gemälden dar. Dafür gab es in der populären Graphik weder des 19. Jahrhunderts noch der Zeit davor irgendwelche Vorbilder; eher hatte

²²⁶⁸ BRETSCHNEIDER 1844, S. 220.

²²⁶⁹ KARNICK 1983, S. 265–271.

man Luthers Trauung selbst dargestellt, den Moment, in dem Luther und Katharina einander durch den Stadtpfarrer Bugenhagen angetraut wurden.²²⁷⁰

Doch ging dieser Trauung, wie es der Sitte der Zeit entsprach, auch eine Verlobung voraus, und der Moment, in dem Luther um Katharinas Hand anhält, mag gerade den Künstlern des späteren 19. Jahrhunderts mehr Freiheit gelassen haben, der sentimental Zeitstimmung entgegenzukommen und den beiden Urträgern des protestantischen Pfarrhauses auch emotional nahezukommen.

Zumindest Donner und Scheurenberg orientierten sich an einer alten Wittenberger Überlieferung des Geschehens, die schon seit Beginn des 20. Jahrhunderts allgemein eher als fiktiv zurückgewiesen wurde: Demnach habe Katharina von Bora vor ihrer Verheiratung im Haus des Stadtschreibers Reichenbach gewohnt. Dorthin sei Luther am Abend des 13. Juni gemeinsam mit Lucas Cranach, Johannes Bugenhagen und dem Juristen Heinrich Apel gegangen, um in aller Form um Katharinas Hand anzuhalten. Diese habe „nicht gewust anfänglich, obs ernst geweßen, und da sie solchen vermerkett, darein gewilliget.“²²⁷¹

Dem widersprechen Berichte Nikolaus von Amsdorfs und Melanchthons, nach denen die Verlobung am 13. Juni unmittelbar vor der Trauung in Luthers Wohnung im Schwarzen Kloster stattgefunden habe, im Beisein der gleichen Personen und zusätzlich Justus Jonas'. Die Version der Verlobung im Haus Reichenbach kam wohl erst mit einem Gutachten der theologischen Fakultät Wittenberg von 1630 auf, dessen Hauptzweck es nach Heinrich Boehmer war, die Umstände von Luthers Verheiratung den Gepflogenheiten des 17. Jahrhunderts anzupassen und dem Ereignis so alle eventuellen Anstößigkeiten zu nehmen.²²⁷²

Im 19. Jahrhundert war die erstere Version bei weitem die populärste, und man ging auch ganz allgemein davon aus, dass Katharina von Bora wirklich bei Reichenbach gewohnt habe statt bei Cranach. So hieß es auch in der Katharina von Bora-Biographie Friedrich Gottlob Hofmanns von 1845, mit Bugenhagen, Apel und Cranach sei Luther zu Reichenbach gegangen, „und warb, in Gegenwart obiger drey Begleiter, um dessen Pflgetochter, Katharina von Bora.“²²⁷³

²²⁷⁰ Vgl. zu dieser Thematik auch KRUSE 1999, S. 238–242.

²²⁷¹ So in einem Gutachten über Luthers Hochzeit der Wittenberger Theologischen Fakultät, *Consilia Theologica Witebergensia*, Frankfurt 1664. Zitiert nach BOEHMER 1925, S. 42.

²²⁷² BOEHMER 1925, S. 44.

²²⁷³ HOFMANN 1845, S. 43.

Gustav Adolf Spangenberg's „Verlobung Luthers mit Katharina von Bora“ (Abb. 252)²²⁷⁴ wurde für die sog. „Gustav-Freytag-Galerie“ gemalt, eine Prachtausgabe mit Extrakten aus Werken des liberalen Schriftstellers. „Eine Anzahl erster Meister der Gegenwart“ habe „sich zu dem Zwecke vereinigt, diese Freytag'schen Werke würdig zu illustrieren“, hieß es im Vorwort.²²⁷⁵ Das lässt darauf schließen, dass die Bilder einzig zu diesem Zweck entstanden sind. Spangenberg's Bild wird also relativ kurz vor dem Erscheinen des Bandes 1882 zu datieren sein, und zwar 1878 oder 1879, da es 1879 bereits in München ausgestellt war. Die Lutherhalle Wittenberg siedelte das Bild bisher in den 60er Jahren an, wohl bedenkend, dass in den 1860er und frühen 70er Jahren die meisten Lutherbilder Spangenberg's entstanden und er sich später anderen Stoffen zuwandte. Für das prestigeträchtige Unternehmen der Gustav-Freytag-Galerie aber lag es dem Verleger nahe, gerade Gustav Spangenberg – neben Lindenschmit der 'Reformationsmaler' überhaupt – mit einer Illustration zu dem Abschnitt über Luther aus den „Bildern der deutschen Vergangenheit“ zu beauftragen.

Auch Gustav Freytag ging davon aus, dass Katharina in Reichenbachs Haus lebte. Dorthin wird er also gegangen sein, als er, „von Lucas Cranach begleitet“, um sie anhielt, wie es im Text heißt.²²⁷⁶

„Lange hatte das Geschwätz der Leute mehr gewußt als er, jetzt wußte auch er, daß Katharina ihm hold war. 'Ich bin nicht verliebt und nicht in Leidenschaft, aber ich bin ihr gut', schreibt er einem seiner liebsten Freunde.“²²⁷⁷

Dieser Text lag Spangenberg für sein Verlöbnis-Bild zugrunde, und daraus erklärt sich auch, warum es nicht, wie später Donners und Scheurenbergs Gemälde, ein größeres Figurenaufgebot enthält, sondern sich auf Luther, Katharina und Lucas Cranach beschränkt. Vielleicht, weil es von vornherein zum Abfotografieren gedacht war, hat Spangenberg das Bild in Grisaille gemalt. Es ist ein intimes Genre-Stück, mit nicht ganz 70 cm Höhe von relativ kleinem Format, und die Schlichtheit der Komposition passt sich dem an. Das Ganze findet wohl in einem Raum des Hauses Reichenbach statt, das Interieur wird sehr abgekürzt dargestellt nur durch einen hölzernen Fußboden und holzvertäfelte Wände, den obligatorischen Kachelofen und eine hölzerne Sitzbank davor. Luther und Lucas Cranach scheinen gerade erst hereingekommen zu sein, denn die Tür, durch die sie getreten sind, steht noch offen und lässt ganz rechts im Bild den Durchblick frei auf einen weiß verputzten

²²⁷⁴ Ölgrisaille, 67,5 x 50 cm. Lutherhalle Wittenberg, Signatur G 57. Laut BM II,2, S. 776, Nr. 34 ein „Beitrag zur G. Freytag-Galerie“; s. auch KRUSE 1999, S. 240. Das Bild war auf der Münchener internationalen Kunstausstellung 1879 ausgestellt.

²²⁷⁵ FREYTAG-GALERIE 1882, S. IV.

²²⁷⁶ FREYTAG 1888, S. 118 f.

²²⁷⁷ FREYTAG 1888, S. 120.

Korridor. Katharina hat ihnen wohl die Tür geöffnet und sich schon umgewendet, um ihnen in den Raum voranzugehen, denn sie steht schon mit dem Profil nach links. Aber Luther ist ihr zuvorgekommen und ihr in den Weg getreten. Er steht dem Betrachter jetzt annähernd frontal gegenüber, macht mit dem linken Fuß einen Schritt auf sie zu und hat mit beiden Händen ihre Hand gefasst, den Blick gespannt auf ihr Gesicht gerichtet. Seine Züge sind jünger und weicher, als Cranachs Ehebildnisse von 1525 sie überliefern, das kämpferische Wesen, das hier aus Luthers bohrenden Augen sprach, scheint der Reformator aus Anlass dieser Herzensangelegenheit abgelegt zu haben, um sich zu einem zärtlichen, etwas aufgeregten jungen Bräutigam zu wandeln. Möglicherweise hat er sein Anliegen schon vorgebracht, denn er schaut erwartungsvoll, Katharina dagegen scheint etwas überrumpelt.

Ihre Unsicherheit spürend, hat der langbärtige Lucas Cranach, den Spangenberg etwas verjüngt und schlanker im Gesicht, in der Kleidung aber sehr getreu, nach dessen Alters-Selbstbildnis auf dem Weimarer Stadtkirchenaltar gemalt hat (vgl. Abb. 41), sich ihr von hinten genähert. Väterlich legt er ihr die linke Hand auf den Arm, hat den Kopf fast etwas besorgt zu ihr hinabgeneigt, sie ermutigend. Diese Ermutigung scheint die junge Frau zu brauchen: Schüchtern hat sie den Kopf gesenkt, weiß nicht recht, was sie sagen soll. Ihr Mund bleibt geschlossen, und sie wagt es nicht, Luther in die Augen zu sehen. Der linke Arm hängt unentschlossen an ihrem in langen Röhrenfalten herabhängenden Kleid herunter.

Damit entspricht Spangenbergs Katharina von Bora ganz den gängigen Rollenvorstellungen des 19. Jahrhunderts, nach denen eine Frau stets gesittet die Augen niederschlagen, sich zurückzunehmen und den Männern die Initiative zu überlassen hat. Die Männer nehmen ihr Leben in die Hand, auch hier, in Spangenbergs Bild. Von Katharina von Boras selbstsicherem Auftreten, das Luther zunächst vermuten ließ, sie sei „stolz und hoffärtig“,²²⁷⁸ ist hier nichts zu spüren. Vielmehr scheint sie dem Bild zu entsprechen, das auch Armin Steins „Luther“ von Katharina von Bora gewinnt:

„Wohl bin ich ihr in letzter Zeit öfter begegnet denn zuvor und habe täglich größeres Wohlgefallen an ihr gewonnen, da ich sahe, daß meine frühere Meinung, als wäre sie stolz und hoffärtig, ein Irrtum und Unrecht war, vielmehr erkennen mußte, daß sie eine feine, demütige, züchtige Maid sei und dazu von großem Fleiß und Geschicklichkeit zu dem, was einer Hausfrau gebühret.“²²⁷⁹

Und als in dem Roman „Katharina von Bora“ des gleichen Autors Apel anzuzweifeln wagt, ob Katharina auch Luthers „Geistesgröße“ gewachsen sei, vertritt Luther mit Nachdruck die Idealvorstellung des 19. Jahrhunderts:

²²⁷⁸ So Luther in einer Tischrede aus den 30er Jahren, WA TR 4, Nr. 4786.

²²⁷⁹ STEIN 1888, S. 243 f.

„Ei, liebster Apel, was ist es denn, das dem Magister Philippus Melanchthon sein Weib so gar lieb und sein Haus zu einem Tempel des Glücks machet? Siehe, auch er hat nicht nach einem gelehrten Weib ghaschet, sondern allein das Herz angesehen. Ist doch ein gelehrtes Weib gleich einer Stechfliege, so da glänzet und nur darauf aus ist, zu reizen und zu stacheln. Was dem Mann gefällt und ihm die Ehe zum Paradies machet, das ist ein Weib mit sittsamem, frommem Gemüth, mit einer stillen, demüthigen Seele, mit einem Herzen voll Liebe und Sanftmuth und mit einer treuen, geschickten Hand, so dem Hauswesen wohl fürstehen mag.“²²⁸⁰

Höchstes Ideal der Hausfrau des 19. Jahrhunderts war häuslicher Fleiß und Tugendhaftigkeit, und diesem Idealbild folgt auch Spangenberg's Katharina in ihrem ganzen Erscheinungsbild: Sie ist ordentlich, aber nicht auffällig gekleidet, trägt als Zeichen ihrer Arbeitsamkeit Schürze und Handarbeitsbeutel, und ihr flachsblondes Haar hat sie sittsam zu einem Zopf geflochten und als Haarkranz um den Kopf gewunden. Es kann also keine Rede sein von der sich mit den Studenten vergnügenden entlaufenen Nonne! Nein, sie macht sich im Haushalt der Reichenbachs nützlich und pflegt ansonsten, so zeigt uns ihre Erscheinung, einen ganz und gar unangreifbaren Lebenswandel. In Steins Roman „Katharina von Bora“ lobt Luther das Mädchen schon vor der Verlobung „um ihrer häuslichen Tugend und jungfräulichen Sittsamkeit willen“.²²⁸¹ Ein „stilles und tugendhaftes Leben“ habe Katharina bei Reichenbach geführt, wusste auch Hofmann zu berichten, ohne sich freilich auf irgendeine Quelle stützen zu können.²²⁸² Und auch Luthers Brautwerbung um Katharina geht ganz sittsam vor sich, denn der väterliche Cranach spielt die Anstands dame.

Otto Donner von Richters (1828–1911) „Lucas Cranach wirbt für Luther um Katharina von Bora“ von 1883 ist im Stimmungsgehalt verwandt, aber heiterer (Abb. 253).²²⁸³ Das Bild, das sich 1912 im Besitz der Weißfrauenkirche in Frankfurt befand,²²⁸⁴ scheint heute verschollen. Doch besitzt die Lutherhalle Wittenberg eine nicht zugeschriebene große Bleistiftzeichnung auf Leinwand, mit weiß gehöht, die exakt Donners Komposition wiedergibt. Es handelte sich möglicherweise um eine Vorzeichnung Donners zu einer Wiederholung oder um eine Kopie.²²⁸⁵

Die Szene ist hier weit großzügiger angelegt als bei Spangenberg: Die Reichenbachs waren wohlhabende Bürger, und das zeigt Donner in seinem Bild durch die großzügige Räumlichkeit und die reiche und etwas verspielte Verzierung der Holzvertäfelung in der Mitte der Wandfläche, die einen mit Krabben besetzten Kielbogen beschreibt und so einen

²²⁸⁰ STEIN 1879, S. 67.

²²⁸¹ STEIN 1879, S. 56.

²²⁸² HOFMANN 1845, S. 13.

²²⁸³ BM I,1, S. 233, Nr. 7; WEIZSÄCKER – DESSOFF 1909, Bd. 2, S. 33; JANSKA 1912, S. 117; erwähnt bei KASTLER 1992C, S. 392; erwähnt bei KRUSE 1999, S. 242. Laut Bötticher 1885 im Dresdener Kunstverein ausgestellt. Abb. bei ROGGE⁶1909, zwischen S. 164 und 165.

²²⁸⁴ JANSKA 1912, S. 117.

würdigen Rahmen für das Wittenberger Stadtwappen abgibt. Das Wappen ist wohl ein Hinweis auf Reichenbachs offizielle Tätigkeit als Stadtschreiber, ebenso der die ganze mittlere Wandfläche einnehmende Schreibtisch mit den dicken Folianten, dem Tintenfass und der Feder. Rechts öffnet sich der Raum noch weiter in die Tiefe, der Betrachter erblickt hier den Kachelofen eines weiteren Wohnbereichs, rechts in der Wand ist noch der Rahmen der Tür zu sehen, durch die die Besucher offenbar eingetreten sind. Es sind, v. l. n. r., Lucas Cranach, Johannes Bugenhagen, Luther und wahrscheinlich der Jurist Apel, der eben noch durch die Tür hereinkommt. Diese vier Personen nehmen die rechte Bildhälfte ein, ihnen stehen links die drei Bewohner des Reichenbach'schen Hauses gegenüber.

Der gesamte Bildaufbau wirkt wie eine Bühne, und hierin zeigt sich wie in der idealisierten Figurenzeichnung die Verwurzelung Donners im spätnazarenischen Idealismus: Er erhielt seine erste Ausbildung bei Philipp Veit am Frankfurter Städel und arbeitete nach einem Zwischenspiel bei Delaroche in Paris seit 1851 mit Genelli und Schwind zusammen.²²⁸⁶ Dem bühnenartigen Aufbau entspricht auch das theaterhafte Gebaren der Figuren:

Der Maler Cranach, wiederum etwas verjüngt nach seinem Florentiner Selbstbildnis oder dem in der Weimarer Stadtkirche gezeichnet und zudem erkennbar an der Cranach-Schlange, die ihm als Kette um den Hals hängt, übernimmt die Initiative: Er hat die Linke auf Luthers Arm gelegt und tritt gleichzeitig auf die ihm links gegenüberstehende Katharina zu, ihr die rechte Hand, die den genauen Bildmittelpunkt und gleichzeitig den inhaltlichen Spannungspunkt markiert, auffordernd hinstreckend. Sein Mund ist zum Sprechen aufgetan, anders als bei Spangenberg scheint Luther sein Anliegen hier nicht einmal selbst vorzubringen, sondern die Brautwerbung ganz Cranach zu überlassen. Dieser übernimmt die Aufgabe gern, ein väterlich-nachsichtiges Lächeln mit den beiden 'jungen Leuten' umspielt seinen Mund. Luther dagegen ist wesentlich zurückhaltender dargestellt als bei Spangenberg. Er hat sich noch nicht so weit vorgewagt und steht rechts von Cranach nahe an der Tür. Respektvoll hat er sein Barett abgenommen, das er nun in der linken herabhängenden Hand hält, die Rechte liegt, den Ernst seines Anliegens betuernd, auf der Brust. Wie bei Spangenberg trägt Luther schon den Predigertalar und darüber einen weiten Mantel: 1524 bereits hatte der Kurfürst ihm Stoff für eine neue Kutte oder ein anderes Kleidungsstück geschenkt, und Luther hatte sich endgültig entschieden, das geistliche Gewand abzulegen. Seine 42 Jahre sieht der Betrachter ihm auch hier nicht an, faltenlos und weich ist das Gesicht, die ausgeprägte Persönlichkeit, die

²²⁸⁵ Bleistift auf Lwd., 126 x 170 cm. Wittenberg, Lutherhalle. KRUSE 1999, S. 239 f., Abb. 15.

²²⁸⁶ S. JANSKA 1912, S. 116 f.; auch WEIZSÄCKER – DESSOFF 1909, Bd. 2, S. 33; TB 9, 1913, S. 453.

die Cranachschen Lutherbildnisse nie verleugnen, wird hier verwischt zu einem nur vage an Luthers Physiognomie angelehnten Allgemeinbild eines jungen Bräutigams.

Ähnlich verhält es sich bei Käthe, die auch hier, wie bei Spangenberg und wie bei übrigens den allermeisten anderen Künstlern des 19. Jahrhunderts, keinerlei Ähnlichkeit zu den Bildnissen Cranachs aufweist. Donner zeichnet vielmehr das Bild einer nicht auffallend hübschen, aber doch ansehnlichen jungen Frau, deren Gebaren sich vor allem durch Sittsamkeit auszeichnet. Wie bei Spangenberg hält sie den Kopf gesenkt, nur die Augen blicken „in holder Scham“²²⁸⁷ zu Cranach auf, und in einer Gebärde der Innigkeit hat sie beide Hände auf die Brust gelegt.

Die übrigen Anwesenden sind offenbar von der Erfreulichkeit des Ereignisses überzeugt. Philipp Reichenbach lehnt, in der Bildsymmetrie ein Pendant zu Cranach, an seinem Schreibtisch und blickt gutmütig-väterlich lächelnd auf die verwirrte Katharina, seine Frau, die hinter ihr in einem durch eine Stufe erhöhten Raumteil steht, hat die Hände wie zum Dankgebet gefaltet und die Augen gen Himmel erhoben. Auf der anderen Seite schaut Bugenhagen grinsend zu dem Bräutigam hinüber, während Apel, ebenfalls lächelnd, neugierig den Kopf vorstreckt, um ja nichts zu verpassen. Joachim Kruse hat nicht zu Unrecht bemerkt, Katharina wirke „wie die Studie einer jungen schönen Bäuerin für eine [sic] der beliebten genrehaften ‘Heiratsanträge’ jener Zeit“²²⁸⁸ und in der gemütvoll-heiteren Stimmung bewegt sich das ganze Bild auf dieser Ebene.

Fast mehr noch gilt das auf den ersten Blick für Josef Scheurenbergs (1846–1914) „Verlobung Luthers mit Katharina von Bora“ von 1885 (Abb. 254).²²⁸⁹ Scheurenberg, ausgebildet bei Carl Ferdinand und Wilhelm Sohn an der Düsseldorfer Akademie, pflegte wie diese ein beschauliches Genre mit Titeln wie „Dorfliebe. Bauernbursche und Mädchen Arm in Arm durch die Dorfflur wandernd“ oder „Werbung. Junges Paar in einer Laube“.²²⁹⁰ Mehr wegen dieser Gemälde als wegen einer eventuell tief-evangelischen Empfindung – Scheurenberg malte auch katholische Schnulzen wie „Legende. Als Maria mit dem Kinde auf den Armen eine blumige Wiese überschreitet, überreicht ein Hirtenbube dem heil. Kinde

²²⁸⁷ STEIN 1888, S. 246.

²²⁸⁸ KRUSE 1999, S. 240.

²²⁸⁹ Öl/Lwd., 121 x 185 cm. Kiel, Kunsthalle, Inv. Nr. 353. Literatur: *Kunstchronik* 20, 1885, Sp. 672; *Kunstchronik NF* 1, 1890, Sp. 395 f.; BM II,2, S. 549, Nr. 24; JORDAN – KLEE O. J. (1903), S. 27, Nr. 35; KOCH 1917, S. 25 f.; KAT. KIEL 1958, S. 139; KAT. KIEL 1973, Kat. Nr. 353; MARON 1982, S. 180; SCHMIDT 1985, S. 90 f.; KASTLER 1992C, Kat. Nr. 441, S. 392; THURMANN 1993, S. 206–208; KRUSE 1999, S. 240–242. – Abb. in *Daheim* 1886; JORDAN – KLEE O. J. (1903); KOCH 1917, Farbbild 4; SCHMIDT 1985, Abb. 14; KASTLER 1992C, S. 393; THURMANN 1993, S. 208. – Ausstellungen u. a.: Verein Berliner Künstler Herbst 1885, Sächsischer Kunstverein Dresden, Februar 1886, Wiener Jahresausstellung im Künstlerhaus 1890. Das Bild wurde von der Verbindung für Historische Kunst in Auftrag gegeben und bei der Verlosung von Prinz Heinrich von Preußen gewonnen; er vermachte es 1919 dem Kieler Kunstverein.

kniend einige Blumen, nach denen es die Händchen ausstreckt²²⁹¹ – wird die Verbindung für historische Kunst Scheurenberg mit der „Verlobung Luthers“ beauftragt haben. Die Verbindung, ehemals aus dem hehren Ziel hervorgehend, Deutschland eine groß gedachte Geschichtsmalerei zu erhalten, hatte sich 1885 so weit dem Publikumsgeschmack angepasst, nicht nur eine ohnehin schon genreartige Szene aus Luthers Leben auszuwählen, sondern sie auch noch bei einem Künstler in Auftrag zu geben, von dem eine gemütvoll-romantische Auffassung des Stoffes eher denn eine ernst-tiefsinnige erwartet werden konnte.

Das Bild gewinnt dadurch fraglos, denn in der Wohnstube bei Reichenbachs spielt sich eine lebendige Szene ab. Das Theatralisch-Bühnenartige Donners ist einer natürlicheren Auffassung mit einem eher schrägen Einblick in den Raum und einer selbstverständlicheren Gruppierung der Figuren gewichen. Gustav Freytag folgend wird Luther nur von Cranach begleitet, der wiederum sein Aussehen auf dem Weimarer Stadtkirchenaltar reflektiert (Abb. 41), nun aber, statt verjüngt, eher gealtert scheint, denn sein ergrautes Haar weicht von der Stirn weit zurück. Er ist mit Luther in die Stube eingetreten, in der die Familie Reichenbach wohl um den großen runden Tisch versammelt war. Eine Ecke des Tischtuches ist beiseitegeschoben, und möglicherweise hatte Katharina sich hier, wie Kruse vermutet, mit einer „umfangreiche[n] Handarbeit“ beschäftigt, ein weißes Tuch liegt noch auf dem Tisch.²²⁹² Die Näharbeit ist wohl vergessen, denn ungleich Wichtigeres beschäftigt Katharina nun: Luther, der von rechts auf sie zutritt, hat ihre beiden Hände ergriffen und an seine Brust gezogen, seine eigenen Hände sind um die ihren gefaltet, der Blick im Gebet nach oben gerichtet. Er hat ihr Ja-Wort wohl schon bekommen, das Gebet wird ein Dank-Gebet sein, vielleicht auch bittet er Gott um seinen Beistand bei dem fraglos waghalsigen Unternehmen. David Koch führte in diesem Zusammenhang die Worte Luthers an einen jungen Freund an: „Lieber Gesell, tu wie ich; da ich meine Käthe wollt’ nehmen, da bat ich unsern Herrgott mit Ernst. Das tue du auch!“²²⁹³

Katharinas Gedanken sind wohl mehr bei ihrem künftigen Ehemann als bei Gott, sie blickt ihm offen ins Gesicht, ein Lächeln umspielt ihren Mund. Scheurenberg hat sich von dem fromm-schüchternen Gretchen-Ideal Spangenberg und Donners entfernt, er zeigt eine selbstbewusste junge Frau, der er sogar das breite Gesicht, die weit auseinanderstehenden Augen und hoch geschwungenen Augenbrauen der zeitgenössischen Bildnisse Katharinas gegeben hat (Abb. 9), freilich etwas geschönt durch Abmilderung ihrer hohen

²²⁹⁰ BM II,2, S. 548, Nr. 19 und 23.

²²⁹¹ BM II,2, S. 549, Nr. 38. Heute Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, s. KAT. BERLIN 2001.

²²⁹² KRUSE 1999, S. 241.

Wangenknochen. Auch trägt sie den hohen weißen Kragen unter schwarzem Mieder, zusammengehalten mit einem schwarzen Bändchen, wie Cranachs Ehebildnisse von 1525 es zeigen. Ihre Gestalt ist anmutig, ihr Körper biegsam, gefällig fällt der leichte, weite Stoff ihres lindgrünen Kleides auf den Fußboden. Luthers Inbrunst, dazu Katharinas offener Blick, ihr zartes Lächeln geben dem Bild eine emotionale Intensität, die Spangenberg und Donners Bildern fehlen.

Auch die Reaktionen der Umstehenden sind abwechslungsreicher gestaltet: Cranach hat, wie immer milde lächelnd dabeistehend, die Hände zum Gebet gefaltet, ebenso Frau Reichenbach, die sich zusammen mit ihrem Mann respektvoll an die linke Wand zurückgezogen hat, wie um die intime Szene nicht zu stören. Die Art, wie sie die Hände an den Mund geführt hat, deutet auf ihre etwas ängstliche innere Teilnahme hin. Ihr Mann, ein noch junger, bartloser Mann mit scharfen Gesichtszügen, schaut ernst auf die Szene, fast etwas konsterniert. Vielleicht teilt er die Bedenken mancher Freunde Luthers wie Hieronymus Schurf oder Melanchthon, dass Luther, der ehemalige Mönch, nun ausgerechnet eine entlaufene Nonne zur Frau nehmen musste und seinem Ruf damit empfindlich schaden könne.

Blankes Entsetzen soll der Betrachter wohl in der Geste der nur im verlorenen Profil zu sehenden alten Frau erkennen, die links am Bildrand auf einem Lehnstuhl sitzt: Die in ein Nonnengewand gekleidete Frau hat beide Hände erhoben, die etwas knöchigen Finger angespannt und weit gespreizt. Vor ihr auf dem Tisch liegt ein aufgeschlagenes Buch, möglicherweise ein Gebetbuch. Bei der Alten mag es sich um Katharinas Tante, Muhme Lene, handeln. Sie war wie Katharina Nonne im Kloster Nimbschen gewesen und war später der 'gute Hausgeist' der Familie im Schwarzen Kloster.²²⁹⁴ In Devrients Lutherspiel war sie zusammen mit Katharina der Hausgast bei Reichenbachs.²²⁹⁵

Die ältere Tante ist zwar nun auch aus dem Kloster ausgetreten, doch mag sie sich schwerer von den alten Gewohnheiten und Vorstellungen trennen. Ihr Entsetzen ist vielleicht auf einen alten Aberglauben zurückzuführen, dass aus der Ehe zwischen Mönch und Nonne der Antichrist hervorgehe.

Nicht so vorbelastet ist der kleine Junge, der rechts von ihr auf einem Hocker am Tisch sitzt, eine Tröte in der Hand, mit der er wohl gerade noch gespielt hat. Das Spiel aber ist vergessen, weit beugt er sich vor, um die ungewöhnliche Szene zu beobachten. Dass hier Außerordentliches vor sich geht, zeigt wohl auch die Lauscherin an, die die rundbogige Holztür einen Spalt geöffnet hat und verstohlen hereinlugt.

²²⁹³ KOCH 1917, S. 26.

²²⁹⁴ KROKER 1906, S. 10, S. 135.

Der Gesamteindruck des Bildes ist in seiner dramatischen Lebendigkeit weniger weihevoll als die Darstellungen Spangenberg und Donners. Und doch hat gerade Scheurenberg in vielerlei Hinsicht auf die religiöse Bedeutung des Geschehens verwiesen: Außer Luthers Gebet ist das, und darauf hat schon Peter Thurmman hingewiesen, das Kreuz, das von den Fenstersprossen rechts im Bild gebildet wird, und – auf den Abbildungen kaum zu erkennen – die Bibel, die auf dem Fensterbrett steht.²²⁹⁶ Auf das Kreuz der Kreuzblume, die die gotische Türrahmung abschließt, „scheinen sich sowohl die Nonne als auch Luther bildplanimetrisch zu beziehen“,²²⁹⁷ beide den Vorgang im Sinne ihres Gottesverständnisses deutend. Gerade die Einführung der Muhme Lene als Nonne aber weist auf das Revolutionäre dieser Verlobung hin, sie nämlich repräsentiert den Stand, aus dem sowohl Luther als auch Katharina sich mutig gelöst haben, um gemeinsam etwas ganz Neues aufzubauen. „Ein dramatischer Zusammenprall der Neuen und der Alten Kirche“,²²⁹⁸ ein Zusammenprall von Katholizismus und Protestantismus. Hier die verknöcherte alte Frau, die ihr Leben einzig dem Gebet gewidmet hat, dort die junge, blühende, die schon jetzt als fleißige Hausfrau dargestellt wird und ihr Leben an der Seite eines geliebten Mannes in stetiger Tätigkeit und irdischem Gottesdienst zubringen wird. Welchem Konzept die Zukunft gehört, dürfte klar auf der Hand liegen.

V.13.2. Luthers Trauung mit Katharina von Bora

„Dienstag, den 13. Juni 1525, abends nach 5 Uhr, ließ sich Luther im Beisein des Ehepaars Cranach und der Professoren Jonas und Apel in seiner Wohnung im Schwarzen Kloster zu Wittenberg von dem Stadtpfarrer Bugenhagen in aller Stille mit der ehemaligen Nonne Katharina von Bora kopulieren.“²²⁹⁹

Anders als für die Verlobung Luthers mit Katharina von Bora gab es für seine Trauung eine zwar nicht sehr dichte, aber zumindest vorhandene Vorläuferreihe in der populären Graphik.²³⁰⁰ Die erste mir bekannte Darstellung ist bezeichnenderweise eines der Bildfelder eines katholischen Spottblattes auf „Martinus Lutherus ein Doctor der Gottlosigkeit, ein Lehrmeister der Schlackheit, ein schändlicher Apostata ein Gottsrauberischer Ehemann, der Urheber der Augspurg. Confession“ von um 1730 (Abb. 55).²³⁰¹ Nachdem er „ein

²²⁹⁵ DEVRIENT 1883, S. 101.

²²⁹⁶ THURMANN 1993, S. 206.

²²⁹⁷ THURMANN 1993, S. 208.

²²⁹⁸ KRUSE 1999, S. 241.

²²⁹⁹ BOEHMER 1925, S. 40. Das ist aus Briefen sowohl Justus Jonas' als auch Melanchthons bekannt, s. ebd. S. 42 f.

²³⁰⁰ Vgl. zu dieser Thematik auch KRUSE 1999, S. 242–250.

²³⁰¹ S. o. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 4, Abb. S. 31.

Lotterbübisch Leben“ geführt und „8 Gott geweyhte Jungfrauen“ entführt hat, begibt sich Luther „mit Katharina de Born in eine Gottsrauberische Ehe“: Während die beiden im Vordergrund getraut werden, ist hinten schon der Tisch gedeckt für die anschließende Völlerei und Sauferei.

Die erste protestantische Illustration von Luthers Trauung findet sich in der Lutherlebenfolge von Elias Baeck, ebenfalls um 1730, der ersten protestantischen Lutherlebenfolge überhaupt, die Luthers Leben – beeinflusst vielleicht vom beginnenden Pietismus – persönlicher auffasste (Abb. 63). Das Ganze erscheint freilich, dem kleinen Bildfeld entsprechend, frei von jeglichem schmückenden Beiwerk. Luther und Katharina, beide nicht porträtähnlich, stehen einander gegenüber und reichen sich die Hände, umgeben von sechs durchweg männlichen Zeugen.

Danach griff erst Hummel die Szene wieder auf, feierlich-weihevoll wirkt sie hier in der schematischen Anordnung der Figuren und der abstrakten Linienmanier. Auf die Verwandtschaft zu der Ikonographie der Vermählung Marias wurde schon hingewiesen (s. o. S. 162, Abb. 83). Luther und Katharina legen die Hände ineinander, während der Pfarrer Bugenhagen, zwischen ihnen stehend, wohl nach dem „Traubüchlein“ Luthers dazu spricht: „Was Gott zusammenfüget, soll kein Mensch scheiden.“²³⁰² Die Beistehenden, zwei Männer und eine Frau, werden Lucas und Barbara Cranach, Justus Jonas und Apel sein.

Die Brautleute stehen hier also vor dem Pfarrer, und das Ganze findet in einem Bürgerhaus statt, nicht in der Kirche. Das entsprach dem Brauch des 16. Jahrhunderts durchaus: Bei der eigentlichen Trauung wurden die Ringe getauscht und die Hände der Brautleute ineinander gelegt, die Einsegnung in der Kirche folgte erst bei dem der eigentlichen Hochzeitsfeier vorausgehenden öffentlichen Kirchgang. Rechtskräftig war die Ehe aber schon mit der Kopulation, die vor der Kirchentür, aber auch im Hochzeitshaus stattfinden konnte.²³⁰³

Die meisten Lutherlebenillustrationen des 19. Jahrhunderts folgen der Darstellung Hummels, in der das Ganze im Bürgerhaus, je nach Auffassung bei den Reichenbachs oder im Schwarzen Kloster, stattfindet und der Pfarrer die Hände der Brautleute im Stehen zusammengibt.²³⁰⁴ In allen diesen Fällen aber wird durch die Hinzufügung eines Hausaltars eine geistliche Atmosphäre im Hause erzeugt. Einzig das mehrteilige Erinnerungsblatt J. Jägers von um 1830 zeigt die Trauungszeremonie in der Kirche, damit wohl den gängigen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts folgend.²³⁰⁵

²³⁰² Vgl. WEBER-KELLERMANN 1974, S. 53.

²³⁰³ BOEHMER 1925, S. 48.

²³⁰⁴ S. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 41.13., 42.13., 58.22.

²³⁰⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 43.8., Abb. S. 141. Auch KRUSE 1999, S. 245.

Es waren Gustav König und Carl August Schwerdgeburth, die das Geschehen vollends in einen religiös-christlichen Rahmen rückten, indem sie die Brautleute während der Zeremonie knien ließen. Luthers Trauung, deren moralische Einwandfreiheit von den Katholiken noch im 19. Jahrhundert immer wieder bestritten wurde, wurde so als nicht auf menschlicher Willkür und Fleischeslust basierende Verbindung, sondern als Bestandteil der protestantischen Lehre deklariert, sie ist ein religiöser Akt. Dabei ist gerade Königs Illustration zum Thema in ihrer strengen Symmetrie von einer mit Hummels Bild vergleichbaren Feierlichkeit und rückt zusätzlich das Christliche stark in den Vordergrund (Abb. 255):²³⁰⁶ Die Brautleute knien einander gegenüber vor dem Pfarrer Bugenhagen, der emphatisch die Rechte zum Segen erhoben hat, und alle Personen zeigen ein ernstes, feierliches Gebaren. Das Reichenbach'sche Haus, in dem König die Szene ansiedelt,²³⁰⁷ gleicht mehr einer Kirche: Im Hintergrund ist deutlich der Ansatz eines Gewölbes erkennbar, und hinter der Trauungsszene ist ein großer Flügelretabel mit gotisierendem Gehäuse aufgestellt, dessen Mittelbild Christus am Kreuz zeigt. Der zugehörige Text enthält Aufschlussreiches über Königs Interpretation des Vorgangs:

„Aus den Aufregungen des Bildersturmes war er zu seiner Bibel zurückgekehrt; von den zerstörenden Kämpfen der politischen Revolution wandte er sich zum vorbildlichen Bau des christlichen Hausstandes, zur Gründung der Familie im wahren deutschen und evangelischen Geiste.“²³⁰⁸

Der Akzent liegt auf christlich-evangelisch, die Vermählung geschieht im Angesicht des Gekreuzigten und im vollen Bewusstsein der unwälzenden Bedeutung dieser Eheschließung: Luther beginnt nun mit dem aktiven Aufbau einer spezifisch protestantisch-deutschen Lebensführung mit dem ihr innewohnenden Sittlichkeitsanspruch.

Intimer und häuslicher wirkt Schwerdgeburths Szenerie (Abb. 97), in der auch die Lokalisierung in einem Bürgerhaus ganz klar hervortritt. Die strenge Symmetrie ist zugunsten eines von links nach rechts zu lesenden bildparallelen Aufbaus aufgelöst. Der Altar wirkt improvisiert, ein Tisch wurde mit einem hölzernen Kruzifix, Kerzen und Blumen versehen, und die Anwesenheit von Kindern – das hinter dem Brautpaar stehende Mädchen streut Blumen, die es in seiner Schürze trägt – und dem rechts unter dem Tisch zusammengerollten Hund erzeugt eine lockere Atmosphäre. Dennoch bleibt auch hier der Eindruck von Innerlichkeit und Frömmigkeit erhalten. Der göttliche Segen findet Eingang in Form eines von links außerhalb des Bildfeldes auf die Trauungsszene fallenden Lichtstrahls, und die

²³⁰⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.29.1., S. 204.

²³⁰⁷ KÖNIG O. J., Text zu Nr. XXIX „Vermählung“.

²³⁰⁸ KÖNIG O. J., Text zu Nr. XXIX.

kniende Haltung des Paares, der sittsam zu Boden gerichtete Blick der Braut zeugt von der christlich-moralischen Integrität des Vorgangs.

Die Mischung aus gutbürgerlich-gemüthlicher Biederkeit und weihevoller Stimmung muss Paul Thumann beeindruckt haben, einen von nur zwei Künstlern, die die „Trauung Luthers“ zum Thema von Historienbildern machten. Seine beiden Versionen der „Trauung“ sind deutlich von Carl August Schwerdgeburths Illustration abhängig.

Thumann schlug das Thema dem Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach zur Ausführung für die Wartburg vor. Auf der internationalen Kunstausstellung in München war 1869 bereits eine Farbskizze „Luthers Trauung mit Katharina von Bora“ ausgestellt,²³⁰⁹ das gleiche Blatt aber berichtete zwei Jahre später, das Thema sei „für den Cyklus der Wartburgbilder beanstandet worden“ und werde nun von dem Künstler „selbstständig“ ausgeführt.²³¹⁰ Der Grund für die Ablehnung des Themas für die Wartburg, die dann später doch noch eine „Trauung Luthers“ von Willem Linnig Jr. erhielt (Abb. 258), mag gewesen sein, dass man von Thumann eine Darstellung der ‘Kampfjahre’ der Reformation erwartete; die spätere Zeit mit der Konsolidierung der Lehre und Luthers Privatleben sollte dem letzten Reformationszimmer vorbehalten bleiben, dessen künstlerische Ausstattung zu diesem Zeitpunkt allerdings noch nicht in Sicht war.

Bei dem Bild „Luthers Trauung“ von Paul Thumann, das sich im Besitz der Wartburg-Stiftung befindet, jedoch nicht zu dem Luther-Zyklus der ehemaligen Reformationszimmer gehört (Abb. 256), handelt es sich möglicherweise um den ersten Ölentwurf Thumanns, der 1869 in München zu sehen war.²³¹¹ Dafür sprechen die Maße von 47 x 57 cm, dafür spricht auch ein Vermerk, den die Wartburg-Stiftung bei Ankauf des Bildes von einem ehemaligen Schüler Thumanns 1928 zu dem Bild machte: „für die Wartburg gemalt“.²³¹²

Wie in Schwerdgeburths Stich entwickelt auch Thumann die Szene seitlich, nur steht bei ihm der Pfarrer rechts statt, wie bei Schwerdgeburth, links im Bild. Auch hat er die Räumlichkeiten stärker den bekannten Interieurs der Zeit angepasst, darauf jedenfalls weist das Fenster rechts im Bild mit dem davorgestellten Kastenstuhl hin, wie man ihn ähnlich auch in der Wittenberger Lutherstube findet. Vor ihm steht Stadtpfarrer Bugenhagen und hält die rechte Hand segnend über die vereinten Hände des Brautpaares. Luther und Katharina knien wie in Schwerdgeburths Stich in der Mittelachse des Bildes, und auch ihre Haltung zeigt eine bemerkenswerte Ähnlichkeit: Luther nämlich wendet dem Betrachter und der vor ihm

²³⁰⁹ *Die Dioskuren* 14, 1869, S. 383.

²³¹⁰ *Die Dioskuren* 16, 1871, S. 176.

²³¹¹ Öl/Lwd., 47 x 57 cm. Eisenach-Wartburg-Stiftung, Inv. Nr. M 0182. Als Leihgabe im Lutherhaus Eisenach.

knienden Braut den Oberkörper etwas zu. Er hat einen Fuß auf dem Boden aufgestellt und blickt zum Pfarrer hoch, während Katharina im vollen Profil gezeichnet ist, mit beiden Beinen kniend, der vordere Arm hängt seitlich des Körpers herunter, die Luther zugewandte Hand liegt in der seinen. Bei Thumann wie bei Schwerdgeburth blickt Katharina dabei züchtig zu Boden, so dass das Paar mit dem offen und fest aufsehenden Luther und der sittsam die Augen niederschlagenden Katharina ganz dem Rollenideal des 19. Jahrhunderts entsprochen haben dürfte.

Vom Fenster rechts scheinen die hellen Strahlen der Sonne herein und lassen die Gesichter der Brautleute aufleuchten, die so ernst und innig schauen. Ernsthaftigkeit liegt auch auf den Gesichtern der Umstehenden, des weißbärtigen Lucas Cranach etwa, der hinter dem Kastenstuhl am Fenster steht – auch Schwerdgeburth hatte ihn ja der Seite des Pfarrers zugeordnet –, aber auch der übrigen, die sich links im Bild drängen, zwei Frauen, zwei Männer und ein Kind. Bei den Frauen mag es sich um Barbara Cranach handeln, die bei dem Ereignis ja zugegen war, und um Frau Reichenbach, bei dem Kind um eine Tochter einer dieser Familien. Thumann ist Schwerdgeburth gefolgt, indem er den beiden verheirateten Frauen zum Zeichen ihres Familienstandes strenge Backenhauben gegeben hat. Die vordere der beiden hat den Kopf nachdenklich geneigt, ihre Hand liegt auf der Schulter des vor ihr stehenden kleinen Mädchens, das verträumt auf die Trauungsszene blickt. Der große, kräftige Mann in der Mitte der Gruppe ist entweder der Jurist Apel oder aber der Stadtschreiber Reichenbach, während der sich auf eine Stuhllehne stützende Gelehrte, der sich die Hand grübelnd an das Kinn geführt hat, wohl Justus Jonas ist. Seine Nachdenklichkeit zeigt an, dass es sich bei dieser Trauung keineswegs nur um ein erfreuliches Ereignis im Leben zweier Individuen handelt, sondern dass sie ernsthaftere Folgen nach sich ziehen wird.

Ein Stuhl mit einem aufgeschlagenen Buch, wohl der Bibel, und einer daran gelehnten Laute schafft einen Respekt-Abstand zwischen den Brautleuten und den Zeugen der Szene. Die Requisiten zeigen, dass man die Zeremonie mit Sorgfalt und feierlich gestaltet hat, aus der Bibel gelesen und sogar musiziert hat. Beides weist auf die Elemente hin, die man noch im 19. Jahrhundert so sehr an dem von Luther und Katharina ‘gegründeten’ Pfarrhaus schätzen sollte, seine tief fromme Lebensführung und gepflegte Musikalität. Die Laute wurde im 19. Jahrhundert ja geradezu zu einem Markenzeichen des Luther’schen Familienlebens (s. u. Kap. V.17.2.1.).

²³¹² Ich danke Grit Jacobs von der Wartburg-Stiftung, die die Angaben für mich im Archiv der Wartburg herausuchte.

Vielleicht fand Thumann die Laute für die Trauungsszene im Nachhinein unpassend oder zu sehr vom Wesentlichen ablenkend, denn in der endgültigen Fassung des Gemäldes von 1871, das die Verbindung für historische Kunst vielleicht nach dieser Skizze von ihm bestellte, verzichtete er auf das Instrument (Abb. 257).²³¹³ Ansonsten aber hat der Aufbau, nun seitenverkehrt, starke Ähnlichkeit mit der Skizze. Bugenhagen, bei dem Thumann sich deutlich um mehr Porträtähnlichkeit bemüht hat (vgl. Abb. 170), steht wiederum vor Fenster und Kastenstuhl, der nun aber wie im Schwarzen Kloster in Wittenberg in einer nischenartigen Vertiefung steht und eine reiche Verzierung erhalten hat. Vor dem Wittenberger Stadtpfarrer knien wiederum die Brautleute, nun auf einem roten Teppich statt auf dem bloßen Fußboden, und rechts an der Tür drängen sich die Zeugen der Zeremonie, bis auf eine nun fehlende Frau das gleiche Personal.

Die ernsthaft-weihevollte Stimmung ist erhalten geblieben, ja noch gesteigert. Bugenhagen, der in der Skizze zu den Brautleuten hinuntersieht, während er seinen Segen spricht, „erhebt begeistert Haupt und Hände zum Himmel empor“,²³¹⁴ und auf einem hinter den drei Hauptpersonen in der Ecke stehenden Tisch, der die eigentliche Zeremonie von den Zuschauern trennt, ist wie in *Schwerdgeburchs* Stich ein provisorischer Altar eingerichtet. Statt der Laute finden wir hier ein hölzernes Kruzifix, die Bibel liegt nicht mehr achtlos auf einem Stuhl, sondern hat einen würdigeren Platz auf dem mit einer Decke bedeckten Tisch gefunden. Die Anwesenden, der hochgewachsene, weißbärtige Cranach in seinem prachtvollen roten Wams mit geschlitzten Ärmeln, der hinter ihm erkennbare Jonas mit seinen halblangen dunklen Haaren (vgl. Abb. 165) und die rechts hinter Cranach stehende Frau haben fromm die Augenlider gesenkt, und das kleine Mädchen, das sich in der Skizze an seine Mutter schmiegt und nun Cranach als seine Tochter zugeordnet ist, steht aufrecht, gleichfalls ernst, und blickt mit frommer Scheu auf die Szene.

Eine im Vergleich zu dem Entwurf sorgfältigere Ausarbeitung haben besonders Luther und Katharina von Bora erhalten. Luther, der auf der Skizze trotz seiner schon fülligen Züge noch immer jung wirkte, hat in dem ausgeführten Gemälde endgültig sein „Kirchenvater“-Aussehen bekommen (vgl. Abb. 12): wenn auch weniger hübsch, hat er an Kraft und

²³¹³ Das Bild wurde von der Verbindung für historische Kunst an den Bamberger Kunstverein verlost und befindet sich heute im Kapitelhaus St. Stephan in Bamberg. Literatur: *Die Dioskuren* 16, 1871, S. 176, 368 f.; *Kunstchronik* 7, 1872, Sp. 330; *Kunstchronik* 9, 1874, Sp. 91; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1875, S. 47; *Kunstchronik* 10, 1875, Sp. 10–12; erwähnt in *Kunstchronik* 12, 1877, Sp. 46; erwähnt bei REBER 1879, S. 662 f.; erwähnt in *Kunstchronik* 17, 1882, Sp. 533 und in *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169; *Die Kunst für Alle* 2, 1886/87, S. 284 f.; PECHT 1890/91, S. 290; BM II,2, S. 888, Nr. 21; JORDAN – KLEE O. J. (1903), S. 26, Nr. 18; KOCH 1917, S. 27 f.; SCHMIDT 1985, S. 88 f.; KRUSE 1999, S. 247–249. – Abb. in *Die Kunst für Alle* 2, 1886/87, zwischen S. 284 und 285; BÄR – QUENSEL 1890, S. 214; KOCH 1917.

Männlichkeit gewonnen: Das hier ist nicht ein junger, in Leidenschaft entbrannter Tunichtgut, sondern ein gestandener Mann im vollen Bewusstsein der Bedeutung und der Folgen seines Tuns. Und auch Katharina ist reifer dargestellt. Obwohl ihr das lange blonde Haar nun offen über den Rücken fällt und die Wangen jungfräulich erröten, ist sie doch weniger zart aufgefasst als in der Skizze, und ihre Züge sind zwar nicht unschön, aber doch ohne Lieblichkeit. Ihre sittsam niedergeschlagenen Augen, die graublaue, kühle Farbe des Kleides lassen sie rein erscheinen, und in diesem Sinne ist auch der Kranz in ihrem Haar zu sehen, denn den Jungfernkranz durfte „nur die unbescholtene Braut tragen [...] Denn gerade das Kranztragen [...] wurde von der Kirche zum besonderen Zeichen der Reinheit erhöht.“²³¹⁵

Schon Königs und Schwerdgeburths Bräute trugen Myrtenkränze im Haar, Schwerdgeburths Katharina zusätzlich noch einen Zweig in der Hand. Den katholischen Gerüchten der vorehelichen Vergnügungen Katharinas wurde so mit einem klaren Statement entgegengetreten, das im 19. Jahrhundert, in dem der Brauch des Brautkranzes noch geübt wurde, jeder verstanden haben dürfte.

Thumanns „Trauung Luthers mit Katharina von Bora“ ist ein Bild von der Trauung eines seines Tuns bewussten, reifen Mannes mit einer reinen Braut, deren Ehe in einer Stimmung weihevoller Stille und Ernstes mit Gottes Segen geschlossen wird. Insgesamt ein Bild „echt deutscher“ Sittsamkeit. Das fand auch das Publikum des 19. Jahrhunderts, und auf seiner Ausstellungstournee (u. a. Düsseldorfer Kunstverein und Hannoveraner Kunstverein 1872, Münchener Kunstverein 1873, später noch einmal auf der Berliner akademischen Ausstellung 1886/87) erfuhr das Bild ungewöhnlich große Beachtung und meist viel Lob.

Der Münchener Korrespondent der „Kunstchronik“ wies zunächst auf den besonderen historischen Zusammenhang dieser Trauung hin, dass auf Luther „nicht blos [sic] der Bann des Papstes, sondern auch die Acht des Reiches und der Fluch des Volkes“ lastete.

„Er aber fand gerade in diesem Augenblicke den Muth und die Kraft zum letzten Bruche mit Rom in sich; denn er vertraute auf die Gerechtigkeit der guten Sache und auf Gottes Hilfe. Dieses innige und unerschütterliche Gottvertrauen leuchtet aus den energischen Zügen des Reformators und breitet sich über sie wie das Morgenroth einer schöneren Zukunft aus; und wie er so mit beiden Händen die Rechte der Braut faßt, für die er nicht in Leidenschaft entflammt ist, der er aber von Herzen wohl will, wie er schreibt, da zieht er das schwache Weib mit sich hinauf in die Sphären der Unsterblichkeit. Katharina aber ist ganz Weib; hold verschämt und von echter Anmuth läßt sie ganz vergessen, daß ihr viel zur Schönheit der Erscheinung fehlt, welche bei Frauen so viel, fast Alles ist. In sich gesammelt, ergriffen von der Bedeutung des Augenblickes, neigt sie leise das Köpfchen und nimmt mit unendlich bescheidener Bewegung der linken Hand die feinen Falten des schmucklosen blauen Gewandes zusammen.“²³¹⁶

²³¹⁴ So ein Rezensent der *Kunstchronik* 9, 1874, Sp. 91.

²³¹⁵ WEBER-KELLERMANN 1974, S. 172.

²³¹⁶ *Kunstchronik* 9, 1874, Sp. 91.

Auch über die Zuschauer sei „die Weihe des Augenblickes gekommen“ und spreche sich in ihren Zügen aus. In dieser ganzen frommen und wohlgesitteten Ernsthaftigkeit aber empfand der Korrespondent die „derbe, mit der Situation wenig harmonisierende Haltung des einen Mannes, der sich mit auf die Hand gestütztem Haupt über die Rücklehne eines Stuhles beugt“ als störend.²³¹⁷

Dabei ist gerade in dem besorgten Blick dieses Mannes, der sich, von der Last seiner Gedanken niedergedrückt, schwer auf die Stuhllehne stützt, die einzige Andeutung darauf zu sehen, „daß wir auf der scharfen Scheidewand zweier kampferüsteter und in hellem Feuer des Streitens auflodernder Weltanschauungen stehen“. Den sichtbaren Hinweis darauf gerade vermisste ein Frankfurter Korrespondent, der das Bild als anmutiges Genrestückchen durchaus würdigen konnte, es aber zum Anlass nahm, über die Grenze von Historie und Genre zu diskutieren. Dass Thumanns Bild ein Historienbild sei, sprach er ihm schlichtweg ab, denn dafür reiche die Darstellung eines historisch verbürgten Vorgangs und das Abmalen historischer Porträts nicht aus.²³¹⁸

Der Frankfurter sprach damit ein Problem an, das die meisten Themen der Luthermalerei in sich bergen, das auch die übrige Historienmalerei der Zeit kennzeichnet: Ist ein Historienbild nur dann ein Historienbild, wenn man die Bedeutung des Ganzen direkt vom Bild ablesen kann? Luthers Trauung war sicher ein wichtiger Vorgang für die Reformationsgeschichte; war sie nur, weil sie vordergründig privater Natur war, weil der Gegner im Bild, den z. B. die „Disputation mit Eck“ oder „Der Reichstag zu Worms“, aufzuweisen hatten, fehlt, weniger darstellungswürdig? Die Meinungen gingen auseinander, das Problem blieb ungelöst. Das Eindringen des Genrehaften in die Historie ist aber sicher ein Symptom der Zeit, ist ein Zeichen dafür, was das Bürgertum gerade des späten 19. Jahrhunderts in der Geschichte suchte, und das waren nicht nur heldenhafte Taten, das war auch die Identifikation im Privaten, im Unaufgeregten, ja sogar im Alltäglichen.

Gerade Luthers Trauung bot die Möglichkeit, das eigene hehre Familienideal, die protestantische Ehe, aber auch die in der bürgerlichen Kleinfamilie gepflegte Rollenverteilung historisch bis zu dem ‘großen Reformator’ zurückzuverfolgen, und in diesem Sinne war es ein Bonus für Thumann, „die protestantische Nüchternheit und ächt bürgerliche Ehrenhaftigkeit sehr glücklich wiedergegeben“ zu haben, wie Friedrich Pecht es nicht ohne Ironie ausdrückte.²³¹⁹ Dazu erweckt Thumann noch den Eindruck, „daß die Szene gewiß ungefähr so und nicht anders ausgesehen haben dürfte“, gerade die an Cranach und Holbein angelehnte

²³¹⁷ Ebd.

²³¹⁸ *Kunstchronik* 10, 1875, Sp. 10–12.

Figurenzeichnung (für Holbein verweist Pecht richtig auf die Meyer'sche Tochter in der Darmstädter oder Dresdener Madonna als Vorbild für Katharina) transportiert wirkungsvoll das Zeitkolorit des 16. Jahrhunderts.

Die 'echt deutsche' und 'echt protestantische' ehrenhaft-fromme Stimmung von Thumanns Trauungsbild war nicht zuletzt deswegen so beliebt, weil sie gleichzeitig ein wirkungsvolles Gegenbild zur katholischen Lutherpolemik bildete und eigene Ideale beschwor. Nicht zufällig wurde gerade dieses Bild graphisch vielfach wieder aufgenommen, z. B. für ein Reformations-Erinnerungsblatt wohl von 1883, in dem ein Lutherporträt von mehreren kleineren Darstellungen aus Luthers Leben umrahmt ist, darunter „Luthers Trauung“ in der Komposition Thumanns.²³²⁰ Als farbiges Wandbild wurde es im Stuttgarter „Verlag für Volkskunst und Volksbilder“ in der Reihe „Wandbilder für Kirche, Schule und Haus“ reproduziert, im gleichen Verlag auch auf Trauschein-Formulare gedruckt.²³²¹ Noch 1917 fand David Koch in diesem Bild all das repräsentiert, warum „auch heute im Weltkrieg die deutschen Männer für Weib und Kind, für das Glück der deutschen Heimat“ kämpften.²³²²

Auf weit weniger Begeisterung stieß Willem Linnig Jrs. „Trauung Luthers“, die er 1879 für die Wartburg malte (Abb. 258).²³²³ Fromme Nüchternheit lag diesem virtuosen Farbkünstler nicht, von dem sein Biograph Paul André schwärmte: „Ah! la couleur, comme elle fut le don superbe de Linnig!“²³²⁴ Viel mehr als der tiefere Gehalt einer Historie interessierte er sich für die Gegenstände, die Dinge selbst, denen er nahe auf den Leib rückte; das Sujet war da nicht mehr als ein Vorwand, und das gilt auch für die virtuos, aber am Sinn des Themas vorbei gemalte „Trauung Luthers“.

Wo bei Thumann die Aufmerksamkeit hauptsächlich auf den Figuren als den Trägern des Geschehens liegt, die Räumlichkeiten dagegen nur so weit wie nötig angegeben werden, hat Linnig vor allem den Schauplatz des Geschehens großzügig angelegt und breit und liebevoll ausgemalt: Die Trauung findet in einem großen Wohnraum statt, überfangen von einer rustikalen Balkendecke und mit grauen Steinfliesen belegt, der sich am rechten Bildrand in einem großen Bogen in einen weiteren Vorraum öffnet. Die Wände sind weiß verputzt, doch muss der letzte Anstrich schon eine Weile zurückliegen, denn über der den Bogen

²³¹⁹ *Die Kunst für Alle* 2, 1886/87, S. 284.

²³²⁰ KAT. AUSST. BAD OEYNHAUSEN 1983, Kat. Nr. 76, S. 73.

²³²¹ Mehrere Beispiele in Wittenberg, Lutherhalle.

²³²² KOCH 1917, S. 28.

²³²³ Öl/Holz, 131 x 167 cm. Wartburg-Stiftung Eisenach, Inv. Nr. M 150. Literatur: BM I,2, S. 884, Nr. 5; ANDRÉ 1907, S. 20 f., Werkverzeichnis S. 46; erwähnt bei VOSS 1917, S. 207; erwähnt bei SCHEIDIG 1971, S. 68; KAT. AUSST. ANTWERPEN 1991, S. 102, Anm. 23, S. 237, Kat. Nr. 150, S. 256, mit Abb.; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 192, S. 242 f., mit Abb.

²³²⁴ ANDRÉ 1907, S. 14.

abfängenden Konsole zeigen sich schon Risse, und im oberen Bereich der Wände, wo möglicherweise die Feuchtigkeit eingedrungen ist, verunzieren hässliche Flecken die Wand. Dazu kontrastiert die reiche Ausstattung des Wohnraumes: Eine Kommode in der rechten hinteren Ecke des Raumes ist überladen mit glänzendem metallenen Geschirr, ein kostbar gewebter roter Teppich mit orientalischem Muster bedeckt den Fußboden, ein Hocker im Hintergrund ist mit einem dicken Kissen mit besticktem grünen Bezug bedeckt. Eine reich bestickte Decke auch hat man zu dem feierlichen Anlass über ein Lesepult gebreitet, das mit der aufgeschlagenen Bibel links im Bild hinter einem zum Altar umfunktionierten Tisch steht. Ein Kruzifix und zwei flankierende Kerzenleuchter mögen auch hier, wie auch die Grundanlage der Komposition, auf Schwerdgeburths Vorbild verweisen (vgl. Abb. 97).

Der Pfarrer hat sich, erhöht auf einem unter dem Teppich liegenden Podest stehend, vom Tisch ab- und den vor ihm knienden Brautleuten zugewandt, beide Hände zum Segen über sie erhebend. Das Brautpaar folgt in seiner Haltung – Luther stärker als Katharina dem Betrachter zugewandt, ihre Hand fassend – Schwerdgeburths und Thumanns Darstellungen, aber deren bescheidene gutbürgerliche Schlichtheit ist verschwunden. Luther, der nur vage Porträtähnlichkeit aufweist, trägt zwar den Talar mit der roten Borte und dem weißen Kragen, hat aber einen Umhang übergeworfen, der nicht nur am Kragen und den vorderen Aufschlägen mit Pelz gesäumt ist, sondern auch einen Pelzstreifen auf dem Ärmel aufzuweisen hat, und Katharina trägt ein sich lang auf den Boden ergießendes schwarzes Samtkleid mit hohem, aufgestelltem Kragen und verstärkten Schultern, auf dem Kopf aber eine höfisch wirkende Haube, kunstvoll mit den Zöpfen verflochten. Würde diese Dame nicht gerade mit Luther verheiratet, würde man in ihr eher eine Maria Stuart vor dem Schafott oder eine französische Adelige an der Guillotine vermuten, so geziert spreizt sie die weißen Finger und so ergeben senkt sie das blasse, edle Haupt. Zudem kniet sie auf einem dicken und mit Troddeln versehenen roten Seidenkissen.

Malerisch reizvoll ist auch das blumenstreuende Mädchen, das sich links im Bild von der weißen Tischdecke des 'Altars' abhebt, ihren Korb in beiden Händen, und selbstvergessen zu dem Brautpaar hinüberschaut. Bei dieser häuslichen Trauung des 16. Jahrhunderts hat ein Blumenmädchen zwar nichts zu suchen, doch macht sie sich ganz allerliebste in ihrem lindgrünen, mit dunkleren grünen Blumen bestickten Kleid, der blassen Haut und dem zu dem grünen Kleid reizvoll kontrastierenden, hellroten Haar, das sich über ihre Schultern ergießt. Der Korb mit dem geöffneten Deckel ist noch prall gefüllt mit zartrosa Wildrosen, die das Mädchen beim Eintreten in den Raum schon auf dem ganzen Fußboden verstreut hat.

So weit ist zwar die historische Authentizität vernachlässigt, auch das Ganze etwas zu prunkvoll geraten für den schlicht-frommen Akt, als den man sich Luthers Trauung gern vorstellte und der er wohl auch war, doch ist das Ganze immerhin malerisch reizvoll. Nun kommt aber die Zeichnung der Figuren, Bugenhagens, Cranachs und seiner Frau und der beiden Zeugen Apel und Jonas hinzu, die stark den Eindruck erzeugen, dass Linnig wenig Respekt vor dem doch so bedeutsamen historischen Vorgang hatte. So ist die Figur Bugenhagens nicht nur nicht porträtähnlich, sondern Linnig hat auch einen ganz und gar unschönen Mann gemalt, dessen graues Haar eine unregelmäßige Halbglatte umrahmt und strähnig und ungewaschen herabhängt. Lucas Cranach, der bei Thumann so stattlich und respekteinflößend wirkt, ist hier ein greises, kleines Männlein, das gut 20 Jahre älter wirkt, als Cranach es tatsächlich war, und Apel und Jonas kümmern sich überhaupt nicht um den Vorgang, sind vielmehr in dem dunklen Vorraum mit Schriftstücken beschäftigt. Wie ein Hohn musste den Zeitgenossen vollends Frau Cranach vorkommen, die neben ihrem Mann steht, einen gewaltigen Bauch vor sich herträgt und dem Betrachter ein allzu männliches, allzu breites, allzu sauertöpfisch dreinsehendes Gesicht darbietet. Es sieht fast aus, als habe Linnig hier zunächst einen älteren Mann gemalt, dem er auf die Bemängelung hin, in seinem Bild fehle ja Barbara Cranach, nachträglich ein Kleid anzog.

Vor allem in dem Bild der „Trauung Luthers“ wird vielleicht der Grund zu suchen sein, warum die Tiedge-Stiftung, die die Lutherbilder auf der Wartburg nach Absprache mit dem Großherzog immerhin bezahlte, mit Linnigs Arbeit nicht vollständig zufrieden war. Die „Kunstchronik“ berichtete:

„Man stellte es dem Künstler von seiten der Beurteilungskommission frei, hier und da noch einiges an den Bildern zu ‘prüfen’, und zu ändern, wozu derselbe sich jedoch nicht veranlaßt fühlte. Aus diesem Grund verweigerte ihm die großherzogliche Schatulle, bei der das Honorar deponirt lag, die Zahlung, und es sollen dem Künstler aus diesem Anlaß auch persönliche Beleidigungen solcherart zugefügt worden sein, daß ihm ein ferneres Bleiben unmöglich gemacht wurde.“²³²⁵

Der Künstler reiste daraufhin von Weimar ab und kehrte in seine Heimatstadt Antwerpen zurück. Die Vorstellung von der „Trauung Luthers“ in den Köpfen des evangelischen Volkes wurde in der Folge nicht von Linnigs „Trauung“, von der sich nicht eine einzige zeitgenössische Reproduktion findet, sondern von Carl August Schwerdgeburths Stich und Paul Thumanns heute in Bamberg befindlichem Bild geprägt.

²³²⁵ *Kunstchronik* 17, 1882, Sp. 565. Linnigs Biograph Paul André schrieb später nur davon, dass Linnigs Mutter, die mit ihm und seinem Vater nach Deutschland gekommen war, Heimweh gehabt habe, was der Grund für seine Rückkehr nach Belgien gewesen sei: ANDRÉ 1907, S. 22.

V.13.3. *Luthers Hochzeitsfeier*

Der Hochzeitsusus des 16. Jahrhunderts sah erst am Tag oder wenige Tage nach der Trauung eine größere Einladung von Freunden und Verwandten des Brautpaares vor: Zunächst wurde das Paar am Altar eingesegnet, es folgte ein Hochzeitsmahl im Hause der Brautleute und der Tanz im Rathaus. Auch Luther und Katharina veranstalteten am 27. Juni, zwei Wochen nach ihrer Trauung, eine solche „Heimfahrt“ oder „Hochzeit“. Einladungen, die zu diesem Zweck versandt wurden, sind erhalten, auch Rechnungen der Stadt Wittenberg weisen auf das tatsächliche Stattfinden der Feier hin.²³²⁶

Die Luther-Biographien des 19. Jahrhunderts berichteten – wenn auch kurz – fast ausnahmslos von diesem Fest, trotzdem wurde es in der Graphik überhaupt nicht, in der Malerei nur ein einziges Mal Thema, und zwar in einem Bild von Konrad Weigand, das in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts entstanden sein wird (Abb. 259).²³²⁷ Es ist nicht die einzige historische Hochzeitsfeier, die Weigand mit großem Aufwand an historischem Kostüm und viel Sinn fürs Detail verbildlichte; ein Fresko „Dürers Hochzeit“ für eine Münchener Kunsthandlung, ein „Hochzeitszug Georgs des Reichen“ im Landshuter Rathaus waren der Luther-Hochzeit bereits vorangegangen, und wie in Weigands „Einzug Luthers in Worms“ (Abb. 179) liegt der Gedanke nahe, dass Weigand in den Luther-Themen vor allem einen Vorwand für seine bunten Kostümstücke fand, die in der Epoche der „Historischen Festzüge“ so viel Anklang im Bürgertum fanden. Möglichst lebensechte Vergegenwärtigung von Geschichte war dabei die Devise, und es ist Weigand gelungen, das historische Porträt, Kostüm und Interieur des 16. Jahrhunderts durch veristisch wirkende Raumgestaltung und Lichtführung, natürliche Gruppierung der Figuren und sorgfältige Individualisierung ihrer Züge zu verlebendigen.²³²⁸

Die zentralperspektivische Darstellungsweise der klassischen Düsseldorfer Schule hat Weigand hinter sich gelassen, der Fluchtpunkt liegt ganz am rechten Bildrand, so dass der Betrachter Aufblick auf die linke Wand und die Stirnwand des großen Raumes erhält, in dem die Feier stattfinden soll. Der Verlauf der Deckenbalken und Fußbodendielen schräg nach rechts in die Bildtiefe hinein hilft dem Betrachter beim Nachvollziehen der räumlichen

²³²⁶ BOEHMER 1925, S. 40, 49.

²³²⁷ Öl/Lwd., 212 x 284 cm. Nürnberg, Stadtmuseum im Fembohaus, Inv. Nr. Gm 174. Literatur: BM II,2, S. 987, Nr. 4, TB 35, 1942, S. 277; GROSS 1989, S. 103; KRUSE 1999, S. 251 f. – Abb. in: ROGGE 1890, nach S. 213; *Daheim* 1895; *Die Kunst unserer Zeit* 8, 1897, zweite Tafel nach S. 72; ROGGE ⁶1909, Tf. S. 168/169; EISENACHER O. J., zw. S. 104/105 (Foto Hanfstaengl, München); GROSS 1989, Abb. 101; KRUSE 1999. – Ausst. auf der Münchener Jahresausstellung 1893, Große Berliner Kunstausstellung 1894, Sächsisch-Thüringische Gewerbe-Ausstellung Leipzig 1897.

²³²⁸ Dazu auch GROSS 1989, S. 103.

Disposition, das aus einem großen Fenster in der linken Wand einfallende Licht schafft natürlich wirkende Licht- und Schattenzonen.

Dargestellt ist der Moment der Begrüßung einiger Hochzeitsgäste durch das Brautpaar, das sich vor der links an der Fensterseite verlaufenden langen Tafel aufgestellt hat. Luther trägt seinen Gelehrtenhabit mit Barett, sein Gesicht zeigt die Züge der Lutherporträts von 1532 (Abb. 11), sogar Kopfhaltung und Blickrichtung stimmen. Wie die meisten anderen Künstler auch hat Weigand dagegen bei Katharina von Bora auf Porträtzüge verzichtet, wie Spangenberg und Thumann ersetzt er ihre charakteristischen Züge mit den hohen Wangenknochen und Brauenbögen und dem freien, selbstsicheren Blick durch ein weiches, unauffällig-freundliches Mädchengesicht; ihm traut man die Schüchternheit und Schamhaftigkeit, die man bei Luthers Katharina so gern finden wollte, weit eher zu als der eher herben, reifen Katharina der Cranach-Bildnisse. Sie trägt ein langes, weißes Kleid mit Einsätzen goldener Spitze an den Ärmeln, am Saum und über der Brust, ein Kleid, zu dem Weigand sich vielleicht – wie Thumann zu der Haltung seiner Knienden – von der Tochter des Bürgermeisters Meyer in Holbeins berühmter Schutzmantelmadonna inspirieren ließ.

Weiß war im 16. Jahrhundert noch nicht die übliche Brautfarbe, die Wahl eines weißen Kleides durch Weigand eher ein Zugeständnis an das Bürgertum des 19. Jahrhunderts, bei dem sich die Trauung in Weiß langsam durchgesetzt hatte „als Nachahmung adliger Gepflogenheiten und im Geiste einer auf äußere Repräsentation drängenden, vordergründig-kirchlichen Moral.“²³²⁹ Denn das weiße Hochzeitskleid war Symbol der bräutlichen Unschuld und Jungfräulichkeit und mag auch hier im Hinblick auf die katholischen Zweifel an Katharinas vorehelichem Lebenswandel nicht ganz zufällig gewählt sein.

Luther umfasst mit beiden Händen die Hand eines ihm gratulierenden älteren Herrn, dessen Kleidung und die breite Goldkette um den Hals ihn als einen der wohlhabenderen Bürger der Stadt Wittenberg, wohl ein Ratsmitglied, ausweisen. In der Linken trägt er einen Beutel, aus dem Blumen herauschauen; das Geschenk des Stadtrats, ein Fass Eimbeckisches Bier, ist bereits am Durchgang zum hinteren Raum aufgestellt, und eines der beiden kleinen Mädchen im Vordergrund trägt einen Korb mit dem dem Paar vom Magistrat verehrten „schwäbischen Linnen“ für die Hausfrau.²³³⁰

Zwei weitere würdig aussehende Herren, vielleicht ebenfalls Ratsmitglieder und die Abordnung des Magistrats vervollständigend, stehen hinter dem Gratulanten und warten darauf, gleichfalls ihre Glückwünsche überbringen zu können. Vor ihnen reiht sich noch ein

²³²⁹ WEBER-KELLERMANN 1974, S. 166.

hochgewachsener Mann im rot-braunen Gelehrtenhabit in die Reihe der Wartenden ein, der mit beiden Händen einen wertvollen Pokal hält: Es ist der berühmte silbergetriebene Buckelbecher mit vergoldetem Deckel, den die Wittenberger Universität Luther zur Hochzeit schenkte und der später in den Besitz der Greifswalder Universität kam.²³³¹

Zwei halbwüchsige Mädchen leiten, die vordere dem Betrachter halb den Rücken zuwendend, den Kreis der Gratulanten ein, sie tragen Blumen auf dem Haar, und mehrere auf dem Boden vor dem Brautpaar liegende Blumen zeigen an, dass sie vielleicht auch für das Blumenstreuen zuständig waren.

Dem Halbkreis der gerade Angekommenen gegenüber steht der der Gäste, die bereits Platz am Tisch genommen haben. Er wird eingeleitet von der vorn links im Bild auf dem gotischen Drehstuhl – dem Lutherstuhl²³³² – sitzenden Rückenfigur einer schönen jungen Frau. Es handelt sich vielleicht um Barbara Cranach,²³³³ denn ihr schräg gegenüber hat sich der stattliche Lucas Cranach mit seinem langen, hier – der historischen Wahrscheinlichkeit entsprechend – noch roten Bart und dem pelzbesetzten Umhang erhoben. Er greift zu seinem Bierglas, lebhaft teilnehmend an der Gratulation durch den Magistrat, dem er ja auch angehörte. Neben ihm am Tisch sitzen Hans und Margarethe Luther, Luthers Eltern, getreu nach den Cranach'schen Bildnissen gezeichnet, wie sie z. B. auf der Wartburg damals schon zu sehen waren (Abb. 260 und Abb. 261). Ihre Anwesenheit war Luther sehr wichtig, durch seine Hochzeit erst konnte er den Riss, der sich bei seinem Klostereintritt zwischen ihm und dem Vater aufgetan hatte, vollständig kitten. Er war seinem Vater nun gehorsam, ein Zug an Luther, den gerade das 19. Jahrhundert mit seinen patriarchalischen Familienstrukturen sehr schätzte (s. o. S. 351 f.). Der Kreis schließt sich, die Jahre des Ringens um die reformatorische Erkenntnis und der öffentlichen kämpferischen Durchsetzung, die mit Luthers Gehorsamsverweigerung begonnen hatten, sind vorbei. Ein neuer Abschnitt in seinem Leben beginnt und wird durch die endgültige Versöhnung mit dem Vater unterstrichen. Armin Stein ließ Vater Luther in seinem Roman „Luther“ anlässlich der Hochzeitsfeier sagen: „Siehe, nun erst bist du recht mein Sohn! Nun will ich gerne sterben, da meine Augen diesen Tag gesehen.“²³³⁴ Der verlorene Sohn, verirrt in den Abgründen der Möncherei, hat endlich auf den rechten Weg einer soliden bürgerlichen Ehe gefunden.

²³³⁰ Von all diesen Geschenken berichtet u. a. STEIN 1888, S. 247. BOEHMER 1925, S. 41 erwähnt, sich auf eine alte Rechnung des Wittenberger Rats stützend, nur das Fass Eimbeckisches Bier.

²³³¹ BOEHMER 1925, S. 41. Boehmer bezweifelt allerdings, dass der Buckelbecher wirklich ein Hochzeitsgeschenk war. Die Inschrift am Fuß, die darauf hinweist, stammt erst aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts.

²³³² Zu diesem Möbeltyp KLEINDORFER-MARX 1996.

²³³³ So vermutet KRUSE 1999, S. 252.

²³³⁴ STEIN 1888, S. 248. Ähnlich schon in STEIN 1879, S. 76.

Ein Freund Luthers, gemeint ist vielleicht Justus Jonas, hat sich zu Luthers Mutter hinuntergebeugt und spricht, die Hand verstärkend zur Muschel geformt, nahe an ihrem Ohr mit der schwerhörigen alten Frau. Das Barett hat er respektvoll abgenommen und hält es nun in der Hand.²³³⁵ Ganz im Hintergrund hält sich Stadtpfarrer Bugenhagen, der hinter Cranach am Fenster steht und von dort aus das Treiben im Raum beobachtet (Abb. 170).

Hat Weigand so die drei linken Bildviertel genutzt, um die Hochzeitsgäste und Gratulanten in einer kreisförmigen, dennoch durch die zufälligen Gruppierungen aufgelockert wirkenden Anordnung um Luther und Katharina als das inhaltliche Zentrum zu gruppieren, ist der rechte Bildstreifen ganz der genrehaften Zutat gewidmet: Ein an einen Hocker gelehntes Streichinstrument, die auf dem Tisch liegende Klarinette und Notenblätter weisen schon auf das bevorstehende musikalische Vergnügen hin. Zwei der Musikanten, der Lautenist und im Hintergrund ein junger Mann mit Querflöte, bereiten sich auf ihre Darbietung vor, während rechts im Hintergrund vor der Anrichte mit dem Geschirr zwei Mägde miteinander schwatzen. Zur Verlebendigung der Szene tragen diese wenigen Nebenfiguren bedeutend bei: Der Betrachter meint, ein echtes Lebensbild des 16. Jahrhunderts vor sich zu haben. Friedrich Gross resümiert: „Gegenständliche Konkretion, fabulierende Vielfalt, Reichtum an Kontrasten aller Art und psychologische Differenzierung erreichen in dieser Darstellung einen Höhepunkt.“²³³⁶ Über die sehr durchdachte Komposition kann so der Anschein des Zufälligen, Lebensachten gebreitet werden.

Dreh- und Angelpunkt der Komposition ist der fast genau im Bildmittelpunkt liegende Händedruck zwischen Luther und dem vornehm-würdigen Magistratsmitglied, und auch der inhaltliche Mittelpunkt ist hier zu sehen: Die Anerkennung Luthers und vor allem seiner Hochzeit durch die wichtigsten Bürger der Stadt. Luthers Eheschließung wird damit einmal mehr in ihrer unantastbaren Ehrenhaftigkeit bekräftigt, ein Grund vielleicht, warum sich Weigand gerade diese Szene aus der Hochzeitsfeier Luthers herausgriff.

V.14. „Ein Lebensheld im Tod“²³³⁷ – Luther pflegt Pestkranke

„Als Doktor Luther ward bedroht
 Von Bann und Aberacht,
 Da macht' die Furcht ihm wenig Not,
 Er hat des Feind's gelacht;

²³³⁵ Für Jonas hält GROSS 1989, S. 103 diese Figur; diese Interpretation ist gegenüber Kruses (KRUSE 1999, S. 252) Identifikation als Melanchthon vorzuziehen, da keinerlei Porträtähnlichkeit zu den sehr bekannten Bildnissen Melanchthons vorhanden ist.

²³³⁶ GROSS 1989, S. 103.

²³³⁷ Georg Zinser: Luther unter den Pestkranken, aus: BRAUN²1883, S. 88 f.

Er nahm's gar mit der Hölle auf
 Und gab dem Satan baß den Lauf
 In starken Glaubens Macht.

Doch sieh, jetzt schleicht die Pest herein
 Zu Wittenberg durchs Thor,
 Die Reich und Arm, die Groß und Klein
 Ein jähes Ende schwor.
 Die Freunde mahnen: Schütze dich!
 Frau Käthe bittet inniglich,
 Doch taub ist Luthers Ohr.

Er greift zum lieben Gotteswort,
 Zum heil'gen Kelch und Brot,
 Und eilt zu seinen Kranken fort,
 Ein Lebensheld im Tod;
 Wie ist sein festes Herz so weich,
 Im Glauben stark, an Liebe reich
 Zum Trost in letzter Not!

Und manchem, den schon todesblaß
 Der letzte Feind beschwert,
 Wird noch das trübe Auge naß,
 Als Luthers Wort er hört;
 Totbleiche Lippen lispeln leis:
 'O teurer Mann, dem Herrn sei Preis!
 Du lebst, was du gelehrt!'²³³⁸

Luther war zwei Jahre mit Katharina von Bora verheiratet und bereits Vater eines kleinen Sohnes, Hans, als im Sommer 1527 in Wittenberg eine gefährliche Seuche losbrach. Die Angst vor der 'Pest' griff in der Bevölkerung schnell um sich, und der Großteil der Universität wurde nach Jena verlegt. Der Kurfürst forderte auch Luther auf, sich gemeinsam mit seiner Familie in Jena in Sicherheit zu bringen, doch Luther lehnte das ab, obwohl er gesundheitlich seit mehreren Monaten stark geschwächt war. In einer Schrift „Ob man vor dem Sterben fliehen möge“ legte er seine Auffassung dar: Die Schwachen dürften wohl fliehen, doch sei es gerade Aufgabe der Geistlichen und der Ärzte, der zurückgebliebenen Bevölkerung und den Kranken in diesen schweren Tagen beizustehen und ihr Möglichstes zur Linderung der Not zu leisten.²³³⁹

Zusammen mit Bugenhagen und den Kaplänen Georg Rörer und Johannes Mantel hielt er die Stellung in Wittenberg und betätigte sich vor allem in der Seelsorge der Kranken. Sein eigenes Haus wurde geradezu zu einem Spital, die Frau des Arztes Augustin Schurf und Margarethe von Mochau lagen hier krank danieder, hinzu kam dann auch die hochschwängere Frau Georg Rörers, die der Krankheit nach einer Totgeburt erlag. Erschreckend war das für

²³³⁸ Ebd.

Luther vor allem, weil auch seine eigene Frau schwanger war. Der kleine Sohn Hans zeigte sich leidend. Wie so oft, begriff Luther auch den Kampf gegen die Seuche als Kampf gegen den Teufel, dem man in keinem Fall weichen dürfe. Sein Haus überstand die Epidemie, die im November 1527 abklang, verhältnismäßig gut, von der eigenen Familie war keiner gestorben, nur Käthes Schweine waren eingegangen.²³⁴⁰

In der Literatur des 19. Jahrhunderts schwankt die Interpretation der Haltung Luthers in dieser Situation zwischen Heiligmäßigkeit und einer neuerlichen Bestätigung von Luthers unerschütterlichem Mut: „Luther weiß Nichts von Angst ...“.²³⁴¹ Der anerkannte Lutherbiograph Julius Köstlin schilderte die Pest-Zeit ganz den Quellen gemäß und sehr sachlich, betonte auch vor allem Luthers rationales Verhalten, das er auch in einer gefährlichen Situation wie dieser noch beibehielt, indem er an die Exilierten „beruhigende Berichte“ schrieb und „alle übertreibenden Angaben“ abschnitt.²³⁴² Erst nach dem Erscheinen des Abschnitts über die Reformationsgeschichte in der „Deutschen Geschichte“ des katholischen Historikers Johannes Janssen hielt Köstlin es für nötig, die Pest-Episode noch einmal zu betonen, da Janssen solche Beweise von Luthers heldenhaftem Mut unterschlagen und statt dessen „eine krankhafte Furcht des Reformators vor Verfolgung und Meuchelmord, die zu einer ‘förmlichen Monomanie’ geworden sei“ unterstellt habe. Dem stellte Köstlin nun entgegen,

„daß er 1527 unter den Schrecken der Pest trotz des Abzugs der Universität und trotz der Mahnung seines Fürsten, mit abzuziehen, in Wittenberg verblieb, um Gesunden und Kranken als Seelsorger beizustehen, was in der römischen Kirche wohl besonderen Anspruch auf Heiligkeit gegeben hätte.“²³⁴³

Luthers Mut beschwört auch Armin Steins Roman „Luther“, wenn er Luther bei der Nachricht der nahenden Pest „ganz gelassen“ bleiben lässt; nur „Frau Katharina gab einen angstvollen Ton von sich und schmiegte sich an ihren Ehemann, gleich als suchte sie bei diesem Schutz“.²³⁴⁴ Festes Gottvertrauen ist es, was Luther bei Stein bei der Stange hält, der sich, so die Kapitelüberschrift, als „Der Gute Hirte“ für seine Gemeinde erweist. Darüber hinaus aber beschwört Stein, der in seinem Roman über die nüchterne Gelehrtensprache Köstlins hinausgehen darf, die geradezu wunderwirkende Kraft von Luthers Gebet. In forciert ‘biblischer’ Sprache heißt es da:

²³³⁹ BRECHT 1986, S. 206.

²³⁴⁰ BRECHT 1986, S. 206 f.

²³⁴¹ STEIN 1879, S. 114.

²³⁴² KÖSTLIN 1883A, S. 388.

²³⁴³ KÖSTLIN 1883B, S. 41 f.

²³⁴⁴ STEIN 1888, S. 263.

„Da kam über Luther, den Starken, eine Anwandlung von Schwachheit. Er sah sein Weib an, das täglich elender ward, und er sah sein Söhnlein an, das ebenfalls anfang zu siechen. Da ging er in sein Kämmerlein und schloß die Thür hinter sich zu. Er sank in die Kniee und rang mit seinem Gott in heißem Gebet die ganze Nacht hindurch bis zur Morgenröte, wie Jakob der Erzvater.

Als es Tag geworden war, trat Frau Katharina heitern Angesichts zu ihm herein und sprach: 'Freuet Euch mit mir, liebster Herr Doktor – Gott hat über Nacht ein Wunder gethan: mit unsern beiden Kranken geht es besser, und auch unser Hänschen hebet wieder an, Speise zu sich zu nehmen.'²³⁴⁵

Vielfältige Assoziationen bieten sich da an: Christus, der Kranke heilt, der Heilige Karl Borromäus unter den Pestkranken, die Heilige Elisabeth als Krankenpflegerin und überhaupt die sieben Werke der Barmherzigkeit. Die Schwelle zwischen protestantisch-populärer Lutherverehrung und katholischem Heiligenkult wird da sehr niedrig, ein Grund wohl, warum Deutungen wie Steins in der seriöseren Lutherliteratur vermieden wurden, ein Grund vielleicht auch – neben der geringen Publikumswirksamkeit von wirklichem Elend, Krankheit und Hässlichkeit –, warum „Luther unter den Pestkranken“ in der bildenden Kunst kaum thematisiert wurde.

Der erste, der das Thema meines Wissens graphisch darstellte, war Gustav König für seinen Lutherlebenzyklus (Abb. 262).²³⁴⁶ Er zeichnet ein Bild der Agonie: Vor den Mauern eines kirchlichen Gebäudes – vielleicht ist das Schwarze Kloster gemeint – liegen zahlreiche Kranke und Sterbende auf dem mit Stroh bedeckten Boden, krümmen sich unter Schmerzen, verzweifelt oder bereits resigniert, während im Hintergrund mehrere Helfer mit vor den Mund gebundenen Tüchern Tote aus dem Gebäude herausschaffen. Im Zentrum steht eine sterbende Frau mit einem siechenden Kind, die von einem älteren Mann gestützt wird. So sitzt sie aufrecht genug, um von Luther den Kelch des Abendmahls gereicht zu bekommen, den sie mit im Gebet gefalteten Händen andächtig entgegennimmt. Im Text zum Bild hieß es: „Auf dem Bilde [...] reicht Luther eben noch einer Sterbenden den Kelch des letzten Trostes ...“²³⁴⁷ Zwei weitere Illustrationen, eine anonyme, in Disselhoffs Jubelbüchlein abgebildete und eine von Hugo L. Braune von 1917 nahmen dieses Motiv auf.²³⁴⁸ Luther ist ganz klar der Seelsorger, der „gute Hirte“, der furchtlos unter die Siechenden tritt und seiner Pflicht nachkommt.

²³⁴⁵ STEIN 1888, S. 268.

²³⁴⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.45.1., S. 221.

²³⁴⁷ KÖNIG O. J., Text zu Nr. 45.

²³⁴⁸ DISSELHOFF 1883; die Darstellung von Braune ist abgebildet bei KRUSE 1999, S. 273.

Als einziger Maler hat sich des Stoffes Willem Linnig Jr. um 1879 in einem seiner drei Lutherbilder für die Wartburg angenommen (Abb. 263).²³⁴⁹ Ob Carl Alexander das sehr seltene Thema aus Luthers Leben für die Lutherbilder vorgab, oder ob Linnig es selbst wählte, ist mir nicht bekannt. Gerade auf der Wartburg aber, wo die Verehrung der Heiligen Elisabeth (die als mildtätige und bewundernswerte deutsche Frau auch bei den Protestanten beliebt war) neben der Erinnerung an Luthers reformatorische Tat der Bibelübersetzung steht, muss diese Wahl auffallen, war die Heilige Elisabeth doch gerade für ihre Aufopferung in der Krankenpflege bekannt, die auch das Sujet eines der Elisabeths Leben thematisierenden Gemälde Moritz von Schwinds für die Wartburg war. Elisabeth pflegt Kranke, Luther pflegt Kranke, da wird die geschichtliche Kontinuität mehr betont als die trennenden konfessionellen Schranken, da wird die tätige Nächstenliebe zum bleibenden, universal christlichen Wert.

Im Vergleich zu Königs Illustration, in der das dargestellte Elend durch die Schönheit der Linienführung, die Noblesse der Architektur und die muskulösen, akademischen Halbakte ästhetisch aufgefangen wird, tritt Linnigs Neigung für das Schmutzig-Realistische klar zutage. Er siedelt das Geschehen in einer Art Scheune an, grob behauene Balken tragen die oberhalb des Bildrandes liegende Decke, alte Bretter liegen herum, die im Hintergrund erkennbare Mauer ist aus unregelmäßigen Steinen grob zusammengesetzt. In diese elende Hütte hat man auf einer provisorisch zusammengezimmerten und mit Stroh bedeckten Bahre eine junge Frau getragen, die Bahre nimmt einen Großteil des vorderen Bildfeldes ein. Kraftlos liegt die Frau auf der Bahre, den Oberkörper an ein in ihren Rücken gestopftes Kissen gelehnt, der rechte Arm hängt schlaff herunter, der linke liegt teilnahmslos auf ihrem Bein. Hinter ihr, dem Betrachter zugewendet, steht Luther in seinem Predigertalar und mit der bekannten roten Borte am weißen Kragen. Seine Porträtähnlichkeit ist gegenüber dem Trauungs-Bild Linnigs deutlich gesteigert. Er beugt sich weit zu der Kranken vor, hat die Hand unter ihrem Hals durchgeschoben, um gleich ihren Kopf anheben zu können, und die Linke streckt er nach einem rechts von ihm stehenden halbwüchsigen Mädchen mit einem Wasserkrug auf dem Rücken aus, das gerade Wasser aus einem weiteren Krug in einen Becher gießt. Wasser statt des Abendmahlskelchs also; wo die anderen Illustrationen Luther ausdrücklich als Seelsorger

²³⁴⁹ Öl/Holz, 132,1 x 102,5 cm. Eisenach, Wartburg-Stiftung, Inv. Nr. M 167. Literatur: *Kunstchronik* 14, 1879, Sp. 404; BM I,2, S. 884, Nr. 4; ANDRÉ 1907, S. 20 f., Werkverzeichnis S. 46; VOSS 1917, S. 207; KAT. AUSST. ANTWERPEN 1991, S. 102, Anm. 23, S. 237, Kat. Nr. 149, S. 255; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 212, S. 254; KRUSE 1999, S. 273. – Abb. in *Daheim* 1881; Holzschnitt bei FROMMEL 1883, S. 44; ANDRÉ 1907, zw. S. 20 und 21; KAT. AUSST. ANTWERPEN 1991, S. 255; KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 255. – Als einziges von Linnigs Wartburg-Bildern war „Luther unter den Pestkranken“ schon im 19. Jahrhundert auch auswärtig auf Ausstellungen zu sehen, 1879 auf der Münchener internationalen Kunstausstellung und 1880 auf der Düsseldorfer 4. allgemeinen deutschen Kunstausstellung.

charakterisierten, wird er hier – vielleicht wegen der Nähe zur Heiligen Elisabeth – zum Krankenpfleger. Stärker als sein geistliches Amt wird die rein menschliche Aufopferung für den Nächsten gezeigt. Ohne Berührungängste kommt dieser Luther den Kranken ganz nah, und er bekümmert sich um ihr leibliches Wohl. Dabei strahlt er Ruhe und Zuversicht aus, ruhig und bestimmt ist seine Geste, gesammelt sein Blick, um den Mund liegt sogar ein kleines Lächeln.

Das ist umso bemerkenswerter, als um ihn herum Elend herrscht: Die Menschen sind arm, in Lumpen gekleidet, versammelt sind die Alten, Schwachen und Kranken. Ein Bettelweib geht ganz gebückt an Luther vorbei in den hinteren Teil des Raumes, wo ein ärmlich aussehender Mann mit ungepflegtem Bart ein offenbar krankes Kind trägt. Ein Waschbottich mit Schwamm, ein grob gezimmertes Bett, dessen Fußende rechts hinter dem Wassermädchen sichtbar wird, sind die Requisiten des improvisierten Lazarets. An dem hinteren Bett aber, einem Sterbebett vielleicht, über das sich eine alte Frau im Gebet beugt, steht Melanchthon, der getreue Helfer Luthers, und streckt dem Mann mit dem Kind beide Arme entgegen, um das Kind in dem ‘Krankenhaus’ aufzunehmen.

Die von Armut und Krankheit gezeichnete Atmosphäre findet ihren Ausdruck auch in den Braun- und Grautönen, in denen Linnig das Bild überwiegend gehalten hat und aus denen nur wenige Farbtupfer herausstechen, das blaue Kleid des Mädchens mit dem Wasserkrug, das rote Tuch, das über die Beine der Kranken gebreitet ist. In seiner tiefschwarzen Kleidung hebt sich auch Luther wirkungsvoll von der um ihn herum herrschenden Einheitsfarbe ab. Wie das Mädchen in Blau erscheint er dadurch als jemand, der von außen in dieses Elend getreten ist und, vielleicht, Hilfe bringt. Dabei ist er aber ganz menschlich aufgefasst, ist weder der Wundertäter Steins noch der vor allem auf das Seelenheil der Sterbenden bedachte Priester Königs, sondern jemand, der durch tatkräftigen Einsatz körperliche Not zu lindern sucht. Auf das Heiligmäßige, das z. B. Antoine-Jean Gros in seinem „Napoleon bei den Pestkranken von Jaffa“ inszenierte, indem er Napoleon die Hand in die Wunde eines Pestkranken legen ließ, verzichtete Linnig zugunsten einer einfachen Darstellung christlicher Nächstenliebe.

Menschliche Wohltat in jeglicher Form war schon seit dem Ende des 18. Jahrhunderts in der europäischen Malerei Thema geworden: Rosenblum nennt z. B. ein Bild von Francis Wheatley von 1787, „which illustrates the penological reforms of John Howard, who brings material and spiritual comfort to wretched British prisoners.“²³⁵⁰ In dieser Tradition steht auch Linnigs Bild, in dem Luther zu einem *exemplum virtutis* wird, das jedem Bürger zum Vorbild gereichen kann.

V.15. Das Marburger Religionsgespräch und die Einheit des Protestantismus

Die Jahre zwischen seiner Heirat 1525 und dem Augsburger Reichstag 1530 waren für Luther im allgemeinen recht ruhige Jahre. Vordringliche Aufgaben lagen in dieser Zeit in der Konsolidierung der Lehre, für die Luther sich von Wittenberg aus durch eine Reihe von Schriften engagierte (deutschsprachige Liturgie, Tauf liturgie, Trauagende etc.). Das kursächsische Gemeindeleben wurde in einer groß angelegten Visitation inspiziert,²³⁵¹ den dabei festgestellten Missständen versuchte Melanchthon durch seinen „Unterricht der Visitatoren“ entgegenzuwirken. Erschreckend war vor allem die Erkenntnis von der allgemeinen Unkenntnis in Glaubensdingen, die im Volk herrschte; durch Abfassung der beiden Katechismen suchte Luther dem abzu helfen.²³⁵²

Immer wieder beschäftigte Luther in dieser Zeit auch die Abendmahlsfrage. Er lehnte zwar die Transsubstantiation im Abendmahl, die Wandlung von Brot und Wein in Fleisch und Blut Christi, ab, wollte die Einsetzungsworte „Dies ist mein Leib, dies ist mein Blut“ aber dennoch wörtlich verstehen, „ist“ im Sinne von „est“, nicht von „significat“: Leib und Blut Christi sind seiner Auffassung nach also im Brot und Wein leibhaftig, nicht nur geistig, anwesend, wenngleich keine Substanzveränderung von Brot und Wein stattfindet. Demgegenüber hatte schon Andreas Bodenstein von Karlstadt 1524 eine andere Überzeugung vertreten: Er lehnte die Realpräsenz des Leibes Christi im Abendmahl schlichtweg ab und wollte die Abendmahlshandlung als reine Gedächtnishandlung verstanden wissen, statt, wie Luther, als Gnadengeschenk. Luther antwortete auf Karlstadts Abendmahlsverständnis ausführlich bereits Anfang 1525 im zweiten Teil von „Wider die himmlischen Propheten“.²³⁵³

Alarmierend musste für ihn wirken, dass Karlstadt mit seiner rationalen Interpretation des Abendmahls nicht allein blieb: Seine Schriften zeigten anderswo in Deutschland Wirkung, und unabhängig von Karlstadt war auch Huldrych Zwingli, der bedeutende Reformator Zürichs, zu einer mehr symbolisch-signifikativen Deutung gelangt, ebenso Johannes Oekolampad in Basel und die bedeutenden Straßburger Reformatoren Martin Bucer und Caspar Hedio.²³⁵⁴ Luther, der mit Karlstadts radikaler Theologie schlechte Erfahrungen

²³⁵⁰ ROSENBLUM 1967, S. 96, Abb. 99. S. hier auch weitere Beispiele.

²³⁵¹ Laut BM I,2, S. 884, Nr. 6 malte Willem Linnig eine solche Kirchenvisitation, an der Luther teilhatte, in seinem Lutherzyklus für die Wartburg. Ein solches Bild existiert aber nicht; möglicherweise war das Thema zunächst geplant und wurde später verworfen.

²³⁵² Zur Neuordnung der Kirche ausführlich BRECHT 1986, S. 246–285; kürzer SCHWARZ²1998, S. 189–195.

²³⁵³ BRECHT 1986, S. 168 f.

²³⁵⁴ S. zu der ganzen Auseinandersetzung im Abendmahlsstreit vor dem Marburger Religionsgespräch BRECHT 1986, S. 286–315; kompakter SCHWARZ²1998, S. 183–189.

gemacht hatte und sie als eine Gefahr für das Evangelium begriff, neigte dazu, auch die anderen hier genannten Theologen als ‘Schwarmgeister’ und ‘Sakramentierer’ abzutun, was einer Verständigung nicht eben förderlich war.

Huldrych Zwingli ließ seine erste Schrift zu seiner neuen Abendmahlsauffassung, einen Brief an den Reutlinger Prediger Matthäus Alber, im März 1525 publizieren. Nicht Luther, sondern Johannes Bugenhagen antwortete darauf in einem „Sendbrief wider den neuen Irrtum bei dem Sacrament des Leibes und Blutes unseres Herrn Jesu Christi“, und in der Folge versuchten die Straßburger Theologen zu vermitteln.

Die Schriften (Luther schrieb 1527 „Daß diese Worte Christi, ‘Das ist mein Leib’ noch fest stehen, wider die Schwarmgeister“ und 1528 „Vom Abendmahl Christi, Bekenntnis“) gingen hin und her, ohne dass es zu einer Verständigung zwischen den Schweizern und den Wittenbergern gekommen wäre, und Luther legte es darauf auch gar nicht an. Es ging ihm um „Abgrenzung und nicht um Verständigung“.²³⁵⁵ Dennoch drangen Zwingli und Bucer auf eine Beilegung des Konfliktes durch ein persönliches Gespräch der Kontrahenten. Sie fanden Unterstützung bei dem Landgrafen Philipp von Hessen, dem seinerseits vor allem an der politischen Einheit der Evangelischen lag, da mit einem Glaubenskrieg gegen die Altgläubigen zu rechnen war.

Bereits 1525 wurden Bündnisse sowohl zwischen den altgläubigen Ständen untereinander als auch zwischen den evangelisch gewordenen geschlossen, und nach der Protestation der evangelischen Stände auf dem Speyerer Reichstag von 1529 und ihrer Akzeptanzverweigerung durch den Kaiser war die Bündnisfrage erneut akut geworden. Luther aber lehnte politische Bündnisse ab, sofern nicht im religiösen Bereich Übereinstimmung in allen Punkten bestünde, eine Haltung, die der Vereinigung aller evangelischen Kräfte im Weg stand.²³⁵⁶ Der Abendmahlsstreit musste also überwunden werden, und Philipp von Hessen lud Schweizer, Straßburger und Wittenberger Theologen zu einem Religionsgespräch auf sein Marburger Schloss ein. Hinzu kamen die süddeutschen Theologen Osiander und Brenz, die sich auf Luthers Seite wussten.²³⁵⁷

Die Gespräche begannen am 1. Oktober 1529 zunächst mit Einzelgesprächen zwischen Luther und Oekolampad sowie zwischen Melancthon und Zwingli. Im großen Kreis traf man sich dann am 2. Oktober in einer Stube des Schlosses. Luther machte dabei von Anfang an klar, dass er nicht geneigt sei, Kompromisse zu machen. Es ging hier um eine Glaubenssache, und er konnte nicht mehr tun, als seinen Glauben zu vertreten.

²³⁵⁵ BRECHT 1986, S. 315.

²³⁵⁶ SCHWARZ²1998, S. 199–202.

Der folgende Streit drehte sich im wesentlichen um die Einsetzungsworte und ihr Verständnis. Luther schrieb „Hoc est corpus meum“ zur Bekräftigung seines wörtlichen Verständnisses mit Kreide auf den Tisch, bedeckte die Worte jedoch zunächst noch mit dem samtenen Tischtuch. Oekolampadius verwies vor allem auf eine Bibelstelle bei Johannes, in der Jesus sagt: „Das Fleisch ist nichts nütze“ (Joh. 6, 63), was bedeute, dass das Essen des Fleisches zu nichts gut sei, aber Luther bestritt die Relevanz dieser Stelle für die aktuelle Problematik. Auch Zwingli beharrte auf dem sechsten Kapitel des Johannes-Evangeliums, das nach Luther gar nicht im Zusammenhang mit dem Abendmahl stehe und sagte schließlich, die Stelle „bricht euch den Hals ab“, worauf Luther, der die schweizerische Redensart nicht kannte, aufbrauste.

Endlich, am Nachmittag, meinte Zwingli, die Lutheraner hätten für ihren Glaubensartikel gar keine biblische Fundierung. Nun schlug Luther die Tischdecke zurück und zeigte auf die Einsetzungsworte als den Schriftbeweis. Auch am folgenden Tag kam man zu keiner Einigung. Luther bedankte sich bei Oekolampad für die freundliche Gesprächsweise, dankte auch Zwingli, obwohl es im Gespräch mit ihm mehr Schärfe gegeben hatte, und entschuldigte sich bei ihm, „er sei eben auch nur aus Fleisch und Blut“. Auch Zwingli entschuldigte sich mit Tränen in den Augen und bat um Luthers Freundschaft; Luther jedoch, letztlich unversöhnlich, schnitt „die aufkommende Verbindlichkeit alsbald wieder ab: ‘Bittet Gott, daß ihr zur Einsicht kommt’“. ²³⁵⁸

Abschließend fasste Luther die Ergebnisse des Gesprächs noch einmal zusammen, und es stellte sich heraus, dass im wesentlichen Einigkeit zwischen den Parteien bestand. Lediglich um die Gegenwart von Leib und Blut Christi konnte kein Konsens erzielt werden, und im Gegensatz zu den Schweizern und Straßburgern hielten Luther und seine Freunde diesen Lehrunterschied für kirchentrennend. „Die Überwindung des Abendmahlsstreits war nicht gelungen.“ ²³⁵⁹

Die Spaltung des Protestantismus war damit Tatsache geworden und konnte auch durch die Wittenberger Konkordie von 1536 nicht vollständig aufgehoben werden; erneuert wurde die Auseinandersetzung noch einmal in dem Disput zwischen dem Lutheraner Joachim Westphal und Jean Calvin, der gleichfalls ergebnislos blieb. ²³⁶⁰ Der heute haarspalterisch wirkende Streit entzweite Lutheraner und Reformierte soweit, dass für die orthodoxen Lutheraner des späten 16. und 17. Jahrhunderts die Calvinisten fast als gefährlicher oder mindestens genauso

²³⁵⁷ Zum Marburger Religionsgespräch BRECHT 1986, S. 315–324; SCHWARZ ²1998, S. 202 f.

²³⁵⁸ BRECHT 1986, S. 322.

²³⁵⁹ BRECHT 1986, S. 323.

²³⁶⁰ GANZER – STEIMER 2002, vgl. „Abendmahlsstreit“, Sp. 2–5, hier 5.

gefährlich angesehen wurden wie die Katholiken. Die oben behandelten Konfessionsgemälde legen davon Zeugnis ab (Kap. I.5.1.).

Gerade im 19. Jahrhundert, nachdem Pietismus und Aufklärung größere konfessionelle Toleranz gebracht hatten, als man sich wieder und wieder um eine evangelische Union bemühte, konnte das Marburger Religionsgespräch in den Augen der Allgemeinheit eigentlich nicht als das große Heldenstück in Luthers Leben gedeutet werden. In der Erzählung des aufklärerisch gesinnten Ludwig Pflaum von 1817 schneidet Luther in dieser Situation wenig vorteilhaft ab. Zwingli sucht die Versöhnung mit den Wittenbergern.

„Voll Innigkeit reicht er ihm die treue Bruderhand dar, und Thränen glänzen in seinen Augen. Aber mit Unwillen muß jeder gute Mensch es vernehmen! – Der harte Mann! er zieht seine Hand zurück, und erklärt: ‘Nie werde er ihn und die mit ihm gleich gesinnt, als Brüder in Christo ansehen, und Liebe könnten sie nie mehr erwarten, als jedem sein Gewissen zulassen würde.’ [...] So kann Sektengeist das edelste Gemüth vergiften!“²³⁶¹

Allenfalls neo-orthodoxe Lutheraner konnten hier noch im 19. Jahrhundert ein Verdienst Luthers erkennen. Während ein Liberaler wie Buchner 1862 beklagte, dass Luthers „Starrsinn in der Auffassung des heiligen Abendmahls die Einheit der protestirenden Stände“ zerstört habe,²³⁶² stellte der Lutheraner Armin Stein in seinem Roman „Luther“ die Situation so dar, als sei Zwingli nur durch kalt kalkulierendes politisches Kalkül zum Marburger Gespräch motiviert gewesen; es ging ihm also eigentlich gar nicht um die Religion. Stein stellte ein kontrastierendes Charakterbild der beiden Kontrahenten auf, wie es schwarz-weiß-malerischer kaum sein könnte:

„... Zwingli ein Mann von kühler Verständigkeit und Nüchternheit, Luther eine Persönlichkeit von größtem Tiefsinn und wärmster Innigkeit des Gemüts; Zwingli eine prosaische Natur ohne rechtes Verständnis für die Kunst, Luther durch und durch Poet und ausgestattet mit dem zarten Feingefühl für das ästhetisch Schöne; Zwingli reine Bahn machend mit dem, was im Lauf der christlichen Jahrhunderte von Lehre und Sitte aufgebaut war und den Gottesdienst alles dessen entleerend, was das Gemüt zu seiner Erhebung und Befruchtung fordert, Bilder, Kruzifixe, Lichter, Orgeln, Gemeindegang, mit rauher Hand beseitigend und den Tempel Gottes zu einem kahlen Hörsaal erniedrigend, – Luther dagegen mit keuscher Vorsicht göttliche Wahrheit und menschlichen Irrtum sondernd und getreulich bewahrend, was der Geist Gottes im Verlauf der Zeit gewirkt; Zwingli bei aller äußern Ruhe und Höflichkeit ein Mensch, welcher versteckt boshaft werden und dadurch verletzen konnte, Luther eine offene, ehrliche Seele, die bei aller Derbheit und Grobheit doch immer groß und edel blieb und der nichts ferner lag als kleinliche Verleumdung und persönliche Verdächtigung.“²³⁶³

Der Luther des Marburger Religionsgesprächs, der Luther, der die Kluft zwischen Lutheranern und Reformierten mit seiner Unfähigkeit zum Kompromiss förderte, wurde von den Protestanten im 19. Jahrhundert also ganz unterschiedlich interpretiert: Er war aus

²³⁶¹ PFLAUM 1817, Zweytes Bändchen, S. 145.

²³⁶² BUCHNER 1862, S. 187.

nichtigen Gründen der Zerstörer der protestantischen Einheit, oder aber er war derjenige, der treu zu seinem Gewissen stand und der seinen tiefen, verinnerlichten Glauben gegen die Rationalisten verteidigte. Diejenigen, die Luthers Haltung im Religionsgespräch bedauerten, waren – verallgemeinert – die liberalen Protestanten des 19. Jahrhunderts, diejenigen, die sie unterstützten, die konservativen Lutheraner.

Trotz der Konflikträchtigkeit des Stoffes wurde das „Marburger Religionsgespräch“ in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts mehrfach Thema. In der populären Graphik ist der schwierige Stoff nur dreimal vertreten, einmal davon in der ausführlichen Serie Gustav Königs (Abb. 264),²³⁶⁴ dafür finden wir aber einige malerische Darstellungen: König selbst malte das Thema um 1861, Wilhelm Lindenschmit d. J. in einem Karton 1861 und noch einmal leicht verändert in einem Gemälde 1874, Christian Karl August Noack gleich zweimal 1867 und 1868/69.

Eine zeitlich vor dem eigentlichen Gespräch liegende Szene malte Peter Janssen 1895/96: Den „Einzug der Reformatoren zum Religionsgespräch“ (Abb. 265).²³⁶⁵ Das über fünf Meter hohe und sieben Meter breite Wandgemälde ist Teil eines Zyklus der Marburger Geschichte, die Janssen für die damals neu erbaute Aula der Universität malte, die Wahl gerade dieses Themas aus der Reformationsgeschichte ist damit vor allem aus den lokalen Gegebenheiten zu erklären.

Der Zyklus Janssens besteht aus sieben großformatigen Wandbildern: „Die heilige Elisabeth und ihr geistlicher Zuchtmeister Konrad von Marburg 1230“ zeigt die falsch verstandene Frömmigkeit des gestrengen Beichtvaters der Heiligen Elisabeth als Vertreter einer mittelalterlichen Geistlichkeit, die erst durch die Reformation – zumindest im evangelischen Marburg – überwunden wurde.²³⁶⁶ Es folgt „Kaiser Friedrich II. entlässt nach Preußen ziehende Deutsch-Ordensritter 1236“, in dem die Stadt Marburg zum Schauplatz der alten Reichsherrlichkeit wird. Zugleich zeugt das Bild von der bereits zur Stauferzeit erfolgten Grundsteinlegung des neuen Deutschen Kaiserreichs, denn das Ordensland, das durch die Gebietszuweisung Preußens an die Ritter des Deutschen Ordens entstand, war ja Keimland des in der Reformation zum weltlichen Herzogtum gewandelten und später zum Königreich erhobenen Preußen.²³⁶⁷ Im dritten Bild, „Sophie von Brabant läßt die Marburger Heinrich dem

²³⁶³ STEIN 1888, S. 297 f.

²³⁶⁴ S. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 30.1., 43.9. und 62.30.1.

²³⁶⁵ Kasein/Lwd., 505 x 730 cm; Marburg, Aula der Alten Universität. Literatur u. a.: BIEBER 1979, Bd. 1, S. 383 ff.; LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 12; GROSS 1989, S. 110 f.; KASTLER 1992c, Kat. Nr. 438 (Skizzen). – Abb. u. a. bei SCHAARSCHMIDT 1902, S. 318; ROGGE ⁶1909, nach S. 208; LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 13; GROSS 1989, Abb. 106.

²³⁶⁶ LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 6, Abb. S. 7.

²³⁶⁷ LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 8, Abb. S. 9.

Kinde huldigen, 1248“, wird eher hessische Regionalgeschichte geschrieben: Heinrich, Enkel der Heiligen Elisabeth, wurde erster Landgraf von Hessen, das damit aus dem Gebiet des Thüringer Landgrafen ausgegliedert und selbständiges Gebiet wurde.²³⁶⁸ An exponierter Stelle in der Mitte des gesamten Zyklus war das Bild des „Einzugs der Reformatoren“ angebracht, daneben wurde in der „Schlacht bei Laufen“ ein siegreicher Kampf des Reformationsfürsten Philipps des Großmütigen gegen die katholische Partei thematisiert: „Ulrich von Württemberg, der vor der Schlacht den Württembergern die Einführung der Reformation zugesichert hatte, erhält durch diesen Sieg Philipps nach 15 Jahren sein Land zurück.“²³⁶⁹ Eine Niederlage der Katholiken ist auch im folgenden Bild dargestellt: „Dominikaner überlassen ihr Kloster der Universität, 1527“. Statt der katholischen Geistlichkeit zieht nun die Wissenschaft in die Gebäude des Klosters ein, die Universität verdrängt das Kloster, die Neuzeit das Mittelalter.²³⁷⁰ Den Weg, auf den die Wissenschaft in Marburg nun gebracht ist, zeigt das letzte Bild an: „Professor Christian Wolff wird von Marburger Studenten eingeholt, 1723“: Der Mathematiker und Philosoph Wolff, aus Halle wegen „Religionsfeindlichkeit“ ausgewiesen und ausgesprochener Vertreter eines aufgeklärten Rationalismus ist es also, mit dem der Zyklus schließt und auf den die Marburger Universität sich letztlich beruft.²³⁷¹

Der Universitätsrektor Theodor Birt fasste das Programm zusammen: Der Künstler

„will uns auf dem Boden Marburgs die gesamte deutsche Geistesentwicklung zeigen, die drei Phasen durchlief: Scholastik und Askese, die in Konrad von Marburg vor uns stehen. Sie zu überwinden entstand die Reformation, die unsere Hochschule schuf. Aber auch diese Hochschule der Reformation war noch zu engen und spezifisch kirchlichen Geistes und wurde endlich überwunden von der reinen freien Wissenschaft, die sich hier für uns in Wolff verkündet.“²³⁷²

Die Höhe, auf der die Wissenschaft in Marburg am Ende des 19. Jahrhunderts stand, war einzig durch die Reformation ermöglicht worden, und auf den Anteil, den der in Marburg residierende hessische Landgraf Philipp dazu geleistet hatte, war man natürlich besonders stolz.

Nicht zu übersehen ist aber auch der Hinweis im zweiten Bild auf die Verbundenheit Marburgs mit Preußen, zumal der Aufenthalt Friedrichs in Marburg 1236 und die Zuerkennung Preußens an den Deutschen Orden, die schon 1226 erfolgt war, historisch de facto nicht zusammenfielen.²³⁷³

²³⁶⁸ LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 10, Abb. S. 11.

²³⁶⁹ LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 14, Abb. S. 15.

²³⁷⁰ LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 16, Abb. S. 17.

²³⁷¹ LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 18, Abb. S. 19.

²³⁷² Zitiert nach LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 18.

²³⁷³ LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 8.

Marburg wie überhaupt das ehemalige Kurfürstentum Hessen waren seit 1866 preußisch, und die „in Marburg tonangebenden Liberalen“ waren davon „restlos begeistert“.²³⁷⁴ Liberal blieb Marburg während der ganzen Kaiserzeit, und das gilt besonders für die Universität: 1898 wählten von den Professoren 42 liberal, nur 7 konservativ.²³⁷⁵ Von der alten freiheitlich-rebellischen Stimmung unter den Liberalen war aber nichts mehr zu spüren: liberal und kaisertreu ging konfliktlos Hand in Hand. Die Marburger Professoren hatten allen Grund, Preußen zu huldigen, hatte die Universität doch seit der preußischen Herrschaft einen ungeheuren Aufschwung zu verzeichnen: Die preußische Regierung gab ungleich mehr Geld für die Wissenschaft aus als der hessische Kurfürst es getan hatte. Nicht zuletzt war die neue Aula und ihre Ausstattung mit Wandgemälden vom preußischen Kultusministerium finanziert worden.²³⁷⁶

Heinrich Weber, derzeit Rektor der Universität, brach bei seiner Rede zur Einweihung der neuen Aula 1891 in Lobeshymnen über die Wohltaten aus, die die Universität seit der preußischen Zugehörigkeit und insbesondere seit der Gründung des Kaiserreiches genoss. Geistesverwandt sei man ja auch, „der alte Hort des Protestantismus mit dem mächtigen norddeutschen Staat“,²³⁷⁷ und so vergab man sich nichts, wenn man am Schluss „das erneute Gelöbniß unerschütterlicher Treue gegen unseren allergnädigsten Kaiser und Herrn“ aussprach. „Stimmen Sie mit mir ein in den Ruf: Seine Majestät der Kaiser Wilhelm der zweite lebe hoch!“²³⁷⁸

Wie man nun dem preußischen Kaiser die Pflege der Wissenschaften verdankte, so war über 300 Jahre zuvor schon Philipp der Großmütige, Landgraf von Hessen, als Gastgeber der wichtigsten deutschen Reformatoren aufgetreten, die sich zum Marburger Religionsgespräch in einzigartiger Prominenz zusammenfanden. Nicht zufällig zeigt Peter Janssen in dem „Religionsgesprächs“-Bild nicht das Gespräch selbst, in dem die Reformatoren die Hauptrollen hätten einnehmen müssen, sondern den Einzug der Reformatoren und ihre Begrüßung durch den Landgrafen, dessen Gastgeberschaft in den Mittelpunkt gerückt wird. Angesiedelt ist das ganze Geschehen auf dem Marburger Schlossberg. Eine Wehrmauer mit Tor, Türmen und Wehrgang nimmt den Großteil des Hintergrundes ein, während sich links des abschließenden Eckturms der Blick in eine weite Ebene öffnet. Der Himmel ist wolkenverhangen, es ist ein trüber Herbsttag, und die ganze Szenerie wird von einem gleichmäßigen, hellen, aber nicht strahlenden Tageslicht erleuchtet.

²³⁷⁴ BROCKE 1980, S. 373.

²³⁷⁵ BROCKE 1980, S. 467.

²³⁷⁶ LEMBERG – OBERLIK 1985, S. 5.

²³⁷⁷ WEBER 1891, S. 6.

Der Weg der Reformatoren führt von der vorderen linken Bildecke diagonal nach rechts in das Bildfeld hinein und endet in einem sich in einem massiven Bogen öffnenden, düsteren Tor am rechten Bildrand. Philipp von Hessen ist schon ein paar Schritte vor das Tor vorgetreten, den von links auf ihn zuschreitenden Reformatoren entgegen, und streckt beide Hände zur Begrüßung aus. Er ist an seinem kess auf dem kurzen Haar sitzenden schwarzen Federbaret, dem kleinen Schnurrbart und der auffälligen Kleidung gut zu erkennen, dieser Typus ist uns überliefert von dem Bildnis Hans Krells (Abb. 198); das Porträt scheint Janssen nach einem Holzschnitt Hans Brosamers von um 1546 aufgenommen zu haben (Abb. 266).²³⁷⁹ Neben Philipp steht sein fürstlicher Gast Ulrich von Württemberg, der 1519 vom Schwäbischen Bund aus seinem Territorium vertrieben worden war und, wie ebenfalls von Janssen verbildlicht, sein Land 1534 mit Hilfe Philipps zurückerobern sollte. Er weilte in der Zwischenzeit u. a. als Gast Philipps in Marburg und war auch bei dem Religionsgespräch zugegen. Neugierig blickt er im Bild den Reformatoren entgegen, doch zeigt er sich zurückhaltender als Philipp. Janssen hat sein Porträt nach einem Bildnis von um 1530 in der Augsburger Gemäldegalerie gezeichnet.²³⁸⁰

Die Reformatoren selbst, sieben an der Zahl und kompositorisch durch den Knick in der steinernen Wegräumung vorn im Bild sowie durch den großen Wehrturm hervorgehoben, sind zumeist nur im verlorenen Profil gegeben. In zwei Reihen schreiten sie auf das Tor zu; Luther, in der Mitte der ersten Reihe, ist durch einen hellen Pelzkragen vor den anderen hervorgehoben. Auch körperlich überragt er die beiden neben ihm gehenden Gelehrten, aufmerksam hat er den Kopf gehoben und sieht dem Landgrafen entgegen. Von der Skepsis, mit der Luther dem ungeliebten Gespräch entgegensah, ist hier nichts zu spüren. Als einziger der Reformatoren bietet er dem Betrachter die Profilansicht seines Gesichtes dar, in der deutliche Anklänge an Cranachs Profilbildnis Luthers mit Doktorhut zu erkennen sind (vgl. Abb. 4).

Luther wird flankiert von dem kleineren, schwächtigen Melanchthon zu seiner Rechten, der bärtige Mann zu seiner Linken ist wohl, wie Dietrich Bieber vermutete,²³⁸¹ Caspar Cruciger (vgl. das Bildnis Crucigers in Cranachs d. J. Dessauer Altar, Abb. 36, wo Cruciger ganz links am Tisch sitzt), der Luther wie Melanchthon, wie auch die hier nicht gezeigten Justus Jonas, Georg Rörer und Veit Dietrich zum Religionsgespräch begleitete.

²³⁷⁸ WEBER 1891, S. 23.

²³⁷⁹ München, Staatliche Graphische Sammlung, Inv. Nr. 119067; vgl. KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 296, Abb. S. 212.

²³⁸⁰ Abgebildet bei PFLUGK-HARTUNG²1915, S. 109.

²³⁸¹ BIEBER 1979, Bd. 1, S. 317.

Hinter den Wittenbergern gehen die Schweizer und oberdeutschen Reformatoren: Ganz vorn, hochgewachsen und strohblond, ist wohl Huldrych Zwingli gezeigt, dessen Haarschnitt, eckiges Kinn und in ihrem unteren Bereich vorstrebende Nase uns Hans Asper in einem Gemälde überliefert hat (Abb. 267),²³⁸² das vielfach als Vorlage für graphische Zwingli-Porträts diente.²³⁸³ Neben ihm schreitet, etwas kleiner, Johannes Oekolampadius, der Baseler Theologe mit glatt herabfallendem Haar und langem Bart (vgl. ein Bildnis von Hans Asper im Kunstmuseum Basel, Abb. 268).²³⁸⁴ Zusammen mit Zwingli und Oekolampadius waren – historisch übrigens drei Tage vor Luther und seinen Begleitern – Martin Bucer und Caspar Hedio in Marburg eingetroffen, sie sind also vermutlich in den beiden Männern in der Reihe neben ihnen zu sehen. Ein Vergleich des kleinen, rothaarigen Mannes mit dem Medaillonbildnis Hedios von Friedrich Hagenauer, 1543, zeigt große Ähnlichkeit (Abb. 269),²³⁸⁵ hier ist sicher der Straßburger Münsterprediger gemeint. In dem neugierig seinen Kopf reckenden vierten Reformator in der zweiten Reihe haben wir also wohl Martin Bucer zu erkennen.

Die Theologen in ihren ausnahmslos schwarzen Talaren heben sich als geschlossene Gruppe effektiv von der um sie herum herrschenden Buntheit des Volksgetümmels ab: Rechts und links des durch eine steinerne Brüstung abgesetzten Weges drängen sich Männer, Frauen und Kinder in einer bunten Vielfalt, alle lebhaft am Geschehen beteiligt und ihm so noch einmal gesteigerte Bedeutung verleihend. Doch ist das Volk hier keine gesichtslose Masse: Jeder der am Weg stehenden Personen hat Janssen einen eigenen Ausdruck und ein ganz persönliches Gesicht gegeben, dem liberalen Kult des Individuums frönd.

Die starke Betonung des Volkes ließ Friedrich Gross schlussfolgern, das Bild zeige „die Reformation [...] als bürgerlich-liberale Kooperation zwischen Reformatoren, Stadtbürgertum und Fürsten“.²³⁸⁶ Das ist sicher zu weit gedacht, denn wäre das Janssens Intention gewesen, stände das respektable Bürgertum hier sicher stärker im Vordergrund. Dominierend wirkt aber das schaulustige Volk aus Frauen, Bettlern, Studenten und Kindern. Und sie haben auch nicht eigentlich Teil am Geschehen, sie schauen zu, aus reiner Neugier, jubelnd oder auch verdüstert-unwirsch, sie dienen Janssen vor allem als Spiegel des Geschehens. Immerhin ist dem Volk überhaupt so viel Platz eingeräumt, ein Zeichen für die auch von Dietrich Bieber in

²³⁸² Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 133; vgl. KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Farbtf. S. 85.

²³⁸³ Vgl. z. B. ein Holzschnittbildnis Hans Aspers, Berlin, Kupferstichkabinett, abgebildet in KAT. AUSST. BERLIN 1936, S. 176; einen Holzschnitt Augustin Mellis, gen.: Fries, in: KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, Kat. Nr. 101, Abb. S. 231; danach vielleicht schon der Stich in MÄNNER DER REFORMATION 1859.

²³⁸⁴ Vor 1550, Basel, Kunstmuseum. Abb. in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 438, Abb. S. 330.

²³⁸⁵ Braunschweig, Herzog Anton Ulrich-Museum, Inv. Nr. Med. 5. S. KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 441, S. 332.

²³⁸⁶ GROSS 1989, S. 111.

diesem Zusammenhang konstatierte und auch sonst für diesen Zeitraum häufig beobachtete „Demokratisierung“ der Kunst, „denn das Einbeziehen der Volksmenge bei Janssen oder von Gebhardt bedeutet eine Aufwertung auch des ‘einfachen’ Menschen in der Kunst“.²³⁸⁷

„Demokratisierung“ heißt aber nicht nur: das Volk ist im Bild, sondern auch: das Bild ist für das Volk. Das Volk als Adressat gerade der Monumentalkunst war im 19. Jahrhundert ja vielfach Thema, dahinter stand vor allem die Idee der Volkserziehung durch Kunst. Peter Janssen selbst hat sich diesen Gedanken zu eigen gemacht, denn zu der Zeit, als er noch an den Marburger Bildern arbeitete, schrieb er über frühere Werke, „daß er mit diesen Gemälden ‘bildend auf die Menschen wirken’ wollte.“²³⁸⁸ Die volkspädagogische Wirkung der Gemälde Janssens im Erfurter Rathaus war ebenfalls von den Zeitgenossen immer wieder hervorgehoben worden. Durch das Einbringen des Volkes in das Bild aber schafft Janssen ein Identifikationspotential, das das Interesse an den Bildern wecken musste und das der Maler auch durch die nahsichtige Komposition und veristisch wirkende Bildanlage verstärkte: Der Betrachter kann sich als auf einer Ebene mit den Zuschauern stehend fühlen, die vorn rechts vom Bildrand angeschnitten werden. Auch die porträthaften Gesichter, die sorgfältig gestalteten Kostüme, das lebensechte Verhalten der Figuren im Bild steigert die erlebnishaftige Wirkung, man meint ja geradezu, dabei zu sein. Bei soviel Lebensnähe fragt der Betrachter auch nicht mehr danach, ob es denn wahrscheinlich ist, dass die Reformatoren zu Fuß und alle gleichzeitig auf das Schlosstor zuschritten, oder ob sie nicht vielmehr viel unauffälliger nach und nach in ihren Reisewagen eintrafen. Die schöne Begrüßungsszene wäre dann aber dahin gewesen.

Indem Janssen die Begrüßung der Reformatoren durch den Landgrafen in den Mittelpunkt seiner Darstellung stellt, muss das letztlich Scheitern des Gesprächs gar nicht thematisiert werden. Was hier gilt, ist vor allem die Bemühung des Landgrafen um Vermittlung, sein Einsatz für die Einheit des Protestantismus. Ähnliche Bemühungen konnte man ja auch im 19. Jahrhundert Kaiser Wilhelm II. zuschreiben, der dafür z. B. bei der Einweihungsfeier der Wittenberger Schlosskirche sichtbare Zeichen setzte. Wie aktuell das Thema am Ende des 19. Jahrhunderts noch war, zeigt auch das Thema der Antrittsrede des neuen Marburger Universitätsrektors Carl Mirbt, die er am Tag der Enthüllung der Aulenbilder am 18. Oktober 1903 hielt: „Der Zusammenschluß der evangelischen Landeskirchen Deutschlands“. Neue Einigungsbestrebungen der evangelischen Landeskirchen seien nun im Gange, ausgelöst wurden sie nicht zuletzt dadurch, dass der Erbprinz von Hohenlohe-Langenburg sich 1901

²³⁸⁷ BIEBER 1979, Bd. 1, S. 434.

²³⁸⁸ BIEBER 1981, S. 350.

anlässlich der 300-jährigen Geburtstagsfeier Ernst I. des Frommen von Sachsen-Coburg und Gotha „für den Bund der evangelischen Landeskirchen in warmen Worten aussprach“, vor allem aber dadurch, „dass der Kaiser in seiner Antwort eben diese Einigung als ein hohes Ziel seines Lebens bezeichnete“.²³⁸⁹

Wie Mirbt in seinem Text darlegte, war die Vereinigung des Protestantismus, die nun in Form eines Zusammenschlusses der Landeskirchen bei Beibehaltung der Konfessionen vor der Tür stand, das ganze 19. Jahrhundert hindurch ein dringliches Thema gewesen, angefangen bei der preußischen Union 1817²³⁹⁰ über den Wittenberger Kirchentag 1848 bis hin zur Berliner Kirchenkonferenz im Oktober 1871. Vor allem die orthodoxen Lutheraner hatten sich aus Sorge um den Verlust ihrer konfessionellen Identität immer wieder gegen Vereinigungen mit den Reformierten gewehrt, ein Tatbestand, der besonders von anti-katholischen Theologen wie Willibald Beyschlag, dem Gründer des „Deutsch-Evangelischen Bundes“, mit Ärger bemerkt wurde. Die Einheit des Protestantismus erschien ihm angesichts der geschlossenen Einheit der deutschen Katholiken für überlebenswichtig, um die deutsch-protestantischen Interessen auch nach dem Kulturkampf noch wirkungsvoll verteidigen zu können.²³⁹¹

„Welche verhängnisvolle Unterlassung es war, bei der Herstellung des Deutschen Reiches jede Anbahnung einer deutsch-evangelischen Einheit zu unterlassen, das erfahren wir jetzt Tag um Tag, nachdem selbst der deutsche Reichstag in der Hand des Ultramontanismus ein Machtmittel geworden ist, das Werk der Gegenreformation in Deutschland wieder aufzunehmen.“²³⁹²

Angesichts dieser Verhältnisse mussten die Liberalen in Philipp von Hessen und Huldrych Zwingli, die sich für die Überwindung des Abendmahlskonfliktes einsetzten, die historischen Verfechter ihrer Anliegen sehen, in Luther dagegen einen Vertreter der verstockt-konservativen lutherischen Gegenseite. Das gilt es zu berücksichtigen, wenn wir uns nun den Gemälden des 19. Jahrhunderts zuwenden, die das „Marburger Religionsgespräch“ direkt thematisieren.

Das Sujet kam in der Malerei verhältnismäßig spät auf, nämlich erstmals 1861/62 in einem Gemälde Gustav Königs.²³⁹³ Zur Entstehungsgeschichte schrieb Königs Biograph August Ebrard:

„Ein Herr Chr. Pfeiffer, Associe der Buchhandlung Jos. Scholz in Mainz, welcher seinen Sohn an König empfohlen hatte, und letzterem sich dankbar erweisen wollte, beauftragte ihn (22. Okt. 1861) ihm ein Bild in Oel zu malen, wofür er ihm zwischen ‘Luther im Kreise der Familie Ludwig des Beständigen’ [sic] und dem ‘Marburger Gespräch’ die Wahl ließ. Für das Bild

²³⁸⁹ MIRBT 1903, S. 17.

²³⁹⁰ Vgl. auch KUPISCH 1955, S. 31–33; GRANE 1987, S. 65.

²³⁹¹ S. BEYSLAG 1901 passim.

²³⁹² BEYSLAG 1901, S. 592.

²³⁹³ REGNET 1870A, S. 179; EBRARD 1871, S. 221–223, Werkverzeichnis S. 352, Nr. 31; BM I,2, S. 738, Nr. 31; TB 21, 1927, S. 150.

werde er 600 fl. zahlen; König solle dasselbe an irgend einem Kunstverein 14 Tage ausstellen, wenn sich ein Liebhaber finde, es diesem verkaufen, und dann verpflichtet sein, für die 600 fl. ein zweites zu malen. Mit dem zweiten Bilde solle ebenso verfahren werden. Er bedinge sich bei diesem Geschäfte nur das ausschließliche Recht auf Vervielfältigung durch Lithographie aus.²³⁹⁴

Die Rechnung des Buchhändlers, König so zum Verkauf seiner Bilder zu verhelfen, ging nicht auf: Das Bild, 1862 in Aarau, Paris und Wiesbaden, 1863 noch einmal in Hannover ausgestellt, stieß auf wenig Gegenliebe beim Publikum und blieb unverkauft.²³⁹⁵ C. A. Regnet, der eine Biographie Königs für die „Dioskuren“ verfasste, zählte das Bild „zu dem Schwächsten, was Koenig je geschaffen“.²³⁹⁶

Der Aufbewahrungsort des Bildes ist mir nicht bekannt, und so können wir seinen Wert kaum beurteilen. Die Stahlradierung, die König im Rahmen seines Zyklus zu dem Thema schuf, ist so reizlos nicht (Abb. 264): Statt eines zentral geführten Gesprächs hat er mehrere Gesprächsgruppen sich in einem romantisch-mittelalterlichen Saal versammeln lassen, überall herrscht sachliche, gelehrte Diskussion, und der junge Landgraf sitzt, auf erhöhtem Thronsitze, nachdenklich dabei. Im Zentrum stehen natürlich Luther und Zwingli, die einander in der Bildmitte an einem steinernen Tisch gegenüberstehen, einer Art Altar fast mit einer knienden Engelsfigur als Stütze. Luther zeigt mit der Rechten auf seine Kreideschrift auf dem Tisch, in der Linken hat er die Bibel, die er zwischen Arm und Bein gestützt hat, und gerade und sicher schaut er Zwingli in die Augen. Der scheint stärker erregt, er spricht aufgereggt auf Luther ein und hat beide Hände gestikulierend erhoben.

Wenn König in dieser Darstellung auch im allgemeinen recht neutral geblieben ist, so ist doch eine Tendenz zu erkennen, Luther als den fest und sicher im Glauben und vor allem auf dem Wort der Schrift Ruhenden, Zwingli dagegen als nicht auf ganz so sicherem Boden stehenden ‘Schwärmer’ zu charakterisieren, der die Substanzlosigkeit seiner Worte mit seinen wild in der Luft herumflatternden Händen wettmachen muss. Und König, das ist uns ja bekannt, war grundsätzlich eher konservativ, möglicherweise lutherisch-orthodox. Joachim Kruse hatte seine Beeinflussung durch die Erweckungsbewegung gemutmaßt, diese aber

„mündete [...] nach 1830 in einen Konfessionalismus mit kirchenpolitischen Parteiinteressen. Insbesondere die bayerisch-fränkischen und märkisch-pommerschen Zentren wurden zu Hochburgen des lutherischen Konfessionalismus.“²³⁹⁷

²³⁹⁴ EBRARD 1871, S. 221.

²³⁹⁵ EBRARD 1871, S. 221–223.

²³⁹⁶ REGNET 1870A, S. 179.

²³⁹⁷ BESIERS 1998, S. 4.

Es ist denkbar, dass der in München und später im fränkischen Erlangen lebende Gustav König von dieser neo-konfessionellen Bewegung nicht ganz unberührt blieb, vielleicht aber ist seine Darstellungsweise Luthers und Zwinglis vor allem darauf zurückzuführen, dass König sich nun einmal mit Luther immerzu beschäftigt hatte; er war es, den er liebte und der sicher auch eine Art persönlicher Held für den Maler war.

Kritischer ging Wilhelm Lindenschmit d. J. mit dem Reformator um, dessen Jugend und Kampfesjahren er in mehreren Bildern so viel Aufmerksamkeit gewidmet hatte. Er stellte das „Marburger Religionsgespräch“ zweimal dar, zuerst etwa gleichzeitig mit König in einem Karton, der 1861 auf der zweiten allgemeinen deutschen Kunstausstellung in Köln zu sehen war.²³⁹⁸ Ob der Karton jemals als Gemälde ausgeführt wurde, ist mir nicht bekannt. Lindenschmit sandte ihn im Jahr der Entstehung zur Vervielfältigung an den Münchener Verleger Bruckmann, später scheint er in die USA gekommen zu sein.²³⁹⁹ Interessant ist, dass Lindenschmit im gleichen Jahr einen Karton zu der „Gründung der Gesellschaft Jesu“ anfertigte,²⁴⁰⁰ der um 1868 zu einem Gemälde ausgearbeitet wurde: „... eine unheimliche Versammlung, die der Künstler mit fast peinlicher Gründlichkeit in allen Abstufungen pfäffischer Charakterdarstellung uns vorführt.“²⁴⁰¹ Während die Protestanten über lauter Haarspaltereien nicht zu einer Einigung kommen, formiert sich schon ihr stärkster Gegner, der gegenreformatorische Orden der Jesuiten.

Der Karton zum „Marburger Religionsgespräch“ von 1861 ist uns in einer alten Abbildung überliefert (Abb. 270). Lindenschmit gibt hier, wenn auch nicht archäologisch exakt, Einblick in den großen Fürstensaal des Marburger Schlosses mit seinen polygonalen, massiven Pfeilern und den Kreuzrippengewölben. Man hat einen großen Tisch mit bis zum Boden reichender Tischdecke in den Raum gestellt, an dem die Reformatoren Platz genommen haben. An der dem Betrachter gegenüberliegenden Tischseite sitzt, etwas nach rechts aus der Mittelachse versetzt, Luther, einen Bogen Papier in beiden Händen haltend, von dem er laut etwas vorliest. Es ist möglicherweise der Moment, in dem Luther seine abschließenden Artikel verliest, der Moment, in dem das Scheitern des Religionsgespräches, in dem über den einen, aber doch so wichtigen Punkt keine Einigung erzielt werden konnte, für alle Beteiligten offensichtlich wird.

²³⁹⁸ REGNET 1870B, S. 266, 274; REBER 1879, S. 646; ROSENBERG 1887, S. 54; erwähnt bei PECHT 1888, S. 232 f.; PECHT 1894/95, S. 344 f.; BM I,2, S. 880, Nr. 9; erwähnt in KAT. MÜNCHEN 1977, S. 217; KAT. AUSST. MAINZ 1983, S. 64. Abb. bei PECHT 1888, zw. S. 232 und 233.

²³⁹⁹ REGNET 1870B, S. 274.

²⁴⁰⁰ REGNET 1870B, S. 266.

²⁴⁰¹ Ausstellungsbesprechung in der *Zeitschrift für bildende Kunst* 3, 1868, S. 115.

Martin Luther ist behäbig, ja fett, gezeichnet, seine Gesichtszüge sind schwammig, geziert von einem fetten Doppelkinn, die Haare weichen bereits zurück. Das ist nicht der jugendfrische Reformator, wie ihn Lessing und so viele andere in der Blüte seiner Jahre und in voller Körperkraft gezeigt haben, und von der Begeisterung und Glaubensstärke, die seine Anhänger so mitrissen, ist nichts zu spüren. Entsprechend herrscht im Saal um ihn herum dumpfes Schweigen, gedrückte Stimmung. Melanchthon, der Freund, der auch in dieser Stunde zu ihm hält, hat, rechts von Luther stehend, resigniert den Kopf gesenkt, die Hände still zum Gebet gefaltet. Betroffen blickt der links neben Luther sitzende Reformator drein, in dem wir vielleicht Justus Jonas zu erkennen haben, und der alte, bärtige Mann links neben diesem ist ganz in sich zusammengesunken, verdüsterten Blicks stützt er den Kopf in die Hand.

Luther gegenüber, an der linken Schmalseite des Tisches, sitzt Zwingli, gut erkennbar nach den bekannten Porträts (vgl. Abb. 267). Auch er schaut resigniert, das Kinn auf die linke, auf dem Tisch aufgestützte Hand gelegt, die Rechte liegt flach auf dem Buch vor ihm, mit dem er vielleicht noch kurz zuvor seine Auffassung zu beweisen gesucht hat (Johannes 6). Oekolampadius, hier vor allem an seinem langen Bart erkennbar und rechts von Zwingli sitzend, schaut hilflos vor sich hin. So viel hat man gearbeitet und geredet, davon zeugen die im Vordergrund in großen Stapeln herumliegenden, teilweise noch aufgeschlagenen Bücher und Zettel, und nun soll alles umsonst sein.

Die gedrückte Stimmung teilt sich auch den Umstehenden mit, dem sich rechts auf eine Stuhllehne stützenden Edelmann mit den gestreiften Beinkleidern und den weiten Kniehosen – von der entsprechenden Figur in dem späteren Gemälde Lindenschmits heißt es bei Horst Ludwig, es handele sich um den Grafen von Fürstenberg²⁴⁰² – und den weiteren, anonymen, Männern um ihn herum: dem weißhaarigen Gelehrten rechts neben Melanchthon und dem spitzbärtigen, großgewachsenen Mann hinter ihm, in dem wir vielleicht Cruciger zu erkennen haben. Betroffen sind auch die hinter Zwingli und Oekolampad stehenden fürstlichen Gastgeber, Philipp von Hessen, etwas feister als wir ihn von den alten Gemälden her kennen, der sich mit der Linken an seine Kette fasst, als wollte er sich an etwas festhalten, und der links neben ihm stehende und düsteren Trotz ausstrahlende Ulrich von Württemberg.²⁴⁰³

Das Marburger Religionsgespräch, in Königs Stahradierung als lebhaftes gelehrte Disputation gedeutet, in der Luther durch seine Glaubensfestigkeit und seine Berufung auf das Schriftwort positiv herausgestrichen wird, ist bei Lindenschmit zu einem Zeugnis des Scheiterns

²⁴⁰² KAT. MÜNCHEN 1977, S. 217.

geworden. Der Traum von der Einheit des Protestantismus, den der Landgraf von Hessen, den auch Zwingli und Oekolampad geträumt haben, wird durchkreuzt von der Unversöhnlichkeit eines dogmatisch erstarrten, gealterten und verfetteten Luther, der kein Held der Liberalen mehr sein konnte. Lindenschmit zeigt, was Lessing keine Lust hatte zu malen, die „Ausschreitungen verknöchertes Orthodoxy und rechthaberischer Unduldsamkeit“, Luther als „zänkischer Magister“, wie Lessings Schwiegersohn Karl Koberstein es formulierte.²⁴⁰⁴

Lindenschmit zeichnete diesen Karton in einer Zeit, als die Parteibildungen innerhalb des Protestantismus bereits vollendete Tatsache waren: Bereits 1848 hatten sich die lutherischen Konfessionalisten, die nicht nur religiös, sondern auch politisch konservativ waren, die sich politisch auch eher auf einer Linie mit den Katholiken als den liberalen Protestanten fanden, zu dem „Lutherischen Zentralverein“ zusammengeschlossen. Ein liberales Gegengewicht schuf dann zunächst der von Schleiermacherschülern in Berlin gegründete „Unionsverein“ mit dem Traum einer synodal organisierten einheitlichen „Nationalkirche“.²⁴⁰⁵ 1863 folgte, ebenfalls im liberalen Geist, der Protestantenverein, „eine Art kirchliches Parallelunternehmen zum Deutschen Nationalverein von 1859“.²⁴⁰⁶ Der Protestantismus spaltete sich, und das war schon seit den 30er Jahren deutlich erkennbar, „in zwei neue Konfessionen auf“,²⁴⁰⁷ statt reformiert – lutherisch hieß es nun liberal – konservativ, wobei freilich lutherisch häufig mit konservativ einherging und umgekehrt.

Nachdem frühere Einigungsbewegungen gescheitert waren, wurde 1871 mit der Berliner Kirchenkonferenz ein neuer Anlauf gestartet. Das Reich war nun geeint, da wurde auch der Ruf nach einer einheitlichen evangelischen Kirche laut. Doch die „Überwindung der evangelisch-kirchlichen Zersplitterung auf nationalstaatlicher Grundlage scheiterte [...] an den kirchenpolitisch-verfassungsrechtlichen wie konfessionellen Differenzen.“²⁴⁰⁸ Vor allem die Lutherisch-Konfessionellen wehrten sich vehement sowohl aus Sorge um ihre konfessionelle Identität als auch aus Angst vor einem Eindringen liberaler Strukturen in die evangelischen Kirchen. Dabei wurde die protestantische Einheit von den Liberalen gerade jetzt, angesichts des beginnenden Kulturkampfes, als um so dringlicher empfunden.

²⁴⁰³ Dieser vielleicht gezeichnet nach einem anonymen Gemälde in Wien, Stich von Hyrtl nach dem Bild abgebildet in PFLUGK-HARTTUNG²1915, S. 478.

²⁴⁰⁴ KOBERSTEIN 1880, S. 317.

²⁴⁰⁵ HÜBINGER 1994, S. 39 f.

²⁴⁰⁶ KUPISCH 1960, S. 10 f.

²⁴⁰⁷ NIPPERDEY 1983, S. 431.

²⁴⁰⁸ BESIÉ 1998, S. 17.

Vielleicht gerade darum malte Wilhelm Lindenschmit um 1873/74 erneut ein „Marburger Religionsgespräch“, diesmal ausgeführt in Öl (Abb. 271).²⁴⁰⁹ Lindenschmit hat für das Bild viele Elemente des Kreidekartons übernommen, doch hat er die Gesamtszene konzentriert, indem er den Raum links von einer die Mittelachse markierenden Säule durch einen Wandbehang abgetrennt hat. Nach wie vor dominiert der runde Tisch mit der bis auf die Erde hängenden Tischdecke den Raum, doch Luther steht nun, in die linke Bildhälfte gerückt, und der hinter ihm gespannte Stoff dient ihm als Folie und lenkt den Blick des Betrachters auf die so deutlicher akzentuierte Hauptperson.

Im Vergleich zum Karton hat die Figur Luthers gewonnen, vielleicht um Missverständnissen vorzubeugen, der Maler habe den Reformator, der doch sonst der positive Mittelpunkt seines Oeuvres war, etwa herabsetzen wollen. Die stehende Haltung verleiht ihm mehr Spannkraft und sichereres Auftreten, das Doppelkinn ist verschwunden und Luthers Porträt etwas mehr dem tatsächlichen Porträts der Zeit angenähert, die ja noch seine markanten Gesichtszüge der jungen Jahre ahnen lassen (vgl. etwa Abb. 11).

An der dargestellten Situation jedoch hat sich nichts geändert: Luther verliert nach wie vor wohl die abschließenden Artikel, Melanchthon, rechts neben ihm stehend, schaut nach wie vor aus dunkel umschatteten Augen vor sich hin, die Hände zusammengelegt, als wolle er sich an sich selbst festhalten. Zwingli, nun rechts am Tisch sitzend, hat die gleiche Haltung eingenommen wie im Karton, Oekolampadius, jetzt im Profil gezeichnet, wirkt noch resignierter, tief hat er den Kopf geneigt, und die Stimmung im Raum ist dumpf und gedrückt. Stärker in den Mittelpunkt gerückt sind nun die beiden Fürsten, der noch immer zu feist geratene Philipp von Hessen, der sich an seine Kette greift, und Ulrich von Württemberg, die von der mittleren Säule hinterfangen werden und so deutlicher herausgehoben werden als im Karton. Die übrigen Männer sind nicht alle eindeutig zu identifizieren. Der bereits im Karton auftauchende Edelmann mit den gestreiften Beinkleidern und der Halskrause, der nun als Repoussoirfigur links im Bild sitzt statt rechts steht, wird wiederum der Graf von Fürstenberg sein.²⁴¹⁰ Unklarheit besteht aber über die Identität des den rechten Bildrand abschließenden, massigen Patriziers in seinem brokatenen Mantel und mit der schweren goldenen Kette, der gleichfalls bereits im Karton vorgesehen war.

²⁴⁰⁹ Öl/Lwd., 142 x 204 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 9211; hängt in Augsburg, Staatgalerie in der Kunsthalle. Literatur: *Die Dioskuren* 19, 1874, S. 168; *Kunstchronik* 9, 1874, Sp. 466; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1875, S. 112; REBER 1879, S. 646; ROSENBERG 1887, S. 54; BM I,2, S. 878, Nr. 9; KAT. MÜNCHEN 1977, S. 216–218; KAT. AUSST. MAINZ 1983, S. 64–66; erwähnt bei WEBER 1987, S. 53; HAGER 1989, S. 250 f. – Abb. in HAGER 1989, Tf. 61. – Das Bild war im April 1874 im Münchener Kunstverein ausgestellt.

²⁴¹⁰ KAT. MÜNCHEN 1977, S. 217.

Bei den am Tisch sitzenden Mitreformatoren kann ich nur Vermutungen anstellen: Der vor Philipp von Hessen sich gespannt vorneigende Mann wird von Horst Ludwig als Justus Menius identifiziert,²⁴¹¹ Schüler Luthers und 1529 Superintendent in Eisenach, wo er sich den Wittenbergern auf dem Weg nach Marburg angeschlossen hatte. Neben ihm sitzt wohl Justus Jonas, der im allgemeinen bartlos und mit halblangem, dunklem Haar gezeichnet wird (vgl. Abb. 165). Die anderen Begleiter Luthers, Caspar Cruciger, der Gothaer Pfarrer Friedrich Myconius und Georg Rörer sind vielleicht die drei stehenden Männer links von Luther: Cruciger mit seinem spitzen, dunklen Bart und dem schütterten Haar (vgl. Abb. 36, ganz links), Myconius mit seinem runden Gesicht vielleicht nach einer Medaille Hans Reinhardts von 1539 gezeichnet (Abb. 272).²⁴¹² Aus Nürnberg kam Andreas Osiander, der sich auf Luthers Seite stellte und im Bild vielleicht in dem dem Betrachter frontal zugewendeten schwarzbärtigen Kopf zwischen Zwingli und Oekolampad gezeigt ist. Gesichtsform, Haar- und Barttracht entsprechen einem Porträt Osianders von Georg Pencz (Abb. 273).²⁴¹³

Mehr noch als um detailgenaues Abmalen der historischen Porträts ging es Lindenschmit um die lebensechte Individualisierung der verschiedenen Charaktere, eine Fähigkeit, die die Zeitgenossen an seinen Arbeiten und insbesondere an dem „Marburger Religionsgespräch“ immer wieder hervorhoben. So lobte Friedrich Pecht:

„Unstreitig hat Lindenschmit in Bezug auf das innige Hineinleben in den Geist der Zeit und die feine Charakteristik der Einzelnen diese glänzende Leistung nie mehr überboten. Freilich ließ ihm der Stoff: das Religionsgespräch der Reformatoren, völlige Freiheit, die er denn auch mit großem Geschick zur porträtartigen Charakteristik derselben benützte und dabei freilich auch einen Geist und eine Bildung zeigte, die unter den Künstlern nicht allzu häufig sind.“²⁴¹⁴

„[...] geistvolle und überzeugende Charakterisierung der Einzelfiguren“, bemerkte auch ein Kritiker der „Kunstchronik“,²⁴¹⁵ und in seinem Buch über die Geschichte der Münchener Malerschule hob Pecht noch einmal hervor, dass bei Lindenschmit „endlich einmal die Kostüme nicht die Hauptsache“ waren, „sondern die Charaktere derer, die sie tragen! So ist besonders sein Religionsgespräch in Marburg ein Meisterstück fein psychologischer Darstellung.“²⁴¹⁶ Diese Vorzüge von Lindenschmits Malerei, außerdem seine außerordentlich fein nuancierende Malweise, seine warme Farbgebung und lebendige Lichtführung werden auch noch in der neueren Kunstgeschichte gewürdigt, so bei Werner Hager:

²⁴¹¹ Ebd.

²⁴¹² Abb. in SCHRECKENBACH – NEUBERT³ 1921, S. 128.

²⁴¹³ KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 434.

²⁴¹⁴ PECHT 1894/95, S. 344 f.

²⁴¹⁵ *Kunstchronik* 9, 1874, Sp. 466.

²⁴¹⁶ PECHT 1888, S. 233.

„Was mit frischem Vortrag, erwärmender Lichtführung und lebendiger Charakteristik der Beteiligten sogar aus einem so zähen Gegenstande wie einer theologischen Disputation und aus der problematischen Luthermalerei überhaupt herauszuholen war, das leistet das ‚Marburger Religionsgespräch‘.“²⁴¹⁷

Hager bedauert nur „die flauere Figur, die Luther als die Hauptperson abgibt, weit entfernt von der Persönlichkeit, wie sie Cranach überliefert.“ Und folgert: „Man hängt einem weichen, menschlich verständlichen Lutherbild nach ähnlich wie der entschärften Version von Cäsars oder Wallensteins Tod.“²⁴¹⁸

So richtig die Beobachtung der Annäherung an den Menschen Luther in der Malerei des 19. Jahrhunderts ist, so wenig erklärt sie gerade in Lindenschmits Bild die Charakterisierung des Reformators. Dass Lindenschmit durchaus anders konnte, zeigt der asketische Mönch seines „Luther bei Cajetan“; dass er gerade im Marburger Gespräch den behäbig und störrisch gewordenen Luther zeigen wollte, legt der Karton nahe: Die Flauheit, die Hager bemängelt, so kann man vermuten, ist genau so intendiert und trägt nicht wenig zum Verständnis der Situation bei, wie Lindenschmit sie rezipierte und auch von den Betrachtern rezipiert sehen wollte.

1867 malte auch Christian Karl August Noack (1822–1905), seit 1854 Hofmaler in Darmstadt und Professor am dortigen Polytechnikum, das Thema.²⁴¹⁹ Eine genaue Replik, um einiges vergrößert, entstand um 1868/69 und wurde 1876 vom königlich-preußischen Fonds für Kunstzwecke für den Rittersaal des Marburger Schlosses angekauft (Abb. 274).²⁴²⁰

Einen passenderen Ort konnte es kaum geben, denn wie Lindenschmit siedelte Noack das Geschehen in diesem Raum an. Anders als Lindenschmit hatte Noack jedoch die Topographie zuvor sorgfältig in einer Studie festgehalten.²⁴²¹ Der zweischiffige, kreuzrippengewölbte Saalbau mit den massiven Mittelpfeilern und den hohen Maßwerkfenstern aus zwei Lanzetten und Okulus ist in seiner Längsausrichtung wiedergegeben, das eigentliche Geschehen spielt sich im dritten von der Eingangswand aus gezählten Joch ab. Hier hat man einen großen, rechteckigen Tisch mit roter Tischdecke aufgestellt, die vordere Schmalseite ist nahe an den

²⁴¹⁷ HAGER 1989, S. 250 f.

²⁴¹⁸ HAGER 1989, S. 251.

²⁴¹⁹ Öl/Lwd., 140 x 187 cm. Darmstadt, Hessisches Landesmuseum, Inv.-Nr. GK 471. Literatur: *Zeitschrift für bildende Kunst* NF 4, 1893, S. 7; BM II,1, S. 154, Nr. 1; TB 25, 1931, S. 491; erwähnt bei MAI 1997, S. 112.

²⁴²⁰ Öl/Lwd., 217 x 282 cm. Marburger Universitätsmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Inv. Nr. 8229. Literatur: *Zeitschrift für bildende Kunst* 4, 1869, S. 63 (Karton); *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 279; *Kunstchronik* 11, 1876, Sp. 74; erwähnt in *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169; *Zeitschrift für bildende Kunst* 4, 1893, S. 6 f.; BM II,1, S. 155, Nr. 3; TB 25, 1931, S. 491; KASTLER 1992C, Kat. Nr. 437, S. 384 f. – Abb. in: *Zeitschrift für bildende Kunst* NF 4, 1893, ab S. 6; *Leipziger Illustrierte Zeitung* 81, 1883, S. 350 f. (mit Identifikation der Personen); ROGGE⁶ 1909, S. 207; EISENACHER O. J., zw. S. 88 und 89; BIEBER 1979, Abb. 241; KASTLER 1992C, S. 385. – Eine Zeichnung wurde laut BM II,1, S. 155, Nr. III.2 auf der Wiener dritten allgemeinen deutschen Kunstausstellung 1868 gezeigt.

Betrachter herangerückt. Mehrere Urkunden liegen vorn links auf dem Tisch, in der Mitte der Langseite steht ein silbernes Kruzifix. Um die dreißig Männer, wenige mehr als bei Lindenschmit, haben sich um diesen Tisch versammelt, um aktiv am Religionsgespräch teilzunehmen oder stillschweigend zuzuhören.

Die Hauptkontrahenten, Luther und Zwingli, stehen an der rechten Langseite des Tisches und sind in erbittertem Disput begriffen. Statt der Resignationsstimmung am Ende des Gespräches, die in Lindenschmits Bildern herrscht, zeigt Noack das Gespräch noch im vollen Gang, jedoch deutet die erregte Gestik bereits an, dass es zu keiner Einigung kommen wird. Luther steht dem Betrachter im Dreiviertelprofil zugewandt, in seinem schwarzen Rock mit der roten Borte, dem er zusätzlich einen silbergrauen Umhang mit Pelzbesatz übergeworfen hat. Noack zeigt ihn stämmig und massig, wie das Publikum ihn kannte, auch wirkt er, wie bei Lindenschmit, etwas älter als in den gleichzeitigen Porträts Cranachs (vgl. Abb. 11). Doch im Gegensatz zu Lindenschmits Luther hat dieser hier feurige Augen, mit Leidenschaft vertritt er seine Lehre. Er hat seine Einsetzungsworte mit der noch auf dem Tisch liegenden Kreide vor sich auf die Tischdecke gemalt und sie zur Hervorhebung eingekreist. Nun zeigt er mit dem rechten Zeigefinger auf diese Worte, während er gleichzeitig mit dem linken Arm eine abwehrende Bewegung zu Zwingli hin macht. Dieser ist nach dem bekannten Porträt Hans Aspers gezeichnet (Abb. 267) und trägt wie Luther den schwarzen Talar, jedoch ohne das schmückende Beiwerk, den pelzbesetzten Umhang. Zwingli hat sich in der Erregung erhoben, seine Rechte weist in großer Geste auf die Worte Luthers, mit der Linken aber zeigt er gen Himmel. Vielleicht argumentiert er im Sinne Oekolampads, dass, wenn der Körper Christi im Brot sei, er doch nicht gleichzeitig bei Gott sitzen könne, ein Argument, das Luther in seiner etwas beschränkten Rationalität sehr verärgerte.²⁴²²

Wesentlich ruhiger und kompromissbereiter wirkt da das Gespräch zwischen Melanchthon und Martin Bucer, die nebeneinander die dem Betrachter gegenüberliegende Querseite des Tisches einnehmen. Melanchthon, ein Buch vor sich auf dem Tisch, hat den Kopf lauschend zu Bucer hingeneigt, das Gesicht nachdenklich, während der noch jung wirkende, glattrasierte Straßburger Reformator (vgl. Abb. 195)²⁴²³ sich ihm ganz zuwendet, die Linke argumentierend erhoben.

Dem Wittenberger und dem Züricher Reformator gegenüber sitzen an der anderen Langseite des Tisches, auf etwas vom Tisch abgerückten Lehnstühlen, Philipp von Hessen und Ulrich von Württemberg. Philipp ist, seinem tatsächlichen Alter von 25 Jahren gemäß, jugendlich

²⁴²¹ Befand sich laut TB 25, 1931, S. 491 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt.

²⁴²² BRECHT 1986, S. 321.

dargestellt, schlank und mit blonden Locken. Der junge Landgraf hat sich interessiert und in offener Haltung vorgebeugt, während der ältere Ulrich von Württemberg (nach dem Vorbild des Gemäldes in Wien, s. o.)²⁴²⁴ sich skeptisch in seinem Lehnstuhl zurückgelehnt hat, die Arme vor der Brust verschränkt, und sich vielleicht insgeheim über den unfruchtbaren Disput ärgert.

Auch von den übrigen anwesenden Personen sind, dank einer Abbildung in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“ mit einer die Namen nennenden Legende,²⁴²⁵ einige identifizierbar: Die Repoussoirfigur am linken Bildrand vor Ulrich von Württemberg ist Adam Krafft, ein durch das Erlebnis der Leipziger Disputation für die Reformation gewonnener Theologe, der 1525 von Philipp von Hessen zum landgräflichen Prediger und Visitator berufen worden war und 1527 Theologieprofessor an der neu gegründeten Universität Marburg wurde.²⁴²⁶ Seine Teilnahme am Religionsgespräch ist sehr wahrscheinlich.

Der stehende Mann hinter ihm mit dem schwarzen Bart und dem hochgeschlagenen Pelzkragen ist Johannes Brenz, ein von Luther stark beeinflusster Reformator aus Schwäbisch-Hall, der im Religionsgespräch Luthers Anschauung unterstützte und sich auch selbständig schon vorher dazu geäußert hatte, und rechts daneben mit dem auffälligen Federbaret Heinz von Lüdder.

Neben Philipp von Hessen sitzt dessen Kanzler Johann Feige, der das Gespräch am 2. Oktober um sechs Uhr morgens eröffnet hatte,²⁴²⁷ der Mann im schwarzen Talar hinter ihm ist „Lambertus“, Franz Lambert von Avignon, ehemaliger Franziskanermönch, der sich der lutherischen Reformation angeschlossen hatte und an der neuen Marburger Universität lehrte. Er fühlte sich zur Theologie Zwinglis und der Oberdeutschen hingezogen.²⁴²⁸ Hinter Bucer steht, den Blick unverwandt in Richtung der Fürsten gerichtet, Luthers Freund Justus Jonas,²⁴²⁹ und rechts neben ihm erhascht der Betrachter einen Blick auf den das Gespräch zwischen Luther und Zwingli gespannt beobachtenden Grafen von Fürstenberg, den auch Lindenschmit schon berücksichtigt hatte.

Im Schatten der Säule hinter Zwingli erkennt der Betrachter Johannes Bugenhagen (vgl. Abb. 170), rechts davon, mit dem langen, dunklen Bart und der goldenen Kette, Ulrich Tune, der schräg hinter Jakob Sturm von Sturmeck steht, dem Straßburger Stättmeister und engen

²⁴²³ München, Staatliche Münzsammlungen, in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 439, Abb. S. 331.

²⁴²⁴ Abb. bei PFLUGK-HARTTUNG ²1915, S. 478.

²⁴²⁵ *Illustrierte Zeitung* 81, 1883, S. 350 f.

²⁴²⁶ STADLER 1983, S. 146 f.

²⁴²⁷ BRECHT 1986, S. 319.

²⁴²⁸ STADLER 1983, S. 147 f.

²⁴²⁹ Gezeichnet möglicherweise nach der Zeichnung in MÄNNER DER REFORMATION 1859, o. S.

Freund Philipp von Hessens, der sich gemeinsam mit ihm für eine Einigung des Protestantismus einsetzte und sich später auch besonders für die Wittenberger Konkordie stark machte.²⁴³⁰ Noack hat ihn sehr genau nach einem Holzschnitt Tobias Stimmers von um 1555 gezeichnet, Gesichtszüge und Barttracht, das Wams mit dem darunter hervorschauenden Hemd, die Goldkette und der Pelzkragen und auch das an beiden Seiten mit Klappen an den Kopf geschmiegte Barett sind sehr ähnlich (Abb. 275). Resigniert blickt der Verfechter der Einigung in Richtung seines Freundes Philipp von Hessen, vielleicht seine Reaktion abschätzend.

Vor ihm sitzt, den Kopf nachdenklich gesenkt, Der Nürnberger Andreas Osiander (s. o. Abb. 273), rechts von dem sich weit in seinem Sessel zurückbeugenden Oekolampadius mit seinem – dem Bildnis Aspers widersprechenden – hellblonden Haar und dem ehrwürdig langen Bart. Er schaut auf Luther und Zwingli, obwohl Friedrich Myconius, der Gothaer Pfarrer und Freund Luthers, sich zu ihm hinüberbeugt und auf ihn einredet (Abb. 272).²⁴³¹ Schließlich und endlich haben wir in der Rückenfigur ganz vorn im Bild, die Bibel aufgeschlagen und die Feder in der Hand, einen „Dr. Stephanus“ zu erkennen, der das Gespräch offenbar protokolliert.

Noacks „Religionsgespräch“, ambitioniert in Größe und Figurenzahl, sorgfältig recherchiert und in bester Düsseldorfer Manier fein und glatt gemalt, ist von der atmosphärischen Intensität des gleichthematischen Bildes Lindenschmits weit entfernt. Noack verfügt weder über die Charakterisierungskunst Lindenschmits noch scheint er persönlich eine Stellungnahme zum Thema abgeben zu wollen, das Ganze wirkt zwar historisch korrekt, aber undifferenziert-neutral. Vielleicht darum fand der Lehrmittelausschuss des Leipziger Lehrervereins das Bild zur Verwendung im Unterricht geeignet.²⁴³² „Höchst uninteressant“ sei es, urteilte dagegen der Rezensent der *Dioskuren*, der eine der Versionen des Bildes 1870 auf der Berliner akademischen Kunstausstellung sah.²⁴³³

Während Lindenschmit das Thema wahrscheinlich aus eigenem Antrieb und vielleicht als persönliche Stellungnahme zu höchst aktuellen Problemen der eigenen Zeit aufgriff, war Noacks Darmstädter Bild mit ziemlicher Sicherheit ein Auftragswerk seines fürstlichen Gönners, eines Nachfolgers Philipps von Hessen, der stolz auf die wichtige Rolle gewesen sein mag, die sein Vorfahr für die Reformation spielte. Wie in Janssens „Einzug der

²⁴³⁰ STADLER 1983, S. 226 f.

²⁴³¹ Myconius vielleicht wiederum von der Medaille Hans Reinhards beeinflusst, s. o. Anm. 2412.

²⁴³² Erschienen in der Serie der „Ausgewählten Bilder der Leipziger Illustrierten Zeitung“, hrsg. vom Lehrmittelausschuss des Leipziger Lehrervereins, Serien 12 und 13: Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. grfl IV b 6537.

²⁴³³ *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 279.

Reformatoren“ interessiert hier weniger der Ausgang des Gesprächs, als die Tatsache seines Stattfindens in der hessischen Residenz Marburg und unter dem Patronat eines der größten hessischen Fürsten. Damit wird aber auch das noch im ganzen 19. Jahrhundert herrschende landesherrliche Kirchenregiment, das im 19. Jahrhundert zugunsten einer „demokratisch“ organisierten Kirchenorganisation von den Liberalen bekämpft wurde, historisch legitimiert.

V.16. Luther in Coburg 1530

Die Lehrunterschiede, die die Wittenberger und oberdeutschen Theologen zum Marburger Religionsgespräch zusammengeführt hatten, fanden ihren offiziellen Ausdruck in den getrennten Bekenntnissen, die Lutheraner (*Confessio Augustana*) und oberdeutsche Städte (*Confessio Tetrapolitana*) im folgenden Jahr bei dem Reichstag in Augsburg abgaben. Der Kaiser hatte die Reichsstände hierher beordert, um über die Frage der Bedrohung durch die Türken und über eine mögliche Beilegung des religiösen Konflikts in seinem Reich zu beraten. Das Einladungsschreiben war in einem versöhnlichen Ton abgefasst,²⁴³⁴ und die Evangelischen hofften auf eine Anerkennung ihres Glaubens. Kurfürst Johann von Sachsen hatte sich sorgfältig auf diesen wichtigen Reichstag vorbereitet und von den Wittenberger Theologen eine Reihe von Artikeln festlegen lassen, auf deren Grundlage der neue Glaube in Augsburg verteidigt werden sollte: die Torgauer Artikel.²⁴³⁵

Beim Reichstag selbst wollte der Kurfürst die Theologen gern dabei haben; gerade für Luther aber, der ja noch immer in der Reichsacht war, war es zu gefährlich, den Kurfürsten zum Reichstag zu begleiten. Er wurde daher auf dem Weg nach Augsburg auf der Veste Coburg zurückgelassen, der letzten sächsischen Burg vor der Grenze des Kurfürstentums. Man wollte Luther zumindest in der Nähe haben, damit der Briefwechsel nicht zu lange dauerte und man sich so schriftlich effektiv mit ihm beraten konnte.

Von April bis Oktober 1530 hielt Luther sich also allein mit seinem ehemaligen Famulus und Sekretär Veit Dietrich auf der Veste Coburg auf, eine Zeit großer Einsamkeit und teilweise auch durch Krankheit erzwungenen Müßiggangs. Die Frucht dieser Zeit waren nicht nur einige Schriften, Psalmenauslegung und Predigten, die weitere Arbeit an der Bibelübersetzung (die Propheten) und die Beschäftigung mit Musik,²⁴³⁶ sondern vor allem seine Teilnahme an den Augsburger Religions-Verhandlungen durch einen intensiven Schriftverkehr. Insbesondere Melanchthon, der für die Ausarbeitung der *Confessio Augustana*

²⁴³⁴ BRECHT 1986, S. 356.

²⁴³⁵ BRECHT 1986, S. 357 f.

zuständig war, stand mit Luther in engem Briefkontakt. Trotzdem war der Nachrichtenfluss nicht so intensiv und so schnell, dass Luther jede Debatte hätte verfolgen und beeinflussen können, zeitweise lebte er in quälender Ungewissheit, wie sich die Dinge auf dem Reichstag entwickelten.²⁴³⁷ In dieser Zeit der Einsamkeit und Ungewissheit waren ihm der briefliche Kontakt zu seinen Angehörigen, das Gebet und die Musik ein Trost.

Für Malerei und Graphik war Luthers Aufenthalt auf der Veste Coburg im Grunde ein undankbares Thema, schließlich sah er hier nur aus der Ferne zu, wie sich die Weltgeschichte entwickelte. Gustav König, der die „Übergabe der Augsburger Konfession“ in seinen Luther-Zyklus mit einbrachte, weil sie von entscheidender Bedeutung für die Geschichte der Reformation ist, brachte Luther hier nur in einem Lünettenbild unter, in dem Luther im Gebet auf den Knien liegt (Abb. 276). Er bezog sich damit auf das Zeugnis von Luthers Famulus Veit Dietrich, der Luthers lautes Gebet mehrfach hörte und von der daraus sprechenden Glaubensstärke und Intensität beeindruckt war. Schon Mathesius berichtete:

„Es ist ein Brief an Herrn Melanchthon aus Coburg den 30. Julii von M. Veit Dietrich geschrieben, der diese Zeit dem Herrn Doctor in seinem Patmo aufwartete (d.h. sein Famulus war); darin meldet der ehrliche Mann, er könne sich nicht genugsam verwundern über Dr. Luthers trefflicher Beständigkeit, Freude, Glauben und Hoffnung in diesen jämmerlichen und gefährlichen Zeiten und seiner täglichen Betrachtung und Uebung in Gottes Wort. Denn er laße keinen Tag vorübergehen, da er nicht bei drei Stunden, so zum studieren am bequemsten seien, zum Gebet nähme. Es sei ihm auch einmal geglückt, daß er ihn habe beten hören; desselben Geistes, Glaubens und herzlicher Zuversicht und tröstlich anhaltens, da er mit seinem Gott redete, wie ein Kind mit seinem lieben Vater, könne und wiße er die Tage seines Lebens nicht zu vergeßen.“²⁴³⁸

Der Aufenthalt auf der Veste Coburg wies in den Augen des preußischen Hofpredigers Bernhard Rogge deutliche Parallelen zu Luthers Wartburg-Zeit auf:

„Auch hier wohnte Luther in dem auf hohem Berge gelegenen Schlosse seines kurfürstlichen Beschützers, auf der noch heute majestätisch in die Lande schauenden Koburger Feste; auch hier wußte er sich in dem Schutze dessen, der besser schirmt als Fels, Wehr und Waffen, und wenn es auch eine geschichtlich unhaltbare Annahme ist, daß er hier das Lied: ‘Eine feste Burg ist unser Gott’ gedichtet haben soll, gewiß ist doch, daß hier seine feste Burg sein Gott war, in die er sich immer von neuem geflüchtet hat.“²⁴³⁹

Der Wartburg-Aufenthalt Luthers war dennoch um einiges populärer als der auf der Coburger Veste: Zum einen hatte er sich auf der Wartburg neun Jahre zuvor in akuterer Lebensgefahr befunden, zum anderen aber war die Wartburg-Zeit mit einem konkreten Lebenswerk Luthers, der Bibelübersetzung, unauflöslich verknüpft. Eine ähnliche ‘Tat’ hatte die Coburg-Zeit nicht

²⁴³⁶ BRECHT 1986, S. 359–370.

²⁴³⁷ BRECHT 1986, S. 370 f.; SCHWARZ ²1998, S. 207 f.

²⁴³⁸ MATHESIUS 1588 (1857), S. 105.

²⁴³⁹ ROGGE ⁶1909, S. 217.

vorzuweisen. In der Luther-Literatur des 19. Jahrhunderts wird vor allem Luthers Glaubensstärke immer wieder angeführt, die sich, wie gesagt, in seinem Gebet äußerte, in seinen großen Trostbriefen an den auf dem Reichstag fast verzagenden Melanchthon und in der trotz der für das Evangelium gefahrvollen Situation – der Kaiser hatte sich seit seinem Eintreffen in Augsburg alles andere als kompromissbereit gezeigt – heiteren Ruhe, die sich in seinen Briefen an seine Familie und besonders in einem Schreiben an den damals 4-jährigen Sohn Hans äußert.

Es verwundert daher nicht, dass die Maler des 19. Jahrhunderts hier wenig Stoff für ihre Gemälde fanden: Nur drei Künstler sind uns überliefert, die mit der Coburger Zeit verbundene Themen darstellten. Alexander Grünenwald malte eine Episode, die noch auf dem Weg nach Coburg stattfand, einen Aufenthalt der Reisegesellschaft in einem Dorfwirtshaus in Judenbach, Arthur Fitger illustrierte den bekannten und beliebten Brief Luthers an Hänschen, und Heinrich Stelzner malte Luther, wie er am Fenster seiner Coburger Stube sitzend musiziert.

V.16.1. Luther im Dorfwirtshaus zu Judenbach 1530

Das Bild Alexander Rudolf Grünenwalds (1849–1890), „Luther im Dorfwirtshaus zu Judenbach“, ist sowohl chronologisch auf Luthers Leben bezogen als auch, 1875, von der Entstehungszeit her das erste. Es ist uns durch einen Stich überliefert, von dem mir leider nur noch eine Fotografie erhalten ist (Abb. 277).²⁴⁴⁰ Zur Erklärung steht hier vermerkt:

„Martin Luther auf dem Wege zum Reichstag in Augsburg, als er im Gasthaus von Johann Bauer genannt Sachs in Judenbach am 14. April 1530 (siehe Brief an Spalatin) übernachtete und dort den Kaiserlichen Rat Pfäffinger traf und ihn dazu brachte die Zeche zu zahlen. Martin Luther fuhr weiter nach Coburg, predigte dort mehrmals und fuhr auf Rat seiner Freunde nicht nach Augsburg, sondern versteckte sich auf der Veste Coburg.“²⁴⁴¹

Das Dorf Judenbach liegt an der alten Heer- und Handelsstraße zwischen Nürnberg und Leipzig, der kürzesten Verbindung durch den Thüringer Wald. Luther machte hier zwischen 1518 und 1539 mehrfach Rast.²⁴⁴² Das Bildthema ist wohl vor allem aus einem lokalen Interesse des aus Coburg gebürtigen Grünenwald oder eines Coburger oder Judenbacher

²⁴⁴⁰ Frau Annemarie Gläser aus Judenbach, der ich für diese Information herzlich danke, fand einen dieser Stiche in ihrem Haus auf und verkaufte ihn an ein Mitglied der Familie Bauersachs, einen Nachfahren des auf dem Bild gleichfalls dargestellten Wirts Johann Bauer gen. Sachs. Über den Verbleib des Gemäldes wissen leider weder Frau Gläser noch die Nachkommen der Bauersachs' Näheres.

²⁴⁴¹ Der Brief an Spalatin ist allerdings nicht anlässlich eines Aufenthaltes 1530, sondern 1518 verfasst worden, vgl. WA BR, Bd. 1, Nr. 72, Brief Luthers an Spalatin vom 15. April 1518. Luther war auf der Reise zur Heidelberger Disputation.

²⁴⁴² S. www.judenbach.de, Tourismus. 26.1.2004.

Auftraggebers hervorgegangen. Auch der Herzog von Coburg kommt als Auftraggeber in Frage, der einige von Grünenwalds Bildern ankauft und ihn 1875, im Entstehungsjahr auch des Luther-Bildes, auf eine Studienreise nach England schickte.²⁴⁴³

Grünenwald, in München bei Strähuber und Diez ausgebildet, verdingte sich wie letzterer vor allem im historisch kostümierten Genre, malte „Marodeurs, in einer Scheune lagernd“ oder „Landsknechte des 16. Jahrhunderts“.²⁴⁴⁴ Auch die Szene „im Dorfwirtshaus zu Judenbach“ könnte eine anonyme Wirtshausszene des 16. Jahrhunderts sein. Schauplatz ist ein dämmeriger Raum mit niedriger, hölzerner Decke, unter der Regale mit Krügen und Trinkgefäßen angebracht sind. An zwei an der diagonal von links in die Bildtiefe hinein verlaufenden Fensterwand stehenden Tischen haben sich Reisende im Kostüm des 16. Jahrhunderts versammelt, vorn rechts sitzen zwei weitere Männer auf einer Bank, im Gespräch mit einem vor ihnen stehenden Ritter in voller Rüstung. Ein über ein Regal geworfener Mantel, ein rechts unten in der Bildecke herumliegender Holzschuh, ein an einem Haken aufgehängtes Barett, auf dem Boden abgelegtes Zaumzeug vermitteln die Atmosphäre des Wirtshauses, das Transitorische des Einkehrens, Ankunft und Aufbruch.

Fast genau in der Bildmitte im hinteren Bereich des Raumes steht der Wirt, Johann Bauer, mit aufgerollten Hemdsärmeln und Schürze. Er bedient illustre Gäste: Den Kopf wendet er zu einem am Tisch sitzenden beleibten und bärtigen Mann, in dem wir vielleicht Herzog Johann Friedrich von Sachsen zu erkennen haben, den späteren Kurfürsten (vgl. Abb. 278). Ihm gegenüber sitzt, von der links durch das Fenster hereinscheinenden Sonne angestrahlt, Martin Luther im Habitus der Cranach-Gemälde von um 1532 (vgl. Abb. 11), das Barett auf dem Kopf. Unter den sich im linken Bildteil versammelnden Gästen erkennen wir auch Melanchthon, der dem Betrachter den Kopf zuwendet und aus dem Bild herauszuschauen scheint.

Das Bild verrät einmal mehr das Interesse an der Verbindung einer Lokalität, hier Judenbach, mit einer berühmten historischen Persönlichkeit, auf die man im geschichtsbeflissenen 19. Jahrhundert besonders stolz war. Die historische Person, um die es hier in erster Linie und noch vor dem Kurfürsten und Melanchthon geht, ist Luther, und Grünenwald hat ihn durch Beleuchtung und Positionierung fast in der Mittelachse des Bildes hervorgehoben. Doch hat er darauf verzichtet, Luther in den lebendigen Zusammenhang der Wirtshausszene erzählerisch überzeugend einzubinden: Sein Gegenüber spricht mit dem Wirt, und auch ansonsten beachtet ihn niemand in dem Gasthaus. Starr und unbeteiligt sitzt er auf der Bank,

²⁴⁴³ TB 15, 1922, S. 130.

²⁴⁴⁴ BM I,1, S. 444, Nr. 4 und 6.

versatzstückartig und wie aus einem Cranach-Gemälde ausgeschnitten. Der Reformator wirkt dadurch aus dem alltäglichen Gasthaus-Treiben ausgeschlossen, überhöht, noch in den banalsten Zusammenhängen bleibt der Mythos Luther erhalten.

V.16.2. Luthers Brief an Hänschen

Genau umgekehrt ist das Verhältnis in dem Zyklus, den Arthur Fitger (1840–1909) zum Lutherjubiläum 1883 als Geschenk für den Betsaal des Bremer Knabenwaisenhauses St. Petri am Domshof in Bremen ausführte.²⁴⁴⁵ In einem fast mythologisch wirkenden Umfeld, einer allegorischen Ausmalung von „Luthers Brief an Hänschen“, wirkt die Person Luthers menschlich-nah und väterlich.

Der Brief, den Luther während des Coburg-Aufenthaltes am 19. Juni 1530 an seinen vierjährigen Sohn schrieb, wurde in der Literatur des 19. Jahrhunderts mit Genuss zitiert und war laut Hofprediger Bernhard Rogge „eins der köstlichsten und lieblichsten Zeugnisse der kindlich frommen, zu munterem Scherz aufgelegten Stimmung, die ihn auf der Koburg erfüllte“.²⁴⁴⁶

Der Brief, „in welchem das Vaterherz sich weit aufthat und eine Sprache redete, wie sie nur die herzinnigste Liebe und Zärtlichkeit, zugleich aber auch die auf tiefpoetischer Veranlagung beruhende Meisterschaft in der Ausdrucksweise kindlicher Einfalt zu sprechen vermag“²⁴⁴⁷ und durch den man dem Menschen, dem zärtlichen Vater Luther näher kam als durch jedes andere Zeugnis, sei hier zitiert:

„Gnade und Friede in Christo! Mein hertzlieber Son, Ich sehe gern, das du wol lernest und vleissig bettest. Thue also, mein Son, und fhare fort. Wenn ich heim kome, so wil ich dir ein schon Jarmarckt mit bringen. Ich weis ein hubschen, schonen, lustigen Garten. Da gehen viel Kinder innen, haben guldene Rocklin an und lesen schöne Öpffel unter den Beumen und Birnen, Kirsschen, spilling und pflaumen, singen, springen und sind frolich. Haben auch schöne kleine Pferdlin mit gulden zeumen und silbern Setteln. Da fragt ich den Mann, des der Garten ist, Wes die Kinder weren? Da sprach er: Es sind die Kinder, die gern beten, lernen und from sein. Da sprach ich: Lieber Man, Ich hab auch einen Son, heisst Hensichen Luther, Mocht er nicht auch in den Garten komen, das er auch solche schöne Öpffel und Birne essen mochte und solche feine Pferdlin reiten und mit diesen Kindern spielen? Da sprach der Man: Wenn er gerne bettet, lernet und from ist, So sol er auch in den Garten komen. Lippus und Jost [die Söhne von Melanchthon und Jonas, d. Verf.] auch, und wenn sie allzusammen komen, so werden sie auch pfeiffen, Paucken, lauten und allerley andere Seitespiel haben, auch tanzen und mit kleinen Armbrüsten schiessen. Und er zeigt mir dort eine feine wiesen im Garten, zu tantzen zugericht, da hiengen eitel guldene pfeiffen und Paucken und feine silberne Armbruste. Aber es war noch fruhe, das die Kinder noch nicht gessen hatten; darumb kundte ich des Tantzes nicht erharren

²⁴⁴⁵ Das *Christliche Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1884, S. 31 f. berichtet davon; s. auch WEIBEZAHN 1996, S. 6 f. Ich danke herzlich Herrn Wolfgang Türk, Münster, der mich mit Material zu den Waisenhausbildern Fitgers versorgte.

²⁴⁴⁶ ROGGE⁶1909, S. 218.

²⁴⁴⁷ STEIN 1888, S. 332.

und sprach zu dem Man: Ah, lieber Herr, Ich will flux hingehen und das alles meinem lieben Son Hensichen schreiben, das er ja vleissig lerne, wol bete und fromm sey, auff das Er auch in diesen Garten kome. Aber er hat eine Müme Lene, die mus er mit bringen. Da sprach der Man: Es sol ia sein, Gehe hin und schreibs im also.

Darumb, lieber Son Hensichen, lerne und bete ia getrost und sage es Lippus und Justen auch, das sie auch lernen und beten, So werdet ir mit ein ander in den Garten komen. Hie mit bis dem lieben Gott befolhen und grusse Mume Lenen und gib ir einen Bus von meinet wegen. Dein lieber Vater Martinus Luther.²⁴⁴⁸

Diese Phantasie Luthers, mit der er seinem Sohn Hans den Paradiesgarten ausmalte, hat der Bremer Maler und Dichter Arthur Fitger, bekannt vor allem für seine souverän gemalten Monumentalgemälde in Bremen und Umgebung,²⁴⁴⁹ in mehreren Einzelbildern und einem Fries verbildlicht. Die Gemälde wurden bereits 1901 bei Aufgabe des Gebäudes am Domshof in das neue Haus in der Stader Straße und von dort 1921 zum Kinderheim nach Osterholz-Tenever gebracht. Auf dem dortigen Dachboden fand man einige der Bilder 1996 wieder auf, möglicherweise handelt es sich jedoch – das legt ein Vergleich der Bilder mit historischen Fotografien der Waisenhausbilder nahe – um Entwürfe.²⁴⁵⁰ Das Gemälde, das Luther zeigte, war bei diesem Fund nicht dabei.

Fitger entfaltet in seinen Bildern eine paradiesische Kinderwelt: auf dem Fries wird gebadet, Laute gespielt und gesungen, die Einzelbilder zeigen tanzende Kinder, zwei kleine Jungen auf „Pferdlin“ und einen, der, von einem Hund bewacht, mit seiner kleinen Armbrust schießt. Mädchen bekränzen sich mit Blumen, zwei Jungen musizieren mit Flöte und Laute in einem Frühlings-Hain.

Dass es sich um das Paradies handeln muss, wird durch das Mittelbild deutlich, das „zwischen den Fenstern des Betsaals“²⁴⁵¹ angebracht war und uns in einer alten Fotografie erhalten ist (Abb. 279):²⁴⁵² Vor einer Mauer im grünen Gras spielen Johannes der Täufer mit seinem Kreuzstab und das auf einem Lamm sitzende, nur mit einer Windel bekleidete, blondgelockte liebevolle Christkind. Zwei Kinder-Engel kommen von rechts und links mit den Armen voller Blüten, die sie dem Christkind darreichen wollen. Hinter der Mauer steht Martin Luther, der eine Hand in Brusthöhe darauf gelegt hat und sich vorbeugt, um in den Paradiesgarten spähen zu können, mit einem leisen Lächeln die liebevolle Szene betrachtend.

Luther wird hier für die Bremer Waisenknaben als eine ganz väterliche Figur gezeichnet, wohlwollend-gutmütig und menschlich. Dabei scheut sich Fitger nicht, ihn in eher allegorische Zusammenhänge zu stellen, die mit dem Wortlaut des väterlichen Briefes nicht

²⁴⁴⁸ WA BR, Bd. 5, Nr. 1595, S. 377 f.

²⁴⁴⁹ Einen Überblick über Leben und Schaffen des Künstlers gibt TARDEL 1912.

²⁴⁵⁰ WEIBEZAHN 1996, S. 6.

²⁴⁵¹ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1884, S. 31

einmal hundertprozentig übereinstimmen. Wörtlicher hatte Adrian Ludwig Richter das Thema 1858 in einem Holzschnitt aufgefasst:²⁴⁵³ In seinen Bildern zu „Luthers Brief an Hänsigen“ steht Luther neben dem Besitzer des Gartens, den er in seinem Brief erwähnt, und sieht den spielenden und Armbrust schießenden Kindern zu. Und auch Hänschen ist gezeigt, wie er seine neben ihm kniende Muhme Lene küsst und herzt.

Fitger dagegen scheint es weniger um eine genaue Illustration des Briefes gegangen zu sein als darum, den Waisenkindern in ihrem Betsaal in didaktischer Absicht den Paradiesgarten, wie er sich für sie gestalten mag, vor Augen zu führen. Der Bezug auf Luthers Brief besteht dann neben den verwandten Motiven auch in der Mahnung, immer brav zu lernen, zu beten und fromm zu sein, damit die schöne Vision einmal Wirklichkeit würde. Luthers Frömmigkeit, mit der er andachtsvoll auf das Christkind und Johannes hinunterblickt, wird da besonders vorbildlich gewesen sein.

V.16.3. Luther spielt auf der Veste Coburg die Laute

Nur ein Gemälde des 19. Jahrhunderts verbildlichte direkt den Aufenthalt Luthers auf der Veste Coburg: Heinrich Stelzners (1833–1910) 1885 gemaltes und uns durch eine ältere Abbildung bekanntes Bild „Luther in Coburg“ (Abb. 280).²⁴⁵⁴ Heinrich Stelzner lernte an der Nürnberger Kunstschule bei Kreling und später autodidaktisch in München, wo er dann Professor an der Kunstgewerbeschule wurde. Er wird uns noch mehrfach begegnen, denn er malte mehrere genreartige Bilder aus der Reformationszeit.²⁴⁵⁵ Was Luther betrifft, so stellte er ihn ausschließlich in seinem fortgeschrittenen Lebensalter dar, während er Jugend- und Kampfesjahre des Reformators vermied. Mit Vorliebe suchte er ihn in häuslicher Umgebung auf, in vertrautem Umgang mit Familie und Freunden, oder allein an seiner Arbeit sitzend, und stets wird dabei eine traulich-harmonische Atmosphäre erzeugt.

So auch in „Luther in Coburg“. Luther ist hier allein in seiner Stube sitzend dargestellt, von der Stelzner mit der Fensterseite links und der die Nische nach hinten begrenzenden, im rechten Bilddrittel durch ein vertikales Spiralornament abgesetzten Wand nur einen Ausschnitt zeigt. Links wird das Bildfeld von einer steinernen gedrehten Säule begrenzt, rechts von einem nur mit einer Ecke ins Bild hineinragenden schön gearbeiteten Zargentisch.

²⁴⁵² Die Kenntnis der Fotografie verdanke ich Herrn Wolfgang Türk in Münster.

²⁴⁵³ Abb. in: STUBBE 1968, Bd. 2, S. 1496–1498. Die Bilder erschienen zuerst in: „Der Kindengel. Spruchbüchlein für fromme Kinder“, 1858.

²⁴⁵⁴ Abb. in: EISENACHER O. J., zw. S. 112 und 113. Ich danke Herrn Dr. Joachim Kruse für den Hinweis auf das Bild.

²⁴⁵⁵ TB 31, 1937, S. 586. Eine „Protestantische Predigt im 30jähr. Krieg“ befand sich laut TB im Züricher Kunsthaus.

Nur ein grober Steinfußboden vermittelt einen Eindruck von der spätmittelalterlichen Rauheit der Burg.

An der Wand entlang verläuft eine hölzerne Sitzbank, mit einem Kissen versehen. Luther sitzt in der Mitte des Bildes, von der Nischenwand hinterfangen. Stelzner hat ihn über seine Jahre stämmig gezeichnet, mit dem bekannten Predigertalar und dem weißen Kragen angetan. Das Haar ergraut bereits, der Ansatz zum Doppelkinn ist erkennbar, und doch zeigt das ins Profil gewendete Gesicht ganz markante Züge: Das tiefliegende Auge ist von einem hohen, wie mit Kohle nachgezeichneten Brauenbogen überfangen, markant ist die Einbuchtung zwischen Nase und Stirn und die weit vorspringende Nase. Der etwas zu rote Mund ist zum Gesang leicht geöffnet, mit dem Luther sein Lautenspiel begleitet. Dabei schaut er zum Fenster hinaus, auf eine sonnenbeschienene Landschaft, in der die Schwalben direkt vor dem Fenster herfliegen. Einer der Vögel ist, vielleicht von Luthers Musik angelockt, sogar nahe herangekommen und hat sich in den oberen offenen Fensterflügel gesetzt.

Unwillkürlich fühlt der Betrachter sich erinnert an den berühmten Brief, den Luther von der Coburg aus an seine in Wittenberg zurückgelassenen Freunde schickte und in dem er schrieb, er wähne sich auf einem Reichstag der Dohlen und Krähen, deren Geschrei und Gezank ihn an das Gehaben der „große[n], mächtige[n] Herren“ auf dem Reichstag erinnerte.²⁴⁵⁶ Doch hat Stelzner, seinem ausgeprägten Harmonieempfinden gemäß, die großen schwarzen Vögel durch anmutige Schwalben ersetzt.

Verschiedene Requisiten deuten auf Luthers tadellose und vorbildliche Lebensführung auf der Veste Coburg hin: Auf der Bank neben ihm liegt ein dickes Buch, die Bibel wohl, in der Luther in seiner Einsamkeit studiert, und auf dem Tisch deuten ein Tintenfass mit Feder und ein daneben liegender Zettel auf die zahlreichen Briefe hin, die Luther von der Veste aus versandte. Einige Briefe und zwei weitere Federn stecken auch in dem an der Wand gespannten Lederband.

Hauptthema des Bildes aber ist die Musik, die für Luther besonders in Coburg tatsächlich eine große Rolle spielte, wurde er doch durch starke Kopfschmerzen und Ohrensausen häufig von der Arbeit abgehalten und vertrieb sich dann die Zeit mit „beten, schlafen, müßig sein, spielen [...] und singen“.²⁴⁵⁷ Von der Coburg aus bat er auch den Münchener Hofkomponisten Ludwig Senfl um eine Motette und stellte in dem entsprechenden Schreiben einige Überlegungen über die Musik an, denn diese „rangierte für ihn sofort nach der Theologie, da

²⁴⁵⁶ WA BR, Bd. 5, Nr. 1555, S. 292–295: Luther an seine Tischgesellen in Wittenberg (?), Veste Coburg, 26. April 1530 (?).

²⁴⁵⁷ BRECHT 1986, S. 362.

nur diese beiden Künste einen ruhigen und frohen Sinn zu geben und den Teufel als den Urheber von Traurigkeit und Verwirrung zu vertreiben vermochten.“²⁴⁵⁸

In seinen Tischreden sagte Luther einmal:

„Wer die Musicam verachtet, wie denn alle Schwärmer thun, mit denen bin ich nicht zufrieden. Denn die Musica ist eine Gabe und Geschenke Gottes, nicht ein Menschen-Geschenk. So vertreibt sie auch den Teufel, und machet die Leute fröhlich; man vergißt dabey alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffart und anderer Laster. Ich gebe nach der Theologie der Musica den nächsten Locum und die höchste Ehre.“²⁴⁵⁹

Die Lutherbiographen des 19. Jahrhunderts liebten Luthers Liebe zur Musik besonders, nicht nur, weil er als „Vater des deutschen Kirchenliedes“²⁴⁶⁰ galt, sondern auch, weil sie für Luthers Gemütsinnigkeit stand. So hieß es in Pastor Werckshagens Abriss über Luthers Leben:

„Eines Dichters Herz und Gemüt hatte der Mann, der das Lautenspiel über alles liebte, der sich an den Singvöglein freute, an der Schönheit der Erntefelder erbaute, seines Gartens gerne pflegte, der mit den Kindern ein Kind war, der über seinem Familienleben den Schimmer traulicher Poesie auszubreiten verstand.“²⁴⁶¹

Luther als Gemütsmensch, das war wiederholt Thema der Bilder Heinrich Stelzners, und „Luther in Coburg“ fügt sich dieser Reihe nahtlos ein. Dies ist die Kehrseite des besonders durch Lessings Bilder ins Bewusstsein des Publikums gebrachten und durch zahlreiche Bilder von der „Verbrennung der Bannbulle“ oder dem „Reichstag zu Worms“ kultivierten kämpferischen Reformators, dies ist die Seite an Luther, die besonders die konservativen Protestanten schätzten, die aber gleichermaßen den Idealen der Liberalen in ihrer Vorstellung des exemplarischen Deutschen entsprachen. Der musizierende Luther hatte, anders als der Luther des Marburger Religionsgesprächs, das Potential der alle protestantischen Fraktionen übergreifenden Popularität, und seine Kirchenliedschöpfungen wurden hüben wie drüben gleichermaßen goutiert.

Die Bilder des musizierenden Luther – meist im Zusammenhang mit seiner Familie (s. u. Kap. V.17.2.1.) – waren im 19. Jahrhundert ungemein beliebt, man erinnere sich an dieser Stelle auch an Wilhelm Baron von Löwensterns Lithographie des auf der Wartburg Laute spielenden Luther.²⁴⁶² Nur einmal wurde dagegen Luthers Arbeit an einem Kirchenlied selbst zum Thema, und auch diesmal war es Heinrich Stelzner, der sich des Stoffes annahm. Das

²⁴⁵⁸ BRECHT 1986, S. 363; s. zu Luthers Verhältnis zur Musik auch WILSDORF 1996, bes. S. 230.

²⁴⁵⁹ WA TR, Bd. 6, Nr. 7034.

²⁴⁶⁰ ROGGE ⁶1909, S. 175.

²⁴⁶¹ WERCKSHAGEN 1901B, S. 39.

²⁴⁶² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.11., S. 113.

Bild soll wegen seiner Verwandtschaft zu „Luther in Coburg“ an dieser Stelle besprochen werden.

V.16.4. Luther als „Vater des deutschen Kirchengesangs“

Im „Christlichen Kunstblatt“ von 1888 fand sich der Druck einer „Nachbildung einer von Herrn Professor Stelzner uns auf unsere Bitten zu diesem Zweck gütigst dargebotene[n] Photographie“ eines Gemäldes, das der Künstler im gleichen Jahr im Münchener Kunstverein ausstellte (Abb. 281):²⁴⁶³ „Luther als Tonsetzer“. Im Text hieß es dazu:

„Wie er [Luther, d. Verf.] auch als Tondichter seinen Mann stellt und in geweihter Stunde die Melodie zu seinem deutschen Te deum aus der Tiefe seines anbetenden, gottfreudigen Herzens schöpft, oder vielmehr aus den himmlischen Höhen und Chören sich eingeben läßt, das hat Prof. Stelzner in München unlängst in einem, jetzt dem dortigen Kunstverein gehörigen Gemälde dargestellt. Da sitzt der Mann Gottes in sonntäglicher Frühe und Kleidung auf der Bank unter dem halb offenen Fenster, durch welches ein helles Morgenlicht in die stille Studierstube fällt. Neben ihm hat er seine Hand-Bibel und ein altes Antiphonar, auf einem Notenblatt lesen wir den alten Hymnus O lux beata trinitas (O selig Licht, Dreieinigkeit), auf dem Pult vor ihm liegt ein Papier, auf welches er soeben die ersten Noten zum ‘ersten Chor’ von ‘Herr Gott, dich loben wir’ mit seiner Feder geschrieben.“²⁴⁶⁴

Nun lausche „der gottbegeisterte Kraftmann verklärten Angesichts“ auf die Musik der Engel. Tatsächlich wirkt dieser Luther Stelzners wie göttlich beseelt. Er sitzt in einer ganz ähnlichen Stube, wie Stelzner sie für das Coburg-Bild gezeichnet hat, in einer Fensternische. Durch das Fenster fällt strahlend helles Licht herein und beleuchtet Luthers Gesicht und Hände und das Notenblatt, das er mit der Linken gefasst hat. In der rechten Hand hält er die Feder, hält jedoch einen Moment im Schreiben inne, um wie verklärt die Augen gen Himmel zu heben. Ähnlich fasste auch Armin Stein Luthers Kirchenlieddichtung als göttlich inspirierten Geniestreich auf. Er schilderte in seinem Roman „Luther“ eine Szene, in der Luther gerade dabei ist, eine Vorlesung vorzubereiten, dann jedoch jäh aufspringt, herumläuft und vor sich hin murmelt.

„Endlich ließ er sich wieder an dem Tisch nieder und begann zu schreiben. Und was da aus der Feder kam, das war ein Lied. Unter dem Studieren war der Geist über ihn gekommen und hatte ihn zu einem neuen Gesang begeistert.“²⁴⁶⁵

Luthers Kirchenlieddichtung wird, ähnlich wie häufig seine Bibelübersetzung auf der Wartburg, fast mythisch verklärt, und das entspricht der hohen Bedeutung, die man seinen deutschen Kirchenliedern nicht zu Unrecht beimaß. Zwar hatte es schon vor Luther populäre

²⁴⁶³ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1888, S. 161–163, Abb. S. 162.

²⁴⁶⁴ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1888, S. 163.

²⁴⁶⁵ STEIN 1888, S. 225.

deutsche Gesänge gegeben, doch fanden sie erst durch ihn ihren Eingang in den regulären Gottesdienst. Luther ließ auch die ersten deutschen Gesangbücher drucken, für die er eigene Gesänge schrieb, aber auch Freunde zu dieser Arbeit animierte (das „Achtliederbuch“, Nürnberg, und das „Geistliche Gesangbüchlein“, Wittenberg 1524, denen dann auch bald weitere Gesangbücher sowohl in Wittenberg als auch in Erfurt, Leipzig und anderswo folgten).²⁴⁶⁶

Für seine eigenen Lieder nahm Luther ins Deutsche übertragene Psalmen als Vorlage, dichtete aber auch selbst („Nun freut euch, liebe Christen gemein“), die Melodien waren teils von älteren geistlichen und Volksweisen inspiriert, teils aber auch („Ein feste Burg ist unser Gott“) eigene Schöpfungen Luthers. In Stelzners Bild orientiert Luther sich textlich an dem alten Hymnus, den er im lateinischen Text an die Wand geschrieben hat („Te deum laudamus“), während er die Melodie offensichtlich, beseelt von höherer Inspiration, aus seinem eigenen Inneren schöpft.

Die populären christlichen Gesänge Luthers, die nicht nur in den Gesangbüchern, sondern auch auf Einblattgedrucken (s. o. Abb. 20) weite Verbreitung fanden, trugen nicht wenig zur Popularisierung der neuen Glaubensinhalte wie der neuen Gottesdienstform bei. Disselhoff bemerkte in seinem „Jubelbüchlein“ von 1883 sogar emphatisch:

„An vielen Orten ist der Sieg der Reformation durch das Singen eines evangelischen Liedes für immer entschieden, und mancher Prediger des römischen Aberglaubens hat verstummen müssen, wenn die ganze Gemeinde zu singen begann: ‘Ach Gott, vom Himmel sieh darein’ oder ‘Nun freut euch lieben Christen g’mein.’“²⁴⁶⁷

Darüber hinaus aber wurde in Luthers Chorälen die Grundlage der protestantischen Kirchenmusik überhaupt gesehen, und man nannte Johann Sebastian Bach, dessen Musik besonders seit dessen 100. Todestag im Jahr 1850 eine ‘Renaissance’ erlebte, nicht selten in einem Zuge mit Luther.²⁴⁶⁸ Auch Komponisten des 19. Jahrhunderts, die geistliche Musik Mendelssohns und Brahms’, standen in dieser Tradition: Was Luther in der Literatur durch die Bibelübersetzung geleistet hatte, das leisteten in der Musik seine Lieddichtungen, auch in diesem Bereich also hatten der Reformator und nach ihm die protestantischen Komponisten die deutsche Kultur auf die gegenwärtige Höhe gebracht.

²⁴⁶⁶ OEFNER 1996, S. 369; s. auch WILSDORF 1996; SCHWARZ²1998, S. 148. Ausführlich BRECHT 1986, S. 132–138.

²⁴⁶⁷ DISSELHOFF 1883, S. 76.

²⁴⁶⁸ Vgl. Claus Oefner zur „Bach-Renaissance“, in: KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 366 f. KÖSTLIN 1881, S. 295 nennt Bach den „musikalischen Luther“.

Wie die Bibelübersetzung, so war aber auch die Lieddichtung Luthers höchst volkstümlich, das betonte der liberale Straßburger Professor Heinrich Holtzmann,²⁴⁶⁹ das betonte auch H. A. Köstlin in einem Vortrag über „Luther als Vater des evangelischen Kirchengesangs“: Das Kirchenlied sei „recht das Volkslied im besten und tiefsten Sinne des Wortes“,²⁴⁷⁰ und er fügte hinzu:

„So darf es uns nicht wundern, wenn unser Volk auch in diesem Juwelenschatz das Geschenk des Mannes erblicken möchte, in welchem es mit Recht den Typus seines eigensten Wesens sowohl nach der Seite der Thatkraft als nach der Seite der religiösen Innerlichkeit verehrt, des Mannes, der sein Volk verstanden hat von Grund aus, der, wie keiner vor ihm, dem religiösen Bedürfnis, dem tiefinnersten Sehnen des deutschen Gemüthes Ausdruck gegeben und der ganzen Zartheit und Empfindlichkeit des deutschen Gewissens Rechnung getragen hat, nämlich Martin Luther's. In ihm will das evangelische Volk nicht bloß den Vater der Liederdichtung, sondern auch den Vater des köstlichen Melodienschatzes verehren, wie er in unseren Choralbüchern vorliegt und den schönen Schmuck des Gottesdienstes wie der häuslichen Andacht bildet.“²⁴⁷¹

Die Kirchenlieddichtungen Luthers waren also nicht nur Ausdruck seines tiefen, beseelten Gemüts, sondern auch – und das ging in den Augen der Deutschen des 19. Jahrhunderts miteinander einher – Ausdruck seines volkstümlichen Fühlens.

Das Thema „Luther als Tonsetzer“ beinhaltete also über den Moment von Luthers Lieddichtung selbst hinaus ein wichtiges Stück protestantisch-deutscher Kultur und galt als historische Grundlegung gegenwärtiger Verdienste. Die Verklärung, die Stelzner seinem komponierenden Luther angedeihen ließ, wird so verständlich. Lieber aber als die eigentliche Arbeit an seinen Liedern zeigte man Luthers Musizieren selbst, möglichst im Kreise seiner Familie, eine Vorform der eigenen, so innig gepflegten „Hausmusik“ (s. u. Kap. V.17.2.1.).

V.17. Die 30er und 40er Jahre – Reife- und Altersjahre des Reformators

Die letzten beiden Lebensjahrzehnte Luthers brachten keine großen öffentlichen Auftritte mehr mit sich. Die Ausbreitung der Reformation im Reich und auch im Ausland ging jetzt auch ohne sein direktes Zutun voran. Die Auseinandersetzung mit den Altgläubigen und dem Kaiser – der Augsburger Reichstagsabschied hatte die Confessio Augustana abgelehnt und einige ihrer Lehrsätze ausdrücklich verurteilt – ging weiter, weswegen die protestantischen Stände ihre Bündnispolitik verstärkten. Luther bekräftigte nach langem Zögern ein Widerstandsrecht der Fürsten gegen den Kaiser, arbeitete aber in den folgenden Jahren selbst eher auf Ausgleich und Frieden hin. Er setzte seine Vorlesungen an der Universität und seine

²⁴⁶⁹ HOLTZMANN 1884, S. 185.

²⁴⁷⁰ KÖSTLIN 1881, S. 294.

Arbeit an der Bibelübersetzung, nun zusammen mit anderen Gelehrten der Theologie und der alten Sprachen, fort. Außerdem wirkte er an einer Reform der Doktorpromotion an der Universität mit und führte eine spezielle Prüfung und Ordination für das evangelische Pfarramt ein.²⁴⁷² Im Abendmahlsstreit konnte vor allem auf Vermittlung Martin Bucers hin wenigstens mit den Oberdeutschen in der „Wittenberger Konkordie“ 1536 eine Einigung erzielt werden.²⁴⁷³

Nach wie vor stand auch die von Luther bereits zu Beginn seines reformatorischen Kampfes erhobene Forderung nach einem allgemeinen, christlichen und freien Konzil im Raum, auf dem die Glaubensangelegenheiten unparteiisch geklärt werden sollten. Mehrere Ansätze hatten keine Konsequenzen gehabt, bis Paul III. 1537 ein Konzil nach Mantua ausschreiben ließ. Das aber war päpstliches Gebiet, wogegen Luther und die Evangelischen gefordert hatten, dass das Konzil im Reichsgebiet stattzufinden hätte; ferner stand es von Anfang an unter der Oberaufsicht des Papstes und hatte, das war leicht durchschaubar, den Zweck der Häresieverurteilung. Auf einer Tagung der evangelischen Reichsstände in Schmalkalden wurde die evangelische Haltung gegenüber dieser Ausschreibung beraten; Luther verfasste auf Aufforderung des Kurfürsten hin seine „Schmalkaldischen Artikel“, sein theologisches Testament. Trotz des Zuratens der Theologen lehnten die Fürsten eine Teilnahme am Konzil, das dann ohnehin nicht stattfand, ab.²⁴⁷⁴ An vom Kaiser veranstalteten Religionsgesprächen in Worms und Regensburg 1540/41 nahm Luther nicht teil, sondern verfasste lediglich schriftliche Stellungnahmen.

Das öffentliche Wirken Luthers in seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten war also wenig bildmächtig, und das macht sich auch in der Lutherlebensgraphik bemerkbar: Hier folgte, wie bei Friedrich Campes 1817 herausgegebener „Erinnerungs-Tafel“ (Abb. 137) auf die „Bibelübersetzung auf der Wartburg“ 1522 direkt „Luthers Tod“ 1546,²⁴⁷⁵ und auch in der späteren Folge aus Campes Verlag von um 1825 wird zwischen die „Entführung auf die Wartburg“ und „Luthers Tod“ nur „Luther im Kreise seiner Familie“ geschoben.²⁴⁷⁶ Ähnlich verhält es sich in den von Löwenstern'schen Folgen und ihren Nachahmungen.²⁴⁷⁷

²⁴⁷¹ KÖSTLIN 1881, S. 295.

²⁴⁷² SCHWARZ²1998, S. 221–227.

²⁴⁷³ SCHWARZ²1998, S. 228–235.

²⁴⁷⁴ SCHWARZ²1998, S. 235–240. Erst 1545 kam das seit langem geplante Konzil tatsächlich in Trient zustande; die Protestanten nahmen daran nicht teil. Es ging jetzt auch nicht mehr um Vermittlung zwischen den Konfessionen, sondern um die Abgrenzung des katholischen Glaubens von reformatorischen Bewegungen.

²⁴⁷⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 26.

²⁴⁷⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 33.

²⁴⁷⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34. Vgl. auch Kat. Nr. 36 und 38, wo immerhin noch „Luthers Gebet für den kranken Melanchthon“ thematisiert wird.

Künstler, die sich in Graphik und Malerei doch diesen Jahren in Luthers Leben zuwandten, thematisierten außer der Bibelübersetzung mit den gelehrten Freunden vor allem Luthers Beziehungen zu seinen Fürsten, Freunden und Familie, und seine Tätigkeit als Prediger und Pfarrer. Die dargestellten Ereignisse sind zumeist nicht genau chronologisch einzuordnen, repräsentieren vielmehr Szenen, wie sie alltäglich in Luthers Leben der 30er oder 40er Jahre des 16. Jahrhunderts stattfinden konnten. Sie sollen daher hier nach Themengruppen gegliedert behandelt werden: Entstehen und Rezeption des Lutherporträts Cranachs, Luther im Kreise seiner Familie, Luthers Gebet, Predigt und Abendmahlsausteilung, seine Beziehung zu seinen Fürsten und zu seinem Freund Melanchthon und schließlich die Bibelübersetzung im Kreise der befreundeten Gelehrten. Dem Bild des jugendfrischen Glaubenskämpfers tritt hier das des gesetzten, glaubensstarken, aber im häuslichen Leben, in der täglichen Arbeit und dem Umgang mit Freunden gemütvollen und in sich ruhenden Familien- und Kirchenvaters gegenüber, der in seiner gesamten Lebensführung bürgerliches Wohlverhalten an den Tag legt und so zum Vorbild eines liberalen wie auch konservativen Bürgertums stilisiert werden kann.

V.17.1. Die Macht des Bildes – Cranachs Lutherporträts

Zu den beliebtesten Themenfeldern des sog. historischen Genres gehörte im 19. Jahrhundert auch, was Helmut Börsch-Supan die „kunsthistorische Anekdotendarstellung“ genannt hat.²⁴⁷⁸ Die Glanzpunkte in der Geschichte der eigenen Disziplin, aber auch weniger spektakuläre Momente aus dem Leben bekannter Künstler wurden in solchen Bildern zum Thema. Man suchte das Menschliche in den großen Idolen, wenn man z. B., wie Hermann Koch, „Tintoretto an der Leiche seiner Tochter“²⁴⁷⁹ oder, wie Constantin Cretius, „Van Dyck, seine spätere Gemahlin Maria Ruthven zum erstenmal in der Kirche erblickend“,²⁴⁸⁰ malte; man schwelgte wie Carl Schorn in seinem „Salvator Rosa auf seinen Wanderungen in den Gebirgen von Calabrien den Anführer einer Freibeuter-Bande zeichnend“²⁴⁸¹ in abenteuerlicher Künstler-Romantik. Deutlich überwiegend aber waren die Darstellungen, in denen Künstler mit großen historischen Persönlichkeiten in Kontakt stehen, in denen sie z. B. von Herrschern in ihrem Atelier besucht und geehrt werden. Genannt seien hier nur Ludwig von Hagns „Besuch des Dogen von Venedig im Atelier Tizians“ von 1881,²⁴⁸² Peter Rittigs

²⁴⁷⁸ BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 283.

²⁴⁷⁹ PECHT 1883, S. 37; ROSENBERG 1887, S. 56.

²⁴⁸⁰ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1846, S. 11, Nr. 140.

²⁴⁸¹ ROSENBERG 1887, S. 38; BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1834, S. 59, Nr. 686.

²⁴⁸² München, Neue Pinakothek. KAT. MÜNCHEN 1977, S. 73.

„Julius II. in der Werkstatt Michel-Angelo's, die für sein Grabmal bestimmte Statue des Moses betrachtend“, um 1838,²⁴⁸³ oder August Siegerts „Kaiser Max hält Albrecht Dürer die Leiter“.²⁴⁸⁴

Solche Darstellungen hatten ihre Vorläufer schon in der antiken Künstlerliteratur, wo z. B. Alexander der Große dem Maler Apelles seine Geliebte Campaspe im Tausch gegen ein Gemälde von ihr abtritt, und „Apelles und Campaspe“ wurde seit der Renaissance, als man den Geniestatus des Künstlers wieder entdeckt hatte und der Künstler erneut wie von gleich zu gleich mit den Herrschern verkehrte – Raffael mit Papst Leo X., Tizian mit Karl V. – ein beliebtes Bildthema. Von jeher also galten solche Künstleranekdoten (darunter auch, dass Karl V. Tizian den Pinsel aufhob) auch der gesellschaftlichen Selbstpositionierung der Künstler und ihrem weit über dem bloß Handwerklichen liegenden Status.²⁴⁸⁵ So auch im 19. Jahrhundert, als der Künstler aus den traditionellen Auftraggeberbindungen entlassen war und für den freien Markt produzierte, damit einer Selbstvergewisserung seines Status mehr denn je bedurfte.

So sieht auch Helmut Börsch-Supan in den „kunsthistorischen Anekdotendarstellungen“ einen „Appell, die Kunst zu respektieren“, dem von Herrschern mit großen Aufträgen und Verleihung von Adelsprädikaten an Künstler – Wilhelm „von“ Lindenschmit ist hier ein Beispiel – und von Bürgern durch die Verehrung eines ‚Malerfürsten‘ wie etwa Hans Makart bereitwillig nachgekommen wurde.²⁴⁸⁶

Historischer Bezugspunkt für die deutschen Künstler war natürlich vor allem der größte deutsche Maler der Renaissancezeit, Albrecht Dürer, dessen Leben zum Dürerfest 1828 von Cornelius-Schülern in sieben Transparenten erzählt wurde.²⁴⁸⁷ 1840 veranstaltete die Münchener Künstlerschaft einen historischen Festzug, der auf einen Besuch Kaiser Maximilians in Nürnberg Bezug nahm, bei dem der Kaiser Albrecht Dürer ein Wappen verliehen hatte.²⁴⁸⁸ Neben Dürer wurde von den deutschen Künstlern aber auch Lucas Cranach in mehreren Gemälden thematisiert, der seinem Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen nach der Niederlage im Schmalkaldischen Krieg in seiner Gefangenschaft bei Karl V. Gesellschaft leistete. Zu nennen sind hier u. a. Heinrich Wilhelm Beises „Cranach bittet Karl V. um Gnade für Johann Friedrich den Großmütigen von Sachsen“ von 1822,²⁴⁸⁹

²⁴⁸³ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1838, S. 47, Nr. 645.

²⁴⁸⁴ BECKER 1888, S. 225.

²⁴⁸⁵ Vgl. KRIS – KURZ 1934, S. 49 f.

²⁴⁸⁶ BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 284.

²⁴⁸⁷ Ebd.

²⁴⁸⁸ HARTMANN 1976, S. 22.

²⁴⁸⁹ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1822, S. 21, Nr. 128; BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 284.

Theobald Reinhold von Oërs 1848 entstandenes und heute im Leipziger Museum der bildenden Künste befindliches Bild „Kurfürst Johann Friedrich von Sachsen in der Gefangenschaft zu Innsbruck durch Lucas Cranach getröstet“,²⁴⁹⁰ oder, von dem gleichen Künstler „Lucas Cranach malt den neunjährigen Prinzen, nachmaligen Karl V.“²⁴⁹¹ Für das Weimarer Schloss malte Friedrich Preller „Kurfürst Johann Friedrich mit Cranach, aus der Gefangenschaft heimkehrend, rastet am Fürstenbrunnen bei Jena“.²⁴⁹² Weitere Beispiele ließen sich anführen, die Cranachs enges Verhältnis zu seinem Landesherrn und Kontakt zu Kaiser Karl V. thematisierten.

Eine andere historische Persönlichkeit, mit der Cranach in Kontakt stand und die den Betrachtern des 19. Jahrhunderts mindestens ebenso wichtig war wie die Herrscher des 16. Jahrhunderts, war Martin Luther. War Luther auch kein Fürst, König oder Kaiser, so war er doch einer der ganz Großen seiner Zeit, wenn nicht gar der ‘größte Deutsche’ überhaupt; Cranachs enger Umgang mit ihm musste das Ansehen des Künstlers in den Augen des Bürgertums mehr noch heben als sein Verhältnis zu seinem Kurfürsten. Wir haben gesehen, wie gern man Lucas Cranach als Freund Luthers in die Verlobungs- und Trauungsgemälde einbrachte, wie er sogar auf Gemälden wie dem „Reichstag zu Worms“ oder der „Verbrennung der Bannbulle“ auftaucht. In diesen Gemälden wird Cranach als Freund Luthers thematisiert, der lebhaft Anteil an seinen großen öffentlichen reformatorischen Taten wie auch seinem Familienleben nimmt. Für die Nachwelt am bedeutsamsten war aber wohl, dass Cranach Luthers Porträtist war, dass das Bild, das man im 19. Jahrhundert von Luther hatte, das wir auch heute noch haben, ganz und gar von Cranachs Bildnissen abhängt.

Einige Gemälde des 19. Jahrhunderts thematisieren daher das Lutherporträt Cranachs, zum einen, in einem Gemälde Heinrich Stelzners, seine Entstehung, zum anderen, in Bildern von Karl Schorn und Adolf Jebens, seine zeitgenössische Rezeption.

Für sein Bild „Cranach malt Luther“, das 1893 erstmals auf der Münchener Jahresausstellung gezeigt wurde und kurz vorher entstanden sein wird (Abb. 282),²⁴⁹³ konnte Heinrich

²⁴⁹⁰ KASTLER 1992C, Kat. Nr. 429, Abb. S. 375.

²⁴⁹¹ Ausgestellt auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1851; BM II,1, S. 188, Nr. 23.

²⁴⁹² BM II,1, S. 311, Nr. 22.

²⁴⁹³ Öl/Lwd., 138 x 187 cm; München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Inv. Nr. 8682. Literatur: BM II,2, S. 832, Nr. 19; HOLLAND 1913, S. 153; KAT. MÜNCHEN 1977, S. 296 f.; GROSS 1989, S. 104; KASTLER 1992C, Kat. Nr. 428, S. 374. Abb.: *Daheim* 32, 1896, S. 508; GROSS 1989, Abb. 103; KASTLER 1992C, Farbt. 25, Abb. 428. – Das Bild war ausgestellt auf der Münchener Jahresausstellung im Glaspalast 1893, auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1894 und auf der Sächsisch-Thüringischen Gewerbe-Ausstellung in Leipzig 1897.

Stelzner auf das graphische Vorbild einer Stahlradierung Gustav Königs zurückgreifen (Abb. 104).²⁴⁹⁴ Im Text zu Königs Bild hieß es:

„Verdanken wir es fast allein der fleißigen Künstlerhand des Lukas Cranach, daß Luthers Bild mit seinen markigen, mächtig ausgeprägten Zügen uns erhalten ist, so war es eine gerechte That des Dankes, wenn unser Künstler-Biograph auf diesem Bilde an jene unermüdliche Thätigkeit Kranachs erinnern wollte.“²⁴⁹⁵

Sein Bild war also als eine Hommage an Lucas Cranach, den Künstlerkollegen des 16. Jahrhunderts gedacht, und König, der ‘Luthermaler’ des 19. Jahrhunderts, hatte besonderen Anlass, sich in dessen Nachfolge zu sehen. Er huldigte in seinem Bild nicht nur dem individuellen Künstler Cranach, sondern seinem Stand und seiner Kunst, die allein noch dem 19. Jahrhundert eine Vorstellung von dem Aussehen des ‘großen Reformators’ geben konnte.

Auf der Radierung Königs sitzt Luther auf einem hohen Lehnstuhl auf einem etwas über das normale Fußbodenniveau erhöhten Podest, die Bibel in beiden Händen haltend und sein Antlitz dem ihm links im Bild gegenüberstehenden Cranach zuwendend. Zwischen beiden, die Mittelachse des lünettenförmig abgeschlossenen Bildfeldes bildend, steht die Staffelei, das darauf stehende Tafelbild aber kehrt dem Betrachter nur seine Rückseite zu. Joachim Kruse bemerkte dazu:

„Die Illustration Königs ist ein Spiel mit der Realität und der Zeit: König löst Luther gewissermaßen wieder aus dem Bilde Cranachs heraus und setzt ihn real ins Zimmer, während er das einzige heute noch wirklich vorhandene Stück Lutherzeit, das Gemälde, so hinstellt, daß wir es nicht erkennen können ...“²⁴⁹⁶

Statt der Lutherbilder, die wir alle kennen, stellt König nun den ‘leibhaftigen Luther’ vor den Betrachter hin, so jedenfalls suggeriert es der Künstler durch die Konfrontation von Original und Abbild. Heinrich Stelzner spielte das gleiche Spiel, vertiefte aber gleichzeitig die Realitätssuggestion der Atelierszene, indem er in der auf Zufälligkeit zielenden Perspektive, der natürlichen Licht- und Schattenwirkung, der historisch ‘authentischen’ Atelierrekonstruktion und der Erscheinungswahrheit der Personen alle Register des während der zweiten Jahrhunderthälfte entwickelten akademischen Verismus zog.

Der Raum ist in der beliebten Eckperspektive aufgenommen, die die meisten Interieurdarstellungen der zweiten Jahrhunderthälfte charakterisiert. Die hintere Querwand, die fast den ganzen Bildhintergrund dominiert, ist durch zwei eng beieinanderliegende tiefe Fensternischen durchbrochen; durch die rechteckigen Sprossenfenster mit den obligatorischen

²⁴⁹⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.38.1., S. 215, Abb. S. 216.

²⁴⁹⁵ KÖNIG O. J., Text zu Bild Nr. 38.

Butzenscheiben erhält der Raum seine natürliche Helligkeit. Ganz plastisch entsteht vor den Augen des Betrachters das Maleratelier des 16. Jahrhunderts: Einfach weiß gekalkte Wände geben dem Raum Helligkeit, ein grober Bohlenfußboden und eine hölzerne Balkendecke Wärme. Links der Fenster nimmt ein Ofen mit darüber angebrachter steinerner Abzugshaube einen Teil der Wandfläche ein, allerlei Gerät steht sowohl auf dem Ofen als auch auf einem um die Abzugshaube umlaufenden Bord herum, ein umgekippter Mörser mit Stößel zum Farbenreiben, eine Kelle und ein Filter dienen der Herstellung der Farben. An der Wandfläche rechts des Fensters dagegen und der rechts anschließenden und vom rechten Bildrand abgeschnittenen Längswand sind die fertigen Erzeugnisse der künstlerischen Arbeit zu sehen. Das Bildnis Kurfürst Friedrichs des Weisen und Cranachs Darstellung von Christus und der Ehebrecherin hingen schon damals in der Alten Pinakothek in München, wo Stelzner sie studiert haben wird.²⁴⁹⁷ Aber auch dem großen Dürer wird gehuldigt: Unter dem Cranach'schen Bildnis des Kurfürsten hängt der Porträtstich Dürers, links daneben sein Meisterstich „Hieronymus im Gehäus“, flankiert von einer Totenmaske des 1528 verstorbenen Dürer. Auch Cranach war also wie die Künstler des 19. Jahrhunderts ein Verehrer des größten deutschen Künstlers seiner Zeit.

Das Bild „Christus und die Ehebrecherin“ ist in der rechten unteren Bildecke verdeckt von dem aufgeklappten Flügel eines Altarretabels mit einer geschnitzten Heiligenfigur. Kaum wird Stelzner den Retabel als Ausweis für Cranachs Heiligenverehrung ins Bild eingebracht haben, vielmehr steht Cranach für den gebildeten, humanistischen Künstler, der sich auch als Sammler wertvoller älterer Stücke hervortut. Bildung wird auch durch die hinter dem Retabel an der Wand hängende Landkarte und die darunter auf einem Wandvorsprung liegenden Bücher und Schriftstücke suggeriert, und von kultiviertem Geschmack zeugt das fein gearbeitete Mobiliar mit seinen reichen Rankenschnitzereien, die Truhe, die ganz rechts an der Wand steht, das Leseputz und ein kleines Schränkchen links vorn im Bild, das weitere Malerutensilien enthält.

Im Vergleich zu Königs Stahlradierung, die neben den Hauptpersonen Cranach und Luther noch vier weitere Personen zeigte, hat Stelzner die Personenzahl reduziert, und außer Cranach und Luther ist nur noch Melanchthon anwesend. Luther ist besonders hervorgehoben. Er allein nimmt die rechte Bildhälfte ein und erhält zudem durch die Wand, vor der er sitzt, eine seine dunkle Kleidung hervorhebende und kontrastierende Folie. Luther sitzt in einem hölzernen Lehnstuhl an dem Leseputz, die linke Hand liegt auf der Stuhllehne, die rechte hält

²⁴⁹⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.38.1., S. 215.

²⁴⁹⁷ KAT. MÜNCHEN 1977, S. 296.

ein in seinem Schoß liegendes Buch, in dem er offensichtlich zwischendurch gelesen hat, denn er hat einen Finger als Lesezeichen zwischen die Seiten gesteckt. Der Reformator wendet seinen Oberkörper dem links von ihm sitzenden Cranach zu und bietet dem Betrachter so sein Dreiviertelprofil dar, wie es ähnlich auch in den Original-Gemälden Cranachs der Fall ist. Luther trägt seinen üblichen schwarzen Gelehrtenhabit und das Baret, Kleidung und Gesichtsform entsprechen am ehesten den Cranach-Gemälden, die ab etwa 1532 entstanden (vgl. Abb. 11). Nur der weiße Kragen mit der roten Borte ist eher den späteren 'Kirchenvater'-Porträts Cranachs zuzurechnen.

Dem Lutherbild nach zu urteilen, ist die Szene in den 30er Jahren des 16. Jahrhunderts anzusiedeln, und der 1472 geborene Lucas Cranach befand sich in seinen 60ern. Trotzdem hat Stelzner ihm mit seinem vollen, rotbraunen Bart und dem knallroten Gewand ein jüngeres Aussehen gegeben, und das Samtbaret sitzt keck etwas schief auf seinem Kopf. Lebendig und geistig rege ist dieser Künstler, und der Blick, den er auf die Holztafel vor sich richtet, auf der er mit feinem Pinsel malt, verrät tiefe Konzentration. Hinter Cranach steht, rechts des Ofens und schon etwas im Schatten des nicht durch das Fenster beleuchteten Raumteils, Melanchthon in respektvollem Abstand von dem arbeitenden Künstler. Seine Linke hält ein aufgeschlagenes Buch, sicher liest er dem Künstler und dem Reformator vor, sein Mund ist zum Sprechen geöffnet.

Durch das Beisein Melanchthons wird auch deutlich: Es handelt sich hier nicht nur um eine reine Geschäftsbeziehung zwischen dem Künstler und seinem Porträtmodell, sondern um ein freundschaftliches Beisammensein. Ein halbgefüllter Krug und drei mehr oder weniger geleerte Gläser, die auf der Bank vor dem Fenster stehen, weisen außerdem darauf hin, dass die drei sich vor der Sitzung in zwangloser Atmosphäre freundschaftlich ausgetauscht haben. Gern hätte sich Stelzner, der seine Verehrung für Luther in zahlreichen Gemälden ausdrückte, sicher an der Stelle Cranachs in vertrautem Umgang mit den beiden großen deutschen Reformatoren gesehen, und tatsächlich hieß es in Hollands Nekrolog für Stelzner 1913, dass Cranachs „Konterfei unwillkürlich“ an Stelzner selbst „gemahnt“.²⁴⁹⁸ Es scheint, als träume der Künstler sich zurück in eine heroischere Zeit.

Während Stelzner den 'leibhaftigen' Luther ins Bild brachte, sein Porträt aber gar nicht zeigte, haben Karl Schorn (1802–1850) und Adolf Jebens (1819–1888) das Porträt Luthers selbst zum Dreh- und Angelpunkt ihrer Gemälde gemacht. Das Bild Luthers im Bild kam auch sonst in der Malerei des 19. Jahrhunderts vor, zu nennen ist hier beispielsweise Eduard von

²⁴⁹⁸ HOLLAND 1913, S. 153.

Gebhardts „Der Reformator“²⁴⁹⁹ oder Karl Gustav Hellqvists „Disputation zwischen Olaus Petri und Peter Galle“.²⁵⁰⁰ In Gebhardts Bild hängt ein Lutherporträt hinter dem im Denken und Schreiben begriffenen anonymen Reformator, bei Hellqvist lehnt es an dem Disputationspult des Lutherschülers Olaus Petri. In beiden Fällen dient es also zur Positionsbestimmung des Bildpersonals, wird aber von den Personen im Bild nicht weiter beachtet. Anders ist das in den Bildern Schorns, „Papst Paul III. vor Luther's Bild“ von 1838/39,²⁵⁰¹ und Jebens', „Catharina von Bora in Lucas Cranach's Werkstatt vor dem Bilde Luther's“ von 1868.²⁵⁰² In beiden Bildern ist das Betrachten des Lutherporträts Hauptthema.

Der 1850 bereits mit 48 Jahren verstorbene Karl Schorn (1802–1850) stand an der Schwelle zwischen Romantik und Realismus: Er hatte bei Peter Cornelius gelernt, war dann aber bereits 1824–27 in Paris, wo er bei Ingres und Gros studierte. Die historischen Genrebilder, die er nach seiner Rückkehr nach Berlin malte, darunter dann auch das Bild „Papst Paul III. betrachtet das Bildnis Luthers“, erregten sowohl durch ihre Thematik als auch durch ihre am Französischen geschulte Farbigkeit Aufsehen. Der Konsul Wagener erwarb das höchst modern wirkende Lutherbild, das, als seine Sammlung Grundstock der Berliner Nationalgalerie wurde, in den Besitz des preußischen Staates überging. Es befindet sich noch heute in der Alten Nationalgalerie, wo es allerdings, unfotografiert, im Depot verwahrt wird. Eine kurze Beschreibung muss daher hier ausreichen: In einem kostbar ausgestatteten Gemach des päpstlichen Palastes sitzt in der Bildmitte in Halbfigur der weißbärtige Papst in seinem Lehnstuhl; sein Bildnis ist deutlich an den zeitgenössischen Porträts des gealterten Farnese-Papstes orientiert.²⁵⁰³ Nicht zufällig wählte Schorn unter den vier Päpsten, die Luthers Reformation erlebten, ausgerechnet Paul III. aus: Er war es, der nach dem Bannstrahl Leos X. die schärfsten und weitgehendsten Kampfmaßnahmen ergriff: Durch die Bestätigung des Jesuitenordens 1540 und das 1545 eröffnete Trienter Konzil brachte er ganz maßgeblich die Gegenreformation in Gang.

Hinter dem Papst stehen in Schorns Bild rechts ein greiser Prälat und ein Mönch und links ein weiterer geistlicher Würdenträger. Alle drei schauen auf das Gemälde, das ein junger

²⁴⁹⁹ Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv.Nr. 496. GRIES 1995, Kat.Nr. A63, S. 187 f. mit Literaturangaben, auch S. 65 f., Abb. 22; GROSS 1989, Abb. 492.

²⁵⁰⁰ Abb. bei EISENACHER O. J., S. 177.

²⁵⁰¹ Öl/Lwd., 145 x 204 cm, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, Inv. Nr. W. S. 217. Literatur: ROSENBERG 1879, S. 38; JORDAN 1876, Nr. 325, S. 191; erwähnt bei REBER 1879, S. 634; PECHT 1888, S. 142; BM II,2, S. 641, Nr. 10; BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1839, S. 34, Nr. 774; KAT. BERLIN 2001.

²⁵⁰² *Kunstchronik* 3, 1868, S. 60; BM I,2, S. 610, Nr. 7. Das Bild war auf Sachsens Berliner Kunstausstellung 1868 zu sehen.

²⁵⁰³ Vgl. z. B. Tizians Bildnis von Paul III. mit seinen Nepoten, 1546, Neapel, Galleria Nazionale di Capodimonte.

Chorknabe links im Bild auf einen samtbezogenen Hocker gestellt hat: Ein Brustbild Luthers von Cranach, in dem sich Luther im Dreiviertelprofil und mit dem schwarzen Barett von einem blauen Hintergrund abhebt. Im linken Arm hält er eine große Bibel, die Rechte aber hat er mit mahnendem Zeigefinger erhoben. Letzteres ist eine Abweichung von Cranachs Lutherbildern, die den Betrachter etwas plump darauf aufmerksam macht, dass das Bild des nur auf seine hier übergroß dargestellte Bibel vertrauenden Reformators zu dem Papst wie eine Mahnung kommt: „Bedenke, ob du noch auf dem rechten Wege bist!“

Letzteres kann der Betrachter angesichts des Interieurs verneinen, denn um den Papst herum entfaltet sich großer Prunk: Säulen auf hohem Postament hinterfangen den Chorknaben, der das Bildnis gebracht hat, die Wände sind mit einer kostbaren Ledertapete geschmückt. Im Hintergrund links hinter Paul findet sich gar eine halbnackte, weibliche Skulptur, eine Antike wohl, die gleichermaßen auf die Kunstliebe wie auf die Genussucht der Renaissancepäpste verweist. Der Tisch, auf dem der rechte Arm Pauls liegt, ist mit einer reichen, brokatenen Tischdecke bedeckt. Ein goldenes Weingefäß weist darauf hin, dass der Papst den Freuden des Goldes wie des Trunkes nicht abgeneigt ist, ein kostbar illuminiertes Buch liegt gleich daneben. Ein Hinweis auf die Vergänglichkeit all dieser irdischen Eitelkeit ist die unerbittlich ablaufende Sanduhr.

Die anwesenden Kirchenmänner empfinden das Bildnis Luthers eindeutig als Bedrohung. Der Papst verrät Anspannung, indem er sich gespannt vorbeugt und die linke Hand um die Stuhllehne klammert, und auch die Umstehenden schauen finster drein, der Mönch gar angstvoll. Dabei ist es ‘nur’ ein Bild, das diese Reaktionen auslöst: Thema des Gemäldes ist also auch die Vergegenwärtigungskraft der Malkunst, die Macht des Bildes.

Die Emotionen, die Luthers Bild in dem Gemälde des Porträt- und Genremalers Adolf Jehens von 1868 auslöst, sind sicher sehr anders geartet. Der Aufbewahrungsort des Bildes ist unbekannt, eine Abbildung nicht vorhanden. Eine kurze Beschreibung liefert ein Ausstellungsrezensent, der das Bild in Sachsens permanenter Gemäldeausstellung in Berlin 1868 sah:

„A. Jehens, der sich bisher nur im Porträtfach und oft recht vortheilhaft gezeigt [...] hat sich einmal in das historische Genre gewagt, und malt Katharina v. Bora in Lucas Kranach’s Werkstatt vor dem Bilde Luther’s sitzend; Reichenbach hinter ihrem Stuhl, im Hintergrunde rechts der eintretende Luther, links der Farbenreiber vervollständigen die Komposition. Dieselbe ist offenbar geschickt abgewogen, besonders in den drei Personen der Mittel- und Hauptgruppe. Doch verleugnet sich in dem Ganzen der Porträtmaler nicht, der gewohnt ist, die Scenerie als Nebensache zu behandeln, und die Gestalten im ruhigen Moment möglicher Konzentration ihres geistigen Wesens zu erfassen. Es gelingt ihm nicht, die Personen in das

spezifische Leben des Momentes eingehen zu lassen: alle Figuren posieren, jede in ihrer klug ersonnenen Stellung, wie in leidlichen Familienporträtsbildern.“²⁵⁰⁴

Die Anwesenheit Reichenbachs mag darauf hinweisen, dass das Gemälde eine Szene meint, die sich in der Phantasie des Künstlers vor der Verheiratung Luthers abgespielt haben könnte. Das Ganze erhält dann einen romantischen Beigeschmack: Die junge Katharina, die wohl schon heimlich in Luther verliebt ist, vielleicht auch sich erst beim Anblick seines Gemäldes verliebte und, versunken, wie sie sicher ist, von dem dargestellten Gegenstand selbst erwischt wird. Wieder ist es aber die Macht des Bildes, Emotionen heraufzubeschwören, die letztlich thematisiert wird. Adolf Jebens, selbst Porträtmaler, machte durch diese in die Geschichte verlegte Szene auch Werbung für seine eigene Kunst.

V.17.2. Luther im Kreise seiner Familie

„Luthers öffentliches Leben gleicht einem felsigen Berglande, voll interessanter Parthien; sein häusliches aber einem reizenden Blumenthale, so sonnig als schattenreich.“²⁵⁰⁵

Die Intimisierung und Personalisierung, die das literarische sowie das künstlerische Lutherbild seit der Wende zum 19. Jahrhundert hin kennzeichnete, fand ihre deutlichste Ausprägung in der intensiven Beschreibung und Darstellung von Luthers Familienleben. Hier, im Kreise seiner Lieben, wurde der ‘große Reformator’ auch rein menschlich zum Vorbild, seine immer wieder gepriesene ‘deutsche’ Gemütsinnigkeit erwies sich in den Augen der Protestanten des 19. Jahrhunderts im Umgang mit seiner Frau und seinen Kindern. Martin Scharfe hat das Familienleben Luthers bereits als wichtiges Motiv des „Nach-Luther“ erkannt,²⁵⁰⁶ die Bedeutung des Themas für die Literatur des 19. Jahrhunderts wurde von Walther Killy und Manfred Karnick hervorgehoben.²⁵⁰⁷

Schon der aufklärerisch gesonnene Ludwig Pflaum baute die in seiner „Lebensbeschreibung für Jünglinge“ immer wieder hervorgehobene Vorbildhaftigkeit Luthers nicht nur auf seiner öffentlichen Wirksamkeit, sondern auch auf seinem Verhalten im privaten Leben auf und dokumentierte damit das wachsende Interesse an den intimeren Momenten in Luthers Leben:

„Ich denke, man wird gerne einen so großen Mann ausser der Weltbühne, auf der er als Hauptfigur herrschte, auch in seinem Hause, in seinen traulichen Familienverhältnissen, besonders als Gatte und Vater, als Freund und Gesellschafter, man wird ihn gerne bey seinen Vergnügungen, am Tische, und in den Stunden der Muße belauschen, und aus seinem Benehmen gegen Freunde und Hausgenossen, gegen Hohe und Niedere, aus den zahllosen

²⁵⁰⁴ *Kunstchronik* 3, 1868, Sp. 60.

²⁵⁰⁵ PFLAUM 1817, Zweytes Bändchen, S. VI.

²⁵⁰⁶ SCHARFE 1996, S. 17.

²⁵⁰⁷ KARNICK 1983, S. 271–277; KILLY 1983, S. 295 f.

kleinen Handlungen, wovon die Welt nicht spricht, worin aber nur um so wahrer das eigentliche Selbst sich ausspricht, die feinsten und ausdrucksvollsten Züge zu einem getreuen Charaktergemälde des Mannes sich sammeln.²⁵⁰⁸

Eine solche Sicht auf Luther wurde aber erst da möglich, wo überhaupt zwischen öffentlich und privat getrennt wurde, also mit der Ausbildung einer bürgerlichen Familienstruktur, wie sie mit dem Auftreten von frühindustriellen Produktionsmethoden seit dem 18. Jahrhundert immer mehr hervortrat. Entgegen den bis dahin üblichen Lebens- und Arbeitsstrukturen, in denen das 'ganze Haus' die Familie mitsamt weiterer Verwandtschaft und Gesinde als Produktionseinheit umfasste, kam es nun verstärkt zu einer Trennung von Lebens- und Arbeitsbereich. Der Mann verließ morgens das Haus, um zur Arbeit zu gehen, der Bereich der Frau aber blieb auf Haushaltsführung und Kindererziehung beschränkt; die Kleinfamilie löste das 'ganze Haus' ab.²⁵⁰⁹

„Mit der Trennung von Betrieb und Haushalt tritt der 'Rationalität' des Arbeitsbereichs die 'Sentimentalität' der Familie gegenüber“;²⁵¹⁰ der Innenraum der Familie wurde nun auch zum Raum der freien Emotionalität. Die Liebe der Eheleute zueinander bekam da ein größeres Gewicht als früher, aber auch die liebevolle Zuwendung zu den Kindern, die erst seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts als eigenständige Persönlichkeiten in ihrer spezifisch kindlichen Lebenswelt wahrgenommen und gefördert wurden.²⁵¹¹ Aus dem Lebensbereich der großen Haushaltsfamilie wurden Geschlechtervorstellungen und geschlechtsspezifische Tugendanforderungen in die Kleinfamilie hinübergetragen. Die Autorität des *pater familias*, dem alle wichtigen Entscheidungen auch im häuslichen Bereich vorbehalten waren und dem die gesamte Familie Gehorsam schuldete, blieb trotz Aufweichungserscheinungen während der späten Aufklärung und Frühromantik unangetastet und führte letztlich zu dem starren Patriarchalismus des späten 19. Jahrhunderts. Dem stand das Ideal einer stillen, sittsamen und stetig fleißigen Hausfrau gegenüber, die es versteht, in ihrer Familie Liebe und Behaglichkeit zu verbreiten, dafür zu sorgen, dass der Haushalt wie am Schnürchen läuft und die Erziehung der Kinder zu überwachen. Während der Mann in beiden Welten, der öffentlichen wie der privaten verkehrte, war der Lebensbereich der Frau auf das Private eingeschränkt.

Die so geprägte Familienstruktur wurde bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts zu einem Grundmerkmal spezifisch bürgerlicher Lebensführung, durch die das Bürgertum sich vom Adel einerseits, von den ländlich-bäuerlichen Schichten und dem Proletariat andererseits

²⁵⁰⁸ PFLAUM 1817, Zweytes Bändchen, S. V.

²⁵⁰⁹ Zum 'ganzen Haus', der Familie als Produktionsgemeinschaft s. WEBER-KELLERMANN 1974, Kap. III. Den allmählichen Wandel zur „Kleinfamilie“ beschreibt sie S. 100 f.

²⁵¹⁰ LORENZ 1985, S. 6; s. auch DÖCKER 1994, S. 14.

absetzte,²⁵¹² und schon bald wurde diese bürgerlich-familiäre Lebensführung auch philosophisch untermauert: In der „Phänomenologie des Geistes“ von 1807 erklärte Hegel die Familie zur sittlichen Grundeinheit, als die sie auch in der weiteren Ausformung seiner Philosophie ihren Platz hatte. Als kleinste Einheit menschlicher Gemeinschaft fiel es der Familie zu, das vernünftige und sittliche Individuum für ein ideales Staatswesen heranzuziehen. Die Familie war damit im wahrsten Sinne des Wortes Keimzelle von Gesellschaft und Staat; ähnlich war sie auch in Schleiermachers Philosophie „verantwortlich für die Ausbildung der Ethik“.²⁵¹³

War aber die Kleinfamilie, der integrale Bestandteil der bürgerlichen Identität, von so großer Bedeutung für die Sittlichkeit von Staat und Gesellschaft, dann begründete das Bürgertum hierin auch seinen Anspruch auf seine eigene staatstragende Stellung. Die auf Hegel fußende „familiarisierte politische[n] Sprache“ machten sich daher sowohl liberale wie konservative Theoretiker zu eigen.²⁵¹⁴

Die Wurzeln aber für die hohe Einschätzung von Hausstand und Ehe als Hort und Keimzelle der sittlichen Lebensführung lagen bereits in lutherischer Ethik begründet: Luther war es schließlich, der Ehe und Familie ihren Platz noch über der mönchisch-asketischen Lebensweise einräumte, der das Ehesakrament auflöste und die Ehe damit „mehr in den moralisch-persönlichen Bereich verlegte“,²⁵¹⁵ der schließlich das protestantische Pfarrhaus als Idealbild eines von christlicher Nächstenliebe geprägten deutschen Familienwesens etablierte. Die protestantischen Schriftsteller des 19. Jahrhunderts wurden nicht müde, darauf hinzuweisen:

„Man erkannte, daß das ganze Mönchsleben nach der heiligen Schrift nicht gottgefällig sei, und die Reformatoren, besonders Luther, zeigten mit größter Klarheit, Kraft und Wärme die Würde und Christlichkeit der Ehe, des Hausstandes und der Arbeitsamkeit, also desjenigen, was die bürgerliche Gesellschaft vor allem Andern heilig halten muß, wenn sie gedeihen will.“²⁵¹⁶

Mit seiner Eheschließung wurde, so folgerte Gustav Freytag, „der Gatte, der Vater, der Bürger auch Reformator des häuslichen Lebens seiner Nation“.²⁵¹⁷ Luther selbst lebte das ideale Ehe- und Familienleben vor; seine Familie wurde zum Vorbild für die protestantische Familie schlechthin. Wir haben gesehen, wie bereits in dem noch vom aufklärerischen Geist

²⁵¹¹ WEBER-KELLERMANN 1974, S. 109 f.

²⁵¹² DÖCKER 1994, S. 15; s. auch KOCKA 1987, S. 43 f.

²⁵¹³ LORENZ 1985, S. 121–126, Zitat S. 126.

²⁵¹⁴ LORENZ 1985, S. 137.

²⁵¹⁵ GROSS 1983, S. 480.

²⁵¹⁶ BRETSCHNEIDER 1844, S. 221.

²⁵¹⁷ FREYTAG 1888, S. 120.

getragenen „Pantheon der Deutschen“ von 1794 die Beschreibung von Luthers Eheleben der zeitgenössischen ‘Hausväterliteratur’ angeglichen wurde (s. o. S. 133).

Die fiktive Luther-Literatur des späteren 19. Jahrhunderts erfand dann ideale Szenen altdeutscher häuslicher Gemütlichkeit, um das vorbildliche Ehe-Verhältnis und Familienleben Luthers zu illustrieren. Da entstehen häusliche Stilleben wie in Armin Steins Katharina von Bora-Roman:

„In seinem Stüblein nach dem Wallgraben hinaus an dem großen eichenen Tisch saß der Doktor Martinus und schrieb, daß die Feder knarrte. In dem großen, grünglasirten Kachelofen, zu dessen Füßen sich ein halbwüchsiges, braunes Wachtelhündlein wohligh streckte, bullerte das Kienfeuer und gab dem von einer kupfernen Hängelampe erleuchteten Gemach eine behagliche Wärme. Dem Ofen gegenüber stand, in geringer Entfernung von dem Bücherbrett, eine werthvolle Wanduhr in hohem, schmalem Gehäuse von geglättetem Cedernholz [...], deren langes Pendel in gravitatischem Schritt die Secunden maß. Unweit des Schreibenden saß in schlichtem, schwarzen Hauskleid, das Haar von einer weiten, weißen Haube verhüllt, die Katharina an der Spindel, gleichfalls in ihre Arbeit vertieft, aber doch nicht so sehr, daß sie nicht von Zeit zu Zeit einmal aufgeschaut und mit einem zärtlich liebenden, ehrfürchtigen Blick an ihrem Eheherrn geangen hätte ...“²⁵¹⁸

So stellte man sich also die behagliche Häuslichkeit des 16. Jahrhunderts vor, mit ihrer Ofenwärme, dem warmen Lampenlicht, der Möblierung mit Bücherregal und Großvateruhr gar nicht so sehr verschieden von der gutbürgerlichen Realität des 19. Jahrhunderts. Der Mann arbeitet geistig, die schlicht und sittsam gekleidete Frau an der Spindel, dem Attribut häuslichen Fleißes schlechthin. Sie bringt ihrem Mann zärtliche Liebe entgegen, aber auch gehörigen Respekt, das macht die nun folgende Passage deutlich: Katharina entgleitet die Spindel, die auf den Boden fällt und durch ihren Lärm Luther von der Arbeit aufschrecken lässt. „Katharina stand ängstlich von ihrem Stuhl auf. ‘Zürnet mir nicht, liebster Herr Doctor! Will lieber von dannen gehen und Euch allein lassen, daß Euch meine Unfürsichtigkeit nicht abermals störe!’“ Luther aber ist ganz Leutseligkeit und verkündet, er könne doch besser arbeiten, wenn sie da sei: „Habe wol vordem manchmal gemeint, daß man im ledigen Stand viel mehr könne arbeiten und schaffen, da Einen kein Weib störe und keine häusliche Sorge beschwere; doch weiß ich es jetzt anders.“²⁵¹⁹

Zurückhaltend darf Katharina auch Neugier für Luthers Arbeit zeigen, und so liest er ihr aus seinem Brief an Heinrich VIII. von England vor, den Katharina wegen seines sanften Tones lobt.

„Lächelnd griff der Doctor nach seines Weibes Hand. ‘Für solches Wort will ich dir meinen Dank sagen. Ob auch des Weibes Beruf zunächst ein anderer ist, als dem Eheherrn in seine Sach und Amt dreinzureden, da sie vielmehr in Küche und Keller und Hauswesen zu schaffen hat, so

²⁵¹⁸ STEIN 1879, S. 79.

²⁵¹⁹ STEIN 1879, S. 80.

mag es dem Manne doch nicht schaden, so ihn das Weib zur Sanftmuth und Stille mahnet und durch ihr eigen Vorbild zu solcher Tugend reizet.²⁵²⁰

Die ganze Szene sagt uns mehr über die Vorstellungen ehelicher Rollenverteilungen des 19. Jahrhunderts als über die historische Realität. Walther Killy bemerkte treffend:

„Man kann eine solche Schilderung nicht anders lesen denn als Selbstprojektion eines Bürgertums, das sein Leitbild in die Vergangenheit entwirft, um es von dort als Legitimation der Gegenwart zurückzuholen.“²⁵²¹

Steins Darstellung war nicht die einzige dieser Art. In August Trümpelmanns „Volksschauspiel“ findet sich gleichfalls eine Szene, in der Luther am Schreibtisch sitzt, „Käthe bei einer Näherei am Fenster“. Von Luther befragt, was sie tut, antwortet sie, sie setze seinem Predigtrock einen neuen Kragen an, denn der alte war „nicht sauber mehr“, und der „herzliebe[r] Doktor“ müsse doch „Vor allen andern fein und sauber stets / Mir sein!“. Und als Luther sie fragt, was sie fühle:

„So sag’ ich’s, ob’s auch noch / So dumm ist! – Nun – ich fühlte – fühlte – ja! / Mich so zufrieden, war so still beglückt, – / Ich hatte dir’s gethan und mir zugleich, / Und unserm Hause, Ordnung zu erhalten! / So klein es war, es war was Gutes doch.“²⁵²²

Die Frau selbst also findet ihre Erfüllung in der hausfraulichen Rolle, so das männliche Wunschbild des 19. Jahrhunderts. In anderen Ideal-Familien Szenen, die im Haus oder im Garten spielen können, kommen auch die Kinder hinzu. Luthers Erziehung wird dann als vorbildlich dargestellt, denn stets zeigt er sich als liebevoller, aber gestrenger Vater, der seinen Kindern etwas vom Jahrmarkt mitbringt, sie aber auch schon mal mit der Rute züchtigt. Väterlich und kindlich zugleich sei Luther zu seinen Kindern gewesen, lobte Julius Disselhoff,²⁵²³ und auch Friedrich Gottlob Hofmann pries seine Erziehung durch ‘Zuckerbrot und Peitsche’.²⁵²⁴

Das Beisammensein der Familie wurde stets als ein besonders harmonisches beschrieben, gern beschwor man in den Luther-Schauspielen besonders das Weihnachtsfest im Hause Luthers, wie man es sich seit dem Stich C. A. Schwerdgeburths vorstellte (Abb. 95), und geradezu zwingend wurde dazu das Lutherlied „Vom Himmel hoch da komm ich her“ gesungen.²⁵²⁵ Das Singen und Musizieren im Familienkreis überhaupt war auch eines der

²⁵²⁰ STEIN 1879, S. 82.

²⁵²¹ KILLY 1983, S. 296.

²⁵²² TRÜMPELMANN 1884A, S. 80.

²⁵²³ DISSELHOFF 1883, S. 89–91.

²⁵²⁴ HOFMANN 1845, S. 160 f.

²⁵²⁵ Z. B. DEVRIENT 1883, Scene 7 und 8; STEIN 1888, Kapitel 51. S. auch FAUTH 1897, S. 210. Das Lutherbuch Fauths wurde von Eduard Kämpfer, dem seit den Erfurter Lutherbildern „bekanntesten Luthermalers“ mit 25

beiden Haupt-Motive, die in Malerei und Graphik das Urbild von Luthers Familienleben heraufbeschworen, das andere war das Gebet bzw. die Bibellektüre.

V.17.2.1. „Welch eine köstliche Himmelsgabe ist doch die Frau Musika!“²⁵²⁶ – Luther musiziert im Kreise der Familie

Die erste graphische Lutherlebenfolge, die „Luther im häuslichen Kreise“ thematisierte – vor dem 19. Jahrhundert wurde Luthers familiärer Kreis allenfalls im katholischen Spottblatt gezeigt²⁵²⁷ –, war die aus Friedrich Campes Verlag hervorgegangene und von Peter Carl Geißler gezeichnete von um 1825 (Abb. 283).²⁵²⁸ Gezeigt ist hier ein Einblick in die „Lutherstube“ in Wittenberg, die, wie der zum Bild gehörige Text stolz betont, „der Wirklichkeit treu nachgebildet, zu sehen ist“, und wie sie z. B. in einem Stich in Johann Gottfried Schadows „Wittenbergs Denkmäler“ 1825 bekannt wurde (Abb. 284).²⁵²⁹ In diese so authentische Räumlichkeit aber hat der Illustrator ein Cembalo gestellt, ein Instrument, das es zwar im 16. Jahrhundert bereits gab, aber sicher nicht in Luthers Haushalt. Auf einem gepolsterten Lehnstuhl sitzt Luther an dem Tasteninstrument und spielt, während seine Familie, Frau und fünf Kinder, ihn umringen und zu seinem Spiel singen. Im Text heißt es dazu:

„Die edle Musica schätzte Luther ungemein hoch, und er leitete seine Kinder schon früh zu ihr, denn er hielt die Tonkunst für die Mutter vieler Tugenden. Hier singt er, mit seiner ehrbaren Hausfrau und seinen lieben Kindlein: Das Wort sie sollen lassen stahn, und kein Dank dazu haben u. s. w.“²⁵³⁰

Tatsächlich hatte Luther sich mehrmals über die Musik als tugendfördernd geäußert, man vergesse beim Musizieren „alles Zorns, Unkeuschheit, Hoffahrt und anderer Laster“, und er setzte sich auch für das Musizieren in Schule und Kirche ein (s. auch Kap. V.16.4.).²⁵³¹ Auf angenehme Art und Weise sollte besonders die Jugend das Lob Gottes lernen; der Gesang war also auch eine Erziehungsmaßnahme, und es verwundert nicht, dass gerade der Aufklärungspädagoge Campe der erste war, der das Singen im Hause Luther in diesem Sinne

Zeichnungen illustriert, u. a. auch, Abb. 22, der „Weihnachtsabend 1535 bei Luther (‘Vom Himmel hoch da komm ich her!’)“.

²⁵²⁶ So Luther in STEIN 1888, S. 386.

²⁵²⁷ SCHARFE 1968, S. 195, Anm. 294 sieht einen Vorläufer in dem Blatt „D. Luther die Frau Käth und liebe Jugend“, s. auch KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 7. KRUSE 1999, S. 236 f. hat das Blatt als katholisches Spottblatt entlarvt: s. o. S. 92 f., Abb. 58.

²⁵²⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 33.7., S. 93. KRUSE 1999, S. 253 f.

²⁵²⁹ Johann Gottfried Schadow: Wittenbergs Denkmäler der Bildnerei, Baukunst und Malerei, Wittenberg 1825, Zeichnung Nr. 6. Vgl. NESER 2002B, S. 299, Abb. 10.

²⁵³⁰ Zitiert nach KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 33.7., S. 93.

²⁵³¹ JENNY 1983, S. 312.

in einer Lutherlebenfolge thematisierte. Luthers Familie wird damit auch Vorbild für die Familie des 19. Jahrhunderts, ein Grund vielleicht, warum Geißler statt der im Hause Luthers gespielten Laute ein Cembalo zeichnete, das dem im 19. Jahrhundert in vielen bürgerlichen Haushalten im Mittelpunkt der Hausmusik stehenden Klavier näher kam.

Das Familienbild aus der Campe'schen Lutherlebenfolge zog während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Nachahmungen nach sich. Fast detailgetreu übernahm Wilhelm Baron von Löwenstern es für seine Lutherlebenfolge (Abb. 94), veränderte nur die Gruppierung um ein wenig und gab dem ältesten Sohn ein Saiteninstrument in die Hand, und so wurde die Darstellung auch vom Berliner Verlag Sachse & Co. in einer von dem jungen Adolph von Menzel im wesentlichen nach der Löwenstern'schen Folge gezeichneten Illustrationsfolge übernommen.²⁵³² Weitere, sehr ähnliche Darstellungen folgten.²⁵³³ Am auffälligsten in ihrem Vorbildcharakter für die Biedermeierfamilie des 19. Jahrhunderts sind dabei zwei Darstellungen – eine in der Lutherbiographie E. T. Jäkels 1842 erschienen,²⁵³⁴ eine in einer Lithographie von Eberhard Emminger von 1831²⁵³⁵ –, die die Wittenberger Lutherstube im Biedermeier-Stil aufstocken. Der ansonsten eher kahl dargestellte Raum erhält hier plötzlich Vorhänge an den Fenstern und neben anderem Mobiliar das beliebteste Möbelstück des Biedermeier, ein Sofa. Auch die Kleidung der Familie Luther wird in diesen Darstellungen den Vorstellungen des 19. Jahrhunderts angepasst; in Emmingers Darstellung sitzt Luther gar in einem Hausrock am Klavier. Nirgends wird deutlicher als in diesen Bildern, wie sehr Luther auch bürgerliche Identifikationsfigur war. Die eigene bürgerliche Kultur wurde historisch auf Luther rückprojiziert, Luther auch als Vertreter des Bürgertums reklamiert, denn die Hausmusik war ein wichtiges Distinktionsmittel bürgerlichen Lebensstils:

„... wer in der eigenen Familie nie mit Hausmusik in Berührung kam, dem fehlen wichtige 'Talente' in der damaligen bürgerlichen Salonkultur, kurz: Wer die kulturellen Regeln nicht beherrscht, wird durch sie ausgeschlossen.“²⁵³⁶

Das Musizieren im Kreise der Familie, Ausweis für die kulturelle Zugehörigkeit zum Bürgertum, stand auch für eine vorbildlich tugendhafte Form der familiären Unterhaltung; wenn Söhne und Töchter in den Familienporträts besonders der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit Vorliebe am Klavier oder mit einer Gitarre etc. in der Hand dargestellt

²⁵³² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 36.9., S. 126; auch GROSS 1989, S. 101, Abb. 98.

²⁵³³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 38.10., 40.3., 61.14. Etwas verändert in KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 41.14., und 42.15.

²⁵³⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 61.14., S. 175.

²⁵³⁵ KRUSE 1999, S. 255, Abb. 30.

²⁵³⁶ KASCHUBA 1995, S. 100.

werden, so erweist sich darin auch die gute Erziehung dieser Kinder.²⁵³⁷ Der historische Rückgriff auf die bereits im ‘Gründungshaus’ der deutschen Pfarrerrfamilie gepflegte kulturelle Praxis konnte diesen Anspruch nur unterstützen.

Das Musizieren im Hause Luthers, mehrstimmiger Choralgesang, ist durchaus historisch belegt: Der Hausarzt Luthers, Matthäus Ratzeberger, berichtete:

„Auch hatte Luther den Brauch: sobald er die Abendmahlzeit mit seinen Tischgenossen gehalten hatte; brachte er aus seinem Schreibstüblein seine partes [Stimmbücher] und hielt mit denen, so zur Musik Lust hatten, eine Musik.“²⁵³⁸

Auch seine Kinder wies er früh in die Musik ein; die Jüngste, Margarethe, „sang schon in ihrem fünften Lebensjahr geistliche Lieder.“²⁵³⁹ Luther begleitete den Gesang natürlich nicht, wie das Campe’sche Blatt zeigt, auf einem Tasteninstrument, sondern auf der Laute. „Sie nahm damals den Platz ein, den heute das Klavier innehat.“²⁵⁴⁰ Wir haben bereits gesehen, dass die Gemälde zu Luthers Leben stärker als die Lutherlebensgraphik Anspruch auf historische Authentizität erhoben. Wird dort das Musizieren im Kreise der Familie dargestellt, ist also selbstverständlich die Laute das den Gesang begleitende Instrument.

Mit einer Ausnahme – Moritz Berendts „Luther liest im Kreise seiner Familie aus der Bibel vor“ (s. u., Abb. 295) – wurde „Luther im Kreise seiner Familie“ erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Thema für die Malerei, und Gustav Adolf Spangenberg’s „Luther im Kreise seiner Familie“ von 1866 war nach bis dahin ausschließlich graphischen Darstellungen das erste Gemälde, das die musizierende Familie Luther thematisierte (Abb. 285).²⁵⁴¹ Es war das erste ‘Reformations-Bild’, mit dem Spangenberg weitere Bekanntheit

²⁵³⁷ Vgl. zum Beispiel die Bilder bei LORENZ 1985: Bildnisse der Familie des Oberbaudirektors R. F. Fischer von P. F. Hetsch von 1788, S. 61, Abb. 10 (eine Tochter am Spinett; Stuttgart, Staatsgalerie), der Familie des Bürgermeisters Steder in Biberach von J. F. Dietrich, 1813, S. 99, Abb. 18 (die älteste Tochter spielt auf einer Gitarre), ein Familienbild H. Anschütz’ von 1832, Abb. 42 (ein Klavier spielender Sohn, Koblenz, Mittelrheinmuseum), das Bildnis der Familie des Malers Begas, von ihm selbst gemalt, von 1821, Abb. 43 (eine Tochter mit Gitarre, Köln, Wallraf-Richartz-Museum), und das Bildnis der Söhne des Kalligraphen Heinrighs von C. B. Beckenkamp von 1828, Abb. 45 (ein Sohn mit Klarinette, im Hintergrund ein Klavier mit aufgestellten Noten; Bonn, Rheinisches Landesmuseum).

²⁵³⁸ Zitiert nach JENNY 1983, S. 312.

²⁵³⁹ KROKER 1906, S. 144.

²⁵⁴⁰ JENNY 1983, S. 312.

²⁵⁴¹ Öl/Lwd., 125 x 179 cm. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 234. Literatur: *Kunstchronik* 2, 1867, Sp. 21, 85 f. 199; *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 108; *Zeitschrift für bildende Kunst* 12, 1877, S. 190, 292; ROSENBERG 1879, S. 226 f.; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169; erwähnt in *Kunstchronik* NF 3, 1892, Sp. 287; PIETSCH 1893, S. 462–464; *Die Kunst für Alle* 13, 1897/98; BM II,2, S. 776, Nr. 13; KROKER 1906, S. 144 f.; SANDER 1983, S. 4 ff.; GROSS 1989, S. 100–103; KASTLER 1992c, Kat. Nr. 444, S. 395; KAT. LEIPZIG 1995, S. 185; erwähnt bei MAI 1997, S. 112; KRUSE 1999, S. 259. – Abb.: Radierung von Louis Schulz in *Zeitschrift für bildende Kunst* 1877, S. 190; *Illustrierte Zeitung* 81, 1883, S. 345; BÄR – QUENSEL 1890, S. 215; PIETSCH 1893, S. 457; ROGGE⁶1909, zwischen S. 176 und 177; *Illustrierte Zeitung* 1917, Heft 3878, S. 16; Postkarte aus der Kaiserzeit in BÖSINGER 1982, S. 59; GROSS 1989, Abb. 97; KASTLER 1992c, Farbtafel 26; KAT. LEIPZIG 1995, Abb. 647; MAI 1997, S. 94 (Farbe). – Eine Photogravüre von Bruchmann verzeichnet STRAHL 1982, S. 56, Nr. 690. – Ausgestellt u. a. in Berlin,

erlangte und blieb bei weitem das beliebteste seiner Lutherbilder. Entgegen den genannten graphischen Bildern gibt Spangenberg nicht den Blick in die ganze Lutherstube, sondern wählt einen intimeren Ausschnitt: Nur der Teil der Stube ist dargestellt, in dem sich die Familie versammelt, die Ecke um den wärmenden Kachelofen herum. Dabei hat Spangenberg sich mit vagen Anklängen an die 'authentische' Lutherstube in Wittenberg begnügt, hat die Verbindung des Kachelofens mit der Wand von der Stirnseite des Raumes an die der Fensterwand gegenüberliegende Querwand verlagert, und auch der Tisch entspricht nicht der Form des in der Lutherstube noch aus der Lutherzeit überlieferten Kastentisches. Die Bohlen des Fußbodens verlaufen, wie Dietulf Sander bereits bemerkt hat, nicht – wie es tatsächlich der Fall ist – in die Tiefe des Raumes, sondern quer, was die Breitenlagerung der Komposition unterstützt.²⁵⁴²

Den Mittelpunkt des Gemäldes nimmt Martin Luther ein, der im wahrsten Sinne des Wortes in diesem Familienbild den Ton angibt. Im Predigertalar und barhäuptig sitzt er, dem Betrachter im Dreiviertelprofil zugewandt, vor dem grünen Kachelofen. Den rechten Fuß hat er auf ein Fußbänkchen gestellt, gegen den rechten Oberschenkel stützt er den Resonanzkörper der Laute, deren Saiten er mit der Rechten anschlägt. Das Gesicht, das Spangenberg nach den Cranach-Porträts von um 1532 gestaltet hat, wendet Luther den vier Kindern zu, die sich als ein kleiner Chor rechts von ihm versammelt haben, zum Lautenspiel singend. Luther zunächst steht der Sohn Martin, 1531 geboren, der hier etwa 7-jährig dargestellt ist, das Ganze ist also etwa 1538/39 anzusiedeln.²⁵⁴³ Daneben stehen, in geschwisterlich-liebevoller Umarmung, die 1529 geborene Magdalena und der älteste Sohn, Hans, der 1526 geboren wurde. Sie schauen zusammen in ein Notenblatt, konzentriert singend. Magdalena ist mit ihrem langen blonden, von einem schwarzen Band zurückgehaltenen Haar an Cranachs Porträt eines jungen Mädchens angelehnt, das man als Bildnis der Magdalena Luther interpretiert hat (Abb. 286).²⁵⁴⁴

Vor den drei älteren Kindern steht der kleine Paul, der offensichtlich noch nicht Noten lesen kann, jedenfalls muss er ohne ein Notenblatt auskommen. Spangenberg hat ihn als blondgelocktes, rotwangiges kleines Engelchen wiedergegeben; in kurzem Hemdchen und auf

Lepke's Gemäldehandlung 1867; Leipzig, Kunstverein, 1867; Bremen, Ausstellung des Norddeutschen Gesamtvereins 1870. Auf der Ausstellung im Leipziger Kunstverein wurde das Bild von dem Leipziger Kaufmann Anton Ferdinand Dürbig für 2000 Taler erworben, der es sogleich dem neuen Museum der bildenden Künste schenkte.

²⁵⁴² SANDER 1983, S. 5.

²⁵⁴³ 1538 vermutet auch KROKER 1906, S. 145.

²⁵⁴⁴ Paris, Musée du Louvre, Inv. Nr. R. F. 1767. Abb. z. B. bei FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, Kat. Nr. 130, auch in SCHRECKENBACH – NEUBERT ³1921, S. 143. FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, S. 55 lehnen die

halb heruntergerutschten Socken entspricht der kleine Junge den niedlichen Frechdachsen, die die Genrebilder des 19. Jahrhunderts so zahlreich bevölkern. Doch wird auch dieser Wildfang im trauten Familienkreis ruhig und steht nun mit brav gefalteten Händen da, die Blicke der Mutter suchend. Diese sitzt, dem Betrachter das Profil zuwendend, vorn links im Bild, in einem sittsamen schwarzen Hauskleid mit weißer Schürze und Haube. Liebevoll schaut sie zu dem kleinen Sohn hinunter, scheint wohl auch ermutigend die Lippen mitzubewegen. Im Schoß hält sie ein weiteres Kind, blond und mit rotem Mund, das über der schönen Musik eingeschlafen ist. Es ist die jüngste Tochter Luthers, Margarethe, die 1534 geboren wurde und im Bild drei oder vier Jahre alt sein mag. Auch sie trägt ein kurzes Hemdchen, und einer der roten Strümpfe ist im Spiel heruntergerutscht.

Brave Kinder sind das allesamt, die ältesten drei schon konzentriert singend, Artigkeit und Vernunft ausstrahlend, die beiden kleineren noch ganz der naiv-kindlichen Welt verhaftet und eng an der Mutter hängend. In diesem traulichen Familienbild darf auch der beste Freund der Familie nicht fehlen: Philipp Melanchthon, der an dem an die Wand geschobenen Tisch sitzt, die Hand am Bierkrug, und mit der Linken den Takt zur Musik zu schlagen scheint. Vorbild für sein Bildnis war möglicherweise der Holzschnitt Cranachs d. J. von 1560, der bereits den gealterten Melanchthon zeigt (Abb. 287),²⁵⁴⁵ dafür sprechen nicht nur Kopfhaltung und Gesichtszüge, sondern auch die Details der Kleidung, der am Hals geöffnete und etwas gekräuselte Hemdkragen, der Pelzbesatz des Talars.

Während die beiden Reformatoren wie in den meisten Gemälden des 19. Jahrhunderts sehr genau nach den zeitgenössischen Bildnissen gezeichnet wurden – ein Rezensent beklagte sogar die mangelhafte Einbindung der Porträts in den narrativen Zusammenhang²⁵⁴⁶ –, wurde Katharina von Bora diese Ehre nicht zuteil. Spangenberg gibt vielmehr ein Phantasiebild einer noch sehr jungen, sehr weichen Frau mit seelenvollen großen Augen, deren Haltung und Blicke stille Sittsamkeit und Mutterliebe gleichermaßen ausdrücken: das „ächte Bild einer frommen, durch liebe Kinder beglückten deutschen Mutter“.²⁵⁴⁷ Die historische Katharina von Bora ist nicht gefragt, als Luthers Gemahlin kann Spangenberg sich nur ein Idealbild vorstellen. Katharina hat sich – ganz gemäß dem weiblichen Rollenideal des 19. Jahrhunderts – vor dem wohlverdienten Feierabend mit einer Handarbeit beschäftigt, denn auf einem vom rechten Bildrand angeschnittenen Hocker liegt noch eine Schere, daneben ein heruntergefallenes Wollknäuel.

Identifizierung als Magdalena Luther ab: Stilistisch sei das Bild um 1520 zu datieren, zu diesem Zeitpunkt war Magdalena noch gar nicht geboren.

²⁵⁴⁵ Um 1560, Gotha, Schlossmuseum. Abb. bei BEHRENDTS – WARTENBERG – WINTER 1997, S. 132.

²⁵⁴⁶ *Zeitschrift für bildende Kunst* 12, 1877, S. 292.

Spangenberg schuf mit seinem Gemälde „Luther im Kreise seiner Familie“, das übrigens bei seiner ersten Ausstellung in Lepke's Gemälde-Handlung „Luthers Hausmusik“ betitelt war, ein Bild, das das protestantische Volk nach Ausweis eines Rezensenten der „Kunstchronik“ bereits „lange in der Seele getragen“ habe:

„Wer hat sich nicht mit Vergnügen das Bild des großen weltumgestaltenden Reformators, der den Mächtigsten mit kühnem 'Ich kann nicht anders' entgegentrat, ausgemalt, wie er im trauten Familienkreise mit seinem gelehrten Freunde Philippus sich an der edlen Musika erfreut und die heiligen Klänge gottbegeisterter Gesänge, wie er selbst sie geschaffen, von den Lippen seiner frommen Kinder ertönen ließ.“²⁵⁴⁸

Folglich stieß das Gemälde auch bei der Ausstellung im Leipziger Kunstverein auf „ein mehr als gewöhnliches Interesse“. Der Kritiker der Leipziger Ausstellung bietet ein Paradebeispiel dafür, wie stark man die Vorstellungen der eigenen Zeit in das 16. Jahrhundert rückprojizierte. „Krug und Teller“ auf dem Tisch deuteten, so der Rezensent, an,

„daß die Familie kurz vorher ihr Vesperbrot genossen hat, um nun in stiller Feierstunde den Sonntag zu beschließen. Denn daß es Sonn- oder Festtag ist, deutet nicht nur das Priestergewand an, welches Luther noch nicht abgelegt hat, sondern auch, von der sorgfältigen und schmucken Kleidung der Hausfrau abgesehen, die festtägliche Stimmung, die das ganze Bild beherrscht.“²⁵⁴⁹

Ganz selbstverständlich wird davon ausgegangen, dass Luther im engsten Familienkreis das Abendbrot zu sich genommen habe, wie man das im 19. Jahrhundert ja auch kannte. Die Realität sah anders aus, beherbergte Luthers Haushalt doch außer der allbekannten Muhme Lene noch Mägde und Knechte, die gleichfalls mit am Tisch aßen, dazu noch andere Verwandte, u. a. die Kinder von Luthers verstorbenen Schwestern; Ernst Kroker zählte mindestens elf Pflegekinder. Außerdem hatte Katharina Studenten der Universität in Kost und Logis, und auch Luthers Famuli und weitere, ständig wechselnde Gäste aßen mit. Johannes Mathesius führte für das Jahr 1534 ca. 30 Tischgenossen an.²⁵⁵⁰ Die Mahlzeiten wurden folglich nicht in der Wohnstube der Luthers eingenommen, sondern im großen Refektorium im Erdgeschoss.²⁵⁵¹

Die Vorstellung von der im traulichen Familienkreis eingenommenen Mahlzeit ist also genauso von den Familienerfahrungen des 19. Jahrhunderts diktiert wie die Idee, Luthers Talar weise darauf hin, dass es Sonn- oder Feiertag sein müsse, da Luther ja seine Prediger-‘Berufskleidung’ trage – ein Umstand, der dem Rezensenten der ersten Berliner Ausstellung

²⁵⁴⁷ *Kunstchronik* 2, 1867, Sp. 85.

²⁵⁴⁸ *Kunstchronik* 2, 1867, Sp. 21.

²⁵⁴⁹ *Kunstchronik* 2, 1867, Sp. 85.

²⁵⁵⁰ KROKER 1906, S. 163; ähnlich KAT. WITTENBERG ²1993, S. 244 f.; KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 68.

²⁵⁵¹ KAT. WITTENBERG ²1993, S. 245.

des Bildes gar nicht gefiel, denn das Priestergewand passe „ohnehin zu der dargestellten Familienszene nicht recht.“ Zu dem gleichen Schluss kam die „Zeitschrift für bildende Kunst“²⁵⁵² noch zehn Jahre später, und der Rezensent der Ausstellung des Norddeutschen Gesamtvereins in Bremen betonte extra, dass es damals so üblich war, dass Luther, „obgleich es eine Familienszene ist, in langem Talar“ erscheint.²⁵⁵³ Es sind wohl weniger die „klerikale[n] Assoziationen“ als der Hinweis auf die „Berufstätigkeit“ des Vaters, der hier störte, denn der private Raum, so deutet es auch Friedrich Gross, soll „allen äußeren Einwirkungen möglichst unzugänglich bleiben.“²⁵⁵⁴

Das Bild erzeugt ein Urbild der protestantischen Familie mit all dem ihr innewohnenden sittlichen Ethos und all ihrer Gemütsinnigkeit, wie sie nach Meinung der protestantischen Bürger am Quell der modernen Gesellschaft stand. Dazu passte dann auch die solide malerische Ausführung, das „mehr sorgfältig und sauber als breit und kräftig“²⁵⁵⁵ gehaltene Kolorit, das dem Ganzen einen „alterthümlichen, wohlthuenden Charakter, frei von aller Prätension und aller Manier“²⁵⁵⁶ verlieh. Kritiker der „harte[n] und reizlose[n]“ Farbigkeit wie Adolf Rosenberg gaben immerhin zu, dass der „derbe[n], volkstümliche[n]“ Ton des Gemäldes darüber hinweghelfe,²⁵⁵⁷ Verehrer Spangenberg's wie Ludwig Pietsch verglichen sie dagegen mit der Farbgebung der deutschen Renaissancekünstler wie Dürer und Holbein; in Gemälden 'altdeutscher' Sujets konnte also gerade die nach den koloristischen Maßstäben des akademischen Verismus mangelhafte Farbigkeit Authentizität verbürgen:

„Gerade das Strenge und Harte in der Malweise Spangenberg's, was der eigentlich koloristischen Haltung, Stimmung und Wirkung seiner Gemälde zuweilen hinderlich wurde, vermehrt nur noch den Eindruck der Echtheit des Zeitcharakters in diesem Lutherbilde ...“²⁵⁵⁸

Ludwig Pietsch berichtete auch, Spangenberg sei durch das „eigene Familienglück“, die „Weihe und Schönheit des häuslichen und Familienlebens“ zu dem Lutherbild bewegt worden, denn gerade Luther habe ja durch sein „leuchtendes klassisches Muster und Beispiel“ die Vorzüge dieser Häuslichkeit „für unser Volk für alle Zeit hingestellt.“²⁵⁵⁹ Die Verbindlichkeit des historischen Ideals für die Gegenwart wird hier noch einmal exemplarisch deutlich.

²⁵⁵² *Zeitschrift für bildende Kunst* 12, 1877, S. 292.

²⁵⁵³ *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 108.

²⁵⁵⁴ GROSS 1989, S. 101.

²⁵⁵⁵ *Kunstchronik* 2, 1867, Sp. 86.

²⁵⁵⁶ *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 108.

²⁵⁵⁷ ROSENBERG 1879, S. 226.

²⁵⁵⁸ PIETSCH 1893, S. 464.

²⁵⁵⁹ PIETSCH 1893, S. 462 f.

Schlichtheit und Gemütsinnigkeit von Luthers Familienleben wurde besonders während des Kaiserreiches noch einmal vehement beschworen, als die Familien der ‘Gründer’ die biedermeierliche Idylle bereits weit hinter sich gelassen hatten und statt dessen mit großem Aufwand in Haushalts- und Lebensführung protzten. In Malerei und Graphik entstanden gerade in dieser Zeit, in den 80er und 90er Jahren des 19. Jahrhunderts, Bilder, die das Musizieren im Kreise der Familie Luther zeigen, und kaum eines dieser Bilder ist ohne das weithin bekannte und gelobte Spangenberg’sche Vorbild denkbar, das in einer Radierung von Louis Schulz und in einer Photogravüre von Bruchmann weit verbreitet war und noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts reproduziert wurde: Eine Reproduktion erschien z. B. in der Reihe des Lehrmittelausschusses Leipzig „Ausgewählte Bilder aus der Leipziger Illustrierten“ zur Verwendung im Religions- oder Geschichtsunterricht,²⁵⁶⁰ und noch 1917 zeigte die Vorderseite einer großen Eisenplakette zum Reformationsjubiläum die Spangenberg’schen Figuren, gerahmt von einem umlaufenden Text: „Luther der Reformator des Familienlebens seines deutschen Volkes“ (Abb. 288).²⁵⁶¹

„Mit Spangenberg’s Bild war der Höhepunkt der Entwicklung dieses Themas erreicht“,²⁵⁶² befand Joachim Kruse, und der Eindruck, dass das Thema seine gültige Formulierung schon gefunden habe, könnte Künstler nach Spangenberg von seiner Neubearbeitung abgeschreckt haben. Erst zwanzig Jahre nach ihm trat erneut ein Künstler auf den Plan, der das Musizieren in Luthers Familienkreis aufgriff, nämlich Heinrich Stelzner in einem Gemälde, das 1886 auf der Berliner Jubiläums-Kunstaussstellung zu sehen war und hier auf wenig Beachtung stieß. Einzig Adolf Hausrath, der auf der Ausstellung verzweifelt nach Zeugnissen noch ‘echt protestantischer’ Kunst im Sinne Lessings suchte, erwähnte es kurz in abfälliger Weise: „Endlich fand ich eine singende Lutherfamilie, die den Mund aufsperrt und mit leeren Augen ins Leere sieht ...“.²⁵⁶³

Das Bild selbst ist nicht mehr aufzufinden, aber eine Holzstichreproduktion ist uns erhalten (Abb. 289).²⁵⁶⁴ Das Motiv ist ähnlich wie in Spangenberg’s Bild: Luther spielt die Laute und wird vom Gesang seiner Kinder begleitet, während Katharina von Bora still dabeisitzt und auch Melanchthon, der Freund der Familie, anwesend ist. Anders als Spangenberg lässt Stelzner die Familie jedoch um einen großen Holztisch herum sitzen, der an der von vorn

²⁵⁶⁰ Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. grfl IV b 6527.

²⁵⁶¹ Eisenkunstgussmuseum Buderus, Hirzenhain. Vgl. STUMMANN-BOWERT 1996, S. 107, Abb. 9.

²⁵⁶² KRUSE 1999, S. 259.

²⁵⁶³ HAUSRATH 1888, S. 97. Ansonsten findet das Bild nur kurze Erwähnung im *Christlichen Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1889, S. 19; BM II,2, S. 832, Nr. 11; später KROKER 1906, S. 145; KRUSE 1999, S. 260.

²⁵⁶⁴ Abgebildet bei ROGGE 1890, S. 217.

rechts nach hinten links schräg in die Bildtiefe hinein verlaufenden Wand steht. Der Tisch weist die bei Stelzner so beliebten ornamentalen Schnitzereien auf, genauso wie die untere Leiste einer nischenartigen Wandvertiefung über dem Tisch, in der Luther offenbar seine Bücher aufbewahrt, darunter die weit aufgeschlagene und immer präsenste Bibel. 'Altdeutsche' Stimmung vermittelt auch das an die Wand gespannte Lederband, hinter dem Briefe und Federn stecken, und unter dem Bücherbord hängt ein Stich mit dem Porträt Friedrichs des Weisen.

Vorn rechts sitzt vor dem Tisch und dem Betrachter das Profil zuwendend Martin Luther auf einer an der Wand entlang verlaufenden Bank. Seine massige Gestalt ist mit dem üblichen schwarzen Gelehrtentalar bekleidet, der weiße Kragen des darunter getragenen Hemdes liegt eng um den mächtigen Hals des kräftigen Mannes. Die Gesichtszüge zeigen deutlich den gealterten Luther in ihrer Fülle und dem Ansatz zum Doppelkinn, doch hat Stelzner die bekannten Porträts des älteren Luther deutlich geschönt, ihm durch die dunklen, starken Brauenbögen, die markante Nase und die vollen Lippen die schwammigen Züge genommen. Auf dem Schoß hält der Reformator seine Laute, von Stelzner liebevoll gestaltet mit der detailliert ausgearbeiteten Schnitzerei vor dem Schalloch; die Hände mit den etwas fetten Fingern greifen in die Saiten. Luther spielt wohl ein Lied, das er gerade selbst fertig gestellt hat, denn vor ihm auf dem Tisch steht das Tintenfass, die Feder liegt noch auf dem Notenpapier. Einmal mehr verweist Stelzner auf Luthers schöpferische Tätigkeit, die er schon in „Luther als Tonsetzer“ (vgl. Abb. 281) beschworen hatte. Nun aber wird das Komponierte auch zu Gehör gebracht, und zwar mit Hilfe der beiden älteren Kinder, die an der Stirnseite des Tisches stehen und auf die Luther aufmerksam kontrollierend und etwas von oben herab unter seinen schweren Lidern hervor den Blick gerichtet hat.

Das etwa siebenjährige Mädchen, Magdalena, hält das Notenblatt in der Rechten und singt ganz konzentriert, den Blick auf die Noten gerichtet; weniger diszipliniert ist der größere Bruder, an dessen Gürtel noch der Köcher hängt, mit dem er wohl draußen gespielt hat. Neugierig schaut er an seiner Schwester, der er liebevoll die Hand auf den Rücken gelegt hat, vorbei und aus dem Bild heraus. Da er größer ist als Magdalena, kann es sich nur um Hans handeln, entgegen Krokers Annahme, dass das Bild nur die vier jüngsten Geschwister zeige.²⁵⁶⁵ Er ist etwa zehn Jahre alt, die Szene um 1536 anzusiedeln. Die beiden kleineren Kinder, die brav auf einer Bank an der Luther gegenüberliegenden Tischseite sitzen und nur zuhören, sind also wohl der fünfjährige Martin, der brav die Hände gefaltet hält und fasziniert seinem Vater beim Lautenspiel zusieht, und der dreijährige Paul, ein blondgelockter Engel mit

großen Augen, die aus dem Bild heraus den Betrachter ansehen. Das kleinste Kind, Margarethe, fehlt.

Links von ihrer Kinderschar und sie gemeinsam mit Luther rahmend und einfassend sitzt Katharina von Bora, dem Betrachter annähernd frontal zugewandt, auf einem Stuhl. Sie ist wie eine besser gestellte Bürgersfrau gekleidet, die Ärmel ihres Kleides zeigen Samtbesatz, der Kragen ist mit Pelz gesäumt, doch weist ihre Arbeitsschürze, die müde Haltung, mit der sie sich auf die Banklehne stützt, die Kraftlosigkeit der im Schoß liegenden rechten Hand auf vorangegangene Arbeit hin. Müde schaut sie unter schweren Lidern hervor auf ihre beiden ältesten Kinder, und wie Luther, so ist auch sie im Laufe der Jahre fülliger geworden, bei gleichbleibend kleinem Mund und feinen Brauenbögen. Natürlicher und weniger idealisch als in Spangenberg's Bild wirkt sie, darauf hat schon Joachim Kruse hingewiesen, und ihre Züge sind, wie er bemerkt, sogar mit denen ihres Grabsteins in Torgau zu vergleichen²⁵⁶⁶ oder auch mit einem Medaillonrelief, das sich in der Kirche zu Kieritzsch befindet (Abb. 290).²⁵⁶⁷

Neben Katharina und hinter den beiden älteren Kindern steht Melanchthon, der Freund des Hauses, der den rechten Arm in die Seite gestützt hat und gleichfalls prüfend auf die singenden Kinder blickt. Alle drei Erwachsenen also überwachen mit aufmerksamen Augen das Singen Magdalenas und Hans', und ihr erzieherischer Ernst gemahnt uns wieder an Campes aufklärerischen Text von der Erziehung zur Tugend durch Musik.

Stärker noch wird der erzieherische Aspekt betont in einem weiteren, wohl in die späten 80er oder 90er Jahre zu datierenden Bild Heinrich Stelzners, das bei Boetticher mit dem Titel „Pfingstkonzert“ geführt wurde.²⁵⁶⁸ Ein aus einer Zeitung ausgeschnittener Druck des Gemäldes befindet sich in der Lutherhalle Wittenberg (Abb. 291).²⁵⁶⁹ Das Bild entfernt sich schon weiter von Spangenberg's Vorlage, obwohl auch hier das Musizieren im häuslichen Kreis thematisiert wird. Der Betrachter erhält Einblick in einen an die Wittenberger Lutherstube gemahnenden Raum und Ausblick auf die die Stube zum Hof hin begrenzende, annähernd bildparallel verlaufende Wand. Ganz links zeichnet Heinrich Stelzner die Fensternische, in der Katharina ihren Kastensitz stehen hat; die beiden linken Flügel des Fensters stehen offen und geben den Blick frei auf ein von der hellen Sonne beschienenes, gegenüberliegendes Haus. Auf ihrem Kastensitz sitzt Katharina, zum Fenster hin gewendet und den Kopf von einem Kopftuch züchtig bedeckt, und arbeitet an einer Näharbeit, den Stoff

²⁵⁶⁵ KROKER 1906, S. 145.

²⁵⁶⁶ KRUSE 1999, S. 260.

²⁵⁶⁷ Die Porträtreiefs Luthers und Katharinas in der Kirche von Kieritzsch stammen aus dem Gut Zulsdorf, Käthes ist 1540 datiert. Vgl. KAMMER 1996A, S. 42. Abb. bei SCHRECKENBACH – NEUBERT³1921, S. 153.

²⁵⁶⁸ BM II,2, S. 832, Nr. 21; KRUSE 1999, S. 265 f.

²⁵⁶⁹ Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. 4° XII 9934.

über ihren Schoß gebreitet. Vor ihrem Stuhl nähert sich eine Katze mit hochgestelltem Schwanz. Es ist ein Bild behaglichen Friedens, das der Hauptgruppe des Bildes, Luther und drei seiner Kinder, den passenden atmosphärischen Rahmen verleiht.

Die drei Kinder stehen annähernd in der Mitte des Bildes, von hinten bestrahlt durch das durch das Fenster hereinscheinende Sonnenlicht. Die Gruppe von Magdalena und Hans hat Stelzner ganz ähnlich wie in dem vorhergehenden Bild gestaltet: Magdalena, nun mit offen über den Rücken fallendem blonden Haar, steht im Profil zum Betrachter und hält mit beiden Händen das aufgeschlagene Notenheft, während Hans, hinter ihr stehend, ihr einen Arm auf den Rücken gelegt hat und den Kopf weit vorbeugt, nun allerdings nicht mehr, um neugierig aus dem Bild herauszusehen, sondern um eifrig in das Notenheft zu schauen. Rechts neben den beiden steht, im Dreiviertelprofil zum Betrachter, das dritte der Kinder, Martin, wie Hans mit einer schülerhaften Mütze ausgestattet. Mit beiden Händen hält er sein Notenheft, sein Mund ist zum Singen weit geöffnet, die sind auf den Vater gerichtet.

Der, ganz rechts im Bild stehend und wie in den Porträts von um 1532 ein Barett auf dem Kopf tragend, wird voll von der Frühlingssonne angestrahlt und so als wichtigste Figur im Bild hervorgehoben. Stelzner hat sein Porträt hier etwas realistischer gezeichnet, und Luther leitet den Gesang seiner Kinder mit mehr Engagement. Die Laute ist nun weggefallen, statt dessen hält Luther ein dickes, aufgeschlagenes Buch – ein Gesangbuch? – in der Rechten, während er mit der Linken dirigiert. Sein geöffneter Mund verrät, dass er selbst am Gesang teilnimmt.

Wo Spangenberg noch das gemütliche Beisammensein im Kreise der Familie zeigte, bei dem auch etwas gesungen wird, setzte Stelzner hier eine regelrechte Unterrichtsstunde ins Bild. Der Vater tritt als Lehrer und Erzieher seiner Kinder in Erscheinung. Werden so Luthers Kinder zur Tugend (sicher auch im religiösen Sinn) erzogen, so erhält der Betrachter gleichfalls eine Lektion in Sachen Tugendhaftigkeit, denn Stelzner zeichnet durch und durch ein Bild des tadellosen Lebenswandels: Die Frau geht ihrer häuslichen Arbeit nach, der Vater singt mit den Kindern zur Ehre Gottes, und überall im Zimmer verstreute Requisiten – ein Lesepult rechts von Luther, eine auf dem Boden herumliegende Feder und ein Bogen Papier, eine Tafel auf dem Fußboden ganz links – weisen auf die fleißige geistige Arbeit des Hausherrn hin.

Wie in dem ersten Bild Stelzners zum Thema hängt auch hier ein Bild des Kurfürsten Friedrich an der Wand, gezeichnet wohl nach dem Kupferstichporträt Albrecht Dürers: Ein Hinweis auf Luthers Obrigkeitstreue, die besonders in der konservativen Ära des Kaiserreiches seit den 80er Jahren beschworen wurde? Auch sie galt als bürgerliche Tugend,

ebenso wie Luthers Verehrung für seine Eltern, die Stelzner gleichfalls in ihren von Cranach gemalten Porträts an die Wand gehängt hat (vgl. Abb. 260 und Abb. 261). Es sind traditionell konservative Werte, die Stelzner in diesem Lutherbild beschwört, Werte aber, mit denen sich auch die selbst zunehmend konservativer werdenden Liberalen in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts identifizieren konnten und die – Fleiß, Häuslichkeit, Liebe zur Obrigkeit – auch als ‘protestantisch’ galten. Ein solcher grundbürgerlicher, privater Luther konnte daher auch integrativ für den gesamten deutschen Protestantismus wirken, der sich seiner Zersplitterung angesichts der zunehmenden Stärke der Zentrumsparterie nach dem Kulturkampf schmerzlich bewusst war.

Erziehung zu protestantischen Werten und einem konfessionellen Bewusstsein war sicher auch die Absicht der Gemälde, die Ernst Hildebrand für die Aula des Bielefelder Ratsgymnasiums schuf. Der Berliner Akademieprofessor malte hier in den Jahren 1887–1891 mehrere friesartige Tafelgemälde, vor allem mit Themen aus der Reformationsgeschichte wie „Luther als Kurrendeschüler vor Frau Cotta“ (Abb. 116), „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ (Abb. 215), „Melanchthon und seine Schüler“ und eben „Luther im Kreise seiner Familie“ (Abb. 292).²⁵⁷⁰

Joachim Kruse hat das Bild angesichts des Schauplatzes, einer offenen Loggia, den Darstellungen Luthers ‘im Garten’ zugeordnet und vergleicht es mit Königs Stich „Luthers Sommerfreuden im Kreise seiner Familie und seiner Tischgenossen“.²⁵⁷¹ Ist hier allerdings wirklich das Vergnügen der Familie beim Aufenthalt im Freien geschildert – die Kinder pflücken Trauben, die Freunde ergehen sich im Gespräch im Garten oder trinken mit Blick auf die Natur gemütlich ihren Wein – so ist der Rahmen bei Hildebrand doch eher ein häuslicher, und Natur wird, außer in den ins Blickfeld ragenden Zweigen eines Baumes und dem hellen Sonnenschein, überhaupt nicht thematisiert. Hildebrand wählte die Loggienform wohl weniger, um Luthers Liebe zur Natur zu betonen, als um sich von dem allzu bekannten Bild Spangenberg, vielleicht auch von den ihm möglicherweise bekannten Gemälden Heinrich Stelzners abzusetzen. Die lichtdurchflutete Atmosphäre, das ins Bildfeld rankende Grün jedenfalls schafft einen harmonischen und lichten Grundton. Außerdem war die Loggienform wie geschaffen für die friesartige Anordnung, die Hildebrand bei allen

²⁵⁷⁰ ÖI/Lwd., Bielefeld, Ratsgymnasium (heute Gymnasium am Nebelswall). Literatur: BM I,2, S. 532, Nr. 5; KASTLER 1992A, S. 96; KASTLER 1992B, S. 163 f.; Erwähnung in *Kunstchronik* 23, 1888, Sp. 668 und in *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1889, S. 21; KRUSE 1999, S. 261 f. Das Bild war auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1888 zu sehen; ein Ölentwurf (43,3 x 69,0 cm) befindet sich als Leihgabe der Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Nationalgalerie, in der Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. 1/F 57 (Abb. in KAT. WITTENBERG²1993, S. 236, Abb. 214; KRUSE 1999, Abb. 36).

²⁵⁷¹ Vgl. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.41.1., S. 218.

Aulenbildern durchgehalten hat; hier wie auch in „Luther vor Frau Cotta“ wird der an sich eher genrehafte, anspruchslose Bildinhalt durch die würdevolle Friesform aufgewertet.

Anders als Spangenberg, der Luther wirklich als Zentrum „im Kreise seiner Familie“ inszenierte, hat Hildebrand seinen Luther – wie auch Stelzner – als ‘großen Einzelnen’ seiner Familie und seinen Freunden gegenübergestellt: Er sitzt, die Laute im Arm, ganz rechts im Bildfeld, hervorgehoben durch einen nur im rechten Bilddrittel den Fliesenboden bedeckenden Teppich und vom Rest der Familie durch eine Säule optisch abgetrennt. Seine Gestalt ist massig, der schwarze Talar hebt sich wirkungsvoll von der hell bestrahlten Klostermauer im Hintergrund ab. Freundlich blickt der Reformator, angelehnt an seine Porträts aus den 30er Jahren, zu dreien seiner Kinder hinüber, die sich ihm gegenüber aufgestellt haben: In der Mitte steht, die kleineren Brüder überragend, die nun wohl schon zwölfjährige Magdalena in einem adretten, hochgeschlossenen Kleid mit schwarzem Samtmieder. Ihre linke Hand hält das Notenblatt, das sie sich mit dem jüngeren Bruder Paul teilt, der vor ihr steht und dem sie den rechten Arm um die Schultern gelegt hat. Paul, in seinen engen Hosen und mit dem blonden Pagenschnitt, könnte ein Zwillingbruder des kleinen Sohnes der Frau Cotta sein (vgl. Abb. 116), ein typisiertes Kinderbild. Magdalena zur Linken steht, halb durch die größere Schwester verdeckt, der zweitälteste Sohn Martin, gleichfalls ein Liederheft in den Händen, mit erhobenem Kopf fröhlich singend.

Die drei Kinder bilden etwa die Achse, die das linke Bilddrittel vom mittleren abtrennt. Zwischen ihnen und Luther hat Hildebrand noch, frontal zum Betrachter sitzend, Melanchthon eingebracht, der wie in Spangenberg's Bild den Takt zur Musik schlägt und lächelnd und wohlwollend auf die Kinder schaut. Neben ihm steht, an die Brüstung gelehnt, Katharina von Bora, eine „junge, allzujunge elegisch blickende Frau, die nichts Charakteristisches an sich hat.“²⁵⁷² Sie hält die jüngste Tochter Margarethe, die neugierig zu ihren Geschwistern hinüberschaut, auf dem Arm; an ihren Beinen streift eine Katze entlang.

Weitere Personen finden sich im linken Bilddrittel hinter den Kindern: Mit dem Rücken zum Betrachter sitzt ein weißhaariger und -bärtiger Mann mit einem reichen Pelzkragen, der den Kopf zu den Musizierenden umwendet; es mag sich um Lucas Cranach handeln. Ihm gegenüber steht der Stadtpfarrer Wittenbergs und Luthers Beichtvater Johannes Bugenhagen, den Hildebrand getreu nach Cranachs Porträts gestaltet hat (vgl. Abb. 170). Von links tritt eine Magd mit einer Deckelkanne aus Zinn heran, um die Gäste zu bewirten.

Die renaissanceistische Loggia, der Teppich, auf dem Luther sitzt, nicht zuletzt die Magd geben der Familienszene einen Rahmen, der bereits andere Maßstäbe setzt als Spangenberg's

biedermeierlich-schlichtes Interieur: Das Bildthema „Luther im Kreise seiner Familie“ wird der großbürgerlichen Realität des späten 19. Jahrhunderts angeglichen. Zumindest für die wohlhabenden Schüler des Bielefelder Gymnasiums – und das werden die meisten gewesen sein – erhöht sich so das Identifikationspotential mit der Familie Luther und hier natürlich speziell mit den Kindern, auf denen die Blicke aller Erwachsenen im Bild so wohlwollend ruhen: In liebevoller geschwisterlicher Umarmung haben sie sich brav vor ihrem Vater aufgestellt, singen in freudigem Ernst religiöse Lieder und geben den betrachtenden Kindern ein Beispiel tugendhafter Freizeitgestaltung. Die hier beschworene Harmonie des Familienlebens aber wird den Kindern auch für ihr späteres Leben als Ideal mitgegeben, sie schließlich sind die künftigen Träger des Staatswesens und sollen von früh auf die integrative Kraft der Familie kennenlernen.

Das Musizieren im Familienkreis zeigte möglicherweise auch der linke Flügel eines Triptychons von Paul Poetzsch (*1858), den der Genremaler 1892 für die Aula der Altstädter höheren Mädchenschule in Dresden malte.²⁵⁷³ Poetzsch, der an der Dresdener Akademie u. a. bei Pauwels studiert hatte, gewann den Wettbewerb um die Ausmalung der Höheren Töchterschule mit einem 1889 im Sächsischen Kunstverein ausgestellten Entwurf für ein triptychonartiges, dreiteiliges Wandgemälde. Allein die Triptychonform spricht für den hohen, fast religiösen Anspruch der Bildinhalte.²⁵⁷⁴ Alle drei Bilder zeigten vorbildliche Frauen, den höheren Töchtern zur Erbauung und zum Leitbild: Das Mittelbild thematisierte Christus bei Maria und Martha, mit diesen beiden Frauenfiguren aber auch die vorbildlichen christlichen Lebensformen der *vita activa* und der *vita contemplativa*. Die Flügelbilder zeigten zwei vorbildliche historische Frauenfiguren aus Sachsen: Rechts „die Kurfürstin Anna als fürsorgliche Helferin und Wohltäterin der Armen“, links „Katharina von Bora mit ihrer Familie“.

²⁵⁷² KRUSE 1999, S. 261 f.

²⁵⁷³ BM II,1, S. 305, Nr. 4; JANSKA 1912, S. 457 f.; eine Festschrift zur Feier des 100-jährigen Bestehens der Töchterschule von Johannes Wuttig erwähnte die Bilder gleichfalls lobend. Mit dem entsprechenden Abschnitt machte mich dankenswerterweise K. Wagler vom Stadtarchiv Dresden bekannt (schriftl. am 18. 3. 2002): „Der Dresdener Künstler Paul Poetzsch hat diese Aufgabe vortrefflich gelöst. Die drei Gemälde, die seit 1893 die Stirnwand der Aula zieren, verleihen dem Raum in ihrer sinnigen Auffassung und künstlerischen Gestaltung einen sehr wirkungsvollen Schmuck. Zwei kleinere Gemälde, welche Luthers Käthe im häuslichen Kreise und die Kurfürstin Anna als fürsorgliche Helferin und Wohltäterin der Armen zeigen schließen das große, den ganzen Raum beherrschende und erleuchtende Bild ein, das den Heiland im Gespräch mit Maria + Martha zeigt.“ Die Altstädter höhere Mädchenschule, ehem. Zinsendorfstr. 13/15, wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört, dabei werden auch die Wandgemälde verloren gegangen sein. Ich danke K. Wagler für die Auskünfte.

²⁵⁷⁴ S. zur Geschichte der Triptychonform und ihrer Wiederbelebung im säkularisierten späten 19. Jahrhundert die wichtige Studie von Klaus Lankheit, *Das Triptychon als Pathosformel*, 1959. Gerade in der Kaiserzeit wurde die Form mit Vorliebe auch für nicht-christliche, dafür aber mit neuen Mythen behaftete Themen gewählt (z. B. Ludwig Dettmann: „Arbeit“, 1893, GROSS 1989, Abb. 446a–c; christlich verbrämt wird das Ganze hier freilich durch der Bibel entlehene Mottos für die beiden Flügelbilder).

Das Katharina von Bora-Bild ist uns vermutlich – wenigstens ungefähr – in einer sehr süßlichen Farblithographie von um 1890 überliefert, die das Musizieren der Familie Luther darstellt (Abb. 293):²⁵⁷⁵ An einem über Eck in das Bildfeld gestellten Tisch sitzt, dem Betrachter gegenüber, Martin Luther auf einem Lehnstuhl, beide Hände um eine dicke Bibel gelegt. Wohlgefällig betrachtet er die Szene, die sich vor seinen Augen abspielt: Katharina, links im Bild im Profil zum Betrachter sitzend, betätigt sich als Erzieherin ihrer Kinder, indem sie ihren Gesang beaufsichtigt: Die vier ältesten Kinder, von rechts nach links Hans, Martin, Magdalena und Paul, stehen rechts im Bildfeld der Mutter gegenüber und singen von großen Liederzetteln ab. Nur Paul steht der Mutter ohne Liedblatt gegenüber: Wie er die Hände gefaltet hält, wie er seiner Mutter auf die Lippen schaut, das hat Poetzsch sich sicher bei Spangenberg abgeschaut. Die kleinste Tochter, Margarethe, hat Poetzsch allerdings weit älter gezeichnet als Spangenberg in seinem gleichthematischen Gemälde. Sie steht neben ihrer Mutter, die sie an sich herangezogen hat, legt den linken Arm auf den Schoß ihrer Mutter und schaut aus dem Bildfeld heraus direkt den Betrachter an. In der Hand hält sie ein hölzernes Pferd: Die Jüngste ist noch ganz der kindlichen Welt des Spiels zugehörig.

Gemäß der Bestimmung des Gemäldes für die Aula einer Mädchenschule hat Poetzsch in seinem Bild die üblichen Rollen Katharinas und Martin Luthers vertauscht: Nun sitzt Luther als Zuhörer daneben, während Katharina in Interaktion mit ihren Kindern gezeigt ist. Mit ihrer würdevollen Haltung, der hohen Haube, dem Pelzbesatz ihres Jäckchens, den gebauschten Ärmeln ihres Kleides und der dicken, goldenen Kette um den Hals spiegelt sie die großbürgerliche Hausherrin vom Ende des 19. Jahrhunderts, die in ihrer liebevollen, aber gestrengen Haltung den Kindern gegenüber auf das Wohlwollen und die Zustimmung ihres Mannes zählen kann.

Das Musizieren im Kreise der Familie wurde besonders nach Spangenberg's Gemälde zu einem wesentlichen Bestandteil der protestantischen Vorstellung des privaten Luther. Der starke Einfluss dieses Motivs zeigt sich nicht zuletzt in der illustrativen Graphik, z. B. in einer in der prachtvoll ausgestatteten „Reformationsgeschichte“ des preußischen Hofpredigers Bernhard Rogge reproduzierten, leider nicht näher zugeschriebenen Zeichnung, in der Luther mit seiner Laute am Tisch sitzt, umgeben von seiner Familie, Melanchthon und Lucas Cranach.²⁵⁷⁶ Das Thema wurde sogar in der Plastik aufgenommen: ein Relief am Eislebener Lutherdenkmal Rudolf Siemerings (Abb. 294) zeigt die Familie Luther, halbfigurig ein Spitzbogenfeld des Sockels ausfüllend: Luther, auf der Laute spielend, ihm gegenüber zwei

²⁵⁷⁵ Abb. in *Der Spiegel* Nr. 51, 15.12.2003, S. 89.

²⁵⁷⁶ ROGGE⁶1909, S. 175.

zu seinem Lautenspiel singende Kinder. Im Hintergrund ist Katharina von Bora im Profil gegeben, die ein kleines, schlafendes Kind im Arm hält.²⁵⁷⁷

Die volkserzieherische Qualität solcher Darstellungen manifestiert sich besonders in den Aulenbildern Hildebrands und Poetzsch': Sowohl den Bielefelder protestantischen Jungen als auch den Dresdener Mädchen wurden in ihrer Schulaula Familie und Religion (Luthers Bibel, das Kreuz an Magdalenas Kette in Poetzsch' Bild) als bürgerlich-protestantische Grundwerte vor Augen geführt. Beides wurde vor allem in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts als Gegengewicht gegen 'gesellschaftszersetzende' sozialistische Strömungen beschworen. Der Gründer der „Inneren Mission“, einer der wichtigsten evangelisch-sozialen Bewegungen des 19. Jahrhunderts, Johann Hinrich Wichern, sah die Gefahren des Sozialismus nicht nur in seiner Gottlosigkeit begründet, sondern auch in seiner Familienlosigkeit:

„Er kennt keine Ehe – deren angebliches Bedürfnis er nur physisch, tierisch, wenn auch mit einem Anspruch höhnischer Poesie in der amour libre befriedigt [...] Er ist also [...] lieber ohne Kinder und geschlechtslos, und darum hat er auch kein Erbrecht, keine Existenz nach dem Tode, keine über das Leben hinausgehende Verpflichtung.“²⁵⁷⁸

Diesem Schreckgespenst suchte das königstreue christliche Bürgertum seine traditionellen und bewährten, in protestantischem Ethos wurzelnden Werte entgegenzusetzen: Familie und Religion.

V.17.2.2. Das Haus als 'Tempel Gottes': Hausandacht und Tischgebet in Luthers Familienkreis

Religion und Familie als Säulen der bürgerlichen Gesellschaft werden auch in einer Reihe von Lutherbildern beschworen, die Gebet und Andacht in Luthers Familie thematisieren. Stärker liegt der Akzent hier auch auf der religiösen Erziehung der Kinder und der religiösen Übung im Familienkreis, die besonders den kirchlich gesonnenen Zeitgenossen angesichts immer fortschreitender Säkularisierung im 19. Jahrhundert als dringendes Desiderat erschien. Für die Zustände des Jahrhundertendes diagnostizierte Karl Kupisch:

²⁵⁷⁷ STEFFENS 2002A, Abb. S. 160, Rückseite des Denkmalssockels. Die übrigen drei Felder zeigen vorn eine Allegorie des Sieges des Guten (ein Engel mit einem Schild mit Luthers Wappen darauf kämpft den Teufel nieder), links die Bibelübersetzung, rechts die Disputation Luthers mit Eck. Ein zeitgenössischer Rezensent interpretierte höchst aufschlussreich: „In der Gestalt dessen, den ihr da vor euch seht, erblickt ihr verkörpert den Sieg des Guten über die eigennützig berechnete Lüge, der Gewissenhaftigkeit über die Gewissenlosigkeit (Vorderes Feld). Dieser Sieg aber ist errungen worden durch still schaffenden, eisernen Fleiß (Feld links) und mannhaften, offenen Kampf (Feld rechts). Die Quelle aber, aus welcher dem Arbeitenden und Kämpfenden immer neue Kraft zuströmte, war eine Gott geweihte Häuslichkeit (hinteres Feld).“ Zitiert nach STEFFENS 2002A, S. 159.

²⁵⁷⁸ Zitiert nach KUPISCH 1960, S. 57 f.

„Die Unkirchlichkeit der evangelischen bäuerlichen Bevölkerung, namentlich im ostelbischen Norddeutschland, wurde immer offener, in den größeren Städten war das kirchliche Leben von einer fortschreitenden geistlichen Armut gekennzeichnet. Rund 3 % der Bevölkerung nahmen überhaupt nur noch am gottesdienstlichen Leben teil. Das gebildete Bürgertum wie die Arbeiterschaft standen nahezu völlig abseits und der kleinbürgerliche Mittelstand [...] zeigte im wesentlichen ein mehr oder weniger stummes Gewohnheitschristentum, das im Kirchgang eine religiös-nationale Bürgertugend erblickte.“²⁵⁷⁹

Ihren Anfang hatte die Säkularisierung aber schon in der Aufklärung genommen und war besonders für die evangelischen Kirchen das ganze Jahrhundert hindurch ein brennendes Problem gewesen. Wenn erstmals in den 30er Jahren, dann wieder in der Blütezeit des positivistischen Liberalismus und Materialismus in den 60er Jahren und während der Gründerzeit im Angesicht der ‘sozialdemokratischen Bedrohung’ Bilder entstanden, die Luther im Familienkreis betend und Bibel lesend zeigen, so sind diese Bilder sicher auch pädagogisch gemeint: als Aufruf an die Familien, es der vorbildlichen Familie Luther gleich zu tun, Religion nicht nur als Pflichtübung, sondern als im eigenen Haus sorgsam gepflegte Lebenspraxis und den Kindern von klein auf mitzugebende Lebenshaltung zu kultivieren.

Tatsächlich hatte die religiöse Andacht in Luthers Haushalt ein großes Gewicht:

„Beten war das erste, was die Kleinen in seinem Hause lernten, und er pries die fromme, kindliche Einfalt, in der sie ohne Zweifel und Irrung von dem lieben Gott als ihrem himmlischen Vater lallten und sich das ewige Leben in ihrer Art köstlich ausmalten, als flössen da die Bäche voll eitel Milch und wüchsen die Semmeln auf den Bäumen, daß die Englein den ganzen Tag essen und tanzen könnten.“²⁵⁸⁰

Jeden Morgen betete Luther selbst mit den Kindern die zehn Gebote, das Glaubensbekenntnis, ein Vaterunser und einen Psalm. Das regelmäßige Tischgebet war – wie im 19. Jahrhundert auch noch in den allermeisten Haushalten – eine Selbstverständlichkeit, und seit 1532 hielt Luther sonntags mit seiner Familie und den weiteren Hausbewohnern Hausandachten ab, die sein Famulus und Sekretär Veit Dietrich 1544 als Luthers „Hauspostille“ veröffentlichte.²⁵⁸¹

Bereits vor 1827 thematisierte Martin Usteri (1763–1827) „Luther, mit seinen Kindern betend“ in einer Zeichnung, die von G. C. F. Oberkogler gestochen wurde; es ist m. W., abgesehen von der später noch zu besprechenden „Hausandacht“ Jakob Grünenwalds, das einzige Beispiel für diese Thematik in der Graphik.²⁵⁸² In der Malerei war der sehr frühe ‘Luthermaler’ Moritz Berendt der erste, der die religiöse Andacht in Luthers Familienkreis als Bildthema wählte. Sein Bild „Luther im Kreise seiner Familie aus der Bibel vorlesend“ war

²⁵⁷⁹ KUPISCH 1955, S. 133.

²⁵⁸⁰ KROKER 1906, S. 142 f.

²⁵⁸¹ KROKER 1906, S. 143 f.

²⁵⁸² KRUSE 1999, S. 275, Abb. 50.

1838 auf der Berliner akademischen Kunstausstellung ausgestellt und ist uns durch eine Lithographie F. H. Weisses bekannt (Abb. 295).²⁵⁸³

Berendt lässt die Familie Luther sich in dem Hof vor dem Klostergebäude versammeln. Rechts führt ein de facto nicht vorhandener überdachter Eingangsbereich über mehrere Treppenstufen und durch ein gotisches Portal – das Wittenberger Katharinenportal, das Luther 1540 anbringen ließ – in das Haus hinein. Ein weiterer Gebäudeteil schließt sich im Hintergrund an diese Eingangswand an und bildet bildparallel den hinteren Abschluss der Szenerie; möglicherweise ist der polygonale Treppenturm gemeint, der allerdings erst nach Luthers Zeiten an die Hausfassade angebaut wurde. Malerisch wirkt die hinter einem gemauerten Rundbogen auf Konsolen eingetiefte Nische mit einer Kreuzigungsgruppe, den religiösen Kontext des Geschehens anzeigend. Der Rundbogen wird halb verdeckt von einem vom linken Bildrand aus schräg ins Bildfeld wachsenden Baum mit üppigem Grün, das sich wie eine Schutzlaube über den Platz wölbt. Links gibt der schräge Wuchs des Baumes den Blick frei auf ein Stück der hohen Klostermauer und einen dahinter aufragenden, nicht näher zu identifizierenden Kirchturm.

Ein Mäuerchen, geschmückt mit einer Säule zwischen Rundbögen, schließt den Platz nach links hin ab, Weinranken verweisen auf dahinter noch üppig wachsendes Grün. Grün ist es auch in den beiden unteren Bildecken: Rechts, am Hausrand, wächst eine große Kürbispflanze, die schon eine üppige Frucht trägt und das Bildfeld hier bogenförmig abschließt; als Pendant findet sich links ein Gebüsch, vor dem eine auf die Gartenarbeit hinweisende Gießkanne steht. Auf dem so von allen Seiten von Mauern und Pflanzen eingefriedeten Platz, auf den die Sonne hell scheint, sitzt Martin Luther mit seiner Familie. Man hat Stühle und Fußbänke aus dem Haus nach draußen getragen, um es sich im Garten so recht bequem machen zu können, und Luther sitzt in der Mitte seiner Lieben, dem Betrachter zugewandt, gravitatisch auf einem großen Lehnstuhl, den linken Fuß auf eine Fußbank gestützt, die Bibel aufgeschlagen haltend. Über seinen Predigertalar hat er, vielleicht, um die häusliche Atmosphäre zu betonen, einen helleren, hausmantelartigen Überwurf gezogen, auf dem Kopf trägt er das bekannte schwarze Barett. Seine Gesichtszüge erinnern am ehesten an

²⁵⁸³ Bez. u. l.: Gem. v. Moritz Berendt, Lith. v. F. H. Weisse; u. Mitte: Verlag der Gerhard'schen Buch- und Kunsthandlung in Danzig; u. r.: Druck des Königl. lith. Instituts zu Berlin. Ein Exemplar besitzen die Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv. Nr. VI, 473,1 und die Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. grfl IV b 1523. Dort auch eine Durchzeichnung von Hermann Schaeffer mit der Bemerkung „nach dem Originalgemälde von M. Berendt in Berlin, auf der Kunstausstellung zu Halberstadt im Mai 1844, laut Kat. S. 7, Nr. 96.“ – Literatur: Börsch-Supan 1971, Bd. 2, Ausstellung 1838, S. 4, Nr. 41; Zur Lithographie: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 50, S. 145; KRUSE 1999, S. 260.

die Porträts des bereits gealterten Luther, sie sind weich und konturlos, ihr Ausdruck freundlich-harmlos. Obwohl er laut Bildtitel vorliest, hat Luther den Mund geschlossen.

Die rechte Hand Luthers liegt auf dem Kopf eines neben ihm auf einem niedrigen Hocker sitzenden und die Arme auf Luthers linkes Bein stützenden Sohnes, vielleicht Hans. Statt der kleinen Wildfänge, wie sie z. B. Spangenberg malte, mit heruntergerutschten Socken und wirrem Haar, malt Berendt sich Luthers Sohn als einen gekämmten Musterknaben aus, der verträumt vor sich hinblickt. Auch Magdalena, die auf der anderen Seite Luthers steht und sich, die rechte Hand auf der Schulter des Vaters, die linke auf seinem Bein, eng an ihn schmiegt, ist ordentlich hergerichtet und lauscht ergriffen der Lesung des Vaters. Man fühlt sich erinnert an die Familienbilder des Biedermeier, in denen die Kinder stets frisch gekämmt und in ihren besten Kleidern porträtiert werden, sich dabei auch gesittet und ordentlich benehmen.²⁵⁸⁴ Auch der jüngere Sohn, Martin, der links im Bild steht und aufmerksam zu seinem Vater hinübersieht, wäre in einem solchen Bild vorstellbar.

Links von Luther steht, die Hand auf die Lehne eines hohen Stuhles mit gedrechselten Beinen und Streben gelegt, der obligatorische „Freund der Familie“, nur handelt es sich hier nicht, wie üblich, um Melancthon, sondern laut dem Katalog der Berliner Ausstellung um Veit Dietrich, einen vertrauten Sekretär Luthers, der ihn u. a. auch zum Marburger Religionsgespräch und auf die Veste Coburg begleitete. Berendt hat ihn wohl als Herausgeber der „Hauspostille“ für das Bild ausgewählt. Dabei übersieht er aber, dass Luther diese Hauspredigten nicht vor seiner ‘Kleinfamilie’ hielt, sondern im Kreis des ‘ganzen Hauses’ mit den im Haus lebenden Studenten, weiteren Verwandten und Gesinde.²⁵⁸⁵ Die bekannten Porträts Dietrichs übrigens, mit der markanten Adlernase und dem vorstehenden Kinn, scheint Berendt nicht gekannt zu haben: Er zeichnete ihn als einen bärtigen jungen Mann von undifferenzierten, weichen Gesichtszügen, der ganz gesammelt Luthers Vortrag lauscht.

Zur Linken Luthers sitzt seine Gattin Katharina, dem Betrachter das Profil zuwendend, auf einem Stuhl, den Fuß wie ihr Ehemann auf einem Fußbänkchen ruhend. Ein Spinnrocken im Hintergrund verweist auf ihre vorangegangene häusliche Tätigkeit, doch nun sitzt die junge Frau mit still im Schoß gefalteten Händen, ihre Augen hängen an Luthers Lippen. Etwas Unruhe bringen lediglich die beiden kleineren Kinder, Paul und Margarethe, ins Bild, die sich hinter der den Eingangsbereich vom Garten abtrennenden Brüstung mit der Muhme Lene vergnügen; sie sind wohl noch zu klein für die Bibellektüre, und ihren kindlichen Bedürfnissen wird von der geliebten Muhme Rechnung getragen.

²⁵⁸⁴ Vgl. z. B. ein Porträt der „Familie des Silberschmiedes A. Westermeyer“ im Münchener Stadtmuseum, 1845. LORENZ 1985, Abb. 31.

Soweit die Familienidylle, die Berendt sich ausmalt, ein biedermeierliches Ideal. Es ist das einzige Beispiel in der Luthermalerei, das auch nur annähernd dem Begriff „Gartenbild“ gerecht wird und Gustav Königs oben erwähntem Stich entspricht. Dabei ist in der Literatur Luthers Liebe zur Natur ein stetig wiederholter Topos, der wieder einmal Beleg für seine Gemütsinnigkeit sein sollte. Von dieser lebenswerten Seite des „großen Reformators“ hatte bereits Ludwig Pflaum in seinem 1819 erschienenen dritten Band zu seiner Lutherbiographie „für Jünglinge“ erzählt und berichtet, wie Luther und seine „liebe Gattin“, von ihren Kindern umsprungen, im Garten arbeiten.²⁵⁸⁶

Auf Arbeit im Garten weist in Berendts Bild freilich nur die vorn links am Boden stehende Gießkanne hin, ansonsten macht man es sich hier fast häuslich bequem, ähnlich wie auch in den mit Vorliebe im Garten angesiedelten Familienporträts des Biedermeier. Es wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts mehr und mehr üblich, einen Garten zu haben, und er war ungemein beliebt: „Konnte man doch, ohne seine Gewohnheiten allzusehr zu ändern, die familiären Zusammenkünfte und kleinen Geselligkeiten im Sommer einfach vom Zimmer in den Garten verlegen.“²⁵⁸⁷

Entsprechende Porträts zeigen z. B. die Familie im Garten um den Kaffeetisch versammelt; in einem „Familienbild“ von G. L. Vogel, 1830, hat man in der Gartenlaube die ganze Teetafel aufgebaut, das feine Geschirr fehlt ebensowenig wie Fußbänkchen und Handarbeitskorb.²⁵⁸⁸

Berendts Bild zeigt wieder einmal, wie sehr man die Vorstellungen der eigenen Gegenwart auf die Vergangenheit übertrug, damit aber andererseits die Identifikationsmöglichkeiten mit der vergangenen Lebenswelt erhöhte: Luthers religiöse Übung im Familienkreis konnte so von jeder biedermeierlichen Familie nachgeahmt werden, ganz ähnlich konnte man seine Stühle und Fußbänke in den Garten tragen, sich hier zur Bibellektüre versammeln und eine ähnlich fromm-idealische Stimmung erschaffen.

Berendt zeigt hier wie auch in seinen anderen Lutherbildern einen gänzlich unpolitischen Luther, ein Reflex vielleicht auf das Niederhalten politischer Regungen im Bürgertum während dieser Zeit, ein Spiegel des bürgerlichen Rückzugs ins Private. Dass Berendt aber während der 30er Jahre, in denen nur wenige Künstler mit Agitationsbildern wie Lessings „Hussitenpredigt“ hervortraten, überhaupt Luther malte, ist sicher ein Zeichen der Pflege national-protestantischen Erbes im Gegensatz zur katholisch-restaurativen Mittelaltereuphorie. In einer Zeit, in der erste konfessionelle Spannungen zwischen

²⁵⁸⁵ KÖSTLIN 1883A, S. 479.

²⁵⁸⁶ PFLAUM 1819, S. 201 f.

²⁵⁸⁷ LORENZ 1985, S. 150.

²⁵⁸⁸ LORENZ 1985, S. 150–152, Abb. 32.

Katholiken und Protestanten Deutschland zu erschüttern begannen, rief Berendt zur Besinnung auf die spezifisch protestantische Religiosität, die Bibellektüre in der sittlich stabilen Bürgerfamilie auf. Statt Lessings politischem legte er ein eher religiös verstandenes Bekenntnis zu seiner Konfession ab.

Ähnlich wie Berendt thematisierte etwas mehr als zwanzig Jahre später, um 1861, auch Clara Oenicke Luthers beispielhafte Religiosität in einem Bild mit dem Titel „Luthers Hausandacht“.²⁵⁸⁹ Wie Berendts Bild ist auch dieses im Original nicht mehr aufzufinden; eine Vorstellung vermittelt aber eine Galvanographie von Leo Schöninger (Abb. 296).²⁵⁹⁰ Oenicke verlegt die familiäre Andacht in das Haus, verengt auch im Vergleich zu Berendt den Bildausschnitt und sorgt so für eine sehr intime Wirkung. Luther sitzt in Halbfigur vorn rechts an der Schmalseite eines den unteren Teil des linken Bilddrittels einnehmenden und vom linken Bildrand abgeschnittenen Tisches. Er hat die linke Hand flach auf die auf dem Tisch aufgeschlagen liegende Bibel gelegt, die Rechte mit offener Handfläche wie beschwörend erhoben. Seine Hand und sein Gesicht werden von hellem, von einer vorn links außerhalb des Bildfeldes liegenden Lichtquelle kommenden Licht strahlend erhellt. Der mächtige Kopf über dem massigen Körper mit den bereits ergrauten Haaren ist leicht angehoben, der Blick gen Himmel gerichtet, der Mund zeigt die Andeutung eines Lächelns.

Seliges Lächeln liegt auch über den Gesichtern der ebenfalls am Tisch sitzenden Familienmitglieder Luthers: Dem Betrachter gegenüber sitzt an der Breitseite des Tisches Katharina von Bora mit zweien ihrer Kinder auf einem barock geschwungenen Stuhl. Sie trägt über ihrem Hauskleid ein adrettes Jäckchen mit Pelzbesatz, ihr Haar ziert eine kleidsame Haube. Der Kopf ist, still lächelnd, geneigt, die Augen niedergeschlagen, die Hände zum Gebet gefaltet. Die weichen Züge dieser Frau haben freilich wenig mit der historischen Katharina zu tun, Oenicke hat deren etwas scharfe Züge durch ein rundes Gesicht mit zartem Näschen ersetzt.

Voll Liebe ist Katharina mit ihren Kindern verbunden: Ein jüngerer Sohn, wohl Martin oder Paul, hat sich an ihre rechte Brust geschmiegt, sein Kopf mit dem wie bei Berendt glattgekämmten, glänzenden Haar schaut hinter ihrem Arm hervor, das Ärmchen hat er unter den Armen der Mutter hergeschoben und den Ellenbogen auf den Tisch gelegt; die Hände sind wohl gleichfalls zum Gebet gefaltet. Der kleine Sohn schaut zufrieden auf seinen großen Vater. An Katharinas anderer Seite steht mit gefalteten Händen eine schon etwas größere Tochter, Magdalena, die sich halb hinter der Schulter der Mutter versteckt an sie schmiegt.

²⁵⁸⁹ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1862, S. 31; BM II,1, S. 183, Nr. 4; KRUSE 1999, S. 275.

Sie als einzige schaut aus dem Bild heraus, ein rundgesichtiges kleines Mädchen mit braver Haube und Rüschenkragen, das dem Betrachter zulächelt, als wolle es ihn an seiner stillen, frommen Freude teilhaben lassen.

Die Gesichter von Luthers Familienmitgliedern zeigen deutlich an, wie erhebend, wie beglückend die Rede dieses großen Mannes sein muss, der auch rein körperlich in diesem Bild seine imposante Präsenz vermuten lässt. Daneben nimmt sich der hinter Luthers ausgestrecktem Arm stehende und auf das traute Familienbild hinabblickende Melanchthon ganz bescheiden aus, klein und zart wie er ja tatsächlich war. Auch seine niedergeschlagenen Augen und lächelnden Lippen verraten die Versenkung in Luthers beseligende Worte.

„Diese Komposition ist eher ein Andachts- als ein Historienbild“, fasste Joachim Kruse die Wirkung des Gemäldes treffend zusammen,²⁵⁹¹ und das war vielleicht auch der Grund, warum das ansonsten mit Lutherbildern sehr kritisch verfahrenende „Christliche Kunstblatt“ fand, das Thema sei „in ansprechender Weise“ umgesetzt.²⁵⁹²

Doch fehlen auch die Hinweise auf die ganz alltägliche Häuslichkeit nicht: Neben Katharinas Stuhl steht, wie wir es jetzt schon einige Male beobachtet haben, ein Spinnrocken, etwas ungesponnene Wolle liegt auch links vor ihr auf dem Tisch. Unter der aufgeschlagenen Bibel schauen einige, Luthers schriftstellerische Tätigkeit bezeugende Manuskriptseiten hervor, daneben steht ein Tintenfass mit Feder. An der Wand hinter Melanchthon ist ein einfaches hölzernes Bücherregal angebracht, auf Luthers Gelehrsamkeit verweisend, gleichzeitig aber auch für den überaus gelehrten Melanchthon ein Attribut liefernd, und links von Katharina wird das Bild begrenzt von einer Bettstatt mit halb zurückgenommenem Vorhang. Über all dem liegt ein Glanz religiöser Verklärung, der die Rede von der ‘Weihe’ von Ehestand und Haus durch Luther bestens illustriert: „Das Natürliche, es soll nicht mehr profan sein, es soll geweiht, verklärt, durchgeistet werden durch das Göttliche“ befand der Pastor Werckshagen noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts.²⁵⁹³

Wie könnte diese Weihe der Familie besser ausgedrückt werden als in der Familie Luther, die nicht nur in stiller Sittsamkeit ihr Beisammensein genießt, sondern auch in der alltäglichen Häuslichkeit tätig und praktisch ihre Religion ausübt? Wie Berendts Familie, so musste auch Oenickes betende Kleinfamilie in diesem Sinne vorbildlich für das sich immer stärker säkularisierende protestantische Bürgertum wirken: Dem nationalliberalen politischen Leitbild Luther wird hier der christliche Hausvater entgegengestellt.

²⁵⁹⁰ Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett; Inv. Nr. 832-95.

²⁵⁹¹ KRUSE 1999, S. 275.

²⁵⁹² *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1862, S. 31.

²⁵⁹³ WERCKSHAGEN 1901B, S. 42.

Dass solche Bilder direkt erzieherisch gemeint sein konnten, zeigt das Beispiel einer Kreidezeichnung des Stuttgarter Kunstschulprofessors Jakob Grünenwald (1822–1896) mit dem Thema „Luthers Hauspredigt“ (Abb. 297).²⁵⁹⁴ Sie wurde vom „Verein für christliche Kunst der evangelischen Kirche Württembergs“ zum Lutherjubiläumsjahr 1883 in Auftrag gegeben und als Jahressgabe des Vereins „in der Anstalt von Photographiedruck von Rommel & Comp. in Stuttgart in der Größe 27 zu 43 cm vervielfältigt“.²⁵⁹⁵

Die im 19. Jahrhundert entstehenden christlichen Kunstvereine – angeregt durch eine Spezialkonferenz „die bildende Kunst in der evangelischen Kirche“, die 1851 auf dem Elberfelder Kirchentag stattfand – zeigen die Öffnung der evangelischen Kirche für die bildende Kunst im 19. Jahrhundert an, wobei man die Ausstattung der Kirchen mit hochwertigen Bildern vor allem mit den erzieherischen und bildenden Qualitäten der Kunst begründete.²⁵⁹⁶

„Ebenso wie die Innere Mission die glaubenslosen, aufrührerischen Massen wieder zur religiösen und politischen Ordnung zurückführen soll, wird jetzt bewußt die Kunst als Erziehungsinstrument der Massen eingesetzt.“²⁵⁹⁷

Auf der Generalversammlung des Berliner christlichen Kunstvereins im Mai 1870 hielt der Prediger Oldenburg einen Vortrag „über den Beruf von Kunstvereinen für die christliche Bildung des Volkes“. Er betonte darin, dass die „Priesterin der Schönheit, die Kunst“ im Dienst des Christentums „die Mission“ habe, „an der Bildung und ethischen Vollendung des ganzen Volkes“ mitzuarbeiten.²⁵⁹⁸ Der ästhetischen Erbauung durch die Kunst sollte selbstverständlich auch die moralische durch ihre Inhalte entsprechen. Ein Beispiel dafür ist auch die Jahressgabe des Württemberger Vereins, so jedenfalls sah es die Rezension im „Christlichen Kunstblatt“: Das Bild, so heißt es, sei „ebenso wertvoll [...] als Nachbildung des einst Gewesenen, wie als Vorbild des überall und immer in evangelischen Häusern Seinsollenden.“²⁵⁹⁹

Der „Nachbildung des einst Gewesenen“ hat sich Grünenwald stärker verpflichtet gefühlt als andere Künstler, die „Luther im Kreise seiner Familie“ thematisierten: Er zeichnete nicht nur die ‘Kleinfamilie’ Luther, sondern fügte noch andere Personen, Gesinde und Studenten hinzu.

²⁵⁹⁴ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 177–179, Abb. (Federumzeichnung) S. 179; Erwähnt auch in *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1884, S. 4; KRUSE 1999, S. 275, Abb. 51.

²⁵⁹⁵ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 178. Ein Exemplar dieses Drucks in der Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. grfl IV b 5624. Das „Christliche Kunstblatt“ war übrigens das Organ des württembergischen Vereins für christliche Kunst.

²⁵⁹⁶ Zu den christlichen Kunstvereinen vgl. POSER 1999, S. 106 f.

²⁵⁹⁷ BRAND 1983, S. 48.

²⁵⁹⁸ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1870, S. 133.

²⁵⁹⁹ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 178.

Das Ganze ist in der freilich nicht in allen Einzelheiten richtig wiedergegebenen Lutherstube in Wittenberg angesiedelt. In dem breit gelagerten Querformat sitzt Luther am rechten Bildrand, im Profil zum Betrachter, an einem dem Kastentisch der Wittenberger Wohnstube nachgebildeten Tisch, ein fülliger Mann im Predigertalar. Neben seinem hohen und weich gepolsterten Lehnstuhl lehnt die Laute, fast schon ein 'Attribut' des häuslichen Luther, das hier bereits auf die auf die Predigt folgende geistliche Hausmusik verweist. Das zweite Attribut, die Bibel, hält er mit der linken Hand fest, während er die Rechte in einer erklärenden Geste erhoben hat. Der Visionär Clara Oenickes weicht hier einer prosaischeren, aber wohl auch wirklichkeitsnäheren Lehrerfigur.

Links von Luther verteilen sich die Angehörigen des Haushaltes vor der bildparallel verlaufenden, holzgetäfelten Rückwand des Raumes. Die Jahresgabe des Württemberger christlichen Kunstvereins versäumt es nicht, in beherrschender Weise die Namen oder Funktionen der Anwesenden aufzulisten: Der ältesten Dame des Hauses, Muhme Lene, wurde der Platz an Luthers Seite zuteil, sie sitzt frontal zum Betrachter, die Hände fromm gefaltet, den Blick ernsthaft auf den Hausherrn gerichtet. Neben ihrem Stuhl stehen, andächtig und ernst, die ältesten Kinder Hans und Magdalena, und an der ihr gegenüberliegenden Tischseite halten sich die beiden kleineren Jungen auf: Paul steht, die Arme „echt lümmelig“²⁶⁰⁰ auf die Tischplatte gestützt und sich nachdenklich am Kinn kratzend, mit dem Rücken zum Betrachter. Martin sitzt vor dem Tisch auf einer niedrigen Fußbank; er richtet seine Aufmerksamkeit zwar auf die Rede des Vaters, doch fällt es ihm sichtlich schwer, denn der Familienhund Tölpel springt an ihm hoch.

Das jüngste Kind hält wieder einmal Katharina auf dem Schoß. Ihr gebührt der Platz gegenüber von Luther, im vollen Profil zum Betrachter sitzt sie, aufmerksam vorgebeugt, auf ihrem Lehnstuhl. Grünenwald hat sich Mühe gegeben, sie nach Cranachs Porträt zu zeichnen, obwohl dieses sie nur von vorn gibt: Der schwarze Samtbesatz ihres Kleides aber, das ihren Scheitel und Ohren freilassende Haarnetz, die hohe Stirn und das feste Kinn hat er rezipiert und auf jegliche Idealisierung verzichtet.

Aufrecht hinter Katharinas Stuhl steht, die Hände locker auf die Lehne gelegt, eine junge „Hausmagd“, links von ihr sitzt etwas linkisch auf einem Hocker Luthers erster Famulus Wolfgang Sieberger, der schon 1517 im Schwarzen Kloster wohnte und Luther sein Leben lang treu begleitete.²⁶⁰¹ Der linke Bildrand wird durch den berühmten Kachelofen abgeschlossen, hinter dem sich, der tatsächlichen Lokalität entgegen, der Raum noch vertieft.

²⁶⁰⁰ Ebd.

²⁶⁰¹ KROKER 1906, S. 186.

Der Kopf einer weiteren Magd ist hier erkennbar, neben dem Ofen aber steht, weißbärtig, der alte „Knecht Johannes“. Am Ofen sitzen auf einer Bank zwei noch jüngere Männer: ein nicht näher benannter Student vorn hält dem hinter ihm sitzenden und eifrig mitschreibenden (und hier tatsächlich in etwa porträtähnlichen) Veit Dietrich das Tintenfass: Der Betrachter ist also Zeuge der Entstehung der „Hauspostille“.

Im Vergleich zu den früher besprochenen Gemälden kommt die Zeichnung Grünenwalds unpräzise und einfach daher, und das lobte auch der Kritiker des „Christlichen Kunstblattes“: „Das ist ein Bild wirklichen Lebens, ohne hohes aber auch ohne hohles Pathos, ein anmutendes evangelisches Familienbild, welches seine Idealität still einfach in sich trägt.“²⁶⁰² Und im Rückblick auf die künstlerischen Erzeugnisse des Lutherjahres nannte Heinrich Merz die „köstliche Komposition“ „die einzig neue wahrhaft künstlerische Gabe zum Lutherjubiläum“. Das Bild sei „ein herzerquickendes, hoffentlich auch vorbildlich wirkendes Andenken an den unvergleichlichen deutschen Gottes- und Volksmann.“²⁶⁰³

Wieder also die Hoffnung, das Bild könne vorbildlich wirken, immer dringender empfanden viele Christen in der Kaiserzeit, gegenüber der sozialistischen ‘Bedrohung’, die mangelnde Verankerung der Gesellschaft im christlichen Glauben. In den überall im Land konfessionell organisierten Schulen, Volksschulen wie den höheren Schulen, erhielt der traditionell schon besonders gepflegte Religionsunterricht daher eine besondere Berücksichtigung als „Stütze für König und Vaterland“ und „Waffe gegen den Umsturz“.²⁶⁰⁴ Doch schien die Erziehungsmacht der Schule nicht auszureichen, Hans Herrig jedenfalls ließ Luther in seinem Lutherschauspiel sagen:

„Nicht schaffen kann’s die Schul allein. / Die Kirche wird bald öde sein / Wenn jedes Haus nicht, unbeirrt, / Zu einem Tempel Gottes wird. / In lieb und sel’ger Herzensruh – / So, deutsches Haus, gedeihe Du!“²⁶⁰⁵

Nach Joachim Kruse wohl ebenfalls in das letzte Jahrhundertdrittel zu datieren ist ein weiteres, letztes Bild, das die religiöse Übung im Hause Luther thematisiert: Bernhard Plockhorsts (1825–1907) „Tischgebet bei Martin Luther“, überliefert in einem großformatigen und wohl als Wandschmuck gedachten Offsetdruck von 1913 (Abb. 298).²⁶⁰⁶ Neben Porträts hatte der u. a. in München und Paris ausgebildete Plockhorst sich vor allem in der idealistischen religiösen Malerei einen Namen gemacht; während seiner Zeit als Professor

²⁶⁰² *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 178.

²⁶⁰³ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1884, S. 4.

²⁶⁰⁴ So im Titel des Aufsatzes von EYKMANN 2001.

²⁶⁰⁵ HERRIG 1883, S. 93.

²⁶⁰⁶ Erschienen bei Hanfstaengl’s Nachfolger, Berlin. 43,1 x 51,11 cm. Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, Museum Europäischer Kulturen, Inv. Nr. 782/84. Literatur: KRUSE 1999, S. 276.

an der Weimarer Kunstschule 1865–1869 malte er u. a. ein Altarbild für den Dom zu Marienwerder. Kurz vor seinem Weggang aus Weimar hatte der Großherzog Carl Alexander ihn aber auch, neben Pauwels und Thumann, für die Lutherbilder auf der Wartburg vorgesehen, und zwar für das dritte Reformationszimmer, in dem Familienleben, Alter und Tod des Reformators thematisiert werden sollten.²⁶⁰⁷ Der Auftrag kam letztlich nicht zustande, nicht zuletzt, weil Pauwels Plockhorst für unfähig hielt und nicht mit ihm zusammen arbeiten wollte, ein Urteil, das wohl wesentlich in der Diskrepanz zwischen Pauwels eigener, realistisch-koloristischer Kunstauffassung und Plockhorsts nachnazarenischem Idealismus begründet liegt.²⁶⁰⁸ Plockhorst verließ 1869 Weimar, der Plan des Großherzogs wurde damit hinfällig. In jedem Fall war das aber vielleicht die erste Gelegenheit, bei der Plockhorst sich mit dem Leben Luthers eingehender beschäftigte, und aus vielleicht schon begonnenen Skizzen zu Luthers Familienleben könnte auch das „Tischgebet“ hervorgegangen sein.

Recht getreu zeichnet Plockhorst die Lutherstube nach, die vertäfelte Wand, den Ofen auf der linken Seite. Mitten im Raum steht ein eckiger Esstisch, um den sich die Familie Luther, Vater, Mutter und fünf Kinder, gemeinsam mit ihrem Freund Melanchthon versammelt hat. Der Tisch ist für das Abendessen gedeckt, und Luther, der der Tischrunde an der rechten Schmalseite des Tisches vorsteht, hat sich zum Gebet erhoben, den Blick gen Himmel gerichtet, ernsten Gesichts. Ihm gegenüber und im Profil zum Betrachter sitzt ein idealisierter, kantenloser Melanchthon, der im Gebet merkwürdig starr geradeaus schaut. Dem Betrachter gegenüber hat sich, direkt links von Luther, Magdalena, das engelsgleich fromme, aber früh verstorbene Töchterchen, zum Gebet von ihrem Stuhl erhoben, ernsthaft auf ihre Hände schauend, und darin tut es ihr der neben ihr sitzende Martin gleich. Gegenüber von Magdalena sitzt Hans mit dem Rücken zum Betrachter auf einem Holzstuhl mit gedrechselten Beinen, und neben ihm, seitlich in ihrem niedrigen Lehnstuhl, Katharina von Bora mit einer hausmütterlich wirkenden Haube und Schürze, hausfraulich brav wie nur je, die mit mütterlicher Fürsorge das kleine Margarethen auf dem Arm hält. Nebenbei hat sie auch ein Auge auf den gleichfalls noch kleinen, blonden Paul, der zwischen ihr und Hans am Tisch steht, die Händchen zum Gebet gefaltet, und ehrfürchtig auf den Vater blickt.

Es ist das erste und einzige Mal in der Luthermalerei, dass das Tischgebet Luthers im Kreise seiner Familie Bildthema wurde. Wie oben bereits gesagt, sah die Realität an Luthers Esstisch ganz anders aus, von der beschaulichen Runde in der Kleinfamilie war man in dem großen Haushalt Luthers weit entfernt. Gerade das Tischgebet im Kreise der engsten Lieben aber

²⁶⁰⁷ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1869, S. 73.

²⁶⁰⁸ SCHEIDIG 1971, S. 39.

werden die Betrachter des 19. Jahrhunderts aus eigener Erfahrung und Anschauung gekannt haben, hier fanden sie eigene Lebenswirklichkeit wieder. Um so vorbildlicher musste die Inbrunst des Gebetes des Vaters, die Ernsthaftigkeit der stillen, frommen Kinder wirken.

Das „Tischgebet Luthers“ lässt sich einer ganze Reihe weiterer „Tischgebets“-Darstellungen des 19. Jahrhunderts eingliedern, die es sowohl auf protestantischer wie auf katholischer Seite gab und die, wie zum Beispiel in Ludwig Richters „Tischgebeten“ oder in Franz von Defreggers „Tischgebet“ von 1875,²⁶⁰⁹ oft nicht frei von still-humorvoller, anekdotischer Beschaulichkeit waren. Nur in der protestantischen Malerei aber findet sich ein Bildthema wie Fritz von Uhdes „Komm, Herr Jesus, sei unser Gast“, in dem das Tischgebet wahr wird, in dem Jesus kommt, um die karge Mahlzeit einer armseligen Proletarier-Familie zu teilen. Deutlich reagiert ein solches Bild, wie überhaupt Uhdes „Armeleute-Malerei“, auf die „soziale Frage“, die im letzten Jahrhundertdrittel zunehmend an Brisanz gewann: Während Plockhorsts Bild, auch stilistisch idealisierend, von „Luthers Tischgebet“ die sittliche Verfestigung innerhalb der bescheiden-bürgerlichen Familie durch die religiöse Übung thematisierte, bot Uhde dem Betrachter bei naturalistisch-oppositioneller Malweise das Wunschbild der Anwesenheit Christi auch bei den Armen, bei den Sich-Verlassenen-Glaubenden.²⁶¹⁰ Beides, Verfestigung der Religiosität im Bürgertum, dem „staatstragenden“ Stand, wie christliche Versöhnung des Proletariers, wurde von liberalen wie konservativen Christen als notwendig zur Gesellschaftserhaltung erachtet.

V.17.2.3. Sonstiges rund um Luthers Familie

Die meisten Darstellungen von „Luther im Kreise seiner Familie“ thematisieren, auch in der Graphik, in irgendeiner Weise die Musik oder das Gebet. Wo nicht musiziert wird, da ist doch zumindest meist die Laute nicht fern: In einer Federzeichnung Karl Bauers schon aus dem zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, in der sich die Familie Luther um den Tisch herum versammelt hat, Luther in einem Buch blätternd, reicht die älteste Tochter Magdalena Luther die Laute, den Vater vielleicht bittend, ein wenig Musik zu machen.²⁶¹¹ Ein weiteres Beispiel ist ein Bild aus Wilhelm Weimars „Luthergalerie“ – „Fröhlich in Hoffnung“ – wo die Laute neben der am Tisch versammelten Familie auf einem Hocker liegt; die Kinder scharen sich begehrt um eine auf dem Tisch stehende Obstschale, Katharina ist mit ihrer obligatorischen Näharbeit beschäftigt, während Luther, aufrecht stehend, mit Blick auf die Kinder lächelnd

²⁶⁰⁹ Vgl. GROSS 1989, S. 215 f., Abb. 230.

²⁶¹⁰ Analysen zum Bild bei BRAND 1983, S. 82–94; GROSS 1989, S. 210–213.

²⁶¹¹ KRUSE 1999, S. 280.

die – in der Bilderläuterung zitierten – erbaulichen Worte spricht: „Ach, daß wir den jüngsten Tag so fröhlich in Hoffnung könnten ansehen.“²⁶¹²

Der Spruch wurde gern als Beispiel für Luthers bei der liebevollen Beobachtung seiner Kinder häufig geäußerte Bemerkungen zitiert, in denen er über die unschuldige und vertrauensvolle, von Sündenanklagen freie kindliche Weltsicht nachdachte, die sich die Erwachsenen in ihrem Glauben zum Vorbild nehmen sollten. Armin Stein brachte den Ausspruch gleichfalls in seinem Roman über Luther unter, und zwar anlässlich von Luthers Rückkehr von der Coburg nach langer Abwesenheit. Hier wird auch geschildert, wie der Vater voll Liebe seine Kinder, Hans und Magdalena, begrüßt, wie er „das liebe, zarte Töchterlein von neuem herzte“, während ihn Hans am Rock zieht und fragt:

„Lieber Vater, hast du mir auch den schönen Jahrmarkt mitgebracht, davon du geschrieben? Alles mußte lachen, der Vater aber legte dem Söhnlein die Hand auf die gelben Locken und sprach: ‘Sei getrost, mein Hänschen: was ich dir verheißen, wird dir werden. Harre nur bis morgen!’“²⁶¹³

Das begehrlische Aufblitzen in den Augen des Jungen verleitet Luther dann zu dem oben zitierten Spruch. Sowohl in seinem Roman „Luther“ als auch in „Katharina von Bora“ erzählte Armin Stein mehrere ähnliche Anekdoten, Zeugnisse von Luthers Liebe zu seinen Kindern, unter.²⁶¹⁴ Es verwundert etwas, wie selten Luthers Spiel und Gespräch mit seinen Kindern dagegen in der Malerei auftauchen: Hier ist Luther zuallermeist vor allem als der Erzieher, der den Ton angibt und die Hausandacht leitet, aufgefasst, selten widmet er sich den Kindern von gleich zu gleich. Joachim Kruse nennt ein einziges graphisches Beispiel, eine Lithographie C. W. Arldts aus den 1820er–40er Jahren, „Luthers Familienfreuden“ in der Wittenberger Lutherhalle.²⁶¹⁵ Hinzu kommt noch eine schöne, intim wirkende Zeichnung Eduard Kämpffers für Franz Fauths Lutherbuch: Luther ist hier sitzend dargestellt, auf jedem Knie hat er ein kleines Kind, „Lenchen und Martinchen“ laut Bildunterschrift, und liebevoll beugt er sich zu Lenchen hinunter, die ihm mit der Hand unbeholfen-zärtlich auf die Wange

²⁶¹² Die „Luthergalerie“, bestehend aus 24 sehr mittelmäßigen Bildern, wurde von dem Berliner Geschichtsmaler Wilhelm Weimar im Auftrage von M. Wartburger für dessen „Lebensgeschichte des Reformators“, Berlin 1905, gezeichnet. Zu ROGGE⁶1909 malte Weimar noch fünf neue Bilder. Das Bild „Fröhlich in Hoffnung“, Nr. 19, wird von WARTBURGER 1905, S. X erläutert.

²⁶¹³ STEIN 1888, S. 358.

²⁶¹⁴ S. z. B. STEIN 1879, S. 102 f.; eine längere Familienszene, in der Vater Luther Liebe und Strafe gleichermaßen austeilte, in Kapitel 18, S. 163–169.

²⁶¹⁵ KRUSE 1999, Abb. S. 266, mit Abb. In einem an die Wittenberger Wohnstube angelehnten Raum sitzt Luther am Ofen, auf dem Knie wippt er die jüngste Tochter, während Magdalena eifrig auf ihn einredet und auf einen jüngeren Bruder zeigt, der mit dem Steckenpferd wild im Zimmer herumtollt; ein anderer Junge spielt mit der Armbrust, ein dritter sitzt ganz vorbildlich am Cembalo. Zur Tür kommt Katharina mit Melanchthon herein.

patst. So nah wagte sich die Luthermalerei ansonsten nicht an den „großen Reformator“, an den Helden und das große Vorbild, heran.

Ein einziges Mal taucht in der Luthermalerei der Bildtitel „Luther mit seinen Kindern“ auf: Es handelte sich dabei um ein Bild Wilhelm Lindenschmits d. J., der es laut Boetticher im Frühjahr 1888 in der Hamburger Galerie Bock & Sohn „zum Besten der Überschwemmten“ ausgestellt hatte.²⁶¹⁶ Vom Aussehen des Bildes können wir uns leider keine Vorstellung mehr machen.

Dem Thema „Luther mit seinen Kindern“ mag aber im weiteren Sinne auch „Luthers Brief an Hänschen“ von Arthur Fitger (Kap. V.16.2., Abb. 279) zugeordnet werden.

Auch für die Weihnachtsfeier im Hause Luther gab es vielleicht eine malerische Umsetzung: Ernst Kroker erwähnte eine „Weihnachtsfeier“ Bernhard Plockhorsts, von dem wir ja bereits das „Tischgebet“ gesehen haben.²⁶¹⁷ Ob das Bild ein Gemälde war oder eine reproduzierte Zeichnung oder ähnliches muss offen bleiben – Kroker erwähnt das Bild in einem Atemzug mit den „Weihnachtsfeiern“ Gustav Königs und C. A. Schwerdgeburths.

Der Tod von Luthers geliebter Tochter Magdalena, 1542 in ihrem 14. Lebensjahr eingetreten und in der Literatur mehr als der Tod der schon als Säugling verstorbenen Tochter Elisabeth mit großer Aufmerksamkeit bedacht,²⁶¹⁸ fand seinen Niederschlag in der bildenden Kunst lediglich in der Graphik, z. B. in Gustav Königs Lutherlebenfolge,²⁶¹⁹ oder auch in einem Steinloch in der Lutherlebenfolge Wenzel Pobudas, der wie die literarischen Berichte vor allem Luthers vorbildliche Trauerarbeit thematisiert: Während die Geschwister und die Mutter in ihrer Verzweiflung weinen und fast zusammenbrechen, erhebt Luther im Gebet den Blick zum Himmel, trotz allen Schmerzes sich und Magdalena gläubig-hoffnungsvoll in die Hand Gottes gebend. Weitere, in das frühe 20. Jahrhundert hineinreichende Beispiele von Franz Stassen und Lovis Corinth erwähnt Joachim Kruse²⁶²⁰ und bemerkt, einzig Corinths Lithographie enthalte „den Schmerz der Eltern und reicht in ihrer Ausdruckskraft an den Ernst und die Unerbittlichkeit der alten Berichte heran.“²⁶²¹ Alle Künstler wollten zwar, das verrät allein die Themenwahl, dem Menschen Luther nahekommen; den noch den akademischen Idealen verhafteten Künstlern des 19. Jahrhunderts aber war die Vorbildlichkeit Luthers, des

²⁶¹⁶ BM I,2, S. 879, Nr. 39; erwähnt auch bei KRUSE 1999, S. 265.

²⁶¹⁷ KROKER 1906, S. 145.

²⁶¹⁸ Z. B. bei DISSELHOFF 1883, S. 95; ROGGE ⁶1909, S. 293 f.; ein Gedicht zum Thema, eng an die Quellen angelehnt, schrieb Julius Sturm, veröffentlicht von BRAUN ²1883, S. 106–108; breit erzählt wird diese Episode auch in einem Kapitel „Das gute Lenichen“, STEIN 1879, S. 189–197; und „Tiefes Leid“ bei STEIN 1888, S. 446–452.

²⁶¹⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.43.1., S. 220.

²⁶²⁰ KRUSE 1999, S. 268 f.

²⁶²¹ KRUSE 1999, S. 269.

großen Mannes, in allen Lebenslagen noch wichtiger: Vielleicht konnte man deshalb nie den wirklich von seiner Rolle als ‘großer Reformator’ gelösten Luther als Mensch ins Bild bringen.

In keinem anderen Themenfeld wurde Luther so sehr zur persönlichen Identifikationsfigur und zum privaten Tugendideal wie in „Luther im Kreise seiner Familie“. Die großen Taten Luthers, seine Behauptung vor Kaiser und Reich, sein Umgang mit den großen Fürsten waren den meisten Zeitgenossen unerreichbar, sein tugendhaftes Familienleben aber konnte jeder Bürger in seiner eigenen kleinen Welt nachahmen und zum Vorbild nehmen. In seiner „Reformationsgeschichte“ zitierte Bernhard Rogge ein Gedicht Karl Geroks, das die sicher von vielen Zeitgenossen empfundene direkte Erbauung an Luthers Vorbild klar zum Ausdruck bringt:

„Drum, Vater Luther, singet heut
Am häuslichen Klavier
Ein festlich Loblied hoch erfreut
Die Hausgemeinde Dir,
Weil Du das düstre Mönchsgewand
Dir kühn vom Nacken schobst,
Und Gottes heiligen Ehestand
Zu Ehren wieder hobst.

Und wenn mein Amt mich ferne rief
Von denen, die mir lieb,
Schreib’ ich an Hänschen meinen Brief,
Wie Vater Luther schrieb.
Und nahm der Herr ein süßes Herz,
Ein Magdalenchen mir,
Teil’ ich mit Dir den Vaterschmerz,
Den Christentrost mit Dir.

Drum, wo ein freundlich Gotteshaus,
Ein reinlich Schulhaus winkt,
Und hell aus Baumesgrün heraus
Ein schmuckes Pfarrhaus blinkt,
Da danket still und preiset laut
Den Mann, der alle drei,
Uns Kirche, Schul und Haus gebaut
Und Gottes Reich dabei.“²⁶²²

Und Hofprediger Faber hob beim Feldgottesdienst anlässlich der Einweihung der restaurierten Schlosskirche in Wittenberg 1892 besonders die vaterlandserhaltende Kraft von protestantischer Schule und protestantischem Haus hervor, den beiden „güldene[n] Kleinodien der Reformation:

²⁶²² ROGGE ⁶1909, S. 168.

„Das Haus aber mit der Gottesordnung der Ehe sei ein Heiligtum allem Volk, die Erziehung der Kinder in der Furcht Gottes der Eltern höchste Ehre und die Ehrerbietung gegen die Eltern der Kinder bleibender Schmuck! Nicht Roß noch Reiske schützen das Vaterland so, wie das vierte und das sechste Gebot, und keine Herrlichkeit der weiten Welt ersetzt die gesunde Lebensluft des Hauses. Die Quellorte deutscher Kraft und christlichen Geistes laßt und hüten und hegen!“²⁶²³

V.17.3. Luther in seiner persönlichen Frömmigkeit und als Priester – Gebet, Predigt, Abendmahl

Luthers ganzer Lebenswandel war von einer tiefgreifenden Frömmigkeit geprägt. Sein religiöses Empfinden und seine Theologie waren der Grundbaustein, auf dem er sein Leben aufbaute, allein aus seinem Glauben heraus wurde er überhaupt, als was ihn die Nachwelt in Erinnerung behielt: Der Reformator. Wenngleich der religiöse Aspekt von Luthers Persönlichkeit während des ganzen 19. Jahrhunderts gesehen und beschworen wurde, trat er doch häufig genug hinter dem ‘Nationalhelden’ zurück bzw. lieferte diesem eine zusätzliche, den Hegel’schen ‘Weltgeist’ atmende und der politischen Entwicklung des deutschen Reiches Legitimität verleihende Aura. In der Literatur waren es vorwiegend konservative Autoren – häufig Pastoren –, die Luthers unerschütterlichem Glauben in ihren Schilderungen seines Lebens eine vorzügliche Stelle einräumten, die die Kraft seines Gebetes, die Macht seiner Predigt in emphatischen Worten schilderten, die auch seiner praktischen beruflichen Tätigkeit als Pastor seiner Wittenberger Gemeinde erhöhte Aufmerksamkeit widmeten.

Gebet, Predigt und Austeilung des Abendmahls durch Luther wurde auch mehrfach Gegenstand von Gemälden. Es ist auffällig, dass es für alle drei Themen, vor allem aber für die Predigt und die Abendmahlsausteilung, Beispiele in der Bildkunst bereits vor dem 19. Jahrhundert gibt, vielfach sogar im Kirchenraum. Die ikonographische Tradition „Luther als Gottesmann“, als „Glaubensheld“ lässt sich besonders in der populären Graphik seit der Orthodoxie des 16. und 17. Jahrhunderts und über den Pietismus ins 19. Jahrhundert hinein bruchlos verfolgen. Wenn sich auch die Vorzeichen der Zeit anpassten – so wurde z. B. im 19. Jahrhundert von Luthers „heroischem Gebetsgeist“²⁶²⁴ gesprochen – zeigt sich hier doch eine Konstante in der Luther-Interpretation, die man wohl vorwiegend auf konservativ-religiösem Nährboden anzusiedeln hat.

Die künstlerischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts sind natürlich auch an den Luthers Frömmigkeit thematisierenden Gemälden nicht vorbeigegangen. Das äußert sich am deutlichsten darin, dass Gebet und Predigt z. B. konsequenter als zuvor in eine bestimmte

²⁶²³ Zitiert nach WITTE 1894, S. 92.

²⁶²⁴ BAUMGARTEN 1883, S. 172.

historische Situation eingebunden werden, wie das „Gebet für den kranken Melanchthon“ zeigt oder die „Predigt auf der Wartburg“. Auch die ideologischen Implikationen waren einem Wandel unterworfen, wenn z. B. Luthers Predigt als ein Ausweis seiner Volkstümlichkeit gedeutet und inszeniert wird etc. Sind diese Bilder also einerseits ein Zeichen von Kontinuität, drücken gerade sie im Vergleich mit ihren ikonographischen Vorläufern auch die Nuancen des am Ende des 18. Jahrhunderts vollzogenen Wandels aus.

V.17.3.1. Luther der große Beter: Das Gebet in der Einsamkeit und das Gebet für den kranken Melanchthon

Den engsten Kontakt zu seinem Gott fand Luther im Gebet, und wollte man für Luthers besondere Nähe zu Gott, die ja auch sein reformatorisches Tun als gottgewollt legitimierte, plädieren, so pries man schon im 16. Jahrhundert seinen Gebetsgeist. Einen historischen Beleg für Luthers besondere Betergabe lieferte ein Brief Veit Dietrichs, den dieser im Juli 1530 während des Coburg-Aufenthaltes an Melanchthon schrieb. Bereits Luthers erster Biograph Johannes Mathesius zog ihn in seinem Bericht über Luthers Coburger Zeit heran, die ‘Heiligkeit’ seines Tuns in diesem Exil belegend (s. o. S. 662).²⁶²⁵

Das Gebet in Coburg wurde auch in der Graphik Thema, und zwar als Bild Nr. 12 in dem Lutherlebenblatt des Paravicinus von 1661 (Abb. 54)²⁶²⁶ und einem anonymen Nachfolgeblatt gleichfalls des 17. Jahrhunderts.²⁶²⁷ Beide Male ist Luther allein in einem kargen Zimmer auf dem kalten Fliesenboden auf den Knien liegend gezeigt, die Hände zum Gebet erhoben. In der Umschrift des Paravicinus-Blattes heißt es: „Gott die sache ist dein, du stehest mit uns in gleicher gefahr. Ich liege undt schlaffe gantz mit frieden, denn du Herr hilffest mir daß ich sicher wohne. Psalm 4.9.“

Das Gebet war neben seinen Briefen das Einzige, was Luther im Sinne der evangelischen Sache zu dem Verlauf des wichtigen Augsburger Reichstags beitragen konnte; auf Paravicinus’ Blatt ist die Übergabe der Augsburger Konfession genau links neben Luthers Gebet dargestellt. Höchst absichtsvoll – wohl nur deshalb sind die Bildfelder in der Leserichtung so vertauscht, dass die Reihenfolge 9, 11, 12, 10 lautet – wurden beide Bilder hier direkt aufeinander bezogen, so dass der Eindruck einer kausalen Verbindung zwischen Luthers Gebet und dem Bekenntnis in Augsburg entsteht: Luther leistet durch sein Gebet

²⁶²⁵ MATHESIUS 1588 (1857), S. 104 f.

²⁶²⁶ KAT. WITTENBERG ²1993, S. 238, Abb. 216.

²⁶²⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 1.12., S. 26, Abb. S. 27.

nicht nur einen abstrakten, sondern einen ganz konkreten Beitrag zum Gelingen der evangelischen Sache, das Gebet wird noch als etwas Handfestes betrachtet.

Im 19. Jahrhundert thematisierte einzig Gustav König Luthers Gebet in Augsburg in der Lünette zu dem Bild der „Übergabe der Augsburger Konfession“ (s. o. Abb. 276). Gerade der konservative, sehr religiös geprägte Gustav König betonte Luthers Verwurzelung im Glauben, sein Kraftschöpfen im Gebet in seiner Lutherlebenfolge besonders häufig, als Mönch,²⁶²⁸ vor dem Wormser Reichstag (Abb. 45),²⁶²⁹ in Coburg, am Krankenbett Melanchthons (Abb. 301)²⁶³⁰ und am offenen Sarg seiner Tochter Magdalena.²⁶³¹

Gustav König war es auch, der außer dem auch sonst gängigen Thema des „Gebets für den kranken Melanchthon“ (s. u.) als einziger ein weiteres Gebets-Thema für ein letztlich nicht ausgeführtes größeres Gemälde wählte: „Luther betet vor dem Reichstag zu Worms“. Die Komposition, von König in einer Ölfarbenskizze von 1857 und einem großformatigen Karton von 1858 entworfen, war für den Lutherzyklus auf der Wartburg gedacht, über den der Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach 1857 mit König verhandelte.²⁶³² Der Auftrag kam, wir erinnern uns, letztlich wegen unterschiedlicher künstlerischer Vorstellungen Königs und des Großherzogs nicht zustande (s. o. S. 341 f.). Wie die Ölskizze zu „Luther in der Bibliothek zu Erfurt“ schenkte König auch die zu „Luthers Gebet“ seinem Mainzer Kunden Chr. Pfeiffer.²⁶³³ Der Karton befand sich zu der Zeit, als August Ebrard Königs Biographie verfasste, im Nachlass Königs; sein heutiger Aufbewahrungsort, wenn er noch existiert, ist mir nicht bekannt.²⁶³⁴ Immerhin lieferte uns Ebrard eine Beschreibung:

„Den Carton des betenden Luther hat König 1858 in der Größe, wie er gemalt werden sollte, ausgeführt. Es ist ein herrlicher Carton! Der (damals noch jugendliche) Mönch kniet (fast im Profil) in heißem gläubigem Flehen emporblickend und die gefalteten Hände erhebend. Hinter ihm sieht man durch das geöffnete Fenster den nahen Dom unter dem Sternenhimmel. Luthers Gestalt ist durch ein auf Seite des Beschauers zu denkendes Licht beleuchtet.“²⁶³⁵

Das klingt wie die Beschreibung des Lünettenbildes zu „Luther trifft Frundsberg“ aus Königs Lutherlebenzyklus (Abb. 45), und ganz ähnlich mag der Karton auch ausgesehen haben. An anderer Stelle haben wir bereits ein verwandtes Thema, Luther im Gebet vor dem Wormser Reichstag, in einer Umsetzung des 16. Jahrhunderts gesehen, die „Ware Contrafactur Herren Martin Luthers“ (Abb. 44), und die Unterschiede in der Auffassung geltend gemacht (s. o.

²⁶²⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.8.1., S. 188.

²⁶²⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.21.1., S. 197.

²⁶³⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.39.1., S. 216.

²⁶³¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.43.1., S. 220.

²⁶³² EBRARD 1871, S. 216–219.

²⁶³³ EBRARD 1871, S. 221; Werkverzeichnis Nr. A 26, S. 351; BM I,2, S. 737, Nr. 26; TB 21, 1927, S. 150.

²⁶³⁴ EBRARD 1871, Werkverzeichnis Nr. E 3, S. 354.

²⁶³⁵ EBRARD 1871, S. 218 f.

S. 79 f.). Dennoch: In beiden Bildern, in dem des 16. Jahrhunderts und in dem des 19. Jahrhunderts, wird das Gebet als Luthers Kraftquelle für seine große Glaubensprobe, das Verhör vor dem Wormser Reichstag, inszeniert. In beiden wird aber auch der göttliche Beistand thematisiert, denn: Was der unbekannte Künstler des 16. Jahrhunderts durch die direkte Sichtbarmachung des geißelten Christus und des segnenden Gottes ausdrückt, dass Luther im Namen Christi und unter göttlichem Zuspruch handelt, wird bei König durch den hell auf Luther niederleuchtenden Sternenhimmel deutlich. Die Romantik hatte ja das Naturerleben als religiöses Erleben erfahrbar gemacht, Gott offenbart sich hier nicht als thronender alter Mann mit einer Tiara, sondern durch das Leuchten der Sterne am Firmament. Eine andere, häufiger aufgegriffene Thematik belegt Luthers Gebetskraft noch direkter: Das „Gebet für den kranken Melanchthon“. Zwei beliebte Themenkreise sind hier miteinander verquickt: Die Freundschaft Luthers zu Melanchthon, auf die wir später noch zu sprechen kommen werden (Kap. V.17.5.1.), und Luthers fast wundertätiges Gebet, Ausweis für seinen direkten Draht zu Gott.

Historischer Hintergrund ist eine schwere Krankheit, die Philipp Melanchthon 1540 auf einer Reise zu einem Religionsgespräch in Hagenau in Weimar niederwarf. Als man schon keine Hoffnung mehr auf Genesung des Gelehrten hatte, traf Luther aus Wittenberg ein. Einen nah an den Quellen orientierten Bericht lieferte der liberale Theologe Michael Baumgarten in seinem „Volksbuch“ von 1883:

„Der bewährte Arzt Sturz wußte keinen Rath. Melanchthons Augen schienen schon gebrochen, Bewußtsein, Sprache und Gehör entschwunden zu sein. Als Luther ihn so sah, erschrak er und sagte: ‘Behüte Gott, wie hat mir der Teufel dieses Organon geschändet’. Trat dann ans Fenster und betete, wie er selber berichtet: ‘Allda mußte mir unser Herr Gott herhalten, denn ich warf ihm den Sack vor die Thür und rieb ihm die Ohren mit allen seinen Verheißungen, daß er Gebete erhören wolle, die ich in der heiligen Schrift aufzuzählen wußte, daß er mich müßte erhören, wo ich anders seinen Verheißungen trauen sollte.’ Dann ergriff Luther Melanchthon bei der Hand, tröstete ihn, er werde nicht sterben, aber er dürfe dem Trauergeist nicht Raum geben und ein Selbstmörder werden. Darauf ließ Luther Essen zubereiten und sagte: ‘Hörst Du, Philipp, kurzum Du mußt mir essen, oder ich thue Dich in Bann.’ Melanchthon gehorchte und kam allmählig wieder zu Kräften.“²⁶³⁶

In Baumgartens Bericht scheint Melanchthons Genesung ebenso sehr auf Luthers stärkende Anwesenheit, seine handfeste Aufforderung, Nahrung zu sich zu nehmen, zurückzuführen zu sein wie auf sein Gebet. Anders und mit deutlicheren Anspielungen auf eine kausale Verbindung zwischen Gebet und ‘Wiederauferstehung’ schilderten konservativ gesonnene Zeitgenossen die Szene, wie Gustav König in seinem Text zu dem entsprechenden Bild seines Lutherlebenszyklus, in dem er sich auch auf Luthers Erzählung selbst bezog: „Er genas, ‘durch

²⁶³⁶ BAUMGARTEN 1883, S. 172 f.

göttliche Kraft (dies sind seine Worte) aus dem Tode ins Leben zurückgerufen“.²⁶³⁷ In Armin Steins Roman „Katharina von Bora“ hat Luther gar „dem Herrgott seinen lieben Freund abgerungen, daß der Todte wieder lebendig geworden war.“²⁶³⁸

Das klingt wie der Wunderbericht eines Heiligen, und Martin Scharfe hat die Thematik „Luther betet Melanchthon gesund“ zu den „Wundermotiven“ gerechnet, die besonders die populäre Lutherliteratur des 19. Jahrhunderts durchzogen.²⁶³⁹ Dem populären Aspekt des Themas entsprechend wurde es bildkünstlerisch zunächst vor allem in der Lutherlebensgraphik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgegriffen, erstmals in der Lutherlebensfolge des Barons von Löwenstern in mehreren Versionen,²⁶⁴⁰ dann auch, in enger Anlehnung an die von Löwenstern'sche Komposition, als Teil zweier großformatiger Gedenkblätter der 30er/40er Jahre.²⁶⁴¹ Sowohl in Löwensterns Kompositionen (vgl. Abb. 299) als auch in den beiden Gedenkblättern liegt Melanchthon im Hintergrund in seinem quer zum Betrachter aufgestellten Bett, während Luther vorn rechts im Bild, im Dreiviertelprofil, auf den Knien betend dargestellt ist.

Dramatischer wird das Thema in den Graphikfolgen Wenzel Pobudas²⁶⁴² und Ferdinand Fellners, letztere von 1836 (Abb. 300).²⁶⁴³ Beide erweitern das Figurenpersonal in ihren Bildern und versammeln eine ganze Gruppe besorgter Ärzte und Freunde um das Bett des wie tot daliegenden Melanchthon herum, während Luther im Vordergrund ganz allein betend gezeigt ist. Der Kontrast zwischen der aufgeregten Versammlung um Melanchthons Bett und Luthers ruhigem, glaubensstarken Gebet ist in beiden Illustrationen der Schlüssel für das Verständnis der Szene: Wo der Arzt nicht mehr hilft, wo den meisten Freunden nichts mehr einfällt als Jammern und Klagen, da besinnt sich ein Gottesmann wie Luther auf sein Gottvertrauen und sein innig heißes Gebet, in dem er Gott zwingt, ihm Gehör zu schenken.

Auf diese Bildwirkung verlässt sich auch Gustav König in seiner Illustration (Abb. 301).²⁶⁴⁴ Der Arzt, am diesmal im Vordergrund aufgestellten Bett Melanchthons stehend, versucht dem Kranken einen Löffel Medizin einzuflößen, während drei Freunde in verschiedenen Gesten der Verzweiflung und Resignation um das Bett herum sitzen, ein junger Mann links vom Bett

²⁶³⁷ KÖNIG O. J., Text zu Bild Nr. XXXIX.

²⁶³⁸ STEIN 1879, S. 180.

²⁶³⁹ SCHARFE 1996, S. 16.

²⁶⁴⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.13.1.–5., S. 115 f.

²⁶⁴¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 41: Lithographie, „nach Noël auf Stein gez. v. A. Frauenfeld“, „Gedruckt v. Kammerer in München“; Kat. Nr. 42: Ein Blatt aus der lithographischen Anstalt von Ph. Schömb's in Offenbach a. M. Die Szenen sind fast identisch mit dem Blatt A. Frauenfelds.

²⁶⁴² KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 56.9., S. 152.

²⁶⁴³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 57.4., S. 154. Erschienen in: Gustav Pfizer: Martin Luther's Leben, Stuttgart, Verlag von S. G. Liesching, 1836.

²⁶⁴⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.39.1., S. 216.

hilflos die Arme hebt. Allein Luther, im Hintergrund in der Mitte des Raumes am Fenster stehend, setzt seine Kraft sinnvoll ein, reckt die fest ineinander verschlungenen Hände, wirft den Kopf in den Nacken und betet mit aller Inbrunst

„das glühendste und kühnste Gebet. Es gingen Worte durch seine Seele und über seine Lippen, die man in einem andern Munde vielleicht als Frechheit verurtheilen könnte, die aber in ihm aus den Tiefen eines großartigen Gottvertrauens, eines unbedingten Schriftglaubens herstammten.“²⁶⁴⁵

In diesem Sinne, als Zeugnis für Luthers Gottvertrauen, als Zeugnis seines tiefen Glaubens, konnten auch rationaler gesonnene Zeitgenossen, die der Idee eines ‘wundertätigen’ Luther skeptisch gegenüberstanden, die Szene schätzen.

Wie die Thematik in der Malerei gedeutet wurde, ist leider kaum zu beurteilen: Von den überlieferten vier Gemälden zum Thema ist uns nur eines, das späteste, erhalten. Die übrigen drei stießen auch in der zeitgenössischen Literatur kaum auf Interesse, so dass hier nicht viel mehr bleibt, als sie kurz zu erwähnen: 1862 stellte Emil Teschendorff ein Bild dieses Themas auf der Berliner akademischen Kunstaussstellung aus.²⁶⁴⁶ Teschendorff ist uns schon einmal begegnet mit einem Bild „Luthers Begegnung mit Frundsberg vor dem Wormser Reichstag“; er scheint eher kleinformatige Historienstücke mit wenigen Figuren bevorzugt zu haben, denn viel mehr konnte man wohl aus dem Gebetsstema auch nicht herausholen. Ein nicht weiter datiertes Bild des Themas „Luther betet Melanchthon gesund“ ist auch für Clara Oenicke überliefert,²⁶⁴⁷ die – „Luther findet als Student eine Bibel“, „Luthers Hausandacht“ – in ihren in den späten 50er und 60er Jahren gemalten Lutherbildern vor allem den „Gottesmann“ Luther thematisierte, die stilleren Momente frommer Einkehr liebte. Ihr Gemälde „Luther betet Melanchthon gesund“, ehemals im Martinsstift in Erfurt, wurde 1945 bei einem Luftangriff zerstört.²⁶⁴⁸

Gleichfalls in die 60er oder auch Anfang der 70er Jahre fällt wohl ein Bild des Themas von dem „Luthermaler“ Gustav Adolf Spangenberg, das lediglich im „Christlichen Kunstblatt“ von 1883 kurz als „tüchtiges Gemälde“ erwähnt war.²⁶⁴⁹

Es bleibt ein Bild August Grohs (1871–1944), das dieser in den Jahren 1920/21 als Teil eines Zyklus’ zu Melanchthons Leben an die Wand der Gedächtnishalle im neu errichteten Brettener Melanchthonhaus malte (Abb. 302).²⁶⁵⁰ Rechnet man die Zeit des Ersten

²⁶⁴⁵ KÖNIG O. J., Text zu Nr. XXXIX.

²⁶⁴⁶ BM II,2, S. 877, Nr. 2; erwähnt auch bei HAGER 1989, S. 327.

²⁶⁴⁷ BM II,1, S. 183, Nr. 16.

²⁶⁴⁸ Freundl. Auskunft von Herrn Bähr, Augustinerbibliothek Erfurt.

²⁶⁴⁹ *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169.

²⁶⁵⁰ MELANCHTHON-GEDÄCHTNISHAUS ³1989, S. 23; zum Zyklus allgemein auch Koch 1990, S. 126. In dem Sammelband RHEIN – SCHWINGE 1997 wird die Malerei der Gedächtnishalle leider nicht berücksichtigt. Ich

Weltkrieges und des Kaiserreiches bis 1918 noch zum 19. Jahrhundert, gehört das Unternehmen der malerischen Ausstattung des Brettener Melanchthonhauses der Idee und auch der Planung nach noch ganz in das 19. Jahrhundert. Die Idee, an Philipp Melanchthons Geburtsort Bretten ein Melanchthonhaus erstehen zu lassen, das sowohl Gedächtnisort als auch Melanchthon-Forschungsstätte sein sollte, ging von dem Berliner Professor für Kirchengeschichte Nicolaus Müller aus. Angesichts des bevorstehenden 400. Geburtstages Melanchthons 1897 schrieb Müller schon 1895 an den Großherzog von Baden, zu diesem Anlass müsse man doch dem großen Reformator „ein sichtbares Denkmal“ setzen. Er schlug vor, das alte Melanchthonhaus, das sowieso nicht das originale sei, abzureißen und durch einen „monumentalen Neubau“ zu ersetzen. Der Großherzog nahm den Gedanken gern auf, und mit seiner Hilfe, der Gründung eines Vereins und weitläufigen Spendenaufrufen konnte das Ganze – weitgehend nach den bereits akkurat ausgearbeiteten Plänen Müllers – verwirklicht werden: Das historistisch in neugotischen Formen gehaltene Brettener Melanchthonhaus wurde am 19. Oktober 1903 eingeweiht.²⁶⁵¹

Die Ausstattung war zu diesem Zeitpunkt bereits zu großen Teilen fertiggestellt, die Mosaiken des Fassadenschmucks ebenso vollendet²⁶⁵² wie die lebensgroßen Reformatorenskulpturen der Gedächtnishalle.²⁶⁵³ Nur die bereits von Nicolaus Müller vorgesehenen Monumentalmalereien in den spitzbogig schließenden Wandfeldern der Gedächtnishalle waren noch nicht einmal in Angriff genommen worden.

Die schließlich vollendeten Bilder August Grohs von 1920/21 folgen nicht ganz den Vorgaben Müllers,²⁶⁵⁴ sondern legen etwas andere, persönlichere Akzente. Die „Übergabe des Augsburger Bekenntnisses“ darf freilich nicht fehlen; daneben ist Melanchthon gezeigt, wie er sich am Brunnen in Bretten mit fahrenden Schülern unterhält, Wissbegier und Fröhreife des Knaben Melanchthon anzeigend, außerdem „Eröffnung der Oberen Schule des Ägidienklosters in Nürnberg am 23. Mai 1526“, in dem die Verdienste des Reformators für die Schulreform betont werden, deren Früchte die Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts bis in die eigene Zeit hinein verfolgten; „Besuch Melanchthons in seiner Vaterstadt Bretten im Sommer 1524“, in dem Melanchthon beim Anblick seiner Vaterstadt dankbar auf die Knie sinkt, und eben „Luther am Bett des kranken Melanchthon“.²⁶⁵⁵

danke Herrn Otto Kammer, der mich auf diesen Zyklus erst aufmerksam machte und mich auch mit Literaturangaben versorgte.

²⁶⁵¹ Vgl. zur Planungsgeschichte UHLIG 1990, S. 73–79.

²⁶⁵² Zu den Mosaiken SCHMIDT 1997.

²⁶⁵³ Vgl. STEFFENS 1997.

²⁶⁵⁴ UHLIG 1990, S. 80.

²⁶⁵⁵ MELANCHTHON-GEDÄCHTNISHAUS³ 1989, S. 19–23.

Die schließlich ausgeführten Themen wurden August Groh wohl schon bei dem Wettbewerb zur malerischen Ausstattung der Gedächtnishalle 1913 vorgelegt. Der Professor an der Karlsruher Akademie und frühere Schüler des dortigen Historienmalers Ferdinand Keller, der sich seit der Jahrhundertwende mit seiner Monumentalmalerei hervorgetan hatte, gewann den Wettbewerb mit fünf monumental empfundenen, streng komponierten Entwürfen. Erst nach Ende des Ersten Weltkrieges konnten die Entwürfe 1920/21 tatsächlich ausgeführt werden.

„Luther betet für den kranken Melanchthon“ ist von den fünf Gemälden das einzige, das Luther mit ins Spiel bringt. Der Akzent liegt im Kontext des Melanchthon-Zyklus' auf der engen Beziehung, die Melanchthon zu dem 'großen Reformator' hatte, und folglich steht nicht Luther isoliert im Gebet im Mittelpunkt der Komposition, sondern eigentliches Thema ist seine im Angesicht des Todes demonstrierte freundschaftliche Verbundenheit mit Melanchthon.

Das ganze hochrechteckige Bildfeld wird eingenommen von dem streng bildparallel aufgestellten Bett Melanchthons, das an den Seiten und an einer das Bett oben abschließenden Holzleiste von Vorhängen gerahmt wird. Der linke Vorhang ist ganz zur Seite gezogen und gibt den Blick auf den reglos auf seiner Bettstatt liegenden Melanchthon frei, während vor dem rechten, noch fast ganz zugezogenen Vorhang Luther steht, der sich Melanchthon zuwendet und sich dem Betrachter nur in halber Rückansicht zeigt. Er hat beide Hände des Freundes genommen und die eigenen zum Gebet darum gefaltet, den Kopf aber in den Nacken gelegt, um zum Himmel aufschauen zu können. Sein Profil bietet sich dem Betrachter dar, starke Züge, von Falten tief zerfurcht in Stirn und Wangen. Der Blick des Betrachters aber wird auf Melanchthon gelenkt, der tatsächlich wie tot wirkt, die Augen in dem im strengen Profil gezeichneten Gesicht tief in den dunklen Höhlen liegend, die Wangen eingefallen, das Gesicht von gelblicher Farbe.

Der Tod scheint nahe, und doch verzichtet Groh auf die Darstellung von um das Bett herum versammelten verzweifelten Freunden, verzichtet auch auf die dramatisch zum Himmel gereckten Hände Luthers. Die Stimmung wirkt ernst, gehalten, und das nicht zuletzt auch wegen des streng tektonischen Aufbaus der Komposition, die Groh ganz aus Horizontalen (Bettstatt und Matratze, oberer Vorhang und Leiste) und Vertikalen (Vorhänge, die vom Bett herabhängende Bettdecke, die Figur Luthers und sein in strengen Vertikalfalten fallender Talar) zusammengesetzt hat. Resultat ist eine feierliche, gesetzte Stimmung, die von der zurückgenommenen Farbgebung, dem Naturton des Holzes, dem strahlenden Weiß von Melanchthons Bettzeug und Kleidung, dem Schwarz von Luthers Talar und dunklen Blau des Vorhangs, dem undefinierbaren Graubraun des Hintergrundes schließlich, getragen wird. Das

ist nicht mehr der auf Emotionen setzende, teilweise ins Pathos ableitende Historismus des 19. Jahrhunderts, da spürt man vielmehr den Einfluss der zur strengen Symmetrie abstrahierenden Malerei Hodlers auf der einen Seite, der schwer-tektonischen, mythisch aufgeladenen Filmarchitektur eines Fritz Lang auf der anderen.

Aber nicht nur stilistisch setzt sich das Bild von der üblichen Luthermalerei des 19. Jahrhunderts ab, sondern auch dadurch, dass es ein „Lutherbild“ in einem Melanchthon-Zyklus ist. Selbstverständlich ist der Akzent da anders gesetzt, es geht nicht um Luther, den ‘Betemeister’, sondern in erster Linie um Luther, den Freund Melanchthons. Das helle Weiß von Melanchthons Kleidung, Kissen und Laken lenkt den Blick auf ihn, während Luthers dunkler Talar sich von dem dunkelblauen Bettvorhang kaum abhebt. Die Gewichtung der Figuren – dass Melanchthon hier vor Luther im Mittelpunkt stehen soll – ist vielleicht auch ein Grund für diese Themenwahl: Melanchthon schaut hier nicht nur zu, er ist nicht nur helfender Assistent, der seinem großen Freund zur Hand gehen darf, sondern er ist es, um den Luther sich bemühen muss, Luther ist hier der dienende Helfer Melanchthons.

Das Bild wird uns daher kaum einen Hinweis dafür liefern, wie die übrigen Gemälde „Luther betet Melanchthon gesund“ ungefähr ausgesehen haben mögen; diese haben wir uns wohl eher in kompositorischer Gewichtung und Ausdruck den Lutherlebengraphiken verwandt vorzustellen, in denen Melanchthon wie ein Statist im Hintergrund im Bett liegen darf, während Luther sich als der ‘Glaubensheld’ hervortut. Wie das Verhältnis zwischen Luther und Melanchthon allgemein gesehen und dargestellt wurde, wird uns noch beschäftigen (s. u. Kap. V.17.5.1).

V.17.3.2. Luther spricht zum Volk: Die Predigt

Seit den frühen Jahren der Reformation betrachtete Luther die Predigt als eine seiner zentralen Aufgaben: Durch die Predigt sollten die Menschen, die noch im alten Glauben wurzelten, zum Evangelium hingeführt werden, und es waren Predigten, in denen Luther einige seiner wichtigsten Bibelauslegungen entwickelte.²⁶⁵⁶ Die Macht von Luthers Predigt wurde plastisch sichtbar in den Invocavit-Predigten, mit denen er nach der Rückkehr von der Wartburg innerhalb kürzester Zeit Bildersturm und Aufruhr in Wittenberg dämpfte. Der in den 20er Jahren in Wittenberg studierende Albert Burer berichtete über den predigenden Luther:

„Sein Gesichtsausdruck ist gütig, sanftmütig und heiter. Seine Stimme ist süß und klangvoll, und das so, daß ich die süße Beredsamkeit des Mannes bewundere. Ganz fromm ist, was er spricht, lehrt, handelt, auch wenn seine gottlosen Feinde das Gegenteil behaupten mögen. Wer

²⁶⁵⁶ BRECHT 1986, S. 65.

ihn einmal gehört hat, verlangt ihn, wenn er nicht aus Stein ist, immer wieder zu hören, so sehr senkt er haftende Stachel dem Geist seiner Hörer ein. Kurzum, bei ihm fehlt nichts, was zur vollkommenen Frömmigkeit der christlichen Religion gehört ...²⁶⁵⁷

Schon seit 1514 war Luther Prediger an der Wittenberger Stadtkirche, ein Amt, das er bis in die 30er Jahre hinein gewissenhaft wahrnahm,²⁶⁵⁸ und mit seiner zunehmenden Berühmtheit wurde er immer wieder auch auf seinen Reisen aufgefordert, zu predigen, so auf der Reise zum Wormser Reichstag in Erfurt, Weimar, Gotha und Eisenach, um nur ein Beispiel zu nennen.²⁶⁵⁹

Über Luthers historisch-faktische Predigtätigkeit hinaus steht seine Predigt aber auch für eines der grundsätzlichen Elemente des evangelischen Gottesdienstes, in dem den Menschen der Bibeltext für alle verständlich in deutscher Sprache nahegebracht wurde. Luther hatte der Predigt ihre zentrale Stellung im evangelischen Gottesdienst zugewiesen, und dies ist auch der Grund, warum in den frühen evangelischen 'Bekenntnisbildern' so häufig Luther auf der Kanzel predigend dargestellt war.

Die „Predigt Luthers“ hat von allen Lutherlebensdarstellungen wohl mit die längste ikonographische Tradition: Der Holzschnitt „Das Abendmahl der Evangelischen und die Höllenfahrt der Katholischen“ der Cranach-Werkstatt z. B. (Abb. 21) zeigte schon 1546 Luther auf der Kanzel, der, die Bibel vor sich, die Schrift auslegt und dabei auf Jesus Christus am Kreuz verweist; das etwa gleichzeitige polemische Blatt „Unterscheid zwischen der wahren Religion Christi und falschen abgöttischen Lehr des Antichrists in den fürnemsten stücken“ (Abb. 22) kontrastierte den aus der Bibel predigenden und durch sein Wort direkt mit der Heiligen Dreifaltigkeit verbundenen Luther mit einem katholischen Prediger, dem das Wort durch den Teufel eingegeben wird. In der Predella des Wittenberger Stadtkirchenaltars (1539–1547) wurde wiederum der über die Gnade Christi predigende und auf den Heiland am Kreuz verweisende Luther auf der Kanzel dargestellt. Ihm gegenüber steht das Volk, das seiner Rede gläubig lauscht (Abb. 35). Im Teppich von Croy dagegen (s. o. S. 68) haben sich unter der Kanzel des predigenden Luther die Herzöge von Pommern und Sachsen mit ihren Familien versammelt, ein fürstliches Bekenntnis zur evangelischen Lehre.

Die frühen „Predigten Luthers“ also waren zunächst antikatholische Kampfstücke, gleichzeitig und dann in erster Linie aber auch protestantische Bekenntnisbilder. Sie stellten

²⁶⁵⁷ Zitiert nach BRECHT 1986, S. 64.

²⁶⁵⁸ Zwar war Bugenhagen Wittenberger Stadtpfarrer, doch hielt Luther nach wie vor die Sonntagmorgen- und -nachmittagpredigten; in der Zeit von Bugenhagens Abwesenheit von Wittenberg im Jahr 1531 vertrat er ihn, solange er nicht gesundheitlich oder durch Reisen daran gehindert wurde, auch bei den Mittwochs- und Samstagspredigten. S. BRECHT 1986, S. 416.

²⁶⁵⁹ SCHWARZ²1998, S. 124.

keine reale historische Situation vor, sondern waren Sinnbilder für die protestantische Evangeliumspredigt schlechthin. Erst im 19. Jahrhundert ging man dazu über, der „Predigt Luthers“ im Bild jeweils einen bestimmten historischen Zusammenhang zuzuweisen.

Die Lutherlebengraphik behandelte das Thema so gut wie gar nicht, kennzeichnete doch keine von Luthers Predigten einen besonders herausragenden Moment für die Reformationsgeschichte. Der tendenzielle Funktionsunterschied zwischen protestantischen Bekenntnisbildern, zu denen auch Luther-Porträts gehören können, und Lutherlebenillustrationen, die in ihren frühen Beispielen lehrhaft die ‘Heilsgeschichte’ der Reformation verdeutlichen sollten, wird hier wiederum deutlich. Vor dem 19. Jahrhundert war nur in dem katholischen Spottblatt „Martinus Lutherus ein Doctor der Gottloßigkeit ...“²⁶⁶⁰ (Abb. 55) der predigende Luther gezeigt, erläutert durch den Text: „Luther verkehret die wahre Lehr und streuet seine Ketzereien aus.“ Hier ist schon ein Hinweis auf die Volkstümlichkeit von Luthers Predigt gegeben, in den Augen der Altgläubigen eine höchst ärgerliche Sache: Hätten Luther nicht so viele Leute zugehört, hätte er seine „Ketzereyen“ für sich behalten müssen.

Zeichnet das katholische Spottblatt Luther als einen ‘Volksverhetzer’, wurde Luther im 19. Jahrhundert gerade wegen seiner Popularität beim Volk, seiner ‘Volkstümlichkeit’ zum Nationalhelden, und die Predigten waren den Protestanten des 19. Jahrhunderts auch Ausdruck von Luthers starker Bindung an das Volk: „Seine Predigten sind durch die glückliche Mischung heiligen Ernstes und frischer Lebendigkeit, tiefer Frömmigkeit und anziehender Gemeinfasslichkeit höchst volkstümlich“, schrieb z. B. Wilhelm Buchner 1862.²⁶⁶¹ Mit Predigt und Kirchenlied habe Luther die Teilnahme aller Gläubigen am Gottesdienst erwirkt,²⁶⁶² sie also haben wesentlich zur Erneuerung der Religion beigetragen, durch sie wurde Luther auch zum Erzieher des deutschen Volkes.

Bekenntnis und Volkstümlichkeit sind zwei Schlagworte, die man auch mit Gustav Königs Stahlradierung „Luther predigt“ in seinem Lutherlebenzyklus verbinden kann (Abb. 101). König war mit diesem Bild der einzige Illustrator des 19. Jahrhunderts, der Luthers Predigt unabhängig von einer bestimmten historischen Situation thematisierte, und er kam damit den Bekenntnisbildern des 16. Jahrhunderts am nächsten. Hinzu kommt, dass – wie König selbst in seinem Text zum Bild bemerkte, „auf dem Bilde [...] alle Elemente des evangelischen Kultus angedeutet“ sind: „durch Taufstein und Altar die Sakramente, durch Orgel und

²⁶⁶⁰ Um 1730. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 4, Abb. S. 31.

²⁶⁶¹ BUCHNER 1862, S. 196.

²⁶⁶² Ebd.

Gesangbuch der Gesang, durch den Almosenstock das Opfer der Barmherzigkeit.²⁶⁶³ Nicht nur die Predigt ist also Bildthema, sondern der evangelische Kultus in seiner Gesamtheit; man fühlt sich unwillkürlich an die Bilder der „Augsburger Konfession“ des 17. Jahrhunderts erinnert (s. o. Kap. I.5.1.), Bilder, die eindeutig in erster Linie Bekenntnischarakter haben.

Aber auch das Moment der Volkstümlichkeit kommt in Königs Radierung nicht zu kurz: In dem gotischen Kirchenraum, der vielleicht Königs Vorstellung vom Zustand der Wittenberger Schlosskirche zu Luthers Zeiten spiegelt, hat sich um den erhöht auf seiner Kanzel breit gestikulierenden und mit der Linken auf den Kruzifix am Altar weisenden Luther – die Gestik ist mit großer Sicherheit dem Holzschnitt der Cranach-Werkstatt von 1546 (Abb. 21) geschuldet – eine sehr heterogene Volksmenge geschart: Auf den Bänken im Hintergrund sitzen die braven Bürgersfrauen mit ihren Hauben, ganz vorn links mit dem Gesangbuch in der Hand vielleicht Katharina von Bora. Direkt vor der Kanzel stehen am Aufgang zur Empore die Männer, darunter ein reich gekleideter Edelmann oder reicher Bürger, der die Hände auf den Knauf seines Schwertes stützt. Ein Bettler hat sich, betend und mit der Krücke im Arm, vor der Treppenbrüstung rechts im Bild niedergelassen, links von ihm hockt auf der Treppenstufe eine Mutter mit ihrem Kind, die es wohl ermahnt, der Predigt aufmerksam zuzuhören. Gespannte Aufmerksamkeit beherrscht den Raum, bis hin zu dem alten Kirchendiener mit dem großen Schlüsselbund in der Hand, der innig versunken der Predigt lauscht, und dem Kurfürsten Johann, der mit Begleitern des Hofes oben rechts einen Emporenplatz innehat. Ein durch ein Fenster im Chor einfallendes Lichtbündel verdeutlicht die durch die Predigt Luthers vermittelte göttliche Gnade.

Ähnlich wie dieses Bild mag auch ein Gemälde „Luther predigt“ von Gustav König ausgefallen sein, das er noch vor der Arbeit an dem Illustrationszyklus 1839 malte.²⁶⁶⁴ Königs Biograph, der Theologe August Ebrard, berichtete, wie König, zunächst, um sich von einer größeren Aufgabe abzulenken, die ersten kleinen Zeichnungen zu Luthers Leben machte, wie Wilhelm von Kaulbach sie sah und König begeistert riet, daraus etwas Großes zu machen. Eine Zeichnung „Luther predigend“ war dabei, und König setzte sie auch bald darauf in Öl um. Das Bild wurde nach Hannover verkauft; sein weiterer Weg konnte nicht weiter verfolgt werden.²⁶⁶⁵ Die Zeichnung können wir vielleicht in einer Zeichnung im König-Nachlass in Erlangen wiedererkennen (Abb. 303).²⁶⁶⁶ König hat hier einen höheren Betrachterstandpunkt gewählt, so dass der Betrachter einen Blick auf die ganze, in Schrittstellung und halber

²⁶⁶³ KÖNIG O. J., Text zu Nr. XXXIV.

²⁶⁶⁴ EBRARD 1871, S. 57 f.; Werkverzeichnis S. 351, Nr. 16; BM I,2, S. 737, Nr. 16.

²⁶⁶⁵ EBRARD 1871, S. 57 f.

²⁶⁶⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.34.3., S. 213, Abb. S. 212.

Rückenansicht gegebene Figur Luthers in seinem Kanzelraum werfen kann und mit ihm von oben in das Kirchenschiff hinabsieht. Die architektonische Anlage ist im Wesentlichen schon vorgebildet, Männer, Frauen und Kinder stehen und sitzen etwas ungeordneter im Kirchenraum und schauen voll Andacht zu Luther auf oder lauschen eher in sich versunken. Was hier noch fehlt, sind der Taufstein und die Orgel; das Konzept, in einem Bild den evangelischen Gottesdienst in all seinen Charakteristika darzustellen, war also in dieser Zeichnung noch nicht voll ausgereift.

Ob die Zeichnung die Komposition des Ölgemäldes „Luther predigend“ widerspiegelt, ob es dem Stahlstich schon ähnlicher war oder eine ganz andere Komposition aufwies, diese Frage kann hier nicht beantwortet werden. Dass König aber hier wie im Stahlstich auf die Vermittlung des Evangeliums durch Luther aus war, die zentrale Stellung der Predigt in Luthers Leben und seine außerordentliche Befähigung zur mitreißenden Predigt zeigen wollte, darf angesichts der beiden bekannten Kompositionen in Stahlstich und Zeichnung als gesichert gelten. In seinem Text zu der Illustration schrieb König auch, die Predigt sei durch Luther „das hauptsächlichste Werkzeug für Gründung und Leistung der evangelischen Kirche“ geworden.²⁶⁶⁷ Die Predigt Luthers steht damit auch für die evangelische Predigt schlechthin.

Weniger universal haben drei andere Künstler das Thema der „Predigt Luthers“ aufgefasst und sich auf die Vergegenwärtigung besser zu bestimmender historischer Momente konzentriert: Anton Weber malte Luthers Predigt in Möhra auf dem Rückweg vom Wormser Reichstag 1521, Alexandre Struys die Predigt in Leipzig anlässlich der Einführung der Reformation im Herzogtum Sachsen 1539 und Hugo Vogel eine imaginäre „Predigt auf der Wartburg“ 1521 oder 1522.

Das Bild Anton Webers (1833–1909), das 1864 auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung zu sehen war, ist uns leider nicht erhalten.²⁶⁶⁸ Der Porträt- und Genremaler Weber war in Julius Hübners Atelier an der Dresdener Akademie ausgebildet worden,²⁶⁶⁹ und er wird sich von dem Luthereifer, der die Dresdener Alt-Düsseldorfer im Umkreis Hübners 1864 beherrschte,²⁶⁷⁰ mitreißen lassen haben – sicher nicht unbeeinflusst von der durch den deutsch-dänischen Krieg ausgelösten nationalen Stimmung.

²⁶⁶⁷ KÖNIG O. J., Text zu Bild Nr. XXXIV.

²⁶⁶⁸ BM II,2, S. 978.

²⁶⁶⁹ TB 35, 1942, S. 215.

²⁶⁷⁰ Zu dieser Zeit arbeiteten in Dresden Hübner an der „Disputation Luthers mit Eck“, s. o., Abb. 156, Adolf Ehrhardt an „Luther trifft zwei Schweizer Studenten“, s. o. Abb. 247, und Hermann Plüddemann an dem „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ (s. o. Abb. 190). Auch Anton von Werner hatte sich davon anstecken lassen, s. o. S. 392.

Die Predigt in seinem Stammort Möhra, die Luther auf der Heimreise vom Wormser Reichstag anlässlich eines Verwandtenbesuches hielt, wurde in der Grafik mindestens zwei Mal verbildlicht.²⁶⁷¹ Erinnerung sei hier vor allem an den Stahlstich Carl August Schwerdgeburths (Abb. 304), von dem Joachim Kruse vermutet hat, dass das topographische Interesse an der „Luthergedenkstätte“ hier vielleicht im Vordergrund stand.²⁶⁷² Die Ansicht Möhras mit den kleinen, anheimelnden Fachwerkhäusern und dem Kirchturm im Hintergrund, der Linde auf dem Dorfplatz schließlich, unter der Luther gepredigt haben soll, war bekannt, wurde in mehreren populären Drucken während des 19. Jahrhunderts verbreitet.²⁶⁷³ Sie war Ausweis dafür, dass Luthers Wurzeln tatsächlich in einem x-beliebigen sächsischen Dorf lagen, einem Bauerndorf, wie es viele gab, das aber den ‘großen Reformator’ hervorgebracht hatte. Die geringe Herkunft Luthers aus der Mitte des deutschen Volkes wurde dem Betrachter dieser Graphiken plastisch vor Augen geführt. Stellte man ihn aber dar, wie er, als ‘Held’ vom Wormser Reichstag zurückgekehrt, unter den einfachen Leuten predigte, zeigte sich auch, dass trotz seiner wachsenden Berühmtheit die Bindung zu seinem ‘Volk’ nicht abgerissen war.

War Luthers Adressat in Webers Bild die ländliche Bevölkerung, so stellte der aus Belgien gebürtige Alexandre Struys (*1852) die Wirkung von Luthers Predigt auf die Stadtbewohner dar: „Luther predigt in der Stadtkirche zu Leipzig“, lautet der Titel des um 1880 entstandenen Gemäldes für das letzte der Reformationszimmer auf der Wartburg (Abb. 305).²⁶⁷⁴ Das Bild wird seit Max Baumgärtels großer Wartburg-Monographie 1907 in der Literatur Willem Linnig d. J. zugeschrieben,²⁶⁷⁵ einiges spricht aber dafür, dass Alexandre Struys, der zugleich mit Linnig Ende der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts mit der Vollendung des Lutherzyklus auf der Wartburg beauftragt wurde, der Maler des Bildes war. Die „Kunstchronik“ berichtete 1879, Linnig und Struys arbeiteten jeder an drei Gemälden für die Reformationszimmer der Wartburg:

„Von den sechs noch auszuführenden Bildern wählte sich Linnig ‘Luther pflegt Kranke während der Pest in Thüringen, Die Heirat Luther’s und Kirchenvisitation von Luther’, Struys ‘Luther’s Predigt in der Stadtkirche zu Leipzig, Versöhnung der beiden Brüder Grafen Mansfeld durch Luther und Luther’s Tod’.“²⁶⁷⁶

²⁶⁷¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 52.; 60.3. Kat. Nr. 52, eine Lithographie nach einer Zeichnung von V. Cramer aus dem Verlag Heinrich Matthes, Leipzig, auch erwähnt bei PIESKE 1996, S. 57, 65.

²⁶⁷² KRUSE 1996, S. 51.

²⁶⁷³ PIESKE 1996, S. 57, Übersicht S. 65.

²⁶⁷⁴ Öl/Lwd., 132 x 141,5 cm. Wartburg-Stiftung, Eisenach, Inv. Nr. M 166. Literatur: BM II,2, S. 857, Nr. 6.–8.a; VOSS 1917, S. 207; HÖRNING 1961, S. 349; SCHEIDIG 1971, S. 68; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 218, S. 260. Abb.: HÖRNING 1961, Bild 5; KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 261 (Farbe).

²⁶⁷⁵ BAUMGÄRTEL 1907, S. 720, erwähnt es in einer Fußnote zu S. 537 als „Linnigsche[s] Gemälde“; auch VOSS 1917, S. 207; HÖRNING 1961, S. 349; SCHEIDIG 1971, S. 40 und 68; KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 260.

²⁶⁷⁶ *Kunstchronik* 14, 1879, Sp. 403 f.

Die „Kirchenvisitation“ ersetzte Linnig bekanntlich durch den „Bildersturm“, ein Thema, das wohl letztlich wegen seiner thematischen Verbindung zu Luthers Wartburgaufenthalt gewählt wurde. In dieser Konstellation, Pest, Heirat und Bildersturm von Linnig, Predigt, Versöhnung der Mansfelder Grafen und Tod von Struys, übernahm auch Boetticher die Bilder in sein Verzeichnis der „Malerwerke des 19. Jahrhunderts“,²⁶⁷⁷ und es besteht kein Grund daran zu zweifeln, dass jeder der beiden Künstler genau drei Lutherbilder schuf. Noch in der „Kunstchronik“ von 1882 ist die Rede von den „drei für die Wartburg bestimmte[n] Lutherbilder[n]“, die Linnig vor seinem Weggang aus Weimar gemalt habe.²⁶⁷⁸ Warum Baumgärtel davon ausging, das Predigt-Bild sei Linnig zuzuschreiben, ist also nicht mehr nachzuvollziehen, und Voss gab ihm auch noch die „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“.²⁶⁷⁹ Noch Walter Scheidig ging 1971 davon aus, Struys habe von drei Bildern nur mit einem „Aufnahme gefunden“, mit „Luthers Tod“.²⁶⁸⁰ Der Eisenacher Ausstellungskatalog von 1996 folgt ihm in dieser Ansicht.²⁶⁸¹ Jutta Hörning immerhin hatte, ohne Gründe zu nennen, Struys die „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“ zugeschrieben, die „Predigt“ allerdings als ein Werk Linnigs gesehen,²⁶⁸² und diesen Zuschreibungen folgt man heute auf der Wartburg.

Dabei fällt es schon ins Auge, dass Linnig seine drei sicher zugeschriebenen Bilder auf Holz malte, während die beiden für Struys bezweifelten Bilder Leinwandbilder sind, ferner, dass Linnig seine Gemälde signierte; die „Predigt Luthers“ aber ist nur auf der Rückseite mit dem Namen Linnigs beschriftet. Das von Linnigs Sohn erstellte Werkverzeichnis²⁶⁸³ erwähnte die „Predigt“ nicht, und auf der Antwerpener Linnig-Ausstellung 1994 stellte man wohl den „Bildersturm“, die „Heirat“ und die „Pest“ aus, nicht aber die „Predigt Luthers“.²⁶⁸⁴

Sicherheit gibt uns endlich der stilistische Vergleich: In der „Predigt Luthers in der Stadtkirche zu Leipzig“ ist nichts von der in Linnigs Bildern flackernden Malweise zu spüren, die bei beiden Künstlern feine Umrisszeichnung ist bei Linnig unruhig, spontan, in der „Predigt Luthers“ dagegen kontrolliert und glatt. Während Linnigs Gewänder weich fließend wirken, sind die der Menschen in der „Predigt“ schwer, opak gemalt und von greifbarer Stofflichkeit. Die Farbigkeit ist sogar im Vergleich zu dem düsteren Pestbild Linnigs (Abb.

²⁶⁷⁷ BM II,2, S. 857, Nr. 6.–8.a–c.

²⁶⁷⁸ *Kunstchronik* 17, 1882, Sp. 565.

²⁶⁷⁹ VOSS 1917, S. 207.

²⁶⁸⁰ SCHEIDIG 1971, S. 40.

²⁶⁸¹ KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 134.

²⁶⁸² HÖRNING 1961, S. 349 (Predigt) und 351 (Versöhnung).

²⁶⁸³ Abgedruckt von ANDRÉ 1907, S. 45–75.

²⁶⁸⁴ Herr Jacobs, Magazinmeister der Wartburg, teilte mir mit, man habe das Bild in Antwerpen angezweifelt.

263), erst recht aber zu dem thematisch besser vergleichbaren „Bildersturm“ (Abb. 251) stark zurückgenommen, beschränkt sich auf Schwarz-, Braun- und Rottöne. Der Vergleich zu dem „Bildersturm“ zeigt auch die unterschiedliche Art, einen mit Menschen gefüllten Kirchenraum darzustellen: Die bunte, durcheinander wogende Menge Linnigs setzt sich deutlich von dem gleichförmigen Meer unbedeckter Köpfe in der Leipziger Thomaskirche ab, deren graue Inkarnate sich kaum von der Farbe der schmutzig-weißen Pfeiler unterscheiden. Grau sind auch die Inkarnate der Figuren im Vordergrund, fast weiß das Gesicht Luthers, das doch in Linnigs „Trauung“ (Abb. 258) und der „Pest“ eine gesunde, frische Farbe aufweist. Die „Predigt Luthers“ zeigt ferner einen Linnig völlig fremden Hang zur Isokephalie, der auch Struys’ „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“ (Abb. 331) auszeichnet. In seinem „Bildersturm“ zeichnete Linnig einen tiefen, bis in das Chorghaupt hineinreichenden Blick in das Kirchenschiff, offenbarte einen starken Sinn für Tiefe und Räumlichkeit, während Struys – wie auch die „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“ zeigt – dazu neigt, den Bildraum deutlich sichtbar abzuschließen: In der „Predigt Luthers“ teilt er den das Bildfeld beherrschenden Teil des Kirchenraumes, das Mittelschiff wohl, durch eine Reihe von rechts vorn nach links hinten dicht gestellter, mächtiger Pfeiler ab. Es spricht also alles dafür, die „Predigt Luthers“ genau wie die „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“ und „Luthers Tod“ Alexandre Struys zuzuschreiben.

Luther steht hier auf einer steinernen Kanzel, die an dem vordersten Pfeiler rechts im Bild angebracht ist, verziert von in den Stein gehauenen vegetabilen Ornamenten. Luther, dessen Kopf Struys keineswegs nach den ‘authentischen’ Porträts Cranachs, sondern nach dem Porträt des Hofschauspielers Savits gezeichnet hat,²⁶⁸⁵ hat die Linke auf die auf der Brüstung liegende, zugeklappte Bibel gelegt, beugt den Oberkörper in dem schwarzen Talar weit vor und hat die Rechte bei weit ausgestrecktem Arm mahrend erhoben. Sein bleiches Gesicht unter dem schon ergrauten Haar zeigt einen unerbittlichen Ernst, und dieser Ernst überträgt sich auch auf die Zuhörerschaft im Kirchenraum; Männer zumeist, jung und alt, haben sich hier versammelt. Ganz vorn im Bild steht in Halbfigur ein Ritter mit hochgeklapptem Visier, das Heft des Schwertes fest in der Rechten, links von ihm hat sich eine Frau mit weißem Kopftuch, noch zu Luther hochschauend, bereits zum Gehen gewandt, um ihr schlafendes

²⁶⁸⁵ BAUMGÄRTEL 1907, S. 720, Anm. zu S. 537. Er berichtet auch, dass die Köpfe „fast alle Porträts von Zeitgenossen des Malers“ seien und zählt die Bildnisse auf („nach dankenswerter Angabe des Herrn Professor Th. Hagen in Weimar“): u. a. ist ganz hinten rechts an der Kanzel der Kopf des Großherzogs Carl Alexander zu erkennen, ganz links am Rand hat sich Struys in dem bärtigen Mann im roten Wams selbst porträtiert. Die „Künstler-Licenz, die [...] den Lutherkopf unterdrückt und statt seiner ein Porträt aus den Weimarer Kunstkreisen des 19. Jahrhunderts gegeben hat“, ist nach Baumgärtel „schlechterdings nicht zu verstehen“.

Kleinkind, das sie im linken Arm trägt, und das fast verängstigt wirkende größere Kind, das sich an ihre rechte Seite schmiegt, von der Kanzel wegzubringen. Ein paar Mönche in den braunen Kutten der Franziskaner haben sich rechts vor der Kanzel ebenfalls zum Gehen gewendet, die beiden vordersten kommunizieren gestikulierend miteinander, die wegwerfenden Handbewegungen zeigen deutlich, was sie von der Predigt halten. Ein jüngerer Mönch folgt ihnen, sich noch einmal zu der so ernst und ergriffen lauschenden Zuhörermenge umwendend, wie zweifelnd.

Die Predigt wird in Struys' Bild nicht so vorbehaltlos aufgenommen wie in Königs Stahlstich von „Luthers Predigt“. Gründe dafür mag man im historischen Zusammenhang suchen: Luther hielt diese Predigt bei der Einführung der Reformation in Leipzig am 25. Mai 1539. Während sich der neue Glaube in Kursachsen und anderen deutschen Fürstentümern schon längst durchgesetzt hatte, blieb Leipzig bis 1539 unter der Herrschaft des lebenslang streng altgläubigen Gegners der Reformation Herzog Georgs III. Erst mit seinem Tod am 17. April 1539 wurde der Weg für die neue Lehre auch hier frei, ein großer Sieg für die Reformation und für Luther persönlich. Leipzig aber war bis dahin – obwohl die Reformation in der Bürgerschaft Anhänger fand – ein Sammelpunkt für Reformationsgegner gewesen, die Leipziger Universität Antipode der Wittenberger. Es verwundert also nicht, dass in Leipzig 1539 noch skeptische Mönche gezeigt werden, dass eine Mutter sich erschrocken von den für sie vielleicht noch immer ketzerischen Reden abwendet.

Luthers Haltung, die eher gedrückt wirkende Stimmung im Zuhörerraum lässt auch auf einen eher unerfreulichen Inhalt von Luthers Rede schließen. Vielleicht prangert er – wie so oft in seinen letzten beiden Lebensjahrzehnten – die Gefahr für das Evangelium durch lockere Moral und mangelnden Glauben der Zuhörerschaft an, statt die freudige Botschaft des Evangeliums in ein der Reformation neu erschlossenes Land zu tragen

Ob das im Sinne des Auftraggebers war, der sich vielleicht das Bild einer endlich dem festen Zugriff Herzog Georgs entronnenen und Luther als ihren Befreier feiernden Gemeinde vorgestellt hat, ist fraglich. Wie anders man die Szene auch hätte darstellen können, zeigt ein Teilbild einer „Gedenktafel an die dreihundertjährige Jubelfeier der Einführung der Reformation in Sachsen“ von 1839, die im Verlag von C. B. Polet in Leipzig erschien (Abb. 306).²⁶⁸⁶ Das Bild „Luthers Reformationspredigt“, kleinteilig und naiv gezeichnet, zeigt einen auf der Kanzel mild gestikulierenden Luther, dem eine ungeheure Volksmenge lauscht. Hier wendet sich keiner ab, die ganze große Menge schaut nur auf Luther, und im Vordergrund sind sogar einige Zuhörer, darunter ein Mönch, andachtsvoll in die Knie gesunken. So

anspruchlos das Bildchen auch ist: die „Volkstümlichkeit“ Luthers kommt hier weitaus mehr zum Tragen als in dem Bild Struys’.

Man wird vielleicht bei Struys, der wie Linnig Katholik war, eine gewisse Gleichgültigkeit gerade gegenüber dem gealterten Luther vermuten dürfen. Baumgärtel bemerkte, dass der Großherzog „in mehrfacher Beziehung [...] mit den Linnigschen und Struyschen Lutherbildern [...] nicht einverstanden gewesen“ sei.²⁶⁸⁷ Die mangelnde Identifikation der belgischen katholischen Künstler mit der protestantischen, deutsch-nationalen Thematik mag, neben vielleicht differierenden künstlerischen Vorstellungen, die tiefere Ursache hierfür gewesen sein.

Nur wenig später als Struys, in Erwartung des Lutherjubiläumjahres 1883, malte Hugo Vogel 1882 seine „Predigt Luthers“ (Abb. 307),²⁶⁸⁸ die er in Luthers Zeit auf der Wartburg 1520/21 verlegt. In Eckperspektive wird Einblick in die Kapelle im Palas der Wartburg gewährt, die Vogel eher nach älteren Ansichten (vgl. Abb. 237 unten)²⁶⁸⁹ zeichnete als in ihrer restaurierten Fassung von 1855.²⁶⁹⁰ Die Raumdisposition ist getreu, wenn auch nicht bis in die Einzelheiten genau, wiedergegeben: Das flache Kreuzgratgewölbe des in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts errichteten Raumes, die bei Vogel ganz an den linken Bildrand gerückte mittlere, steinerne Säule mit der kunstvoll gearbeiteten Basis, die Fensterwand mit den Rundbogenfenstern unter Überfangbögen, die an der Wand entlanglaufende Bank und die steinerne, skulptierte Kanzel – die allerdings erst aus dem 17. Jahrhundert stammt –, die charakteristischen Merkmale der Kapelle also, finden wir wieder.

Ob die Kapelle zu Luthers Zeit Buntglasfenster gehabt hat, ist mir nicht bekannt. Sie aber sind wesentlich mitverantwortlich für die harmonisch-warme Stimmung, die das ganze Bild beherrscht, bricht sich doch das hell scheinende Sonnenlicht in den warmen Gelbtönen der Fenster. Nur eines der Fenster ist geöffnet, und hier fällt das Licht der Sonne ungehindert herein und wirft einen hellen Fleck auf die Mitte des Steinfußbodens, erhellt auch einen Teil der Kanzel und einen darunter auf einem Hocker sitzenden älteren Edelmann, der der Predigt

²⁶⁸⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 53, Abb. S. 147.

²⁶⁸⁷ BAUMGÄRTEL 1907, S. 720, Anm. zu S. 537.

²⁶⁸⁸ Hamburg, Kunsthalle, Inv. Nr. 2331. Öl/Lwd., 182,5 x 236,5 cm. Literatur: *Kunstchronik* 18, 1883, Sp. 88; PECHT 1883, S. 37; *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 171 f.; ROSENBERG 1883C, S. 512 f.; LESSING 1895, S. 66; BM II,2, S. 934, Nr. 1; KAT. HAMBURG 1969, S. 350 f.; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 390, S. 516; erwähnt bei WEBER 1987, S. 53 f.; GROSS 1989, S. 108–110; KASTLER 1992C, Kat. Nr. 436, S. 383 f. – Das Bild war ausgestellt in Schultes Salon in Düsseldorf, 1882, auf der Berliner akademischen Ausstellung 1883 (kleine goldene Medaille), der Münchener internationalen Kunstausstellung 1883. Abb. in *Die Kunst für Alle* XI, 1895, Beilage zu Heft 5; bei ROGGE ⁶1909, zw. S. 120 und 121; KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 517 und Farbt. 21; GROSS 1989, Abb. 105; KASTLER 1992C, Farbt. 24.

²⁶⁸⁹ Näher an Vogels Bild als das Blatt Lehmanns ist noch eine Lithographie von J. M. Krebs in FALK 1830, S. 18.

Luthers, den Ellbogen auf die Knie, den Kopf in die Hand gestützt, in sich versunken lauscht. Die übrige Zuhörerschaft, die auf den Bänken entlang der Fenster sitzt, ist zumeist eher in das gedämpft-gelbe Licht getaucht, das durch die Fenster fällt. In der Mitte thront wohl, breit und selbstbewusst und auffällig in ein purpurrotes Gewand mit weiten Puffärmeln gekleidet, der schwarzbärtige Schlosshauptmann von Berlepsch, die Augen fest auf Luther gerichtet. Die junge Frau neben ihm mit den über der makellos weißen Schürze gefalteten Händen, die sich andächtig etwas vorbeugt und Luthers Worte ganz in sich aufzunehmen scheint, wird Berlepschs Gattin sein, links neben ihr stehen ihre beiden Kinder, begleitet vielleicht von ihrem Erzieher, den wir in dem hinter ihnen etwas im Dunkel stehenden, einen Arm selbstbewusst in die Seite stemmenden jungen Mann vermuten können. Eine Frau und zwei Männer in der hinteren Reihe, Familienmitglieder oder bessere Hausangestellte, haben die ernstesten, konzentrierten Gesichter gleichfalls auf Luther gerichtet, während ein alter Mönch rechts vor dem geöffneten Fenster nachdenklich den Kopf gesenkt hat, die Hände zum Gebet gefaltet. Etwas abseits, rechts im Bild, hockt noch ein derber junger Bursche auf einem Hocker, die großen Hände gefaltet, auch er seine Aufmerksamkeit ganz auf den Prediger richtend, wie auch der quer vor ihm sitzende und dem Betrachter halb den Rücken zuwendende Ritter, der in voller Rüstung zur Sonntagspredigt gekommen ist und nur das Visier seines Helmes hochgeschoben hat.

Das Zentrum der Aufmerksamkeit, Luther, steht nicht auf der Kanzel, sondern näher bei seinen Zuhörern hinter einem einfachen Lesepult gegenüber den Sitzbänken. Er trägt weder das Mönchsgewand, noch den Aufzug des 'Junker Jörg', wie bei seinem Wartburgaufenthalt zu erwarten gewesen wäre, sondern den schwarzen Predigertalar. Es ist der Reformator, wie das 'deutsche Volk' ihn kannte, Grund genug für Vogel, etwas von der historischen Authentizität abzuweichen. Auch in der Gestik gebärdet sich dieser Luther ganz so, wie man es von dem großen protestantischen Bekenner erwarten durfte: Die rechte Hand liegt flach auf der Brust, wie wir das vielfach bei den Bildern vom Wormser Reichstag gesehen haben als Zeichen für die Berufung auf das eigene Gewissen. Die linke Hand dagegen liegt, fest zur Faust geballt, mit ausgestrecktem Arm auf dem Pult auf, Festigkeit und Überzeugungsstärke von Luthers Worten unterstreichend.

Das Gemälde war das erste, mit dem der 1855 geborene Gebhardt-Schüler Hugo Vogel auf breitere Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit stieß. Verantwortlich dafür war sicher außer den soliden malerischen Qualitäten auch das bevorstehende Lutherjubiläumsjahr 1883, das im deutschen Volk eine wahre Luther-Euphorie auslöste und in dem Luther mehr denn je zum

²⁶⁹⁰ Fotografie des Zustandes am Ende des 19. Jahrhunderts in: CARL ALEXANDER 2001, S. 73.

Mann des deutschen Volkes stilisiert wurde. Als volkstümlichen Helden aber inszeniert ihn auch Vogel, und die sorgfältige Rekonstruktion des 'Altdeutschen' unterstützt diesen Eindruck von Volkstümlichkeit.

Der deutsche Held Luther predigt das deutsche Evangelium in der Kapelle des 'Nationaldenkmals der Deutschen', der Wartburg: Hier feiert sich der deutsch-nationale Patriotismus, der sich auf künstlerischem Gebiet gerade in der Gründerzeit, den 70er und 80er Jahren des 19. Jahrhunderts, auch in der Welle des „Deutsch-Renaissancismus“ äußerte: In Architektur, Mobiliar und Kunstgewerbegegenständen, aber eben auch in der Malerei (thematisch wie teilweise auch stilistisch) suchte man nach der Welle der Neogotik die Annäherung an die Zeit der deutschen Renaissance, die nicht nur die Zeit der Reformation gewesen war, sondern auch des frühkapitalistischen, bürgerlichen Aufschwungs und des Kults des Individuums.²⁶⁹¹ Der Neo-Renaissancismus war damit auch Ausdruck genuin liberaler Prinzipien und diente der Selbstdarstellung des liberalen Bürgertums. In seiner Themenwahl und Figurendarstellung war Vogel einer der maßgeblichen Vertreter dieses Stils in der Malerei.

Julius Lessing, der sich mit einer Abhandlung über „Die Renaissance im deutschen Kunstgewerbe“ 1877 als einer der Fürsprecher des Deutsch-Renaissancestils als 'deutscher Stil' hervorgetan hatte, schrieb in der „Kunst für Alle“ 1895 einen Aufsatz über Hugo Vogel. Gerade Vogels Bilder zur Reformationszeit brachte er in Verbindung

„mit jener gewaltigen Strömung, welche in der großen Zeit Martin Luthers und Albrecht Dürers die Blüte altdeutscher Manneskraft verkörpert sah und daher auch im Bau und im Schmuck des Hauses die deutsche Renaissance neu belebte.“²⁶⁹²

Und er fuhr fort:

„Diese stolze Woge des deutschen Fühlens hat in wenigen modernen Kunstwerken einen so packenden Ausdruck gefunden, als in Vogels Bilde 'Luthers Predigt auf der Wartburg'. Wenn ihm dieses Bild in Berlin 1883 die kleine goldene Medaille eintrug, so war das Urteil der Jury das des Volkes in allen seinen Schichten. Das ist Martin Luther, der herrliche deutsche Mann voll Erhabenheit und Einfachheit, diese Männer und Frauen, Greise und Kinder, zu denen er in der schlichten Schloßkapelle predigt, das sind Menschen mit Empfindungen, die wir teilen, ganz ergriffen, ganz hingeeben dem göttlichen Worte, bereit, zu handeln, und wenn es sein muß, zu sterben für das zu Recht Erkannte.“²⁶⁹³

Friedrich Gross hat zu Recht darauf hingewiesen, dass die „fromme Innigkeit“, die Lessing hier Vogels Zuhörerschaft unterstellt, außer in der jungen Frau Berlepsch in den Gesichtern

²⁶⁹¹ S. zu diesem Themengebiet den KAT. AUSST. WESERRENAISSANCE-MUSEUM 1992; auch LÖHNEYSEN 1960, S. 39 f.

²⁶⁹² LESSING 1895, S. 66.

²⁶⁹³ LESSING 1895, S. 66.

und Posen der Figuren gar nicht gegeben ist. Ernsthaftigkeit, uneingeschränkte Aufmerksamkeit finden wir wohl bei fast allen Personen, aber sicher keine bedingungslose gläubige Hingebung: „kritisch und überlegend arbeiten sie als mündige Zuhörer mit“.²⁶⁹⁴ Gerade dadurch erhalten die Figuren, jeder einzeln und für sich, Individualität und Charakter, das wiederum aber macht das Bild so lebendig und überzeugend, so „glaubwürdig“, wie Friedrich Pecht lobte.²⁶⁹⁵ Dieser beliebte Kritiker aber fand auch, dass Luther selbst „am wenigsten gelang“, und das wohl, weil Luther gerade die Natürlichkeit der Haltung vermissen lässt, ganz die Pose des Reformators eingenommen hat. Die Person Luthers als einzig wirklich greifbare historische Figur scheint bei Vogel wie in den allermeisten Lutherbildern so sehr mit genauen Erwartungen und Vorstellungen behaftet zu sein, dass es fast unmöglich wird, ihn ‘natürlich’ agieren zu lassen. Die Zuhörer dagegen sind ganz normale Leute aus dem Volk, wie Julius Lessing es ja auch sah; dadurch aber erscheine alles so „selbstverständlich, nirgends spürt man, daß ein fremder Mensch in diesen Anzügen Modell gestanden“, das Fremdartige der vergangenen Zeit sei „überwunden durch das innerliche Leben dieser Menschen, mit denen wir gemeinsam fühlen.“²⁶⁹⁶

Ein großer Wunsch, den die Zeitgenossen des 19. Jahrhunderts an die Historienmalerei herangetragen zu haben scheinen, wird damit eingelöst: Der Betrachter fühlt sich den Menschen vergangener Zeiten nahe, man kann sich hineinversetzen, mit ihnen und sich ihnen verwandt fühlen, und selbst die fremdartigen Kostüme treten nicht mehr dazwischen, so echt ist alles inszeniert. Die überzeugende, rational nachvollziehbare, aber in ihrem Ausschnitt wie zufällig wirkende Raumdarstellung, die sich durch den natürlichen Lichteinfall in veristisch wirkende Licht- und Schattenzonen teilt, die sorgfältige Detaildarstellung auch trägt ihren Teil dazu bei, Geschichte so wahr und so nah wie möglich wieder aufleben zu lassen.

Ob diese Darstellung auch dazu dienen sollte, „die religiös gleichgültigen Betrachter in einer Zeit des Unglaubens durch das Medium der Historie zur ‘wahr und echt’ gefühlten evangelischen Religion zurückzuführen“, wie Friedrich Gross meint, ist immerhin zu bedenken;²⁶⁹⁷ nicht umsonst hat Vogel für sein Lutherbild ausgerechnet eine „Predigt“ Luthers gewählt, die Verkündigung des Evangeliums. Und auch in einem anderen Bild zur Reformationszeit zielte Vogel auf Religiöses ab: „Ernst der Bekenner, Herzog zu Braunschweig und Lüneburg, nimmt zum ersten Male das Abendmahl in beiderlei Gestalt zu

²⁶⁹⁴ GROSS 1989, S. 110. Ähnlich ders. in KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 516.

²⁶⁹⁵ PECHT 1883, S. 37.

²⁶⁹⁶ LESSING 1895, S. 66.

²⁶⁹⁷ GROSS 1989, S. 110.

Celle 1530“ von 1887, dem dann auch ein öffentlicher Auftrag folgte: Für das Berliner Rathaus malte er „Der Rat von Berlin nimmt das erste Abendmahl in beiderlei Gestalt“.²⁶⁹⁸

V.17.3.3. Das evangelische Sakrament: Luther teilt das Abendmahl aus

Das Abendmahl erstmals in beiderlei Gestalt zu sich zu nehmen, wie es Ernst der Bekenner und der Berliner Rat in den Bildern von Hugo Vogel tun, bedeutete in diesen Fällen den Übertritt eines Herzogtums und einer Stadt zur Reformation: Das evangelische Abendmahl ist sichtbarster Ausdruck des evangelischen Bekenntnisses, und als solches brachte es auch Ernst Hildebrand in seinem Gemälde „Die Austeilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt“, einer anonymen Szene des 16. Jahrhunderts, in seinem Bielfelder Gymnasialzyklus unter.²⁶⁹⁹ Das Bekenntnis konnte auch eine Gefahr bedeuten wie für die Kurfürstin Elisabeth von Brandenburg, Gemahlin Joachims I., die 1528 heimlich zum neuen Glauben übertrat und deren Abendmahl sowohl Ludwig Rosenfelder 1858²⁷⁰⁰ als auch Adolf Treidler 1872²⁷⁰¹ in Gemälden verbildlichten.

Der das Abendmahl austeilende Priester tritt in all diesen Bildern hinter den empfangenden Gläubigen zurück; es geht nicht in erster Linie um die Handlung des Geistlichen, sondern um den Akt der Bekenner, einen Akt, den zumindest die liberalen Protestanten des 19. Jahrhunderts als in seinen Folgen nicht rein religiös ansahen.

Außer einem Stahlstich von Johann Friedrich Rosmäsler von 1846²⁷⁰² hat einzig Gustav König in einer Stahlradierung und in zwei Ölgemälden den Akzent auf die „Austeilung des Abendmahls“, so die bei Ebrard überlieferten Bildtitel, gelegt; in allen Fällen steht Luther als Priester in Ausübung seines Berufes im Mittelpunkt. Eines der Gemälde, um 1840 entstanden, war im Sommer 1842 auf der Münchener Kunstvereinsausstellung zu sehen und ist uns nicht mehr erhalten;²⁷⁰³ das zweite dagegen, von 1845, ging bald nach seiner Entstehung als

²⁶⁹⁸ LESSING 1895, S. 66 f.

²⁶⁹⁹ KASTLER 1992B, S. 159 f., Abb. 2.

²⁷⁰⁰ BM II,1, S. 468, Nr. 12.

²⁷⁰¹ BM II,2, S. 897, Nr. 6; Abb. in *Zeitschrift für bildende Kunst* 9, 1874.

²⁷⁰² Luther und Melanchthon teilen das Abendmahl an den sächsischen Kurfürsten aus. Prämie zu „Luthers Leben & Wirken von E. T. Jäkel“, bezeichnet u. l. „Verlag v. C. W. B. Naumburg's Kunstanstalt in Leipzig“, u. r. „nach Geisler, in Stahl gest. v. Rosmäsler, 1846“. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 61.17., S. 175 (mit Abb.).

²⁷⁰³ EBRARD 1871, S. 64 und Werkverzeichnis S. 351, Nr. 19. BM I,2, S. 737, Nr. 19. Das Bild wurde von J. G. Schreiner 1843 lithographiert. Es war zunächst Königs Plan, einen Lutherzyklus als Lithographien nach Ölgemälden bei dem Münchener Lithograph Schreiner anfertigen zu lassen, dieses Projekt kam aber über die ersten drei Bilder, das „Abendmahl“, „Luthers Tod“ und „Luther und Melanchthon“ nicht hinaus, da Schreiner die Vorfinanzierung – er musste Königs Gemälde kaufen – nicht bewältigen konnte: EBRARD 1871, S. 64. Auch KAT. AUSST. COBURG 1980, Text zu Kat. Nr. 62.27.1., S. 201 f.

Geschenk des Künstlers an die evangelische Kirche im fränkischen Pappenheim, wo es sich heute noch befindet (Abb. 308).²⁷⁰⁴

Der das Abendmahl spendende Luther hat eine lange ikonographische Tradition, tritt allerdings, wie der predigende Luther, eher im 'Bekenntnisbild' auf als in Lutherlebenfolgen. Erste Beispiele des „Abendmahls in beiderlei Gestalt“ im Bild waren unmittelbar mit der Polemik gegen die Altgläubigen verbunden, wie „Das Abendmahl der Evangelischen und Höllenfahrt der Katholischen“ der Cranach-Werkstatt (Abb. 21) zeigte. Die Abendmahlspraxis der Reformatoren wurde hier gegen die altgläubige Auffassung, dass nur Geistlichen der Kelch zustehe, verteidigt. Als Bekenntnis ist es in den folgenden Jahrhunderten auch zu verstehen, wenn Luther das Abendmahl austeilend gezeigt ist, und zwar nicht nur in Absetzung von den Katholiken, sondern zunehmend auch und besonders von den Reformierten, so z. B. in einem Holzrelief Peter Dells d. Ä. von 1548, in dem Taufe und Abendmahl als evangelische Sakramente einen Gnadenstuhl einrahmen. Luther ist dargestellt, wie er den Abendmahlskelch mit der Rechten segnet, die Linke jedoch zeigt auf einen Text in der Bibel. Helmut Schatz geht wohl richtig in der Annahme, dass Luther auf die Einsetzungsworte hinweist („Das ist mein Leib“), auf deren wörtliches Verständnis er sich im Streit mit den schweizerischen Theologen stets berief.²⁷⁰⁵

Ein weiteres frühes Beispiel für eine „Abendmahlsausteilung“ durch Luther ist die oben besprochene „Allegorie auf den Naumburger Vertrag“, in dem das gemeinsame Bekenntnis der sächsischen Herzöge zur neuen Lehre, repräsentiert durch die Sakramente Taufe und Abendmahl, demonstriert wird. Wie gesagt, handelt es sich hier keineswegs um eine 'historische' Szene, sondern um ein Idealbild, in dem Taufe und Abendmahl vor einer weiten Landschaft stattfinden, in deren Hintergrund auch das Abendmahl Christi selbst gezeigt wird (s. o. S. 66 f.). Kaum realistisch ist auch die Austeilung des Abendmahls an die sächsischen Kurfürsten Friedrich den Weisen und Johann den Beständigen durch Luther und den bereits 100 Jahre vor dem Thesenanschlag verstorbenen Johannes Hus, wie sie in einem Holzschnitt der Cranach-Schule von 1551 verbildlicht wird (Abb. 37).

²⁷⁰⁴ EBRARD 1871, S. 92, Werkverzeichnis S. 351, Nr. 20; BM I,2, S. 737, Nr. 20. Das Vorhandensein des Bildes in der evangelischen Kirche Pappenheim kam bei einer Umfrage des Münchener Kirchenhistorikers Harry Oelke zutage, deren Ziel eine möglichst vollständige Erfassung der Lutherbilder in Kirchen der Bayerischen Landeskirche war. Ich danke Herrn Prof. Oelke und Tina Westermeyer für die Vermittlung und Frau Elfriede Frank für die Zusendung eines Fotos.

²⁷⁰⁵ Helmut Schatz: Martin Luther am Altar. Zum Reformationstag 2002, unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, Abb. 1. Das Relief Peter Dells befand sich früher in Berlin und ging im Krieg verloren. Ich danke Herrn Helmut Schatz, der mir sein Manuskript zur Verfügung stellte und mir mit weiterführenden Informationen sehr behilflich war.

Die symmetrische Komposition dieses Holzschnittes hat sich Gustav König zum Vorbild genommen für die Darstellung der „Abendmahlsausteilung“ durch Luther in seinem Lutherlebenzyklus (Abb. 309).²⁷⁰⁶ König hat die Szene in einen gotischen Kirchenraum verlegt, statt des Brunnens, in den das lebenspendende Blut Christi fließt, hat er ganz realistisch einen Altar mit Kruzifix gezeichnet, und statt Hus teilt Bugenhagen das Brot aus. Erhalten geblieben ist aber die durch die symmetrische Anordnung des Kirchenraumes, der beiden Geistlichen rechts und links des Kruzifixes und der beiden vor ihnen knienden Gläubigen (darunter, rechts, Kurfürst Johann Friedrich) wesentlich bestimmte weihevollen Stimmung, die die Szene in die Nähe eines Andachtsbildes rückt. Im Text zu Königs Stahlradierung hieß es:

„Wort und Sacrament! das war für Luther Wahlspruch und Kennzeichen der wahren christlichen Kirche. Neben der Predigt mußte der Künstler uns also auch den Höhepunkt der evangelischen Gemeinde darstellen: die Feier des Abendmahls in seiner ursprünglichen Weise und Gestalt.“²⁷⁰⁷

Die durchaus wahrscheinliche historische Szene, realistisch nachvollziehbar in Handlung und Räumlichkeit, zeigt also durchaus mehr als das: Sie stellt eine Grundlage des lutherischen Gottesdienstes dar, in der die Inhalte des evangelisch-lutherischen Glaubens in exemplarischer Weise zutage treten, das Abendmahl als ein Gnadengeschenk an den Gläubigen nämlich. In dem Text wird darauf hingewiesen, dass die Austeilung von Brot und Wein die „ursprüngliche“ Form des Abendmahls gewesen sei, betont wird damit auch die Nähe des evangelischen Christentums zum frühen Christentum, das die Lehre Christi ursprünglicher und reiner lebte als die sich eigendynamisch fortentwickelnde katholische Kirche.

Als lutherisches Bekenntnisbild konnte ein solches Bild auch Eingang in den Kirchenraum finden, wie das Pappenheimer Beispiel zeigt. Zwar hat König hier die strenge Symmetrie seiner Stahlradierung durchbrochen und sie durch einen realistischer wirkenden, eckperspektivischen Einblick in den Altarraum einer gotischen Kirche – gemeint ist wohl die Wittenberger Schlosskirche – ersetzt, doch ist die feierliche Stimmung erhalten geblieben.

Der Bildraum wird im Bildhintergrund von der bildparallel verlaufenden, den Kirchenraum abschließenden Wand und einer Empore im oberen Geschoss begrenzt, rechts aber von einem von vorn rechts bis zur Bildmitte in die Tiefe verlaufenden Lettner, vor dem der große Altartisch mit dem dreiteiligen Retabel aufgestellt ist. Rechts und links des Altares führen Portalöffnungen in den Chorumgang, und die Gläubigen, die auf der linken Seite des Altares

²⁷⁰⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.35.1., S. 214 (mit Abb. auch einer Skizze nach dem Holzschnitt).

²⁷⁰⁷ KÖNIG O. J., Text zu Nr. XXXV, „Das heilige Abendmahl unter beiderlei Gestalt“.

von Melanchthon das Brot empfangen haben, gehen wie in einer Prozession durch den Umgang, um an der rechten Seite des Altares von Luther den Kelch zu nehmen. Auf dem Altartisch brennen rechts und links eines kleinen Kruzifixes Kerzen, die Gläubigen schreiten bedächtig und gesenkten Blickes, es herrscht Andacht. Vor dem dem Betrachter halb den Rücken zuwendenden Melanchthon kniet die Kurfürstin, erkennbar an ihrem mit Hermelin besetzten Mantel, und hat betend die Hände gefaltet; weitere vornehme Damen schreiten hinter ihr die Altarstufen hinauf. Die Männer, die zuerst das Abendmahl einnehmen durften, sind dagegen schon bei Luther mit dem Kelch angelangt: Der Kurfürst Johann, wie seine Gattin in hermelinbesetztem Umhang, ist bereits im Begriff, die Altarstufe wieder hinabzuschreiten, während ein massigerer, bärtiger Mann – der Bruder des Kurfürsten Johann Friedrich? – vor Luther kniet und sich den Kelch reichen lässt. Ein junger Helfer steht mit aufgeschlagener Bibel daneben, während Luther, in der Mitte seiner Jahre gezeitigt, die Linke zum Segen erhebt und seine Aufmerksamkeit ganz seiner Aufgabe zuwendet.

Das Bild ist ein Geschichtsbild, insofern es historisch gegebene und wiedererkennbare Personen bei einer historisch wahrscheinlichen Handlung zeigt. Doch ist kein großer, historischer Moment gegeben, und das Gemälde rückt auch weniger als viele andere Lutherbilder in die Nähe des 'historischen Genres'; man ist vielmehr versucht, hier tatsächlich ein Andachtsbild zu sehen, ein Bild, gedacht zur religiösen Erbauung, ein verbildlichtes Bekenntnis zum evangelisch-lutherischen Glauben. Wie in den „Konfessionsbildern“ des 17. Jahrhunderts ist hier neben dem Abendmahl auch ein weiteres Element des lutherischen Gottesdienstes gezeigt: der Kirchengesang, ausgeübt von einem auf der Empore sichtbaren und mit den Notenblättern hantierenden Knabenchor. Als Bild im Bild ist möglicherweise auch die Taufe mit eingebracht, denn sehr wahrscheinlich ist die „Taufe Christi“ auf dem linken Flügel des Altarbildes zu sehen, während die Mitte die „Kreuzigung“ zeigt, der rechte Flügel aber das „Letzte Abendmahl“: ein typisch lutherisches Bildprogramm.

Entsprechend der Andachts- und Bekenntnisfunktion des Gemäldes ist Luther weniger denn je als 'Nationalheld' aufgefasst, sondern vielmehr – und das ist in der szenischen Luthermalerei des 19. Jahrhunderts selten –, vor allem als Seelsorger, Priester in Ausübung seines Amtes. Als Prototyp der lutherischen Geistlichkeit steht Luther aber auch in enger Verbindung mit der Obrigkeit, auch das thematisiert König in dieser „Austeilung des Abendmahles“, und er folgt darin den frühesten protestantischen Abendmahlsbildern – dem Holzschnitt mit Luther und Hus, der Allegorie auf den Naumburger Vertrag. Angesichts der differierenden historischen Deutungsmuster von konservativen und liberalen Protestanten im 19. Jahrhundert erhielt aber gerade die Frage zu Luthers Verhältnis zur Obrigkeit eine neue Aktualität. Gustav

König folgt in seiner Darstellung des Zusammenwirkens Luthers mit seinen Kurfürsten den konservativen Vorstellungen von Luther als dem 'großen Konservativen'.

V.17.4. Luther und die Fürsten

Besonders konservative Protestanten betonten im 19. Jahrhundert gern Luthers gutes Verhältnis zur Obrigkeit, und zwar nicht nur zu seinem eigenen Kurfürsten, sondern auch zu anderen reformatorischen Fürsten wie etwa dem Hochmeister Albrecht von Brandenburg oder Philipp von Hessen, dem energischsten und politisch aktivsten Reformationsfürsten. Der enge und teilweise vertraute Umgang Luthers mit hohen Persönlichkeiten gab natürlich zum einen Zeugnis von Luthers hohem Rang, den er, ein doch sehr 'bürgerlicher', in manchen Berichten des 19. Jahrhunderts fast philisterhaft wirkender Geistlicher, in der Gesellschaft seiner Zeit innehatte. Zum anderen aber wurde das Verhältnis Luthers zu seinen Kurfürsten sicher auch als prototypisches Beispiel für die in den Augen konservativer Protestanten als protestantisch geltende 'Tugend' der Untertanentreue herangezogen.

Der konservative Staatstheoretiker Friedrich Julius Stahl wandte sich in einem Vortrag über das „Wesen des Protestantismus“ vehement gegen „die katholische Anklage“, der Protestantismus sei „die Revolution selbst“ und gegen die Meinung,

„der Protestantismus, indem er Jeden an die eigene Schriftforschung verweist, begründe damit das Princip der Subjektivität, d. h. der Lostrennung des Menschen von der gegebenen, überlieferten Wahrheit und Ordnung [...].“²⁷⁰⁸

Und er fügte hinzu: „Diese Ansicht wird noch dadurch bestärkt, daß die Anhänger der Revolution selbst sie theilen.“²⁷⁰⁹ Wo Spätaufklärer wie Georg Friedrich Hegel oder Junghegelianer wie Ludwig Feuerbach in Luthers Befreiung von kirchlicher Hierarchie und seiner Berufung auf das subjektive Gewissen 'liberale' Prinzipien erkannten, die in ihrer letzten Konsequenz auch auf politischem Gebiet zu einem liberalen Staatswesen führen mussten, verfocht Stahl die Zwei-Reiche-Lehre Luthers:²⁷¹⁰ In nicht dem individuellen Gewissen unterworfenen Lebensbereichen sei auch der Protestant seiner Obrigkeit untertan, und das mehr noch als der Katholik. Während in der katholischen Kirche die Gewalt von Gott auf Christus, von Christus auf Petrus, von Petrus auf den Papst und von diesem auf den König

²⁷⁰⁸ STAHL 1853, S. 1.

²⁷⁰⁹ STAHL 1853, S. 2.

²⁷¹⁰ STAHL 1853, S. 21: „Gott hat keine Autorität, keine Obrigkeit über den Glauben und die Gewissen gesetzt, denn hier herrscht er selbst; er hat aber eine Obrigkeit über das äußere Gemeinleben der Menschen, über ihre Rechtsverhältnisse gesetzt.“

übertragen sei, sei die Obrigkeit im protestantischen Glauben direkt von Gott eingesetzt, ihre Autorität also noch zwingender.²⁷¹¹

Das Volk aber solle nicht herrschen, sondern seine Freiheit bestehe „in dem freien Gehorsam“, also in der freiwillig dem Fürsten dargebrachten Untertanenloyalität.²⁷¹² Diese aber könne „kaum in einem Elemente besser gedeihen, als in dem des Lutherischen Bekenntnisses“, da die lutherische Kirche auch die „persönliche Anhänglichkeit, Treue und Pietät gegen den Fürsten“ fördere.²⁷¹³

Als historisch greifbares Beispiel für eine solche „persönliche Anhänglichkeit“ an die Fürsten, aber auch die eigene „konservative Gesinnung“²⁷¹⁴ zog man gern Luther heran. So berichtete z. B. Julius Köstlin in seiner populären Lutherbiographie ausschweifend über die „glückliche Gemeinschaft, welche zwischen dem Reformator und seinem Landesherrn bestand“, und besonders das Verhältnis zu dem jüngsten der drei mit Luther verbundenen Kurfürsten, Johann Friedrich, und dessen Gemahlin Sibylle stellte er als ein beinahe freundschaftliches dar.²⁷¹⁵

In der Malerei gibt es vier Beispiele, in denen Luthers Verhältnis zum einen zu den sächsischen Kurfürsten, zum anderen aber auch zum Landgrafen Philipp von Hessen Thema wird. Neben der Erinnerung an Luthers auch von ihm selbst gelebte Obrigkeitslehre beinhalten solche Bilder sicher auch eine Würdigung des fürstlichen Einsatzes für die Reformation, ohne den sie sich kaum so schnell und in solchem Ausmaß verbreitet hätte. Die Beziehung zwischen Luther und den Fürsten wird als eine auf Gegenseitigkeit beruhende dargestellt: Luther verhilft den Fürsten zum ‘wahren Glauben’, diese wiederum schenken ihm ihre Aufmerksamkeit, setzen sich mit seinen Lehren auseinander und verhelfen der Reformation aus Überzeugung – und keineswegs bloß aus politischen und materiellen Gründen – zum Durchbruch. Hier wird ein von Friedrich Stahl auch für den preußischen Staat in Anspruch genommenes Ideal verwirklicht: „die Reciprocität des Bewußtseins zwischen König und Volk, gemeinsam einer Pflicht und einem höheren Berufe zu dienen.“²⁷¹⁶

²⁷¹¹ STAHL 1853, S. 15 f.

²⁷¹² STAHL 1853, S. 31 f.

²⁷¹³ STAHL 1853, S. 35.

²⁷¹⁴ HOFFMEISTER 1883, S. 51.

²⁷¹⁵ KÖSTLIN 1883A, S. 475 f.

²⁷¹⁶ STAHL 1853, S. 35.

V.17.4.1. Luther und die sächsischen Kurfürsten

Mehrmals tauchen die sächsischen Kurfürsten, vor allem Johann der Beständige (Kurfürst 1525–1532), in Gustav Königs Lutherlebenzyklus auch da auf, wo ihre Anwesenheit durch die Ereignisse nicht unmittelbar vorgegeben ist: Erwähnt wurde bereits „Die Predigt“, wo der Kurfürst auf der Empore sitzend den Worten Luthers lauscht (Abb. 101), und „Das heilige Abendmahl unter beiderlei Gestalt“, in dem Luther dem Kurfürsten das Abendmahl austeilt (Abb. 309). Dazu kommen noch zwei Stahlradierungen, in denen Luthers fast freundschaftliches Verhältnis zu seinem Kurfürsten thematisiert wird: „Luther liest dem Kurfürsten Johann dem Beständigen aus der Bibel vor“ (Abb. 310)²⁷¹⁷ und „Luther wird auf dem Krankenlager (1537) von dem Kurfürsten Johann Friedrich besucht und getröstet.“²⁷¹⁸

Während es zu den beiden gottesdienstlichen Themen durchaus frühere Beispiele in der Lutherikonographie gibt, sind die beiden letzteren Themen vollkommen neu und bleiben auch in der Lutherlebensgraphik m. W. einzigartig. Das erstere Thema, „Luther liest dem Kurfürsten Johann dem Beständigen aus der Bibel vor“, gehörte zu den ersten Zeichnungen, die König im Jahr 1539 zum „Lutherleben“ machte und aufgrund derer er dann auch seinen Zyklus in Angriff nahm. Ebrard berichtete, König habe es wie auch die erste Zeichnung zur „Predigt“ in Öl umgesetzt. Das Bild wurde zur Ausstellung nach Bremen geschickt und fand dort auch einen Käufer.²⁷¹⁹ Ob es noch existiert, ist mir nicht bekannt. Möglicherweise war die Gestaltung der der Radierung in dem Zyklus „Luthers Leben“ nicht unähnlich (Abb. 310).

Darin hat König eine Szene voll ruhiger Harmonie geschaffen: Luther und der Kurfürst sitzen einander in einer Fensternische gegenüber. Der eine Flügel des zweibogigen gotischen Maßwerkfensters ist geöffnet, der Betrachter schaut auf eine weite, erhabene Landschaft hinaus. Vor dem offenen Fensterflügel sitzt Luther auf einem Hocker, einen großen Folianten – die Bibel – auf dem Schoß, aus der er mit konzentrierter Mimik vorliest, während er mit der Linken eine deklamatorische Geste macht. Der Kurfürst, zum Zeichen des Rangunterschiedes auf einem bequemen Lehnstuhl ihm gegenüber sitzend, hat sich weit vorgebeugt, der rechte Ellbogen liegt auf dem Fensterbrett auf, er hat den rechten Zeigefinger abgestreckt, als wolle er etwas sagen oder fragen. Er erweist sich damit als ein aufmerksamer, mitdenkender Zuhörer, der Betrachter bekommt eine Ahnung von der Diskussion, die sich vielleicht zwischen den beiden um den gelesenen Text entspannen wird. In „vertraulichem Zwiegespräch“ zeige der Künstler Luther mit seinem Fürsten, hieß es auch im Text zum Bild.

²⁷¹⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.36.1., S. 214 f., Abb. S. 214.

²⁷¹⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.37.1., S. 215.

²⁷¹⁹ EBRARD 1871, S. 57 f. S. auch Werkverzeichnis S. 351, Nr. 15 und BM I,2, S. 737, Nr. 15.

„Läßt sich dies als bestimmter einzelner Vorfall auch nicht gerade geschichtlich nachweisen, so drückt das Bild dennoch vollkommen der geschichtlichen Wahrheit gemäß die schöne unerschütterliche Geistes- und Gesinnungsgemeinschaft aus, welche den Lehrer mit dem Fürsten so eng verband.“²⁷²⁰

Tatsächlich entbehrt die geschilderte Szene zumindest ideell nicht der historischen Grundlage: Kurfürst Johann der Beständige zeigte schon vor dem Tod seines Bruders Friedrich ein ausgesprochenes Interesse an Luthers Schriften, und ihm hatte Luther bereits 1520 seine Schrift „Von den guten Werken“ gewidmet.²⁷²¹ Eigene, intensive Auseinandersetzung mit den Glaubensproblemen und das Studium der reformatorischen Schriften führten Johann zur Reformation hin.²⁷²² Dabei ließ er sich gern von Luther belehren: 1521 z. B. bat er ihn um die Auslegung eines Gleichnisses, das von den Wittenberger Franziskanern als biblische Grundlage für die „Pflicht und die Berechtigung der Ohrenbeichte“ zitiert worden war.²⁷²³

Mit dem Tod Friedrichs des Weisen 1525 übernahm Herzog Johann auch die Kurwürde, und anders als sein älterer Bruder unterstützte er Luther von seiner Amtsantrittung bis zu seinem Tod aktiv in der Durchsetzung der Reformation. Ein reger Briefwechsel belegt den engen Kontakt zwischen Luther und Kurfürst Johann, und in seinen Tischreden sprach Luther mehr als einmal, seine „Langmut“ und seine „Standhaftigkeit“ lobend, mit großer Sympathie von dem Kurfürsten.²⁷²⁴

Gustav König hatte also mehr als einen Grund, ausgerechnet Johann unter den drei sächsischen Kurfürsten für sein intimes Reformator-Fürst-Zwiegespräch auszuwählen: Der persönliche Kontakt war, anders als bei Friedrich dem Weisen, gewährleistet, ebenso die persönliche Auseinandersetzung Johanns mit theologischen Inhalten. Es war zudem Kurfürst Johann, der Luther zur Veröffentlichung seiner Zwei-Reiche-Lehre anregte,²⁷²⁵ auf die sich der Konservatismus des 19. Jahrhunderts noch berief, und unter Johann wurden auch die Grundlagen für die Verantwortlichkeit des Landesherrn für seine Kirche gelegt,²⁷²⁶ eine Rolle,

²⁷²⁰ KÖNIG O. J., Text zu S. XXXVI.

²⁷²¹ WARTENBERG 1983, S. 170.

²⁷²² WARTENBERG 1983, S. 171.

²⁷²³ WARTENBERG 1983, S. 172.

²⁷²⁴ WARTENBERG 1983, S. 176.

²⁷²⁵ WARTENBERG 1983, S. 172 f.: 1522/23 ermunterte Johann Luther, aus seinen beiden am Weimarer Hof gehaltenen Predigten über das Wesen der weltlichen Obrigkeit eine Schrift zu machen: „Von weltlicher Obrigkeit, wie weit man ihr Gehorsam schuldig sei“ erschien mit einer Widmung an Johann 1523. Das gute geistige Einvernehmen zwischen dem Fürsten und dem Reformator bezog sich also auch auf das Verständnis von Recht und Pflicht der Obrigkeit; dem sehr belesenen Gustav König wird das vielleicht bewusst gewesen sein.

²⁷²⁶ WARTENBERG 1983, S. 176: Unter Johann wurden die Kirchenvisitationen durchgeführt, für die Luther ja gerade die Fürsten in die Pflicht nahm; hier lag also auch der Beginn der engen Verknüpfung von Landesherrn und Landeskirche.

die im 19. Jahrhundert noch die preußischen Könige, Friedrich Wilhelm IV. besonders und am Jahrhundertende Kaiser Wilhelm II., sehr ernst nahmen.

In einem anderen, zwischen 1836 und 1841 entstandenen Bild, hatte Gustav König außer Johann auch seinen Sohn Johann Friedrich eingebracht. Das Bild „Luther im Familienkreise Johans des Beständigen, die Bibel erklärend“ (Abb. 311) war Teil eines sieben teiligen Zyklus zu den sächsischen Reformationsfürsten, den König im Auftrag Herzog Ernsts I. von Sachsen-Coburg und Gotha für das Schloss Reinhardsbrunn bei Gotha ausführte (s. auch oben S. 278 f.).²⁷²⁷ Es war das erste Lutherbild, das König überhaupt malte, der Zyklus der Anstoß für eine intensivere Beschäftigung mit der Reformationszeit.

Während die anderen Bilder des heute in der Ehrenburg in Coburg befindlichen Reformationszyklus nach einem anekdotischen, aber bedeutsamen Auftakt (Friedrich der Weise und Johann der Beständige am geborstenen Boot) vor allem die öffentlich-politischen Taten der Kurfürsten behandeln,²⁷²⁸ ist die häusliche Andacht im Beisein Luthers das einzige, das die religiöse Reformation explizit thematisiert.

Die Szenerie ist gar nicht so verschieden von den „Hausandachten“ Luthers im eigenen häuslichen Kreis (s. o. Kap. V.17.2.2.): Man hat sich in einer behaglichen Stube bei dem warmen Licht einer etwas aus der Mittelachse nach links verrückten Deckenlampe und eines einzelnen Kerzenleuchters um einen runden Tisch versammelt. Luther steht dem Betrachter gegenüber in der Bildmitte, im schwarzen Predigertalar, mit ergrautem Haar und den Zügen seiner Altersporträts. Sein Ausdruck ist freundlich, in sich ruhend, mit dem Zeigefinger der rechten Hand weist er auf die auf der linken Tischhälfte auf mehreren Büchern lehrende, von dem Kerzenlicht beleuchtete aufgeschlagene Bibel hin, während er die Linke erklärend erhoben hat. Die Geste wendet sich ebenso wie sein Gesicht zu den rechts am Tisch befindlichen Mitgliedern der fürstlichen Familie: Eine junge, blonde Frau sitzt Luther

²⁷²⁷ Zum Zyklus EBRARD 1871, S. 45–57; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 63.1.–7., S. 228–234; nur zu „Luther im Familienkreise Johans des Beständigen“: EBRARD 1871, S. 51 f.; BM I,2, S. 737, Nr. 8–14.3; KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 63.3., S. 230; WEBER 1987, S. 49 f.; KRUSE 1999, S. 277. Das Bild, Öl/Lwd., 89 x 170 cm, befindet sich heute in der Ehrenburg in Coburg, Inv. Nr. 420. Im KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 63.3., S. 230 wird berichtet, dass König ein Bild dieses Themas auch an den Leipziger Kunstverein zur Ausstellung schickte, dass also vermutlich eine Zweitfassung existierte. Dafür spricht auch die Beschreibung des Bildes bei EBRARD 1871, S. 51 f. nach einer von Königs Ehefrau nach dem Bild gemachten Zeichnung, die aber von der bekannten Version in Coburg nicht unerheblich abweicht.

²⁷²⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 63.1., S. 228 zum „geborstenen Boot“: Nach einer Legende fuhren Friedrich und Johann auf der Elbe von Torgau nach Wittenberg. Als sie an Land stiegen, brach das Schiff entzwei, und der Kurfürst sagte: „Ich halte das für ein Vorzeichen, daß unser Haus in Gefahr und Zwietracht gerathen aber von Gott noch werde erhalten werden.“ Unter Voraussetzung dieser Weissagung ist der Zyklus zu lesen. Die übrigen Bilder sind „Gründung der Universität zu Wittenberg durch Kurfürst Friedrich d. Weisen“, „Johann der Beständige, die Reichsfürsten zur Unterzeichnung der Augsbургischen Konfession ermutigend“, „Die Schlacht bei Mühlberg“, „Dem gefangenen Kurfürsten Johann Friedrich dem Großmütigen wird, während er beim Schachspiel sitzt, das Todesurteil verlesen“ und „Einzug Johann Friedrichs des Großmütigen in Coburg“.

zunächst und schaut von ihrer Näharbeit auf, um den Reformator anzusehen. Neben ihr steht, gleichfalls auf Luther schauend, der noch junge Herzog Johann Friedrich, dessen späteren ungeheuren Leibesumfang man schon ahnen kann. Sein kurzes Haar und die Bartracht, die gerade Nase und die hochgezogenen, in einem feinen Bogen geführten Brauen kannte König von den Cranach'schen Porträts des Fürsten (Abb. 278); sein Profilbildnis zeigt auch eine Medaille im Besitz der Kunstsammlungen der Veste Coburg (Abb. 312).²⁷²⁹

Johann hat die rechte Hand in die Seite gestützt, die Linke aber liegt auf der Lehne des Stuhles auf, in dem links neben ihm, nah am Bildrand und im Profil zum Betrachter, Kurfürst Johann der Beständige sitzt, gemächlich die Beine in den eng anliegenden roten Beinkleidern übereinandergeschlagen, die Hände vor dem Bauch verschränkt. Auch für sein Profil könnte die genannte Medaille neben den bekannten Porträts Cranachs (vgl. Abb. 207) Vorbild gewesen sein.

Dem Kurfürsten gegenüber sitzt eine junge Frau mit dunklem Haar, direkt vor der aufgeschlagenen Bibel, und lauscht Luthers Erläuterungen. Ein kleines Kind ist auf einem Hocker neben ihr fast eingeschlafen und schmiegt sich an die Mutter. Auf ihren Stuhl stützt sich mit beiden Händen Melanchthon und schaut über ihren Kopf hinweg in den Bibeltext; der ältere, weißbärtige Herr neben ihm, der als einziger aus dem Bild heraus schaut und die Arme vor der Brust verschränkt hält, könnte, wie Kruse vermutete, Lucas Cranach sein.²⁷³⁰

Dagegen halte ich die Identifikation Kruses der jungen Mutter als Katharina von Bora und des schlafenden Kindes als Luthers Sohn Hans für nicht sehr überzeugend: Allein die kostbare Kleidung, die weiten roten Samtärmel und das goldbestickte Mieder der Frau sprechen dagegen, zudem passt Katharina von Bora schlecht in diesen erlauchten Kreis. Man hat Luther zur Andacht auf das kurfürstliche Schloss berufen; dass er seine Frau mitgebracht haben könnte, muss jedenfalls in den Augen des 19. Jahrhunderts als sehr unwahrscheinlich gegolten haben. Eher handelt es sich um die Ehefrau Johanns des Beständigen, während die junge Frau rechts von Luther wohl Sibylle von Cleve ist, die Frau Johann Friedrichs „des Großmütigen“. Cranach hat letztere mehrfach gemalt, und man meint Ähnlichkeiten mit den Zügen der jungen Sibylle als Braut von 1526 zu erkennen (Abb. 313).²⁷³¹

Thema des Gemäldes ist also nicht ein Zusammenkommen der Familien Luthers und des Fürsten, sondern der fürstlichen Familie mit den bedeutendsten Reformatoren und ihrem

²⁷²⁹ Silbermedaille im Besitz der Kunstsammlungen der Veste Coburg, Inv.-Nr. Med. 99. Vgl. BRAUNFELS 1996, S. 54 f.

²⁷³⁰ KRUSE 1999, S. 277.

²⁷³¹ S. FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932, Nr. 244. Weimar, Kunstsammlungen.

Hofmaler, der der Nachwelt die Züge sowohl der Kurfürsten als auch der Reformatoren überlieferte.

Allein aufgrund des Einzelbildes wird die entscheidende Bedeutung, die Luthers Auftreten im Leben der Kurfürsten hatte, kaum deutlich. Sieht man es aber im zyklischen Zusammenhang, erhält es eine Schlüsselposition: Schon das erste Bild, das „geborstene Boot“, deutet durch die Weissagung Friedrichs des Weisen – Gefahr und Zwietracht für das ernestinisch-sächsische Haus – auf die Reformation hin; die Gründung der Universität in Wittenberg legte auch den Grundstein für Luthers Wirken in der sächsischen Residenz. „Luther im Familienkreis“ nimmt die dritte Stelle im Zyklus ein und bezeichnet zugleich die Wende, denn alles, was folgt, die Augsburger Konfession, die Schlacht bei Mühlberg und Gefangenschaft des Kurfürsten Johann Friedrich, wäre ohne Luthers Auftreten und Wirken und ohne den festen Glauben, mit dem die Fürsten ihm folgten, nicht geschehen.

Gustav Königs Reformationszyklus für Reinhardtsbrunn zeigt deutlich, dass die Reformationsgeschichte auch eine Fürstengeschichte ist, dass sie sich aber ohne Luther kaum so vollzogen hätte: Grundlegend war das Zusammenwirken Luthers mit den sächsischen Kurfürsten, des religiösen Reformators mit der Obrigkeit.

V.17.4.2. Luther und Landgraf Philipp von Hessen

Neben den sächsischen Kurfürsten war der hessische Landgraf Philipp „der Großmütige“ (1504–1567) einer der wichtigsten politischen Führer der Reformation: Schon als junger Mann empfand er auf dem Wormser Reichstag Sympathien für Luthers reformatorisches Anliegen; die Bekanntschaft und das Gespräch mit Philipp Melanchthon bewirkten 1524 sein endgültiges Bekenntnis. Als einer der ersten Landesfürsten nahm er 1526/27 eine völlige Neuordnung der Kirche in Hessen vor, und in der Folgezeit tat er sich besonders durch seine Bemühungen um die Einheit des Protestantismus (Marburger Religionsgespräch, s. o. Kap. V.15.) hervor. Entschieden sprach er auch für eine Oppositionspolitik gegen Kaiser Karl V. und initiierte 1531 den Schmalkaldischen Bund, den Verteidigungsbund der protestantischen Fürsten.²⁷³²

Für die Hessen sowohl in Kurhessen als auch in Hessen-Darmstadt war Philipp damit eine der profiliertesten Fürstenfiguren ihrer Geschichte, auf die sie ihr traditionell evangelisches Bekenntnis – reformiert im kurhessischen, lutherisch im Darmstädter Landesteil – zurückverfolgten. Der enge Umgang Philipps des Großmütigen mit den Reformatoren, seine

²⁷³² GANZER – STEIMER 2002, Sp. 584–586 zu „Philipp I. von Hessen“.

Verdienste um die Bemühungen der Einheit des Protestantismus im Marburger Religionsgespräch von 1529 wurden daher vor allem in Hessen zu Bildstoffen, erinnert sei hier an den großen „Einzug der Reformatoren“ Peter Janssens für die Marburger Universitätsaula (Abb. 265) und die beiden für Darmstadt und Marburg gemalten Bilder „Das Marburger Religionsgespräch“, 1864 und 1868/69 von Christian Karl August Noack (Abb. 274).

C. K. A. Noack war Darmstädter Hofmaler, arbeitete also für die Nachkommen Philipps von Hessen, eine unmittelbare Motivation wohl für sein erstes großformatiges „Marburger Religionsgespräch“. Um 1867/68, also etwa zeitgleich mit der großen Replik des Bildes für das Marburger Schloss, entstand ein weiteres „Lutherbild“ Noacks: der „Besuch Philipps des Großmütigen bei Luther in Worms 1521“ (Abb. 314).²⁷³³

Das Bild, das 1868 auf der Berliner Kunstausstellung zu sehen war, zeigt eine zeitlich weiter zurückliegende Szene als das „Marburger Religionsgespräch“: Philipp von Hessen besucht Luther als blutjunger, 17-jähriger Landgraf am 16. April 1521 in seiner Herberge, dem Johanniterhof, in Worms. Dem liegt eine Episode zugrunde, die Luther kurz vor seinem Tod noch in seinen „Tischreden“ zum besten gab:

„Der Landgraf von Hessen kam erstlich zu Wormbs zu mir, und war aber noch nicht uff meiner seiten, kam in den hoff geritten und kam zu mir in mein gemach, war noch ser jung, und saget: Liber Herr Doctor, wie geths? Da sagt ich: Gnedigster herr, ich hoff es soll gut werden. Da sagt er: Ich hör, ir leret, wenn einer niemer kan, so mag die Frau ein andren nehmen? Und lachtet. Die hoffredt aber hatten im eingeblasen. Ich aber lachtet auch und sprach: Ach nein, ir solt nit also reden, gnedigster herr! Aber er gieng bald wider von mir hinweg, gab mir die hand und sagt: Habt ihr Recht, Herr Doctor, so helf euch Got!“²⁷³⁴

Es ist also die erste Begegnung zwischen Luther und Philipp von Hessen, die Noack sich zum Bildthema wählte. Die Szene spielt sich in einem einfachen, aber behaglich eingerichteten Raum in Luthers Wormser Herberge ab. Die Wände sind nur grob verputzt, der Boden mit roten Fliesen ausgelegt. Am linken Bildrand erahnt man noch ein Fenster, dessen Laibung und ein Teil des roten Vorhangs in das Bildfeld reichen; von hier fällt helles Sonnenlicht in den Raum und sorgt für eine natürliche Licht- und Schattenverteilung auf Fußboden und Wänden. Am Fenster steht ein Kastentisch mit einem aufgeschlagenen Buch, Tintenfass und Feder, davor, mit der Rücklehne zum Betrachter, ein für die einfache Herberge etwas

²⁷³³ Öl/Lwd., 137 x 158 cm. Rostock, Kulturhistorisches Museum, Inv. Nr. M 1443. Literatur: *Kunstchronik* 7, 1872, Sp. 311; Katalog der Städtischen Kunstsammlungen Rostock 1888, Nr. 53; erwähnt in *Zeitschrift für bildende Kunst* 4, 1893, S. 7; BM II,1, S. 155, Nr. 2. – Ausstellungen: Berliner akademische Kunstausstellung 1868; Hamburger Kunstausstellung Mai 1872. Hier wurde es vom Rostocker Museum erworben; Ich danke Herrn Dr. Stuth vom Rostocker Kulturhistorischen Museum für die freundlich gewährte Einsichtnahme in die Karteikarte und Überlassung eines Fotos.

²⁷³⁴ WA TR 5, Nr. 5342b, S. 73.

opulenter Lehnstuhl mit gedrechselten Streben und rotem Bezug. Hier muss Luther gesessen und gearbeitet haben, ehe die Besucher kamen: Der Stuhl ist vom Tisch abgerückt, Luther neben den Tisch vorgetreten, um den jungen Landgrafen zu empfangen. In der Mitte des Bildes stehen sie einander gegenüber und geben sich die Hand, ihr Händedruck bildet ungefähr den Bildmittelpunkt.

Die Begegnung des berühmten Luther mit dem jungen, aber bereits mächtigen Landgrafen stößt auf große Aufmerksamkeit: Weitere Männer stehen im Raum um sie herum, links neben Luther im Habit eines Gelehrten ein Gefährte des Mönches, wohl Justus Jonas, und zwischen Luther und Philipp ein mächtiger, graubärtiger Mann, dessen fürstliche Kleidung auf seinen hohen Rang schließen lässt. Philipp wird begleitet von einem ihm neugierig über die Schulter schauenden Knaben, einem Knappen des Landgrafen wohl. Ein weiterer junger Edelmann schließt die Gruppe nach rechts hin ab, im Profil zum Betrachter lenkt er den Blick wiederum auf die Szene zwischen Luther und Philipp von Hessen. Wer die beiden fürstlichen Begleiter sein sollen, ist unklar. Luther erhielt an diesem Tag seiner Ankunft in Worms, am 16. April 1521, u. a. auch Besuch von einem Grafen Wilhelm von Henneberg und dem Herzog Wilhelm von Braunschweig, möglicherweise sind sie hier gemeint.²⁷³⁵

Die Besucher sind durch eine Tür hereingetreten, die sich rechts im Hintergrund, um eine Steinstufe erhöht, halb öffnet. Ein rundgesichtiger Mann, der den Mund zu einem staunenden „O“ geformt hat, späht durch die Türöffnung herein, der Hauswirt oder ein Bediensteter, und zwischen seinem Kopf und der Tür hindurch versucht auch eine Magd einen Blick auf das Geschehen im Raum zu erhaschen. Hinter den beiden steht, unheilverkündend, ein Mönch, der unter seiner Kapuze hervor über sie beide hinwegblickt.

Die beiden Protagonisten nehmen davon keine Notiz, sind ganz aufeinander konzentriert. Luther, dessen Bildnis Noack nach den frühesten Bildnissen Luthers als Mönch aufgenommen hat (vgl. Abb. 2 und Abb. 3), steht im Dreiviertelprofil zum Betrachter, in seine Kutte gehüllt, und macht, indem er die linke Hand auf die Brust legt, die bekannte Bekennergeste, während Philipp, gezeichnet wohl nach dem Hans Krell zugeschriebenen Bildnis (Abb. 198), sich schon wieder etwas von ihm abgewandt hat und dem Betrachter den Körper frontal zuwendet. Noack hat in ihm einen jugendlichen Helden par excellence gezeichnet: Ein glattes, einnehmendes Gesicht unter blonden Locken, ein rotes Samtwams, aber auch der Hinweis auf das Kämpferische in dem silbernen Brustkoller, der im großen Ausschnitt des Wamses sichtbar wird, und dem Schwert an seiner Seite, dessen Knauf er mit der Linken gefasst hält. Dieselbe Hand umfasst aber auch den Handschuh der rechten Hand,

den Philipp zum Zeichen der Ehrerbietung Luther gegenüber für den Handschlag ausgezogen hat.

Philipps zum Gehen gewandte Haltung lässt vermuten, dass es sich hier eher um den Abschied der beiden Reformationshelden voneinander handelt als um ihre Begrüßung: „Aber er gieng bald wider von mir hinweg, gab mir die hand und sagt: Habt ihr Recht, Herr Doctor, so helf euch Got.“²⁷³⁶ Dazu passt auch Luthers Geste, denn hier geht es nicht mehr um das Geplänkel um das sinnliche Vergnügen unbefriedigter Ehefrauen, das diesem Abschied vorangegangen war, sondern um den ‘rechten Glauben’. Die Kritik, die die „Kunstchronik“ bei der Hamburger Ausstellung des Bildes 1872 übte, ist daher nicht ganz zutreffend: Das Bild gebe

„uns von dem unmittelbar bevorstehenden welterschütternden Moment so wenig eine Vorstellung, daß wir eher an eine Verabredung der beiden Hauptfiguren, sich beim Diner wiederzutreffen, glauben möchten.“²⁷³⁷

Man mag Noack vorwerfen, dass er die an sich eher anekdotische Szene aufgeplustert habe, aber nicht, dass sie wie eine Verabredung zum Abendessen wirke: Zu groß ist die Aufmerksamkeit der Umstehenden, zu bedeutungsvoll der Blick Philipps, zu pathetisch vor allem Luthers Gestik. Der herzliche Händedruck der beiden Männer wirkt so wie ein Omen auf das noch Kommende, der Betrachter ahnt das enge Zusammenwirken des Fürsten und des Reformators bereits voraus. Von Anfang an, so wird vor allem angedeutet, habe Philipp von Hessen der Reformation seine Unterstützung zukommen lassen.²⁷³⁸

Weniger aussagekräftig als Noacks Bild ist eine kleinformatige Grisaille des Kasseler Geschichts- und Genremalers Louis Katzenstein von 1894 mit dem Titel „Landgraf Philipp der Großmütige besucht Dr. Martin Luther“ (Abb. 315).²⁷³⁹ In einer ‘altdeutschen’ Stube mit dem unvermeidlichen Kachelofen, renaissanceistischer Wandvertäfelung und, rechts im Bild, einer tiefen Fensternische, stehen sich vor einem runden, kleinen Tisch Philipp von Hessen und Martin Luther gegenüber. Philipp, in seinem üblichen Habitus mit kleinem Schnurrbärtchen, Federbarett, Halskrause und an der Seite gegürtetem Schwert, hat einen Schritt auf Luther zugetan und sich mit der Rechten auf den neben ihm stehenden Tisch gestützt, während er die Linke in die Seite gestemmt hat. Blick und Haltung sind herausfordernd, als habe er gerade eine Frage gestellt, auf die er eine Antwort wünscht. Und

²⁷³⁵ WOHLFEIL 1971, S. 112.

²⁷³⁶ WA TR 5, Nr. 5342b, S. 73.

²⁷³⁷ *Kunstchronik* 7, 1872, Sp. 311.

²⁷³⁸ Zu dem tatsächlichen Verhältnis Philipps zu Luther zu diesem Zeitpunkt s. STEITZ 1971, S. 405.

²⁷³⁹ Öl/Lwd., 69,9 x 56,8 cm. Kassel, Staatliche und Städtische Kunstsammlungen, Neue Galerie, Inv. Nr. AZ 735. KAT. KASSEL 1991, S. 103, Kat. Nr. 362.

Luther scheint, wenn auch zurückhaltend, schon zu antworten: Er hat den Oberkörper wie abwehrend etwas zurückgeneigt und die Bibel unter den linken Arm gepresst, die Rechte aber hält er wie in einer erklärenden Geste vor die Brust.

Fast könnte man hier eine Illustration der gleichen Szene sehen, wie Noack sie verbildlicht hat, nur einen Moment früher, als Philipp seine ungehörige Frage stellt, die Luther abwehrt: „Ich hör ir leret, wenn einer niemer kann, so mag die Frau ein andren nemen.“²⁷⁴⁰ Dafür sprechen auch die beiden vor der Fensternische stehenden Männer, ein schmunzelnder Bärtiger und, hinter ihm, ein jüngerer Mann mit einer Hellebarde in der Hand, der dem Älteren etwas zuzuflüstern scheint. Ist der Ältere möglicherweise einer der Hofräte, die Philipp die Mär von der unbefriedigte Ehefrauen begünstigenden ‘Lehre’ Luthers erzählt hat? Auch weisen der Hut und der Stock, die hinter Luther an der Ofenbank lehnen, darauf hin, dass er auf Reisen ist, der Raum mag also durchaus zu einer Herberge gehören, der Wormser Herberge möglicherweise.

Doch trägt Luther bereits seinen schwarzen Gelehrtentalar, von der Mönchstonsur ist nichts zu sehen, und auch die ernsthafte Mimik der beiden Protagonisten spricht gegen diese Interpretation. Wäre aber ein Besuch Philipps bei Luther in Wittenberg gemeint, hätte Katzenstein doch sicher wenigstens grob auf die ‘Lutherstube’ Bezug genommen?

Wir können die Frage nach der genauen Örtlichkeit und dem Gesprächsinhalt Luthers mit Philipp hier nicht klären. Die „abwartende[r] und skeptische[r] Haltung“, in der die beiden Männer einander gegenüberstehen,²⁷⁴¹ wird aus der Darstellung allein jedenfalls nicht motiviert, und es ist die Frage, ob dieser Eindruck überhaupt von Katzenstein beabsichtigt war, geht man doch zunächst einmal davon aus, dass er das gute Verhältnis zwischen dem großen hessischen Reformationsfürsten und dem Reformator thematisieren wollte.

Das Bild kam aus der Sammlung der Kasseler Gebrüder Murhardt in den Besitz der Städtischen Sammlungen, zugleich mit zwei weiteren kleinen Grisailen Katzensteins: „Landgraf Karl beim Bauern Hoos“ und „Die Gebrüder Grimm bei der Märchenfrau“,²⁷⁴² beide mit ganz ähnlichen Maßen, beide wie das Lutherbild 1894 datiert. Die Annahme liegt nahe, dass die Murhardts die Bilder gleichzeitig und als zusammengehöriges Set bei Katzenstein in Auftrag gaben oder sie zumindest als Reihe erwarben. In allen drei Bildern sind berühmte hessische ‘Begegnungen’ gezeigt, und zwar aus dem 15., dem 18. und dem 19. Jahrhundert. In diesem Zusammenhang scheint es in dem zumindest ohne weiteres Vorwissen wenig aussagekräftig erscheinenden Lutherbild auch um nichts weiter zu gehen als

²⁷⁴⁰ WA TR 5, Nr. 5342b, S. 73.

²⁷⁴¹ KAT. KASSEL 1991, S. 103.

um eine hessische Anekdote. Der kleine Scherz, den Philipp von Hessen sich in Worms leistete, würde nahtlos in diese Reihe passen. In jedem Fall aber ging es Katzenstein sicher weder um eine Verherrlichung Luthers noch um ein Fürstenlob für Philipp von Hessen, eher um eine erbauliche oder amüsante Begebenheit aus der hessischen Geschichte. Das unterscheidet sein Bild von den das Verhältnis zwischen Fürst und Reformator so innig ausmalenden Gemälden Gustav Königs und Christian Karl August Noacks.

V.17.5. Luther und seine Wittenberger Gefährten

Obwohl Luther in Literatur und Malerei des 19. Jahrhunderts zumeist gern als der große Einzelkämpfer dargestellt wurde, versäumte man doch auch nicht, seine gesellige Seite aufzuzeigen, die ihn für seine eigenen Zeitgenossen, aber auch noch für die Protestanten des 19. Jahrhunderts so liebenswert machte. Erregte der reformatorische Kampf Luthers, sein Auftritt in Worms besonders oder die Disputation mit Eck, ehrfürchtige Bewunderung, so machte die gesellig-menschliche Seite Luther menschlich greifbar, so z. B. in den Szenen, die ihn im Kreise seiner Familie zeichnen. Aber, wie Julius Disselhoff in seinem „Jubelbüchlein“ zum Lutherjubiläumsjahr 1883 bemerkte:

„Natur und Kindlein allein können einem Manne nach des Tages Arbeit und Kampf nicht die volle Erfrischung bieten, die er bedarf. Dazu muß er mit reifen Männern austauschen, was Gemüt und Geist bewegt. Das ist Gottes Ordnung, und darum lud Luther abends gar gern seine guten Freunde und Mitstreiter zu Gaste, um mit ihm unter ernsten und heitren Gesprächen an Gottes Gaben dankbar und kindlich zu erfreuen.“²⁷⁴³

Disselhoff spielt hier sicher auf die „Tischreden“ Luthers an, die uns in Aufzeichnungen Veit Dietrichs und anderer Tischgenossen erhalten sind und schon 1566 von Johann Aurifaber, Luthers letztem Famulus, veröffentlicht wurden. Keine Bemerkung des Reformators wollten sich seine Schüler entgehen lassen, und so erhält der Leser der Tischreden ein sehr privates Bild Luthers, von den beiläufig geäußerten Gedanken bis hin zu Erzählungen aus seinem Leben.²⁷⁴⁴ Nur einmal hat ein Künstler – nach den ersten Titelbildillustrationen zu Aurifabers Editionen (s. o. Abb. 47 und Abb. 48) – die „Tischreden“ Luthers zu verbildlichen versucht, und zwar Peter Johann Nepomuk Geiger in einem seiner sieben um 1868 entstandenen Kartons.²⁷⁴⁵ Wir können uns von dem Karton keine Vorstellung mehr machen. Er wird die abendliche Tischrunde bei Luther gezeigt haben, im mehr oder weniger großen Kreis, und

²⁷⁴² KAT. KASSEL 1991, Kat. Nr. 363 (68,8 x 77,5 cm) und 364 (68,5 x 90 cm).

²⁷⁴³ DISSELHOFF 1883, S. 92.

²⁷⁴⁴ Zu den Tischreden KROKER 1906, S. 128 f.

²⁷⁴⁵ Kohlezeichnung auf Karton, weiß gehöht. Allgemein zu den Kartons *Kunstchronik* 4, 1869, S. 47. BM I,1, S. 367, Nr. 10. Ausst. auf der Wiener historischen Kunstaussstellung 1877.

Luther in ihrem Mittelpunkt. Es ist zu vermuten, dass damit die „Tischreden“ nur sehr unzureichend verbildlicht werden können, liegt doch ihr ganzer Reiz in ihrem Inhalt; wohl deswegen hat sich auch kein anderer Künstler dieses Thema vorgenommen.

Dankbarer waren da Themen, die Luthers Freundschaftsbeziehungen nur zu einer einzelnen Person thematisierten – „Luther und Melanchthon“ – oder die im größeren Kreis doch wenigstens um eine gemeinsame Arbeit herum kreisten – „Luther übersetzt im Kreise seiner Gefährten die Bibel“. Beide Themen waren in der Malerei des 19. Jahrhunderts beliebt und wurden mehrfach dargestellt.

V.17.5.1. *„Luther und Melanchthon – Der Mann der Tat und der Mann des Gedankens!“*²⁷⁴⁶

„So stand Melanchthon neben Luther, dessen treuester Rathgeber und Gehülfe; Kraft und Wissenschaft, jede für sich allein nicht stark genug zum Kampfe, so ergänzten sie einander zu gedeihlichem Zusammenwirken.“²⁷⁴⁷

Philipp Melanchthon (1497–1560), der 14 Jahre jüngere Mitstreiter und Freund Luthers, kam 1518 21-jährig als Griechischlehrer an die Wittenberger Universität. Von Anfang an freundete er sich eng mit Luther an und wurde besonders in den ersten Jahren der Reformation sein engster Mitstreiter. Er gestaltete die sich entwickelnde reformatorische Theologie wesentlich mit, erstmals bereits 1521 durch seine „Loci communes“, die häufig als erste protestantische Dogmatik bezeichnet werden. Ins protestantische Bewusstsein ging er vor allem als Verfasser des Augsburger Bekenntnisses ein, aber auch als Reformator des Bildungswesens. „Bereits zu Lebzeiten erhielt er den Ehrentitel ‘Praeceptor Germaniae’ (Lehrer Deutschlands)“,²⁷⁴⁸ und im Kontext der malerischen Ausstattung von Gymnasialaulen wurde hierauf noch im 19. Jahrhundert verwiesen, wenn z. B. Otto Brausewetter für das Gymnasium in Bromberg²⁷⁴⁹ oder Ernst Hildebrand für das Bielefelder Gymnasium²⁷⁵⁰ „Melanchthon und seine Schüler“ malten.

Seit 1532 wurden in der Cranach-Werkstatt Bildnispaare von Luther und Melanchthon hergestellt (Vgl. z. B. Abb. 11), und von Anfang an spielte Melanchthon sowohl in den Flugblattillustrationen der Reformationszeit als auch in den protestantischen

²⁷⁴⁶ K. Schmidt: Geschichte der Pädagogik, dargestellt in weltgeschichtlicher Entwicklung und im organischen Zusammenhange mit dem Kulturleben der Völker, 4 Bde. Vierte, vielfach vermehrte und verbesserte Auflage von Dr. Richard Lange, Bd. 3: Die Geschichte der Pädagogik von Luther bis Pestalozzi, Köthen 1883, S. 49. Zitiert nach GOLZ 1996, S. 334.

²⁷⁴⁷ BUCHNER 1862, S. 214.

²⁷⁴⁸ GANZER – STEIMER 2002, Sp. 506. S. insgesamt zu Melanchthon Sp. 504–507.

²⁷⁴⁹ Vgl. Anm. 1197.

²⁷⁵⁰ KASTLER 1992B, S. 166, Abb. 7.

Bekenntnisbildern eine Rolle: In dem Flugblatt „Lutherus triumphans“ von 1568 (Abb. 19) steht er an vorderster Stelle der Wittenberger Theologen und schwingt sein Schreibrohr gegen die Altgläubigen, in Hans Troschels „Allegorie der Reformation“ von 1617 vertritt er zusammen mit Luther die protestantische Theologie (Abb. 32); der Wittenberger Stadtkirchenaltar zeigt ihn, das Sakrament der Taufe vollziehend (Abb. 35), im Epitaph des Michael Meienburg zeichnet Luther Melanchthon vor den anderen Gefährten aus, indem er ihm die Hand auf die Schulter legt (Abb. 39).²⁷⁵¹

Melanchthons Stellung in vorderster Reihe der lutherischen Theologen wurde so im Bild Rechnung getragen, ihn zeigte man auch in bis weit in das 20. Jahrhundert hinein zur Ausstattung protestantischer Kirchen dienenden Bildnispaaren zusammen mit Luther – als Ölporträts sowie, besonders im 19. Jahrhundert, in der Glasmalerei. Die Vorstellung vom „Wittenberger Freundespaar als gemeinsamem Träger der Reformation bei gleichzeitiger Anerkennung der Priorität Luthers“ blieb so über die Jahrhunderte erhalten.²⁷⁵²

In der Lutherbiographik des 19. Jahrhunderts blieb mit Berufung auf Luthers eigene Aussagen der Topos des charakterlich ganz unterschiedlichen, darum einander aber so stimmig ergänzenden Freundespaars geläufig: Luther, der Prophet und deutsche Kraftmann, der polternd auftritt und mit einem Schlag seiner kräftigen Pranke alles zerschlägt und hinwegwischt, was er als schädlich für den Glauben empfindet, und Melanchthon, der zarte, humanistische Gelehrte, der die Dinge sanft anpackt, eher zur Aufbauarbeit als zur Zerstörung geeignet, der „Lehrer und Organisator der werdenden protestantischen Kirche“.²⁷⁵³

„Luther – the brave man struggling in the storms of fate – wie er nie dem Melanchthon aufsätzig wurde, sondern ihn brauchte, einschränkte und lenkte: Melanchthon, wie er immer das größere Werk Gottes in Luther erkannte, nur beihalf, klärte, ins Hellere brachte ...“²⁷⁵⁴

So hieß es bereits bei Herder 1773, und noch hundert Jahre später schrieb Julius Disselhoff über Melanchthon:

„Seine Sanftmut, Milde und Versöhnlichkeit haben ihn zum Friedensengel der Reformation gemacht, während Luther der stets zu Felde liegende, allzeit streitbare Held in diesen großen Kämpfen sein mußte.“²⁷⁵⁵

²⁷⁵¹ Zu Philipp Melanchthon im Bildnis des 16. Jahrhunderts auch BEHRENDTS 1997.

²⁷⁵² MAI 1997, S. 97.

²⁷⁵³ Zitat MAI 1997, S. 97. S. auch ein Gedicht C. R. Hagenbachs „Luther und Melanchthon“ in BRAUN ²1883, S. 80 f., in dem – einem Vergleich Luthers folgend – Luther als den Wald rodend und Unkraut vernichtend gezeichnet wird, während Melanchthon als der „milde Gärtner“ neue Pflanzen pflanzt, gießt und pflegt: „Daß mit dem Milden werde Gepaart die stille Kraft, / Dringt aus der schwarzen Erde Ins Mark des Baumes Saft.“

²⁷⁵⁴ Johann Gottfried Herder: An Prediger. Funfzehn Provinzialblätter, Leipzig 1774, Nr. VI, S. 252–257, in: HERDER WERKE, Bd. 7, S. 257, Anmerkung.

²⁷⁵⁵ DISSELHOFF 1883, S. 43.

Das 19. Jahrhundert, das die Freundschaft nach dem Freundschaftskult der Romantik in einem verklärten Licht sah, fand in der Beziehung zwischen Luther und Melanchthon, die sich nicht auf den persönlichen Kontakt beschränkte, sondern bei beiden eng mit ihrem Lebenswerk zusammenhing, eine ideale Männer-Freundschaft: „Ein wahrhaft göttliches Geschick, das diese Männer in diesem großen Moment vereinigte“, schrieb Leopold von Ranke.

„Sie betrachten sich wie zwei Geschöpfe Gottes von verschiedenen Gaben, jeder des anderen wert – vereinigt zu demselben Zwecke, in den gleichen Überzeugungen –, ein rechtes Bild der wahren Freundschaft.“²⁷⁵⁶

Und über das Persönliche hinaus – Bernhard Rogge z. B. beschrieb den die ganze Familie umfassenden lebhaften „Verkehr herüber und hinüber“ zwischen Luthers und Melanchthons Häusern²⁷⁵⁷ – wurde die Freundschaft Luthers und Melanchthons für die Reformation von entscheidender Bedeutung: „Melanchthon nicht ohne Luther, aber auch Luther nicht ohne Melanchthon, die Erneuerung der Kirche nicht ohne die Erneuerung der Wissenschaft!“²⁷⁵⁸ Die teilweise erheblichen Spannungen, die die Freundschaft der beiden Reformatoren erstmals 1530 und in der Folgezeit durch mehrere, aus differierenden Lehrmeinungen entstandene Krisen belastete,²⁷⁵⁹ wurden dabei zumeist ignoriert, die Vorstellung perfekten Zusammenwirkens in der bildenden Kunst durch Bildnispaare, im 19. Jahrhundert auch durch die Gemälde „Luther und Melanchthon“ aufrecht erhalten.

Während das Reformatoren-Bildnispaar auch des 19. Jahrhunderts sich auf die Porträts zweier wesentlicher Gründer und Repräsentanten der protestantischen Kirche beschränkte, wurde dem persönlichen Freundschaftsverhältnis Luthers und Melanchthons, ihrem privaten Verkehr wie ihrem beruflichen Zusammenwirken, in der Historienmalerei bzw. in der Malerei des historischen Genres Rechnung getragen. Die Teilhabe Melanchthons an Luthers Privatleben wurde mit Vorliebe in den Gemälden von „Luther im Kreise seiner Familie“ gezeigt, auch sonst aber tritt er von der „Leipziger Disputation“ bis zum „Marburger Religionsgespräch“ als Mitarbeiter und Gefährte Luthers in Erscheinung.

In den Mittelpunkt gerückt werden die Freundschaft Luthers zu Melanchthon und ihre enge Zusammenarbeit aber in einigen Gemälden, die Luther und Melanchthon allein miteinander zeigen, im Gespräch, meist aber bei der gemeinsamen Arbeit an der Bibelübersetzung. Bereits eines der frühesten Lutherbilder des 19. Jahrhunderts, ein Bild von Karl Friedrich Hampe von

²⁷⁵⁶ RANKE 1839–1847, Zweites Buch, S. 190.

²⁷⁵⁷ ROGGE ⁶1909, S. 90.

²⁷⁵⁸ WERCKSHAGEN 1901B, S. 44.

²⁷⁵⁹ Zu den ersten Spannungen s. BRECHT 1986, S. 374–376.

1821, zeigt ein solches Gespräch, es folgen Gemälde von Gustav König von um 1841, Ferdinand Pauwels um 1884 und Heinrich Stelzners aus den 80er Jahren des Jahrhunderts.

Im Katalog der Berliner akademischen Kunstausstellung von 1820 war eine Zeichnung Karl Friedrich Hampes (1772–1848) aufgeführt mit dem Titel „Luthers Zimmer zu Wittenberg, im ehemaligen Augustiner Kloster, nahe dem Elstertore. Nach der Natur gezeichnet den 3ten August 1819“.²⁷⁶⁰ Die Zeichnung – die übrigens Vorbild für den Stich der „Lutherstube“ in Johann Gottfried Schadows „Wittenbergs Denkmäler“ von 1825 war (Abb. 284)²⁷⁶¹ –, wie auch der entsprechende ausführliche Katalogbeitrag dokumentieren das gesteigerte Interesse an den ‘authentischen’ Lutherstätten nach dem Lutherjubiläum im Jahr 1817:

„Das Zimmer befindet sich in dem ersten Stockwerk eines Hintergebäudes gedachten Klosters, hat zwei Fenster und ist 19 ½ Fuß tief, 22 Fuß breit, 12 Fuß hoch. Die Wände sind mit Holz bekleidet, die untere Hälfte derselben bemalt; Bänke befinden sich an den Wänden umher. Der Ofen ist sehr zierlich und der Sage nach von Luther selbst angegeben; die Evangelisten, die Geometrie und Musik sind daran auf schwarzen Kacheln, in halberhobener Arbeit, abgebildet, der obere Theil schließt mit einem Wappenschild, auf welchem die Leidensinstrumente zu sehen. An der Thür zunächst dem Ofen, die in das Schlafgemach Luthers führet, hat der Zaar Peter der Große seinen Namen geschrieben, als er den 14 October 1714 sich die Merkwürdigkeiten der Stadt Wittenberg zeigen und beschreiben ließ. Ein Tisch und ein Sitz am Fenster sind die noch einzigen Geräthe des Zimmers aus Luthers Zeiten.“²⁷⁶²

Die Angabe der exakten Maße und die genaue Wiedergabe des ‘archäologischen Befundes’, der sogar den erst um 1602 in die Lutherstube eingebauten Ofen in seinem Bildprogramm auf Luther selbst zurückführen will, vermittelt den Eindruck von ‘Wahrheit’, ebenso die Angabe des Datums, an dem Hampe die Zeichnung „nach der Natur“ aufnahm. Zunächst ging es Hampe also ausschließlich um die Topographie eines „heilige[n] Wallfahrtsort[es]“,²⁷⁶³ und dass der Katalogtext von den Figuren Luthers und Melanchthons nichts verlautbaren lässt, lässt darauf schließen, dass sie erst in dem wohl nach dieser Zeichnung angefertigten Gemälde eingefügt wurden.

Dieses Bild ist 1821 datiert, entstand also wohl bald nach der Zeichnung (Abb. 316).²⁷⁶⁴ Bemerkenswert exakt ist die Wittenberger ‘Lutherstube’ wiedergegeben, mit dem großen Kachelofen, der hölzernen, in ihrem unteren Teil bemalten Wandvertäfelung und der davor angebrachten Sitzbank, dem fast quadratischen, nicht ganz genau nachgezeichneten und

²⁷⁶⁰ BMI, I, S. 454, Nr. 10; BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 1, Ausstellung 1820, S. 7–9, Nr. 32.

²⁷⁶¹ KAT. BERLIN 2001.

²⁷⁶² BÖRSCH-SUPAN 1971, Ausstellung 1820, S. 9.

²⁷⁶³ Diese Bezeichnung bei Johann Gottfried Schadow in „Wittenbergs Denkmäler“, 1825: Zitiert nach KAT. BERLIN 2001.

²⁷⁶⁴ Öl/Lwd., 63 x 83 cm. Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Alte Nationalgalerie, Inv. Nr. W. S. 66. Literatur: JORDAN 1876, Nr. 104, S. 68; BMI, I, S. 454, Nr. 11; TB 15, 1922, S. 571; WIRTH 1990, S. 83; KAT. BERLIN 2001. Dort weitere Literatur. Eine weitere Fassung befand sich ehem. im Besitz des preußischen Königshauses im Schloss Bellevue, heute verschollen.

freilich erst nach Luthers Tod in die Lutherstube gekommenen Kastentisch und dem Kastenstuhl am Fenster, und auch die hölzerne Kassettendecke stimmt zumindest grob mit der Decke der Lutherstube überein. Der Bildausschnitt fasst fast die gesamte Westwand vom Kachelofen links bis zum Fenster rechts, und bezieht in seinem großzügigen Blickwinkel die rechte Wand, Fußboden und Decke mit ein. Der Raum erscheint größer und heller, als er es in Wirklichkeit ist, und dieser Eindruck wird noch verstärkt durch die beiden im Maßstab viel zu kleinen Figuren, die in der Mitte des Raumes stehen: Luther und Melanchthon. Als legendärer Bewohner der 'authentischen' Stube steht Luther in der Mittelachse des Bildes, dem Betrachter den Körper frontal zugewandt, in seiner schwarzen Gelehrtenracht und mit vollem Haar. In der Linken hält er ein aufgeschlagenes Buch, das er aber gerade hat sinken lassen, um, die Rechte argumentierend erhoben, mit Melanchthon zu disputieren. Dieser hat sich Luther ganz zugewandt und zeigt dem Betrachter sein Profil, die hohe Stirn unter dem blonden Haar, die tief liegenden Augen, die etwas scharf geschnittene Nase eher nach Cranachs Melanchthon-Bildnissen als nach Dürers gezeichnet (vgl. Abb. 317). Melanchthon scheint gerade erst gekommen, er hält sein Barett noch in der rechten Hand, die Linke hat er auf den rechten Arm gelegt, und in dieser ruhig geschlossenen Haltung schaut er Luther an, aufmerksam zuhörend. Die Rollenverteilung entspricht den in der Lutherliteratur verbreiteten Vorstellungen: Luther, raumeinnehmend und massiv, hat das Gespräch in der Hand, Melanchthon dagegen, der zartere, feinere Gelehrte, hört zu, ist aber, das suggeriert sein fester, klarer Blick, schon dabei, sich sein eigenes, scharfsinniges Urteil zu bilden.

Hampe zeichnet das Bild eines Gelehrtengesprächs, und dem entsprechen die im Raum verteilten Accessoires: Statt der später in den Gemälden von „Luther im Kreise seiner Familie“ auch gezeigten häuslichen Gegenstände dominieren hier Bücher und Schriftstücke. Auf dem Bretterbord, das rechts von der Tür über der hölzernen Sitzbank verläuft, drängen sich die Bücher, riesige Folianten neben kleineren, übereinander gestapelten Büchern, in denen Zettel die besonders wichtigen Stellen markieren. Eine Landkarte hängt hinter Luther und Melanchthon an der Wand. Weitere Bücher stapeln sich auf dem Tisch, die Sanduhr und das Tintenfass mit Feder gehören zur üblichen Ausstattung des 'altdeutschen' Gelehrten.

Die in der Zeichnung (vgl. Abb. 284) noch ohne diese „genrehaften Hinzufügungen“⁴²⁷⁶⁵ gezeigte Lutherstube ist so, durch die Figuren und die Gegenstände, zu einem historischen Genrestück geworden, das Denkmal wird belebt durch seinen Bewohner, die ihn charakterisierende Einrichtung und einen Besucher, den gelehrten Freund und Kollegen Melanchthon.

Als Kollegen, die an einer gemeinsamen Sache arbeiten, stellte auch Gustav König Luther und Melanchthon dar (Abb. 318).²⁷⁶⁶ In einer Komposition, die wohl noch vor dem entsprechenden Stahlstich der Lutherlebenfolge entstand, hat er Luther und Melanchthon bei der Arbeit an der Bibelübersetzung dargestellt. Der hochformatige, rundbogig abgeschlossene Bildausschnitt zeigt Luthers Arbeitsplatz, einen am durch die vom Bildrand angeschnittene Laibung und den Lichteinfall zu ahnenden Fenster stehenden Schreibtisch. Darauf liegt auf einem Schreibpult ein großes, geöffnetes Buch. Noch sind die Seiten zum großen Teil leer, doch schon hat der schräg vor dem Schreibtisch frontal zum Betrachter sitzende Luther die Feder gezückt, um sie mit seiner Bibelübersetzung zu füllen. Sein Ellbogen liegt auf der Schreibtischplatte auf, die linke Hand dagegen liegt auf einem weiteren, dicken Folianten in seinem Schoß, dem zu übersetzenden Text vielleicht, der griechischsprachigen Bibel. Den nach den spätesten Lutherbildnissen Cranachs gezeichneten Kopf (vgl. Abb. 12) hat er nach rechts, zu dem hinter ihm stehenden und den rechten Arm auf seine Stuhllehne stützenden Melanchthon, gewendet. Dieser hat den Kopf geneigt, um mit Luther zu sprechen zu können, vielleicht erteilt er ihm gerade einen Rat hinsichtlich der korrekten Übersetzung eines Begriffes aus dem Griechischen: Melanchthon steht Luther als Gehilfe und Ratgeber bei der Vollbringung seines großen Werkes bei. Eine starke Analogie zu dieser Konstellation gibt es auch in der Denkmalplastik: Johannes Schillings Leipziger Reformationsdenkmal von 1883 (Abb. 319) zeigte ganz ähnlich Luther in seinem Gelehrtentalar sitzend, die Bibel aufgeschlagen auf dem Schoß, während der neben ihm stehende Melanchthon sich, den Kopf neigend, etwas zu ihm herabbeugt.²⁷⁶⁷ Ausdrücklich handelte es sich bei dem Leipziger Denkmal nicht um ein ‘Lutherdenkmal’, sondern ein ‘Reformationsdenkmal’, in den gemeinsam arbeitenden Reformatoren Luther und Melanchthon verkörperte sich also für Schilling ‘die’ Reformation. Selbstverständlich war in einem solchen Zusammenhang Luther in seinem Gelehrtentalar und als gestandener Mann in den reifen Jahren zu zeigen, obwohl die Zeit, in der Luther und Melanchthon tatsächlich hauptsächlich zu zweit an der Fortführung und Bearbeitung der Bibelübersetzung arbeiteten, die Zeit nach Luthers Rückkehr von der Wartburg war.²⁷⁶⁸

²⁷⁶⁵ KAT. BERLIN 2001.

²⁷⁶⁶ Öl/Lwd., 42,6 x 31,0 cm. Speyer, Evangelische Kirche der Pfalz, Landeskirchenrat. EBRARD 1871, S. 64, Werkverzeichnis S. 351, Nr. 18; BM I,2, S. 737, Nr. 18; KRUSE 1999, S. 278. Das Bild war im Sommer 1842 im Münchener Kunstverein ausgestellt. Lithographiert von J. G. Schreiner 1843 (vgl. Anm. 2703).

²⁷⁶⁷ Das im Zweiten Weltkrieg zerstörte Denkmal ist in einer alten Fotografie abgebildet bei MAI 1997, S. 101, Reliefs S. 107, s. auch zur Entstehung des Denkmals S. 100–110.

²⁷⁶⁸ Davon berichtete schon PFLAUM 1817, Zweytes Bändchen, S. 45. BRECHT 1986, S. 54.

Dem trug König, vielleicht nach genauerem Literaturstudium, in der gleichthematischen Stahlradierung seines Lutherlebenszyklus Rechnung (Abb. 320): Luther ist dort in der Mönchskutte dargestellt, und der offene Durchgang im Bildhintergrund zeigt, durch einen Vorhang halb verdeckt, nur den Blick in ein leeres Zimmer, während in dem vorangegangenen Ölgemälde an dieser Stelle Katharina von Bora am Fenster sitzend zu sehen ist, einen Handarbeitskorb zu ihren Füßen und von zweien ihrer Kinder umringt. Das Gemälde erhält dadurch einen intimeren und persönlicheren Akzent, Melanchthon ist nicht nur als Luthers Mitarbeiter, sondern auch als Teilhaber seines häuslichen Lebens charakterisiert. Es ist ein häusliches Leben, wie es wohl auch viele Betrachter des 19. Jahrhunderts selbst kannten: Der Mann hat einen Freund geladen, mit dem er sich gelehrt austauscht, die Frau widmet sich, etwas abseits, der Handarbeit und den Kindern. Insofern wirkt Königs Gemälde auch recht profan, von dem religiösen Impetus vieler seiner anderen Lutherbilder ist wenig zu spüren.

Ganz anders hat Ferdinand Pauwels sein Gemälde „Luther und Melanchthon“ aufgefasst, das er um 1884 – mehr als zehn Jahre nach seinen Bildern für die Wartburg – im Rahmen der gemeinsam mit Theodor Grosse unternommenen Aulenausmalung der Meißener Fürstenschule St. Afra malte (Abb. 321).²⁷⁶⁹ Die Ausstattung der Fürstenschule ist uns nicht erhalten, doch erschien schon 1886 im Dresdener Verlag von Adolf Gutbier ein großer Band mit Lichtdrucken aller Gemälde, kommentiert von Paul Schumann.²⁷⁷⁰ Dieser gibt uns auch einen Überblick über das Bildprogramm:

„Die Aufgabe bestand in der Decoration einer Langwand und zweier Schmalwände, welche durch Pilaster und Thüren gegliedert sind [...]. Die Bilder vertheilen sich in folgender Weise: An der linken Schmalwand oberhalb des Katheders ist das Bild Sr. Majestät des Königs Albert angebracht, unter dessen Auspicien der Neubau ausgeführt worden ist. Die beiden Seitenbilder sind der Gründungsgeschichte der Schule geweiht. An der entgegengesetzten Wand bildet die Gestalt der Wissenschaft den Mittelpunkt: Aristoteles und Plato im Kreise ihrer Schüler sind auf den Seitentafeln dargestellt. Vier grössere Gemälde schmücken die Langwand: Ciceros Auftreten gegen Catilina, Karl der Grosse in der Schule, Pflege der klassischen Wissenschaften unter den Medicäern, Luther und Melanchthon.“²⁷⁷¹

²⁷⁶⁹ Der Zyklus war laut einer Notiz der *Kunstchronik* 17, 1882 bereits 1882 in Arbeit; weitere Literatur: *Kunstchronik* 21, 1886, Sp. 81 f. und Sp. 204; SCHUMANN 1886, bes. Text zu Nr. VII; BM II,1, S. 230, Nr. 2.3; SÖRRIES 1983, Kat. Nr. 13, S. 77 und S. 90. Die Bilder wurden in Wachsfarben auf Leinwand gemalt und in einer Sonderausstellung auf der Dresdener Terrasse im Dezember 1884 der Öffentlichkeit vorgestellt.

²⁷⁷⁰ SCHUMANN 1886. Der Lichtdruck nach Pauwels „Luther und Melanchthon“ erschien aber schon 1885 im Rahmen eines Buchprojekts „Gruß vom Elbstrand. 25 Lichtdrucke nach Originalen Dresdener Künstler. Herausgegeben zum Besten des sächsischen Künstlerunterstützungsvereins von der Dresdener Kunstgenossenschaft. Dresden, Verlag von Adolf Gutbier“. Rezensiert in *Kunstchronik* 20, 1885, Sp. 203 f. Als einzelner Lichtdruck auch in der Sammlung der Berliner Staatsbibliothek (vgl. STRAHL 1982, S. 49, Nr. 603), ein weiterer war 1983 noch im Besitz des Pfarrers Krimpelbein in Möhrendorf (vgl. SÖRRIES 1983, Kat. Nr. 13). Abb. u. a. bei ROGGE 1890, Tf. zw. S. 200 und 201; EISENACHER O. J., zw. S. 144 und 145; SÖRRIES 1983, Abb. 28 auf S. 73.

Auch an einer tieferen Ausdeutung ließ Schumann es nicht fehlen: Die Allegorie der Wissenschaft steht im Mittelpunkt, ihr ist die Schule zu Diensten. Plato und Aristoteles zeigen den Schülern zwei verschiedene Arten, zur Wissenschaft durchzudringen, den Idealismus und den Realismus, während Cicero ihre Anwendung im täglichen Leben demonstriert. Karl der Große habe für eine Wiederbelebung der Wissenschaft im Mittelalter gesorgt, die jedoch endgültig erst im Humanismus (dem Gelehrten-Treiben am Medici-Hof) Blüten treiben konnte. Aber „auch unserem nationalen Geiste und Leben war eine Wiedergeburt beschieden, ehe eine neue Zeit für Wissenschaft und Schule anbrechen konnte“: Die Reformation,²⁷⁷² die dann auch Ursache für die Gründung der Fürstenschulen war.

Es geht also bei „Luther und Melanchthon“ nicht nur um die Erneuerung des Glaubens, sondern auch um die Universitäts- und Schulreform, die die Reformation mit sich brachte. Dass in diesem Zusammenhang neben Luther, der sich besonders in seinem Sendschreiben „An die Rats Herrn aller Städte deutsches Lands, daß sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen“²⁷⁷³ 1524 für die Errichtung von Schulen und eine bessere Grundbildung auch der ärmeren Schichten eingesetzt hatte, auch Melanchthon, der „Praeceptor Germaniae“ erscheint, liegt auf der Hand.

Luther und Melanchthon aber waren auch selbst Männer der Wissenschaft, thematisiert werden in einem das Bild auf einer darunter angebrachten Tafel begleitenden Text, einem Lutherzitat, vor allem die Fremdsprachen:

„So lieb nu als uns das Evangelium ist, so hart laßt uns über den sprachen halten. Und laßt uns das gesagt sein, daß wir das Evangelium nicht wohl werden erhalten ohne die sprachen. Die sprachen sind die scheiden, darinnen dies messer des geistes steckt.“²⁷⁷⁴

Man geht wohl nicht fehl in der Annahme, dass mit diesem Spruch in der traditionell humanistisch ausgerichteten Fürstenschule Stellung für die alten Sprachen und gegen die während der Kaiserzeit überall aus dem Boden schießenden, modernen „Realgymnasien“ bezogen wurde, die den herkömmlichen Gymnasien den Rang abzulaufen drohten.²⁷⁷⁵

Luther und Melanchthon vertreten in Pauwels Bild also protestantisch-deutsche Gelehrsamkeit in traditionell humanistisch-altsprachlicher Ausrichtung und stehen gleichzeitig für die Reformation an sich ein; diese aber wurde im Unterschied zum italienischen Humanismus als von ihrer absoluten Glaubenstiefe und Überzeugungstreue

²⁷⁷¹ SCHUMANN 1886, o. S. (Einleitung).

²⁷⁷² SCHUMANN 1886, o. S. (unter Nr. V, „Carl der Grosse in der Schule“).

²⁷⁷³ Dazu auch SCHWARZ²1998, S. 154.

²⁷⁷⁴ Zitiert nach *Kunstchronik* 21, 1886, Sp. 82. Frei nach einer Aussage Luthers in der Schrift „An die Rats Herren aller Städte deutsches Lands, daß sie christliche Schulen aufrichten und halten sollen“ von 1524. WA 15, S. 38.

geprägt interpretiert: Sie sei mehr als intellektuelle Spielerei, basiere auf den 'deutschen' Tugenden der Glaubensfestigkeit, Gemühtiefe und Innerlichkeit.

Beide Aspekte, Gelehrsamkeit und Glaubensstärke, hat Pauwels auch in seinem Bild auszudrücken gesucht. Das schmale, hochrechteckige Bildfeld zeigt Luther und Melanchthon, die in einer in Eckperspektive aufgenommenen, kleinen, überfüllten Gelehrtenstube stehen. Der am oberen Bildrand sichtbare Ansatz eines Kreuzgratgewölbes lässt die Assoziation zu einem Kapellenraum aufkommen; das Ganze wird so gleich in eine sakrale Aura getaucht, und dazu trägt auch ein kleines Diptychon bei, das im rechten Bildhintergrund an der Wand angebracht ist und neben der „Erschaffung der Eva“ den „Sündenfall“ zeigt. Ein dünner Vorhang an einem Fenster an der linken Wand lässt das helle Tageslicht durchscheinen, das sich auch an der nicht ganz durch den Vorhang überdeckten Fensterlaibung bricht. An der hinteren Wand ist ein Bücherregal aufgestellt, und nicht nur in den Regalfächern stehen Bücher, sondern sie liegen auch darauf, dazwischen loses Papier. Der obenauf stehende Globus spiegelt Pauwels Vorstellung einer typischen, altdeutschen Studierstube, ebenso wie Hampe mit seiner Landkarte entwirft er ein Bild universell-humanistischer Gelehrsamkeit, die mit Luthers tatsächlicher Arbeitsumgebung wahrscheinlich wenig zu tun hat.

Weitere Bücher stehen auf einem kleineren Bord ganz hinten links an der Wand und drängen sich in den Fächern eines kleinen Lesepultes vorn rechts im Bild, und auch auf einem Fußschemel vorn links stapelt sich Papier, ein Blatt ist zu Boden gefallen.

Zwischen all diesen Möbeln und Büchern haben Luther und Melanchthon an einem vom rechten Bildrand angeschnittenen Tisch gesessen, der sich zwischen das Bücherregal hinten und das Lesepult vorn drängt. Möglicherweise haben sie an der Fortsetzung und Überarbeitung der Bibelübersetzung gearbeitet. Das auf dem Tisch liegende Buch enthält dann vielleicht den Quelltext, den Luther mit Hilfe der in dem Tintenhorn am Tisch steckenden Feder ins Deutsche übertragen hat. Einige Seiten sind schon zusammengekommen und stapeln sich nun auf dem Fußbänkchen neben Luthers Stuhl.

Pauwels aber zeigt nicht den Moment der Arbeit selbst, sondern einen Augenblick des Innehaltens. Luther und Melanchthon haben ihre Stühle – den „Lutherstuhl“ für Luther (vgl. Abb. 244), einen reich verzierten hölzernen Lehnstuhl für Melanchthon – etwas zurückgeschoben und sich erhoben, Luthers Talar liegt z. T. noch auf der Sitzfläche seines Stuhles auf. Luther, ein kräftiger Mann in mittleren Jahren, hat die Rechte flach auf die vor ihm auf dem Tisch aufgeschlagen liegende Bibel gelegt, die Linke umklammert ein dahinter auf dem Tisch stehendes, kleines Kruzifix, „sein Antlitz wendet er mit dem Ausdrücke

²⁷⁷⁵ Zum Aufstieg der Realgymnasien CONZE 1982, S. 30.

felsenfesten Glaubens in begeistertem Aufblick gen oben.“²⁷⁷⁶ Die Bibel und der Gekreuzigte sind die Quellen, aus denen Luther seinen Glauben schöpft, sie sind seine Grundlage und sein Halt: Sie erst erlösen den Menschen trotz seiner Verfallenheit an die Sünde, die in dem Sündenfall-Diptychon an der Wand sinnfällig wird, und auf sie beruft sich Luther vielleicht in diesem Moment, in dem er Gott anruft, ihm Kraft zu geben für sein großes Werk.

Doch erhält Luther nicht nur himmlischen, sondern auch irdischen Zuspruch durch die Anwesenheit seines Freundes Melanchthon, der dicht neben ihm steht und beide Hände auf seine Schultern gelegt hat, ihm dabei fest und ernst ins Gesicht blickend und ihn wohl in seinem Tun bestätigend. „Beifall liegt in seinen Zügen ausgedrückt, als wollte er sagen: Ja, so ist es recht und gut.“²⁷⁷⁷ Wie so oft ist auch hier Luther der große Geist, Melanchthon aber sein Freund und Helfer, der ihn in all seinem Tun unterstützt.

Die höchst inszeniert wirkende Szene, das heute als künstlich empfundene ‘Gottvertrauen’ in Luthers Haltung und Blick scheinen besonders dazu geeignet, das viel beschworene und häufig gegeißelte ‘leere Pathos’ der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts zu illustrieren. Reiner Sörries schrieb 1983, das Bild Pauwels übertreffe noch „die unerträgliche[n] Züge“ der Lutherverherrlichung im Wormser Denkmal, das Vorbild sei „an Geschmacklosigkeit und Unwahrhaftigkeit“ überboten, die Haltung Luthers von „überzogenem Pathos“. Ende des 19. Jahrhunderts nahm man das ganz anders wahr, der Lichtdruck nach dem Gemälde wurde als „prächtiges Blatt“ bezeichnet.²⁷⁷⁸ Schumann fand, das Beisammensein Luthers und Melanchthons könne „nicht sprechender und mit mehr Lebenswahrheit wiedergegeben werden, als es hier geschehen ist. [...] Vor Allem ist Luthers überzeugungstreue Festigkeit im Vertrauen auf Gott vollkommen ausgedrückt.“ Das Ganze sei ein „packende[s] Seelengemälde“.²⁷⁷⁹ Und in den Augen des Kritikers Adolf Rosenberg zeigte „Luther und Melanchthon“, „welcher bedeutenden geistigen und seelischen Vertiefung die realistische Richtung auch in der Wandmalerei fähig ist.“²⁷⁸⁰

Was heute als ‘pathetisch’ empfunden wird, sah man damals als überzeugenden Ausdruck von Luthers Festigkeit und Tiefe im Glauben, und in Pauwels Bild spiegelt sich auch die so ganz anders geartete, hoch geschraubte Vorstellung, die sich die Zeitgenossen von Luther, dem ‘großen Reformator’ machten. Zumal für ein großformatiges Wandgemälde, das, in schulischem Zusammenhang stehend, auch didaktisch wirkungsvoll und daher klar im Ausdruck sein musste, war die große Geste nur angemessen.

²⁷⁷⁶ SCHUMANN 1886, o. S., Text zu Nr. VII.

²⁷⁷⁷ SCHUMANN 1886, o. S., Text zu Nr. VII.

²⁷⁷⁸ *Kunstchronik* 20, 1885, Sp. 204.

²⁷⁷⁹ SCHUMANN 1886, o. S., Text zu Nr. VII.

Im Vergleich zu Pauwels Bild ist Heinrich Stelzners „Luther und Melanchthon, die Bibel übersetzend“, von wohltuender Schlichtheit (Abb. 322).²⁷⁸¹ Das Gemälde, das 1890 bereits in Rogges „Bildersaal der Christlichen Welt“ abgedruckt war²⁷⁸² und 1917 erneut in der Leipziger „Illustrierten Zeitung“,²⁷⁸³ ist vielleicht identisch mit einem gleichthematischen Bild, das 1899 auf der Münchener Jahresausstellung zu sehen war.²⁷⁸⁴ Das querformatige Bildfeld zeigt in Eckperspektive einen sehr einfach gehaltenen Raum, mit einfach weiß gekalkten Wänden und einem Bohlenfußboden. Eine am linken Bildrand etwas in das Bildfeld hineinkragende Trennwand, hinter der in einer tiefen Nische, unter rundem Bogen, ein Butzenscheibenfenster helles Tageslicht hereinlässt, trennt einen wohl größeren vorderen Raum von einer nischenartigen, intimeren Raumerweiterung ab. Bänke verlaufen im rechten Winkel entlang der Fenster- und der Rückwand, in der Mitte der Nische steht, von den Bänken aus bequem zu erreichen, ein mit Ornamentschnitzereien verzierter, massiver Holztisch. Auf der hinteren Bank, dem Betrachter zugewandt, sitzt Luther, im Talar und das Barett auf dem Kopf wie in den Cranach-Gemälden im Typus von 1532 (vgl. Abb. 11), jedoch im Gesicht weicher und massiger. Er hat ein aufgeschlagenes Buch an die Tischkante geschoben, um vor sich Platz zum Schreiben zu haben; der linke Zeigefinger markiert eine Stelle in dem Buch, vielleicht eine gerade zu übersetzende Bibelstelle, die Rechte hält, zum Schreiben bereit, die Feder. Noch scheint über die korrekte Übersetzung Unklarheit zu bestehen: Melanchthon, der vorher wohl auf dem Sitzkissen auf der Bank am Fenster gesessen hat, hat sich erhoben, um Luther eine Stelle in einem weiteren Buch zu zeigen, das er aufgeschlagen vor den sich zu ihm hinüberbeugenden Luther hält. Mit der freien, linken Hand weist er Luther auf eine Textstelle hin, während er eifrig auf ihn einzureden scheint. Dieses Motiv des Sich-Hinabbeugens Melanchthons zu dem sitzend arbeitenden Luther haben wir bereits in Königs „Luther und Melanchthon“ wie im Leipziger Reformationsdenkmal gesehen; Stelzner mag besonders von Königs Stahlstich beeinflusst gewesen sein, der ebenfalls Melanchthon auf eine Textstelle hinweisen lässt, während Luther, mit der Feder in der Hand, seinem Freund seine Aufmerksamkeit zuwendet. Dennoch wirkt Stelzners Gemälde so ganz anders: Luthers steif-aufrechte Haltung, Melanchthons elegantes Lehnen hat er aufgegeben zugunsten einer natürlicheren und lebensechteren Darstellung seiner Figuren. Dadurch wird aber auch der Eindruck von ‘Bedeutsamkeit’, der Königs Komposition mit dem

²⁷⁸⁰ *Kunstchronik* 21, 1886, Sp. 204.

²⁷⁸¹ Bez. o.: H. Stelzner München. Eine Autotypie befindet sich in der Sammlung Angelika Marsch in Hamburg, eine Ätzung von 1917 in Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. 8382.

²⁷⁸² ROGGE 1890, S. 219.

²⁷⁸³ *Illustrierte Zeitung*, Verlag J. J. Weber, Leipzig, Bd. 149, Nr. 3878, 25. Oktober 1917, S. 22.

²⁷⁸⁴ BM II,2, S. 832, Nr. 28.

preziös die Feder in die Luft haltenden Luther noch innewohnte, den Pauwels bei aller Pathetik immerhin vermittelte, gemindert. Was man hier sieht, sind zwei 'altdeutsche' Gelehrte in freundschaftlicher Zusammenarbeit, und nur die Bekanntheit der historischen Porträts lässt auf die historische Tragweite dieser Zusammenarbeit schließen. Statt dessen erhält der Betrachter den Eindruck eines ganz persönlichen Blicks in das Leben des Reformators, verstärkt noch durch das Porträt von Luthers Vater, das an der Rückwand hängt und das wie Katharina von Bora in Königs Bild „Luther und Melanchthon“ den privaten Lebenshintergrund Luthers mit einbringt. 'Beruflich' und 'privat' vermengen sich in diesen Bildern, die Luther mit Melanchthon zeigen, Arbeit und Freundschaft gehen ineinander über und ergänzen sich wechselseitig.

Beibehalten ist in all diesen Bildern die Vorrangstellung Luthers vor Melanchthon, die speziell bei der Bibelübersetzung ja auch historisch begründet und nachvollziehbar ist: bei Hampe steht Luther argumentierend und redend im Mittelpunkt, bei König thront er auf seinem Sessel, während Melanchthon ihm als Helfer zur Seite steht, Pauwels zeigt Melanchthon als Spender moralischer Unterstützung für den glaubensstarken 'Helden', und auch Stelzner, der Luther immerhin sich weit zu Melanchthon hinüberbeugen lässt und am überzeugendsten Zusammenarbeit vermittelt, lässt doch Melanchthon vor allem als Berater und Mitarbeiter auftreten. Ein ähnliches Prioritätenverhältnis ließ sich ja auch schon in den Graphiken zu „Luther betet Melanchthon gesund“ ausmachen, während das einzige Gemälde, das zu diesem Thema bekannt ist, das Wandgemälde von August Groh, eine vom Bestimmungsort des Bildes motivierte Ausnahme macht. Ein Bild mit dem Titel „Reformatorengespräch“ von Adolf Schlabititz bildet eine zweite Ausnahme.

V.17.5.2. Ein Wittenberger Reformatorengespräch

Ein Gemälde des aus Schlesien gebürtigen Berliner Historienmalers Adolf Schlabititz, betitelt „Reformatorengespräch“, befindet sich gegenwärtig im Depot des Von der Au-Museums in Fulda (Abb. 323).²⁷⁸⁵ Im Weserrenaissance-Museum Schloss Brake, wo es zwischenzeitlich ausgestellt war, datierte man das Bild mit Blick auf das Reformationsjubiläum auf um 1917, doch muss man diese Datierung eventuell überdenken.

²⁷⁸⁵ Das Gemälde, bisher unpubliziert, war 1995–2001 auch im Weserrenaissance-Museum Schloss Brake ausgestellt. Ich danke Herrn Dr. José Kastler, der mir half, das Gemälde weiterzuverfolgen, und Herrn Dr. Kirchhoff vom Historischen Museum in Fulda, der mir den jetzigen Aufbewahrungsort mitteilen konnte. Herr Dr. Stasch hat mir dankenswerterweise ein Foto des Gemäldes anfertigen lassen.

Das Bild zeigt eine Versammlung von in schwarze Gelehrtenhabits gekleideten Männern, die sich in einem in Eckperspektive aufgenommenen Raum mit Bohlenfußboden und einem Butzenscheibenfenster links um einen langen, rechteckigen Tisch versammelt haben. In die hintere Wand sind zwei hohe, rundbogige Nischen eingetieft, die fast vollständig von hohen, hölzernen Rahmen mit grüner Lederbespannung ausgefüllt sind. Zu erkennen ist ein kleiner, rechteckiger Wandschrank im rechten Teil, und vor dem Wandrest zwischen den beiden Nischen steht ein schmales, hohes Regal mit einer Sanduhr, einem Ständer für verschiedene Schreibfedern, und Büchern. Weitere Bücher verteilen sich auf den oberen Ablageflächen über den Wandrahmen, und der Betrachter errät: Er hat es hier mit einer Gelehrtenstube zu tun. Darauf verweist auch das Schreibpult, das an der linken Wand neben dem Fenster aufgestellt ist.

Tatsächlich ist der dargestellte Raum Philipp Melanchthons Arbeits- und Sterbezimmer im Wittenberger Melanchthonhaus. Das Zimmer wurde 1898/1899 durch den Berliner Professor und Lehrer an der Unterrichtsanstalt am Königlichen Kunstgewerbemuseum F. O. Kuhn „wieder eingerichtet“:²⁷⁸⁶ Anhand des bauhistorischen Befundes, aber auch eines zeitgenössischen Berichtes über Melanchthons letzte Lebensstage wurde das Zimmer im ersten Stock des Wittenberger Wohnhauses Melanchthons neu gestaltet, der kleine Wandschrank geht darauf ebenso zurück wie der rechts im Bild noch erkennbare Ofen.²⁷⁸⁷ Jutta Strehles Vermutung, SchlabitZ habe den Architekten Kuhn vielleicht gekannt, sein Bild sei möglicherweise im direkten Zusammenhang mit der „Wiedereinrichtung“ zu sehen und vielleicht schon um die Jahrhundertwende entstanden, erscheint zumindest denkbar.²⁷⁸⁸ Adolf SchlabitZ, nach der Jahrhundertmitte geboren, lebte sei 1887 in Berlin²⁷⁸⁹ und kann dort in Kontakt zu Kuhn getreten sein.

Schon die gewählte Örtlichkeit, Melanchthons Wittenberger Stube, verweist darauf, dass es in dem Gemälde SchlabitZ' vor allem um Melanchthon geht, und entsprechend bildet er den Mittelpunkt der gelehrten Versammlung von zehn Männern, die in lockerer Ordnung um den großen Tisch in der Mitte des Raumes herum sitzen. Melanchthon, in der Mitte der dem Betrachter zugewandten Langseite, hat sich von seinem Stuhl erhoben und das Wort ergriffen. Sein Bildnis ist ganz getreu den Cranach'schen Melanchthon-Porträts aufgenommen, vgl. z. B. das Bild im Stadtgeschichtlichen Museum Leipzig, das Melanchthon allerdings etwas

²⁷⁸⁶ HENNEN 1997, S. 50–56.

²⁷⁸⁷ HENNEN 1997, S. 55.

²⁷⁸⁸ Schriftl. Mitteilung von Frau Jutta Strehle, Lutherhalle Wittenberg, vom 21.11.2003.

²⁷⁸⁹ WIRTH 1990, S. 441.

älter und mit schon ergrautem Haar zeigt (Abb. 317):²⁷⁹⁰ Hier wie in vielen anderen Cranach-Bildnissen ist Melanchthon in eine pelzbesetzte Schaubе gekleidet, unter der am Halsansatz ein rotes Hemd mit weißem, gekräuseltem Kragen sichtbar wird. Wie Luthers einfacher schwarzer Rock Luthers mit dem weißen Kragen und der roten Borte, war auch die im Bild Schlabitz' beibehaltene Tracht Melanchthons fast ein Markenzeichen dieses Reformators. Charakteristisch ist auch seine schmale Gestalt, und seine Haltung mag den allgemeinen Vorstellungen von Melanchthons Persönlichkeit entsprechen: Er schaut beim Sprechen freundlich in Richtung der am rechten Tische versammelten Theologen, seine rechte Hand ist in einer milden, erklärenden Geste erhoben, die Finger der Linken ruhen leicht und nur in ihren Spitzen auf der Tischplatte auf. Vergewärtigen wir uns die Art, in der Luther in den Gemälden um die Jahrhundertwende so häufig die Hand oder gar die geballte Faust auf seine Bibel presst, wird der Unterschied deutlich.

Luther sitzt zur Rechten Melanchthons am Tisch, massig und etwas aufgedunsen nach seinen letzten Porträts gezeichnet, und blickt, eine Schriftrolle in der Hand, eher missgelaunt zu Melanchthon auf. Ihm gegenüber sitzt – auf einem 'Lutherstuhl' – Matthias Flacius, genannt Illyricus,²⁷⁹¹ ein Theologe eigentlich erst der zweiten Reformatorengeneration, der ab 1541 in Wittenberg weilte und später zu einem Haupt der Gnesiolutheraner werden, also die Lehre des ihm gegenüberstehenden Melanchthon, den Philippismus, bekämpfen sollte.²⁷⁹² Der 1520 geborene Flacius war bei Luthers Tod erst 26 Jahre alt, doch scheute Schlabitz nicht die Inkonsequenz, ihn – nach zeitgenössischen Porträts (z. B. Abb. 324)²⁷⁹³ – als alten Mann mit langem, ergrautem Bart zu zeigen.

Die übrigen Reformatoren sind sämtlich nicht zu identifizieren. Möglich wäre, dass es sich bei dem rechts von Flacius mit dem Rücken zum Betrachter Sitzenden um Justus Jonas handeln soll, ein weiterer der Männer, die sich rechts im Bild versammelt haben und die fast allesamt eine etwas undifferenzierte Physiognomie bei gleichbleibender Haartracht zeigen, könnte Johannes Bugenhagen sein, nämlich der am Kopfende auf einem Scherenstuhl Sitzende, der nachdenklich die Hand ans Kinn geführt hat. Alle übrigen Männer, der auf der Ofenbank sitzende, lächelnde, die beiden weiteren am Tisch Sitzenden, der junge, links des Ofens stehende Mann und der sich auf die Stuhllehne des vor ihm Sitzenden stützende, Weißbärtige schauen gebannt auf den sprechenden Melanchthon. Der ältere Mann mit dem

²⁷⁹⁰ Bildnis von Lucas Cranach d. J. von 1579. Abb. in BEHREND'S – WARTENBERG – WINTER 1997, S. 86.

²⁷⁹¹ Ich danke Frau Jutta Strehle von der Lutherhalle Wittenberg, die Matthias Flacius identifizierte (schriftl. Mitteilung vom 21.11.2003).

²⁷⁹² GANZER – STEIMER 2002, Sp. 242–244. S. auch Stichwort „Gnesiolutheraner und Philippisten“, Sp. 288–290.

²⁷⁹³ Abb. in STADLER 1983, S. 110.

weißen Bart weist übrigens erstaunliche Ähnlichkeit zu Lucas Cranach auf (vgl. Abb. 196), aber was hätte der in einem Religionsgespräch zu suchen?

Es scheint sich weniger um ein bestimmtes, historisch belegtes Gespräch zu handeln als um eine ideale Versammlung Wittenberger Theologen in Melanchthons Haus. Dafür spricht schon die gleichzeitige Anwesenheit des gealterten Flacius und Martin Luthers. Der Anlass scheint eher ein inoffizieller zu sein, locker sitzt und steht man um den Tisch herum und sogar auf der Ofenbank, die Haltung der meisten Gesprächsteilnehmenden ist konzentriert, aber entspannt, und von rechts trägt eine junge Magd, vom Bildrand halb beschnitten, Getränke in Zinnbechern herein. Melanchthon ist in seinem eigenen Haus der Mittelpunkt der Versammlung und der Wortführer, Gestik und Mimik verweisen auf seine milde, versöhnliche Haltung, um Vermittlung und Versöhnung mag es auch in seiner Rede gehen. Als abweisend und steif könnte man dann die Haltung Flacius' deuten, der es als seine Aufgabe ansah, Luthers Lehre 'rein' zu erhalten und sie gegen die Altgläubigen wie die Reformierten, zu denen Melanchthon die Berührungspunkte suchte, abzugrenzen. Auch Luthers Gesicht scheint eher skeptisch. Bezieht Schlabititz hier Position für die Vermittlung und Versöhnung der Kirchen? Wir können nur spekulieren.

Innerhalb der Luthermalerei des 19. Jahrhunderts ist Schlabititz' Gemälde thematisch einzigartig, zeigte man doch sonst, wollte man ein 'Reformatorengespräch' malen, eher das „Marburger Religionsgespräch“ (s. o. Kap. V.15.). Thematisch vorstellbar gewesen wäre auch ein Gespräch um die Wittenberger Konkordie von 1536, doch dann dürfte Flacius Illyricus nicht anwesend sein, und wenigstens einige der Beteiligten müssten zu erkennen sein, Bucer, Capito, Cruciger oder Myconius.²⁷⁹⁴ Schlabititz scheint dagegen einzig die Vorgabe gehabt zu haben, eine Reformatorenversammlung im Hause Melanchthons und unter Melanchthons Vorsitz zu malen. Die Annahme, das Bild könne anlässlich der „Wiedereinrichtung“ von Melanchthons Sterbezimmer in Wittenberg entstanden sein, ist daher wahrscheinlich.

V.17.5.3. *„Da saßen sie bei Tag und stiller Nacht“*²⁷⁹⁵ – *Luthers Bibelübersetzung im Kreise seiner Mitarbeiter*

„Was Luther einst in Erfurts Bücherei
Als lang verborgnen heiligen Schatz gefunden,
Was er bekannt, gepredigt fromm und frei,
Was ihn getröstet hat in schweren Stunden,

²⁷⁹⁴ SCHWARZ ²1998, S. 230–232 zur Wittenberger Konkordie.

²⁷⁹⁵ Aus: „Die deutsche Bibel“ von Georg Zinser. Zitiert nach BRAUN ²1883, S. 89 f.

Das sollte nicht sein güldner Schatz allein,
Des deutschen Volkes Kleinod sollt es sein.

Drum zog er oft sein Bibelbuch hervor,
Hielt's forschend in den Händen aufgeschlagen,
Und um ihn her der Freunde treuer Chor
Magister Philipp, Cruz'ger, Bugenhagen,
Daß er in deutscher Sprache Ebenmaß
'Propheten und Apostel reden lass'.'

Da saßen sie bei Tag und stiller Nacht,
's war saure Müh, dem Worte Bahn zu brechen;
Doch wie so fein das schwere Werk vollbracht,
Hört jeder deutsch die liebe Bibel sprechen,
Und heilsbegierig greift in Stadt und Land
Nach diesem Buche jede Christenhand.

Ja wie ein Vater seiner Kinderschar
Ein köstlich Kleinod liebend hinterlassen,
So möcht ich Luthers Bibel treu und wahr
Als meines Volkes Erbteil täglich fassen;
Lutheri Grund war einzig Gottes Wort –
Das deutsche Bibelbuch ist Deutschlands Hort!²⁷⁹⁶

Die deutsche Bibel als Luthers Erbe an sein Volk, dem er damit nicht nur die Grundlage des neuen Glaubens in die Hand gegeben hatte, sondern auch die neuhochdeutsche Sprache, die die Deutschen als Kulturvolk einte und auf die höchsten Höhen führte: Auf diese Bewertung der Bibelübersetzung Luthers wurde bereits im Kapitel „Luthers Bibelübersetzung auf der Wartburg“ (s. o. Kap. V.11.3) eingegangen. Auf der Wartburg aber hatte Luther nur das Neue Testament übersetzt, und auch dieses wurde in den Monaten seiner Rückkehr besonders unter Mitarbeit Melanchthons noch einmal einer Revision unterzogen, bevor es im September 1522 endlich in Druck gehen konnte.

In den Jahren 1522–24 übersetzte Luther die Geschichtsbücher des Alten Testaments von der Genesis bis zum Buch Esther. Größere Übersetzungsschwierigkeiten hatte er beim Buch Hiob und bei den Propheten, so dass die erste vollständige Bibelübersetzung erst 1534 erscheinen konnte.²⁷⁹⁷ Der Text aber, wie Luther ihn endgültig 'seinem' Volk hinterließ, war Ergebnis einer seit 1539 gemeinsam mit „der Freunde treue[m] Chor“, wie Georg Zinser es in seinem Gedicht ausdrückte, unternommenen Revision. Mit Berufung auf die Luther-Biographie Johannes Mathesius' erzählte Julius Köstlin 1883 von den nachmittäglichen und abendlichen Übersetzungs-Sitzungen,²⁷⁹⁸ und Ernst Kroker schrieb 1906:

²⁷⁹⁶ Ebd.

²⁷⁹⁷ BORNKAMM ²1966, S. 28. Auch SCHWARZ ²1998, S. 222. Ausführlich zu der Bibelübersetzung bis 1524 BRECHT 1986, S. 53–63.

²⁷⁹⁸ KÖSTLIN 1883A, S. 526 f.

„Zu den regelmäßigen Verhandlungen, die damals unter Luthers Vorsitz im Schwarzen Kloster stattfanden, kamen in den Nachmittagsstunden Melanchthon, Bugenhagen, Jonas, Kreuziger, Aurogallus und Rörer, zuweilen waren auch fromme Gelehrte von auswärts da, der Leipziger Hebraist Bernhard Ziegler, der Augsburger Johann Forster (Forstemius). Luther legte den Freunden einen Text vor, und in eifrigem Für und Wider wurden die fremden Worte besprochen, ihre Bedeutung geprüft, ihr Sinn festgestellt, die beste Wiedergabe in deutscher Sprache aufs Papier gebracht. Rörer führte dabei das Protokoll. War die Arbeit in Luthers Studierstube beendet, dann blieben die Freunde zuweilen noch zum Abendbrot an Käthes Tische, und wie die Tischreden zeigen, wurde da noch manche schwierige Stelle besprochen.“²⁷⁹⁹

Neben Luther waren also u. a. Melanchthon, Bugenhagen, Jonas und Cruciger, die bedeutendsten Wittenberger Gefährten Luthers, an dieser gemeinsamen Arbeit an der Bibelübersetzung beteiligt; das Thema bot also für die bildende Kunst die ideale Gelegenheit, die ‘Wittenberger Gruppe’, die in vielen Bekenntnisbildern des 16. Jahrhunderts bereits eine Rolle spielte (s. o. Kap. I.3.), in einem szenischen Zusammenhang darzustellen. Das Zusammenwirken der gelehrten und historisch so bedeutsamen Männer musste für das 19. Jahrhundert, das doch so großen Wert auf Bildung legte, vorbildhaft wirken. Zusätzlich war der Gegenstand der Arbeit, die Bibelübersetzung, sowohl in religiöser als auch in nationaler Hinsicht ein höchst bedeutsamer, an den sich verschiedenste Assoziationen anknüpfen konnten.

Die Bildkunst des 16. Jahrhunderts ließ die Wittenberger Gelehrten zumeist in nicht-historischen, dafür aber um so bedeutsameren Zusammenhängen zusammenkommen, wie der Taufe Christi (s. o. S. 71) oder der Auferweckung des Lazarus (Abb. 39), wo die Reformatoren Zeugen des Heilsgeschehens aus erster Hand sind. Das Zusammenwirken der Wittenberger Gelehrten bei der Bibelübersetzung wurde dagegen wohl erstmals im Kupferstich des Paravicinus von 1661 dargestellt (vgl. Abb. 54):²⁸⁰⁰ „Anno 1542. Dein Wort ist meines Fußes Leuchte, und ein Licht auff meinen Wegen“ lautet hier die Umschrift nach Psalm 119, Vers 105. Die Datumsangabe verweist auf den Abschluss der Bibelrevision, der Psalm auf die Bedeutung der Bibelübersetzung für den evangelischen Christen: Erst durch Luthers und seiner Freunde Bibelübersetzung kann das Wort Christi jedem Menschen den Weg weisen. Das Bild ist damit Teil der evangelischen ‘Heilsgeschichte’, und wie in der Tischreden-Illustration zu der Aurifaber-Ausgabe von 1567 (vgl. Abb. 47) erinnert die Gruppierung der Gelehrten um den Tisch herum nicht zufällig an die klassische Ikonographie vom letzten Abendmahl.

²⁷⁹⁹ KROKER 1906, S. 211.

²⁸⁰⁰ Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. fl. VII a 1563. KAT. WITTENBERG ²1993, S. 237, Abb. 216 auf S. 238. Vgl. auch ein Nachfolgeblatt eines anonymen Künstlers: KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 1, Abb. S. 27.

An Abendmahlsdarstellungen gemahnt, das beobachtete schon der Coburger Ausstellungskatalog von 1980, auch Johann Erdmann Hummels Darstellung der gelehrten Zusammenkunft von 1806 (Abb. 82).²⁸⁰¹ Der sakrale Grundton wird hier durch die absolute Symmetrie der Darstellung, die Ansätze von Gewölben an der Rückwand und eine spitzbogige Tür im Zentrum, in deren Giebelfeld Maria mit dem Kind dargestellt ist, noch betont, und nicht zufällig wird Hummel die Zahl der um Luther versammelten Gelehrten auf zwölf festgelegt haben. Die Art, wie sie sich Luther zuwenden, jeder individuell charakterisiert und auf seine Rede reagierend, wie sich einige aber auch untereinander unterhalten, die sprechenden Gesten schließlich sind nicht ohne Leonardo da Vincis Mailänder Abendmahl zu denken.

Alle folgenden mir bekannten Lutherlebenillustrationen sparten das Thema der „Bibelübersetzung“ im weiteren Kreise aus. Meist hatte man ja schon die Bibelübersetzung auf der Wartburg thematisiert, diese Leistung Luthers war damit abgedeckt. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert erschienen allerdings einige separate Drucke „Luther, Melanchthon, Pomeranus [= Bugenhagen, d. Verf.] & Cruciger übersetzen die Bibel“, die auf ein malerisches Vorbild des französischen ‘Luthermalers’ Antoine Labouchère von 1846 zurückgehen (Abb. 325).²⁸⁰² Labouchère beschränkt seine Darstellung neben Luther auf drei der prominentesten Wittenberger und lässt sowohl die Auswärtigen als auch die hebräischkundigen Rabbiner weg. Der intime Bildausschnitt, der die sitzenden Figuren in Halbfigur gibt, zeigt Luther, an einem vorn nah an den Bildrand gerückten Tisch frontal zum Betrachter sitzend, in heller pelzbesetzter Schabe über dem Talar und mit gezückter Feder. Er schaut zu Melanchthon hinüber, der links des Tisches, dem Betrachter zugewandt, in einem Lehnstuhl sitzt und ein großes Buch vor sich aufgeschlagen hält, das er offenbar auf der Suche nach der richtigen Übersetzungsmöglichkeit zu Rate zieht. Auch die Blicke des hinter Luther an seinen Stuhl gelehnt stehenden Bugenhagen sind auf Melanchthon gerichtet, genauso wie die des weißbärtigen, rechts des Tisches im Profil zum Betrachter sitzenden

²⁸⁰¹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 18.8., S. 68. Auch KRUSE 1983, S. 217.

²⁸⁰² Zum Gemälde von Labouchère (1807–1873): TB 22, 1928, S. 169; erwähnt bei GROSS 1983, S. 478; PIESKE 1996, S. 57 gibt versehentlich das Entstehungsjahr der „Bibelübersetzung“ mit 1864 an. Laut TB war das Gemälde ein „frühes Hauptwerk“ Labouchères und wurde von König Wilhelm II. der Niederlande erworben, der es allerdings 1850 wieder veräußerte. Labouchère scheint noch mehr Lutherbilder gemalt zu haben: Eine Reihe von Stichnetz nach Originalgemälden erschienen laut TB unter dem Titel „Illustrations of the Life of Martin Luther engraved in line ...“, Fol. London 1862“, mit einem Begleittext von J. H. Merle d’Aubigny. Einen Stich nach der „Trauung Luthers“ bildet KRUSE 1999, Abb. 23 ab, ebenso einen Stahlstich „Häusliches Leben“, Abb. 33. Deutsche Graphiken nach der Bibelübersetzung im KAT. AUSST. COBURG 1980: Eine Lithographie des Düsseldorfer Genremalers Friedrich Peter Hiddemann, Kat. Nr. 45, S. 142 f.; eine aus dem Verlag von Joseph Scholz in Mainz hervorgegangene Lithographie, Kat. Nr. 45 (diese erwähnt auch PIESKE 1996, S. 66), S. 143 und, leicht verändert, aus dem Verlag von Julius Püttmann in Elberfeld, Kat. Nr. 47.1, S. 143. Alle drei Abb. S. 143.

Cruciger, der sich, den Arm auf den Tisch gelegt, gespannt vorbeugt. Auf dem Tisch stapeln sich Bücher, eine Sanduhr ist Indiz für die 'Gelehrtenstube'.

Die Reduktion des Figurenpersonals ermöglicht die Darstellung des konzentrierten Arbeitens in der Gruppe, und zugleich sind alle vier Bibelübersetzer so gezeichnet, dass ihre Porträts voll zur Geltung kommen. Fast ähnelt das Ganze mehr einem Reformatoren-Gruppenbildnis als einer wirklich lebendigen Szene, die Figuren wirken wie zu einer Porträtsitzung arrangiert. Der sakrale Gehalt, den die Abendmahls-Assoziation Hummels noch vermittelte, ist bei Labouchère vollkommen abhanden gekommen, jede Anspielung auf die religiöse Ebene in Komposition und Details fehlt, und die sorgfältige Interieur-Darstellung mit all den liebevoll ausgestalteten Einzelheiten tut ein übriges.

Auch in der deutschen Malerei ist das Sakrale vordergründig nur in Gustav Königs Darstellung von der „Bibelübersetzung“ beibehalten. Sowohl König, der neben seiner Stahlradierung zwei großformatige Kartons zum Thema zeichnete, als auch die beiden anderen Künstler, die sich mit dem Thema beschäftigten, Gustav Adolf Spangenberg und Leonhard Gey, erweiterten aber gegenüber Labouchère das Figurenpersonal erheblich – auf Kosten der inneren Konzentration, aber mit dem Gewinn der erhöhten Lebendigkeit.

Für die „Bibelübersetzung“ seiner graphischen Lutherlebenfolge (Abb. 326)²⁸⁰³ hatte Gustav König verschiedene Möglichkeiten des Interieurs in Entwurfszeichnungen durchgespielt.²⁸⁰⁴ Zwei dieser Entwürfe zeigten das Geschehen in einer eindeutig sakralen, durch dicke Pfeiler an ein Kirchenschiff gemahnenden Architektur sich abspielen, einmal romanisch, das andere Mal gotisch. König entschied sich schließlich für einen Renaissance-Hintergrund, wohl nicht zuletzt deswegen, weil dieser – mit einer kassettierten Holzdecke, zwei in Segmentbögen abschließenden Butzenscheibenfenstern im Hintergrund, der bis unter die Fensterbänke aufgeführten Wandvertäfelung – am ehesten einem bürgerlichen Wohnraum glich, in dem sich die Zusammenkünfte der Gelehrten abgespielt haben mögen. Nichtsdestotrotz ist der sakrale Gehalt nicht ganz verloren gegangen: Zum einen sorgen eine rechts im Hintergrund in die Wand eingetieft Kreuzform sowie ein daneben in der Bogenlaibung angebrachtes Kruzifix für den Verweis auf den religiösen Inhalt der hier gemeinsam verrichteten Arbeit. Zum anderen aber entsteht durch die ausgefeilte Komposition mit den sich um einen runden Tisch herum gruppierenden, sich trotz ihres angeregten Tuns der rigiden Bildordnung fügenden Figuren eine feierliche Atmosphäre, die in der statuarisch-denkmalhaft aufgefassten Figur Luthers im genauen Bildzentrum gipfelt.

²⁸⁰³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.32.1., S. 208, Abb. S. 209.

²⁸⁰⁴ Abgebildet im KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 208.

Dieser Luther, und das bemerkte auch Königs Biograph Ebrard, „ist der volle, fertige Luther, gleichsam der typische, wie wir ihn und uns zu denken gewohnt sind, der Reformator in der vollen Manneskraft und Mannesreife.“²⁸⁰⁵ Nicht zuletzt wegen dieser nun gültigen, den späteren Vorstellungen so genau entsprechenden Luther-Auffassung, aber auch wegen des von Ebrard mit Raffaels Stanzen-Bildern verglichenen „Aufbau[s] und Harmonie der Linien“ in ihrer „keuschen[n], stilistische[n] Schönheit“ empfand Ebrard die Radierung der „Bibelübersetzung“ als „das Centralbild“ des ganzen Lutherzyklus. Und schließlich mache das Ganze den „Gesamteindruck, daß es ein heiliges Werk von unnennbarer Bedeutung ist, dem diese Männer obliegen.“²⁸⁰⁶ Auch im Text zu Königs Radierung hieß es, der Künstler gebe der Gelehrtenversammlung „einen Ausdruck pfingstfestlicher Weihe, und mit Recht; denn es war eine der wichtigsten und würdigsten Synoden in der Geschichte der christlichen Kirche.“²⁸⁰⁷

Was König hier zeichnete, ist also in gewisser Weise auch ein protestantisches ‘Heiligenbild’: Erwählte Männer erfüllen Gottes Willen, und der über Luthers Kopf hängende Leuchter mag auch auf die ‘Erleuchtung’ durch den heiligen Geist hinweisen, die ihnen die für diese Aufgabe notwendige Inspiration gibt.

Herrler noch wirken Komposition und Einzelgestalten in einem großformatigen Karton, den König „zu seinem eigenen Vergnügen“ in enger Anlehnung an seine frühere Komposition erstmals wohl zu Beginn der 50er Jahre zeichnete. Ebrard berichtete:

„Als König Ludwig diesen Karton sah, sagte er, das sei ‘das schönste, was König gemacht habe’. Er bedauerte, daß es für ihn als katholischen Fürsten und treuen Sohn der katholischen Kirche sich nicht wohl schicke, dies Bild des Reformators ausführen zu lassen; desto mehr lag er König an, den Karton in die große Kunstaussstellung zu geben, welche im Sommer und Herbst 1858 in München gehalten wurde. Allein dazu konnte sich König nicht entschließen, weil der Carton in den mehreren Jahren, die seit seiner Entstehung verflossen waren, schadhafte geworden war.“²⁸⁰⁸

König Ludwig, dem Liebhaber idealistischer Kunst in der Schnorr- und Cornelius-Nachfolge, der König auch für die Lutherbilder auf der Wartburg empfohlen hatte, gefiel der Karton also, und auch sonst scheint er auf Anerkennung gestoßen zu sein, denn der Bezirksamtsassessor August Luthardt gab eine Wiederholung des schon beschädigten Stücks bei König in Auftrag. Dieser Karton wurde dann tatsächlich 1858 in München ausgestellt, wie es sich der König gewünscht hatte; er kam danach nach Nürnberg, wo er im Vereinslokal des Albrecht-Dürer-Vereins ausgestellt war und sollte später in der Haupthalle des Germanischen

²⁸⁰⁵ EBRARD 1871, S. 76.

²⁸⁰⁶ Ebd.

²⁸⁰⁷ KÖNIG O. J., Text zu Nr. 32.

²⁸⁰⁸ EBRARD 1871, S. 212 f.

Nationalmuseums aufgehängt werden. An dieser Stelle aber trat Wilhelm von Kaulbach, der sich auch bei der Wartburg-Angelegenheit als Königs Widersacher erwiesen hatte, dazwischen, weil er, wie Ebrard behauptete, die Konkurrenz zu seinem am gleichen Ort befindlichen Fresko „Otto III. öffnet die Gruft Karls des Großen“ fürchtete. Luthardt schenkte Königs Karton daraufhin dem Leipziger Museum,²⁸⁰⁹ das ihn dem Bibliothekssaal der Leipziger Universität übergab. 1877 wurde er der Lutherhalle Wittenberg überwiesen, wo er sich heute noch befindet (Abb. 327).²⁸¹⁰

König hat seine frühere, hochformatige Komposition in die Breite gestreckt und bei Beibehaltung der Figurenanordnung in ein Querformat umgestaltet. Die Räumlichkeit ist nun wesentlich einfacher gehalten, wobei das Fortlassen der wohnlichen Details die feierlich-sakrale Wirkung, die dieses Gelehrtenbeisammensein aus den gewöhnlichen Lebenszusammenhängen herauslöst, steigert. Alle wesentlichen Gliederungselemente, die Wandvertiefung, die in der Radierung die beiden Fenster überfangartig hinterfangen hatte und nun vor allem als Rahmen für die Hauptgruppe aus Luther, Melanchthon und Bugenhagen dient, die daran rechts und links anschließenden Wandpfeiler mit den am Deckenansatz angebrachten Konsolen für die Deckenbalken, das Kreuz an der Wand unter der rechten der beiden Konsolen, sind beibehalten. Die Fenster aber sind fortgelassen, so dass Luther und seine Begleiter von einer einheitlichen, schlichten und die Aufmerksamkeit auf die Personen lenkenden Wandfläche hinterfangen werden.

Wie zuvor steht Luther auch hier hinter einem das Zentrum des Bildraumes ausfüllenden, mit einer einfachen Tischdecke bedeckten runden Tisch. Dabei ist seine Figur und auch die der neben ihm stehenden Freunde so erhöht, dass er eigentlich kaum auf normalem Bodenniveau stehen kann. Die Gruppe scheint zu schweben, ist irdischen Gesetzen nicht unterworfen, und besonders Luther strahlt eine himmlische Würde aus. Wie der Coburger Ausstellungskatalog schon bemerkt hat, ist Luthers Figur – wie auch die übrigen Figuren – im Vergleich zur vorangegangenen Radierung fast schon manieristisch gelängt: Die ideale Auffassung im allgemeinen, die Hoheit der Lutherfigur im besonderen werden dadurch gesteigert.

²⁸⁰⁹ EBRARD 1871, S. 213 f.

²⁸¹⁰ Kreide auf Karton, 280 x 310 cm. Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. s 25/5956. Literatur: *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 179; EBRARD 1871, S. 212–214, Werkverzeichnis S. 354, Nr. E2; BECKER 1888, S. 196; BM I,2, S. 738, Nr. 2; TB 21, 1927, S. 150; erwähnt in KAT. WITTENBERG ²1993, S. 18. – Ich danke Frau Jutta Strehle von der Lutherhalle Wittenberg, die mir bei der Rekonstruktion der Provenienz behilflich war. – KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.32.4. bringt eine Fotografie aus dem König-Nachlass nach einem der beiden zum Thema gezeichneten Kartons, bei der Aufnahme offensichtlich noch in besserem Zustand, Abb. S. 209. – Ausstellung des zweiten Kartons auf der Münchener allgemeinen und historischen Kunstausstellung 1858.

Luther ist in seinen üblichen Predigertalar gekleidet, den König in allen Einzelheiten genau, u. a. mit dem schwarzen Bändchen am Hemdkragen, gezeichnet hat. Sein Porträt lehnt sich an die früheren Altersbildnisse an, wie wir es etwa in dem Gemälde auf der Coburg von etwa 1540 haben (Abb. 12). Anstatt des Blicks aus dem Bild heraus, wie Luther ihn noch in Königs Radierung zeigt, hat der Künstler ihn im Karton besser in den szenischen Zusammenhang eingebunden, indem er ihn nach schräg links vorn und so zu dem zu ihm aufsehenden Justus Jonas blicken lässt. Dennoch ist die denkmalhafte Wirkung eher noch gesteigert: Die hoch aufragende Figur steht nun, dank der auseinandergezogenen Komposition, ganz unverdeckt und frei hinter dem Tisch, und die fast vertikal herabfallenden Falten des Talars verleihen ihr eine statuarische Festigkeit. Das Hinweisen auf den Bibeltext ist darüber hinaus seit Schadows Lutherdenkmal ein bekanntes Denkmalmotiv (vgl. Abb. 80).

König selbst empfand offenbar diese Darstellung Luthers auch aus dem szenischen Zusammenhang herausgelöst als geeignet für ein Porträtbildnis des Reformators: In genau der gleichen Haltung malte er 1859 – und hier wird die Anlehnung an die posthumen Ganzfigurenbildnisse der Cranachwerkstatt besonders deutlich – „Dr. Luther“ für die evangelische Kirche in Möttingen im Ries bei Nördlingen (Abb. 328).²⁸¹¹ In einer Erklärung zu dem Möttinger Gemälde erklärte König, Luther stehe „säulenartig feststehend“. Mit seinem Verweis auf die Bibel aber wolle er sagen: „Nicht mich seht an, sondern in dieses Buch schaut; da allein ist die lebendige Quelle zu finden, die in's ewige Leben springt.“²⁸¹²

Die Bibel also ist Luthers zentrale Botschaft, und sie allen Deutschen zugänglich zu machen, daran arbeiten Luther und seine zehn Mitarbeiter, die wir anhand von Königs Erklärungen zu seinem Stahlstich identifizieren können, in dem Karton.²⁸¹³ Die Arbeit erfordert ganzen Einsatz, man diskutiert, vergleicht, denkt nach. Links von Luther erscheint, mit seiner kühnen hohen Stirn und dem Spitzbärtchen der späteren Jahre,²⁸¹⁴ Melanchthon, der gleichfalls ein riesiges Buch aufgeschlagen in beiden Händen hält, im Moment aber sich weit zu Luther hinüberbeugt, um die Stelle, auf die der berühmtere Freund hinweist, mitzulesen. Das Gleiche tut der rechts von Luther und etwas hinter ihm stehende Bugenhagen, den der Betrachter vor

²⁸¹¹ Das Bild befindet sich noch in der evangelischen Kirche in Möttingen, wo es in der Sakristei hängt. Literatur: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1860, S. 15; 1864, S. 177 f.; EBRARD 1871, S. 220, Werkverzeichnis S. 351, Nr. 28. Ein weiteres Gemälde „Dr. Martin Luther“ führt Ebrard im Werkverzeichnis, S. 351, Nr. 30 an, s. auch S. 296. Nicht nach dem Möttinger Bild, wie der KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 209 meint, sondern nach einem von fünf Glasfenster-Kartons für die Ravensburger Kirchenverwaltung, entstand ein Stahlstich von Paul Barfus für den Verlag des Hamburger Rauhen Hauses: Auch dieses Glasgemälde muss also ganz ähnlich ausgesehen haben, vgl. EBRARD 1871, S. 252.

²⁸¹² Zitiert nach EBRARD 1871, S. 220.

²⁸¹³ KÖNIG O. J., Text zu Nr. 32.

²⁸¹⁴ Vgl. zum stärkeren Bart in Melanchthons Bildnissen ab etwa 1540 BEHRENDTS 1997, S. 125.

allem an seinem gerade geschnittenen Pony erkennen kann.²⁸¹⁵ Justus Jonas, nicht sehr porträtähnlich gestaltet (vgl. Abb. 165), schaut von dem vor ihm liegenden Folianten auf und zu Luther hin; offensichtlich hat ihn der lockige Johann Forster, der eher als Idealbildnis denn nach seinen historischen Porträts gestaltet ist²⁸¹⁶ und vor Melanchthon am Tisch sitzt, gerade auf Luthers Worte hingewiesen, denn noch hat er die linke Hand angehoben, mit der er auf Luther zeigt. Zwei nicht näher genannte Reformatoren, vielleicht Georg Rörer und der hebräisch-kundige Matthäus Aurogallus, sind dagegen vorn links am Tisch ganz mit ihren eigenen Übersetzungsproblemen beschäftigt, der jüngere, bartlose weist, sich weit vorbeugend, den vor ihm auf einem Hocker halb mit dem Rücken zum Betrachter Sitzenden auf eine Textstelle in dem Buch in seinem Schoß hin.

Eine weitere Dreiergruppe hat sich rechts vor dem Tisch versammelt, in ihrem Zentrum Caspar Cruciger, den König, hoch aufgerichtet, elegant ein Bein vorgesetzt, mit der Würde eines alttestamentarischen Patriarchen ausgestattet hat, das schmale Gesicht und den langen Bart aus Cranachs Porträts des Wittenberger Predigers adaptierend (vgl. z. B. das Porträt im Dessauer Altar, Abb. 36, ganz links, oder auch, links neben Melanchthon, im Epitaph für Michael Meienburg, Abb. 39). Ein neben ihm sitzender Mann mit einer krummen, vorspringenden Nase wendet sich ihm zu, mit beiden Händen gestikulierend und diskutierend; ein weiterer, hinter den beiden stehend, hat die Hand nachdenklich an seinen langen Bart gelegt und hört dem Gespräch zu. Das Haar fließt ihm in langen Locken über die Schultern, seine Kopfbedeckung, einem Gebetsschal gleichend, verleiht ihm wie auch dem vor ihm sitzenden spitznasigen Gelehrten Exotik: Es sind die jüdischen Gelehrten, die Luther wegen ihrer besonderen Hebräisch- und alttestamentarischen Kenntnisse zu der Bibelübersetzung von Zeit zu Zeit heranzog. Als Pendant zu dem langhaarigen Rabbiner hat König am linken Bildrand, abseits der anderen Gelehrten, einen weiteren, bärtigen Mann gezeichnet, der für sich allein, sich mit der Hand den Bart reibend, nachdenkt.

Die Komposition, insgesamt durch die Rundform des Tisches, die die sich um ihn gruppierenden Männer nachvollziehen, geschlossen wirkend, zerfällt also bei genauerem Hinsehen in mehrere Gruppen; anders als in Labouchères „Bibelübersetzung“, wo die wenigen Personen eine geschlosseneren Konzentration auf ein spezielles Übersetzungsproblem erlauben. Dennoch tritt in Königs Karton, durch die vielfältigen Gesten des Nachdenkens, des Diskutierens, des Nachlesens, die Anstrengung, mit der sich die Gelehrten die Bibelübersetzung abringen, deutlicher hervor. Die gespannte Aufmerksamkeit, die König den

²⁸¹⁵ Vgl. besonders ein Holzschnittbildnis aus der Cranach-Werkstatt, Abb. z. B. im KAT. AUSST. HAMBURG 1983A, S. 267.

einzelnen Gesichtern gibt, die riesigen Bücher, die fast jeder aufgeschlagen vor sich hält, vermitteln auch eher den Eindruck der inneren Beteiligung der Anwesenden, die um die Größe und Wichtigkeit des Werkes, an dem sie wirken, wissen. Das, nicht zuletzt auch die ideale Komposition im Großen wie im Einzelnen, lässt den Betrachter assoziieren: Hier geht eminent Wichtiges vor. Die Bibelübersetzung Luthers im Kreise seiner Gefährten ist mehr als eine gelehrte Zusammenkunft, sie ist „eine der wichtigsten und würdigsten Synoden in der Geschichte der christlichen Kirche.“²⁸¹⁷

Weit profaner wirkt da Gustav Adolf Spangenberg's Version der „Bibelübersetzung Luthers im Kreise seiner Gefährten“ von 1870 (Abb. 329).²⁸¹⁸ Das Bild mit den lebensgroßen Figuren, das die Berliner Nationalgalerie bei Spangenberg bestellt hatte, verlegt die Szene historisch richtig in die Wittenberger Lutherstube, und zwar in die nordwestliche Ecke des Raumes: Ganz genau hat Spangenberg die bildparallel im Hintergrund verlaufende Wandvertäfelung mit dem oberen Wandbord wiedergegeben, ebenfalls die Fensternische mit Katharinas Kastenstuhl und der bis in halbe Höhe verlaufenden, rautenförmigen Wandbemalung. Durch das rechts im Bild etwas angeschnittene Butzenscheibenfenster fällt helles Sonnenlicht herein, das die Versammlung der Gelehrten mit genügend natürlichem Licht für ihre Aufgabe versorgt, denn der rechteckige Tisch, um den die Männer herumsitzen, steht nahe am Fenster.

Hinter dem Tisch sitzt in der Mittelachse des Bildes und dem Betrachter zugewandt Martin Luther, massig und etwas gedrunken, fett bereits, obwohl das Haar noch nicht ergraut ist, die Stirn keine Falte zeigt. Er hat ein Buch von realistischeren Ausmaßen als in Königs Karton aufgeschlagen vor sich liegen, der Zeigefinger der rechten Hand weist auf eine Textstelle hin, die Linke hat Luther in einer argumentierenden Geste vor die Brust geführt. Zu seiner Rechten sitzt Bugenhagen, erkennbar an dem runden Gesicht und dem charakteristischen Haarschnitt (vgl. Abb. 170), ganz in Luthers Schatten getaucht und sich vorbeugend, um die von Luther angezeigte Stelle mitzulesen. Ein noch jung wirkender Melanchthon steht hinter Luther, aufmerksam auf die Diskussion in der Versammlung blickend, dabei aber schon in einem Buch blätternd, um seinen Teil beizutragen. Bei dem Mann vor Melanchthon, der sich

²⁸¹⁶ Vgl. z. B. das Bildnis auf dem Dessauer Altar, Abb. 46, rechts von Melanchthon.

²⁸¹⁷ KÖNIG O. J., Text zu Nr. 32.

²⁸¹⁸ Öl/Lwd., 189 x 252 cm. Berlin, Alte Nationalgalerie, Inv. Nr. A I 61. Literatur: *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 279; *Zeitschrift für bildende Kunst* 6, 1871, S. 144; JORDAN 1876, Nr. 350, S. 207 f.; ROSENBERG 1879, S. 226 f.; PIETSCH 1893, S. 462, 464; BM II,2, S. 776, Nr. 19; KAT. BERLIN 2001 (dort weitere Literatur) – Abb. bei FROMMEL 1883; BÄR – QUENSEL 1890, S. 213; SANDER 1983, Abb. 5; KAT. BERLIN 2001 (in Farbe). – Das Bild war ausgestellt auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1870, Hannoveraner Kunstausstellung 1872; auf der Wiener Weltausstellung 1873 und der Sonder-Ausstellung zu Gustav Spangenberg in der Berliner Nationalgalerie im März 1892.

stehend zu Luther herabbeugt, handelt es sich laut Max Jordan um den Wittenberger Diakon Georg Rörer,²⁸¹⁹ der bei den Übersetzungssitzungen Protokoll führte.²⁸²⁰ Er hat Luther am Arm gepackt, um ihn auf sich aufmerksam zu machen, doch Luther spricht gerade mit einem langbärtigen Mann am linken Tische, der den Mund zum Sprechen aufgetan hat, die Linke diskutierend erhoben. Die ungewöhnliche hohe Mütze weist ihn ebenso wie der lange, etwas wirre Bart als einen Rabbiner aus. Vor ihm sitzt, dem Betrachter das Profil zuwendend, still zuhörend Justus Jonas, die Finger der rechten Hand in ein Buch gesteckt.²⁸²¹ Ein Tintenfass steht vor ihm auf dem Tisch, das auch als Beschwerer für einige lose Papiere dient, die von der Tischplatte herabhängen. Malerisch hat Spangenberg eine weitere, zerknitterte Schriftrolle auf einem dicken Buch auf der breiten Sitzbank vor dem Tisch arrangiert, ein weiteres, zerlesenes Buch mit eselsohrigem Umschlag lehnt unten, den unteren Bildrand schon fast berührend, an der Bank, daneben noch eine Schriftrolle. Ganz ans rechte Ende der Bank ist ein weiterer Gelehrter in einer knallroten Schube gerückt, der so den Blick des Betrachters auf Luther freigibt. Bei dem kräftigen Mann, dessen bereits ergrautes Haar zum Teil einer Halbglatze Platz gemacht hat, handelt es sich laut Max Jordan um Johannes Mathesius,²⁸²² doch war dieser definitiv bei der Bibelübersetzung nicht beteiligt. Möglicherweise ist, wie eine Unterschrift in Emil Frommels Lutherbuch von 1883 feststellt,²⁸²³ Matthäus Aurogallus gemeint. Der Betrachter erkennt ihn nur im verlorenen Profil, er wendet sich etwas nach rechts um, eine Feder in der rechten Hand gezückt, und spricht offenbar mit einem Gelehrten, der – wohl wegen des guten Lichtes und seiner abnehmenden Sehkraft – Käthes Kastenstuhl okkupiert hat und beim Lesen in dem Buch, das er auf dem Schoß hält, ein Monokel zur Hilfe nimmt. Auch er ist, der krause, weiße Bart lässt es schon ahnen, ein jüdischer Gelehrter, was die Identifikation des ihm zugewandten Mannes als Aurogallus, Hebräisch-Professor an der Wittenberger Universität, zu rechtfertigen scheint.

Im Vergleich zu Königs erhabene Weihe ausstrahlendem Karton wirkt Gustav Spangenberg's Bild zum gleichen Thema profaner, irdischer, menschlicher. Zwar ist eine lebhaftige Diskussion im Gange, die innere Beteiligung der Anwesenden an der ihnen obliegenden Arbeit steht ihnen in Gesicht und Gesten geschrieben, doch könnte sich der Disput auch um ein Problem der Naturwissenschaft oder der Geschichte drehen. Dieser sehr erdennahe Eindruck verdankt sich zum einen der Räumlichkeit, der in warmen Grün- und Brauntönen gehaltenen Stube Luthers, aber auch den unpräntiöser gezeichneten und agierenden Personen: Spangenberg

²⁸¹⁹ JORDAN 1876, S. 208.

²⁸²⁰ KROKER 1906, S. 211.

²⁸²¹ Identifikation bei JORDAN 1876, S. 208.

²⁸²² JORDAN 1876, S. 208.

setzt Königs Aposteln und Patriarchen lebensecht charakterisierte Menschen entgegen, unidealisiert in ihrer ganzen Behäbigkeit bei Luther und Aurogallus, in der Schwäche ihres Alters bei dem kurzsichtigen Rabbiner.

Streiten könnte man nun über die Frage, ob dieser schlichte Realismus der Bedeutung des im Bild gemeinten Geschehens gerecht wird, bzw. ob der nicht sehr bildfreundliche Gegenstand angemessen erfasst wurde. Ein Kritiker der „Zeitschrift für bildende Kunst“ hob die im Thema liegenden Schwierigkeiten hervor:

„An der Bibelübersetzung, einer schwierigen und notorisch mitunter verzweifelten Arbeit, die lange Zeit eine Anzahl bedeutender Menschen in anstrengender und aufopferungsvoller Tätigkeit erhalten hat, tritt kein interessanter oder pikanter Moment hervor, der die Seele eines Bildes abgeben könnte. Der Stoff bietet nichts als eine Porträtgruppe ...“²⁸²⁴

Auch eine solche könne man selbstverständlich und auch in großem Maßstab malerisch interessant gestalten – der Kritiker zieht Rembrandt zum Vergleich heran –, doch entspreche diese Aufgabe offenbar nicht Gustav Spangenberg's Talenten: „Der Eindruck ist trocken, kalt, die Färbung ohne Energie und Leuchtkraft, die Charakteristik unzulänglich: überall aus demselben Grunde, weil der große Maßstab nicht bewältigt ist.“²⁸²⁵

Spangenberg, dessen „Kulturnovellen“ der Rezensent lobend hervorhebt, auf den „gefällige[n] Reichthum an Details“, den „wohlige[n] Eindruck einer wirklichen Lebensgemeinschaft“ verweisend, ist also am großen Format gescheitert. Wo es darum geht, genreartig „Luther im Kreise seiner Familie“ oder mit den Schweizer Studenten plaudernd in dem historischen Genre angemessenen Formaten zu inszenieren, da gelingt ihm die Verlebendigung der Vergangenheit; für die Darstellung eines Vorgangs von weltgeschichtlicher Bedeutung im monumentalen Format aber fehlen ihm, so die Ansicht dieses Kritikers, die malerischen Mittel und wohl auch das monumentale Empfinden, das Gustav König in seinem Karton an den Tag gelegt hat.

Ein Rezensent der „Dioskuren“, der das Gemälde auf der Berliner akademischen Kunstausstellung sah, fand die im Thema liegenden Hürden dagegen glänzend bewältigt:

„Die Darstellung einer wesentlich innerlichen oder doch geistigen Action, wie einer Disputation über eine rein wissenschaftliche Frage, hat immer mit großen Schwierigkeiten zu kämpfen. Gewöhnlich verfallen die Künstler dabei in den Fehler, die äußere Action, gleichsam als symbolischen Ausdruck der inneren, allzusehr zu accentuieren, indem sie dabei nicht berücksichtigen, daß sie gerade dadurch, nämlich durch die Veräußerlichung der Action, die innerliche tödten, statt sie zu verlebendigen. – Spangenberg hat diesen Fehler auf taktvolle Weise dadurch vermeiden, daß er sich zur Versinnbildlichung der inneren Action auf eine lebendige Charakterisirung der Köpfe beschränkt hat. Keine unnütze Armbewegung oder

²⁸²³ Vgl. die Abb. in FROMMEL 1883.

²⁸²⁴ *Zeitschrift für bildende Kunst* 6, 1871, S. 144.

²⁸²⁵ Ebd.

bedeutungslose Mundöffnung, aber ein lebhaftes Mienenspiel und ausdrucksvolle Haltung der Köpfe: darin konzentriert und spiegelt sich das Interesse der Beteiligten auf verständliche Weise ab.²⁸²⁶

Nach Ansicht dieses Kritikers also erfordert ein eine 'geistige Action' thematisierender Bildgegenstand weniger eine schnell pathetisch wirkende, gewollte Monumentalität als eine prägnante Charakterisierungskunst. Über diese aber verfüge Spangenberg.

Wie Spangenberg's Bild von monumentalem Format war auch Leonhard Geys (1838–1894) „Bibelübersetzung“, die Luther im Kreise seiner Wittenberger Mitarbeiter zeigte. Mit einem Entwurf zu diesem Thema beteiligte sich Gey, ein Lieblingsschüler Schnorr von Carolsfelds in Dresden und zeit seines Lebens im „idealistischen Fahrwasser segelnd“,²⁸²⁷ 1880 um die Ausmalung der Aula des Gymnasiums in Dresden-Neustadt, heute Dreikönigschule. Er war erfolgreicher als sein Konkurrent Ernst Erwin Oehme, der sich u. a. mit seinem „Einzug Luthers in Worms“ beteiligt hatte, und erhielt den Auftrag.²⁸²⁸ Das Dresdener Bild ist wohl nicht mehr erhalten,²⁸²⁹ wohl aber eine 1881 entstandene „Vorarbeit“,²⁸³⁰ ein relativ großformatiges Ölgemälde, das die Berliner Nationalgalerie 1883 für die Lutherhalle Wittenberg erwarb (Abb. 330).²⁸³¹ Auf der Idealismus – Realismus-Skala bewegt sich das Gemälde zwischen den Kompositionen Königs und Spangenberg's. Was man in den 80er Jahren „idealistisch“ nannte, wie Geys Malerei, hätte Gustav König in den 50er Jahren möglicherweise noch für ein Beispiel eines modernen Realismus gehalten. Die ausgesprochen sakrale Aura, die Königs „Bibelübersetzung“ noch auszeichnete, lässt Geys Gemälde vermissen, doch bleibt es in der Komposition und der Menschendarstellung stärker klassisch-idealistischen Prinzipien verhaftet als Spangenberg's Bild.

Gey verzichtet auf Spangenberg's 'authentische' Rekonstruktion der Lutherstube: Er siedelt das Geschehen ebenfalls in einem mit einem Bohlenfußboden versehenen Raum an, ein Butzenscheibenfenster, von einem Vorhang flankiert, wird noch rechts vom Bildrand

²⁸²⁶ *Die Dioskuren* 15, 1870, S. 279.

²⁸²⁷ Über Gey s. neben TB 13, 1920, S. 504 f. auch NEIDHARDT 1964, Bd. 1, S. 66 f., Zitat S. 67.

²⁸²⁸ Zum Wettbewerb eine Notiz in *Kunstchronik* 15, 1880, Sp. 173.

²⁸²⁹ Telefonate ergaben, dass niemand in der noch im alten Gebäude residierenden Dreikönigschule sich entsinnen kann, ein solches Gemälde schon einmal gesehen zu haben.

²⁸³⁰ *Die Kunst für Alle* 10, 1894/95, S. 30.

²⁸³¹ Öl/Lwd., 120 x 155 cm; Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. s 257/59. Literatur zu beiden Bildern: Vom Wettbewerb berichtete die *Kunstchronik* 15, 1880, Sp. 173; erwähnt im *Christlichen Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1883, S. 169; *Die Kunst für Alle* 1894/95, S. 30 (Nekrolog für Gey); BM I,1, S. 383, Nr. 12.4 (Wandbild) und I,2, S. 973, a (Ölgemälde, Nachtrag); THULIN 1953, S. 58 f.; *Lutherhalle-Schriftenreihe* Heft 4, 1988, S. 65; erwähnt in MAI 1997, S. 112. – Abb. bei ROGGE⁶ 1909, zw. S. 298/299; *Illustrierte Zeitung* 81, 1883, S. 344 (beide in sehr mittelmäßiger Stichreproduktion); THULIN 1953, Bild 49, S. 59. Einen Stich von Langer besitzt die Berliner Staatsbibliothek, s. Strahl 1982, S. 45, Nr. 564. – Wohl das Wittenberger Gemälde war ausgestellt auf der Dresdener akademischen Kunstausstellung 1881 (erst gegen Ende), der Berliner akademischen Kunstausstellung 1881, der Hannoveraner Kunstausstellung 1882.

angeschnitten, eine Holzvertäfelung ziert die bildparallel verlaufende Rückwand und wird erst kurz vor dem oberen Bildrand von einer einfach verputzten Wand abgelöst. Obwohl die Segmentbogenformen der Vertäfelung, die Form des Fensters an die realen Verhältnisse in der Lutherstube angelehnt sind, sind sie doch nicht abgezeichnet, und anders als in der Lutherstube befinden sich Fenster und Holzverkleidung in der gleichen Wandfläche. Auf die malerische Verzierung der Vertäfelung wird verzichtet, sie behält ihren braunen Holzton bei und liefert so eine gleichmäßige Folie für die vor ihr agierenden Reformatoren.

Nur ein schmaler Bildraum trennt den vorderen Bildrand von der das Geschehen nach hinten begrenzenden Wand, und auf dieser Bildbühne verteilt Gey seine Figuren. Ein rechteckiger, großer Tisch, nah an die Wand gerückt, aber doch noch Platz lassend, um dahinter zu sitzen, bildet den Arbeitsplatz der Reformatoren. Davor steht, etwas aus der Mittelachse des Bildes nach links versetzt und im Dreiviertelprofil zum Betrachter, die Hauptperson des Bildes, Martin Luther. Er hat wohl auf einer durch ein Kissen zur Sitzbank umfunktionierten Truhe gesessen, die schräg hinter ihm am Tisch steht: Ein aufgeschlagenes Buch, ein kleineres, geschlossenes liegen darauf, an der Truhe lehnt auch Luthers Laute, die einerseits als Attribut Luthers fungiert und seinen Platz bezeichnet, andererseits bereits auf das der Arbeit folgende gesellige Beisammensein verweist. Es scheint, als sei Luther eine Idee gekommen, denn er ist aufgestanden und hat sich – wohl zum Nachdenken – von den Übrigen abgewandt, die Augen sind gen Himmel gerichtet, die Arme in einer sich öffnenden Geste leicht vom Körper abgespreizt – die Rechte hält noch die Feder –, als warte Luther auf eine himmlische Erleuchtung. Gey hat diesen Luther stark an seine posthumen Ganzfigurenbildnisse angelehnt (vgl. Abb. 15), sowohl in Physiognomie, Haartracht und Kleidung als auch in seinem breitbeinigen, die Füße nach außen gewendeten Stand, den wir schon zuvor als ein Zeichen für die Standhaftigkeit Luthers im Glauben angesprochen haben. Wie Königs Luther ist auch diesem, ganz im Gegensatz zu dem plump auf seinem Stuhl hockenden Luther bei Spangenberg, etwas Denkmalartiges eigen, die Größe des Reformators spricht sich auch in seiner aufrechten Haltung, in den zum Himmel gehobenen Augen, aus.

Luther ist als der 'große Einzelne' gezeichnet: Er steht allein vor dem Tisch, um den sich seine Gefährten gruppiert haben, und er scheint im Moment ganz aus seiner Inspiration zu schöpfen, statt aus den Anregungen und Beratungen der so eifrig Arbeitenden. In seiner Größe wird er auch von den anderen anerkannt, die Blicke der am rechten Tischende versammelten Gelehrten richten sich auf den Reformator, von ihm erwartet man die Lösung des sich stellenden Übersetzungsproblems.

Luther zunächst sitzt mit übereinandergeschlagenen Beinen auf einem Hocker Melanchthon. Er hält ein Buch aufgeschlagen in beiden Händen, doch widmet er sich im Moment nicht dem Text, sondern schaut, ganz der gläubige Jünger, zu Luther auf. Skeptischer wirkt da schon Caspar Cruciger, der Prediger an der Wittenberger Schlosskirche und enge Mitarbeiter Luthers. Er sitzt dem Betrachter gegenüber hinter dem Tisch und wendet Luther sein Gesicht mit der geraden Nase und dem dunklen, etwas spitzen Bart zu, das wir u. a. von Cranachs 'Reformationsaltären' kennen, wie etwa dem Dessauer Abendmahl, wo Cruciger ganz links am Tisch sitzt (Abb. 36); dort wie im Epitaph für Michael Meienburg (Abb. 39, zweiter von rechts in der Reformatorengruppe) trägt Cruciger auch den gekräuselten Hemdkragen, den Gey ihm hier gibt. Er hat die linke Hand argumentierend erhoben, als wolle er Luther seine Gedanken mitteilen, doch dieser ist ganz in sich versunken.

Rechts von Cruciger steht, mit einem Buch in beiden Händen, Johannes Forster. Cranach zeichnete ihn im Dessauer Altar (Abb. 36) rechts von Melanchthon, und ein Vergleich zeigt, dass Gey sich an solchen zeitgenössischen Bildnissen des Augsburgers orientiert hat, an dem breiten Gesicht mit dem aus der Stirn bereits zurückweichenden Haar und dem vollen Bart. Rechts von ihm hat sich Johannes Bugenhagen (vgl. Abb. 170) von seinem Stuhl erhoben, auf dem sein Rock z. T. noch aufliegt. Mit der Rechten schiebt er den Stuhl etwas zurück, die Linke dagegen hat er in einer nachdenklichen Geste an das Kinn gelegt, als würde er über ein gerade in den Raum geworfenes Argument nachsinnen. Als einziger der Gelehrten im rechten Bildteil schaut er nicht auf Luther, ist vielmehr in sich versunken. Dem geneigten Kopf Bugenhagens korrespondiert in der linken Bildhälfte der sich vorbeugende Justus Jonas (vgl. Abb. 165), der neben dem bärtigen, das Protokoll führenden Röer am linken Tischende steht, um ihm vielleicht eine Bemerkung in die Feder zu diktieren: Mit dem rechten Zeigefinger zeigt er auf eine Stelle des Textes, zu dem er vielleicht noch eine Anmerkung machen möchte. Wie Gustav König und Gustav Spangenberg auch, hat Leonhard Gey die gemeinsame Übersetzungsarbeit der Wittenberger Reformatoren in einige wenige, typisierte Verhaltensweisen aufgegliedert: Man zeigt einander etwas (Jonas und Röer), man schreibt (Röer), man hebt argumentierend die Hand (Cruciger), hält große Bücher aufgeschlagen vor sich (Forster), zeigt Gesten des Nachdenkens (Bugenhagen) und richtet seine Aufmerksamkeit auf Luther, den Mittelpunkt der Versammlung (Melanchthon). Diesen Mittelpunkt haben Gey und König stärker betont als Spangenberg, und allein durch die fast denkmalhafte Auffassung der Lutherfigur ist bei beiden das Ganze als eine mehr als gewöhnliche Gelehrtenversammlung erkennbar. Gerade die 'Erhabenheit' der Lutherfigur in dem Bild Geys stieß aber z. B. bei einem Kritiker des „Christlichen Kunstblattes“, in dem doch die

ideale Richtung immer verteidigt wurde, auf Ablehnung, spreize Luther sich doch „plump anspruchsvoll mit der Feder in der Hand“.²⁸³²

Auf wenig Gegenliebe stieß bei diesem Kritiker („ungenießbar“)²⁸³³ auch der Ölfarbendruck, den die preußische Regierung „im Auftrage Kaiser Wilhelms in 25.000 Exemplaren“ drucken und „zur Erinnerung an die denkwürdige Feier, welche im Jahre 1883 die gesamte deutsch evangelische Christenheit in erhebender Einmütigkeit begangen hat“, an die preußischen Volksschulen verteilen ließ.²⁸³⁴ Gerade dieses Bild also wählte man unter den vielen während des 19. Jahrhunderts entstandenen Lutherbildern aus, um an den Schulen verteilt zu werden; man muss es für ‘pädagogisch wertvoll’ gehalten haben, und für eine Schule war die Komposition ja auch gedacht. Über die didaktischen Aspekte, die gerade das Thema der „Bibelübersetzung“ für eine Schulaula interessant machen konnten, haben wir angesichts von Pauwels „Luther übersetzt die Bibel mit Melanchthon“ (Abb. 321) bereits Vermutungen angestellt: Der Fleiß der Bibelübersetzer, vor allem Luthers, bei der gelehrten Arbeit wird da eine Rolle gespielt haben, sicher aber auch – das gilt freilich nur für die altsprachlichen Gymnasien – die Kenntnis der alten Sprachen, die die Reformatoren erst zu ihrer anspruchsvollen Aufgabe befähigte. Geys „Bibelübersetzung“ an der Wand des Festraumes des Dresden-Neustädter Gymnasiums sollte den Schülern die Großtaten vor Augen führen, zu denen unermüdlicher, an eine sinnvolle Aufgabe gewendeter Fleiß deutsche Männer befähigte. Und um die Taten deutsch-christlicher Männer ging es wohl in dem Bild, denn Gey verzichtete geflissentlich auf die Darstellung der in den Quellen genannten und in Spangenbergers wie Königs Bildern berücksichtigten jüdischen Gelehrten.

Die Revision der Bibelübersetzung im Kreise der Gefährten war eine der letzten großen Aufgaben, die Martin Luther noch in relativ hohem Alter regelmäßig auf sich nahm. Die Bilder zur Bibelübersetzung zeigen den ‘fertigen’ Reformator, den gereiften ‘Kirchenvater’ bei der Arbeit an seinem Vermächtnis an die Nachwelt. Die denkmalhafte Auffassung, die sowohl König als auch Gey Luther gerade anlässlich dieser Thematik gaben, ist aus diesem Verständnis heraus zu begreifen: dass hier die Reformation ihren gültigen Ausdruck und in gewisser Weise auch einen vorläufigen Abschluss gefunden habe.

V. 18. Luthers Lebensende

„Luthern auch wie den Aposteln ward gesetzt, einmal zu sterben.“

²⁸³² *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 25, 1883, S. 169.

²⁸³³ Ebd.

²⁸³⁴ *Die Kunst für Alle* 10, 1894/95, S. 30.

Säulen fallen, Sterne schwinden, Prachtgefäße werden Scherben.²⁸³⁵

Unverzichtbarer Bestandteil jeder Heiligenvita ist der gottgefällige Tod des Heiligen, der sich entweder im Martyrium für seinen Glauben aufopfert und dafür sofort mit der Märtyrerpalme und dem ewigen Leben entschädigt wird, oder aber – ist ihm, wie Luther, das Martyrium nicht beschieden –, wenigstens in aller Seelenruhe und unerschüttertem Gottvertrauen sanft entschläft.

Die Art des Todes eines großen, zumal umstrittenen Kirchenmannes wurde im 16. Jahrhundert als eine Art Zeichen Gottes interpretiert, der darin sein Gefallen oder Missfallen am Lebenswerk des Verstorbenen kundtue, und so wurde auch Luthers Sterben sowohl von protestantischer als auch von altgläubiger Seite Gegenstand großer Aufmerksamkeit und einer erbitterten Kontroverse.²⁸³⁶ Um möglichen Gerüchten der Reformationsgegner vorzubauen, verbreiteten Luthers Anhänger und Mitarbeiter Justus Jonas, Johannes Aurifaber und Michael Coelius schon kurz nach seinem Tod am 18. Februar 1546 in ihrer Eigenschaft als Augenzeugen des Geschehens die Geschichte von Luthers sanftem Sterben im Beharren auf seine Lehre,²⁸³⁷ und auch die sofortige Anfertigung eines Totenbildnisses ist wohl in diesem Sinne zu interpretieren (s. o. S. 32 f., Abb. 13 und Abb. 14).

Trotz dieser 'authentischen' Zeugnisse aber schwieg die altgläubige Seite nicht still: Bereits unmittelbar nach Luthers Tod gingen in Eisleben gewisse Gerüchte um, wie Michael Coelius in seiner Eislebener Leichenpredigt am 20. Februar bemerkte.²⁸³⁸ In diesem Zusammenhang lieferte er dann auch den ersten umfassenden Bericht von Luthers Sterbenacht, der in die ausführlichere Version des Mitte März in Wittenberg erschienenen offiziellen Sterbeberichtes einfluss. Dieser wurde von katholischer Seite selbstverständlich angezweifelt oder in ihrem Sinne interpretiert, Schreckliches wurde nicht nur über Luthers Tod selbst verbreitet, sondern auch über seine letzten Lebenstage und über die angeblich teuflischen Vorgänge um seinen Leichnam nach seinem Ableben.²⁸³⁹

²⁸³⁵ Aus einem Gedicht „Luthers Ende“ von Josef Knapp, in: BRAUN²1883, S. 118–121, Zitat S. 121.

²⁸³⁶ PAULUS 1898, S. V verweist darauf, „dass es damals Sitte war, den Gegnern einen gräßlichen Tod anzudichten. Sowohl auf protestantischer als auf katholischer Seite liebte man es, über das Ende der Gegner allerlei 'erschreckliche' Dinge zu erzählen.“ S. 1–44 bringt er Beispiele vor allem von Protestanten, die ihren katholischen Gegnern einen schrecklichen Tod andichteten oder Greuelmärchen von Lutheranern über Reformierte.

²⁸³⁷ Vollständig abgedruckt bei SCHUBART 1917, Quellensammlung Nr. 69, S. 59–68; in Auszügen JUNGHANS 1967, S. 445–451.

²⁸³⁸ Teile aus der Leichenpredigt druckt Schubart 1917 ab, Quellensammlung Nr. 28, S. 29–32.

²⁸³⁹ Schon der lutherische Pfarrer Andreas Hondorf wusste in seinem „Historien- und Exempelbuch“, Leipzig 1568 zu berichten, dass die Katholiken gleich nach Luthers Tod die Mär von seinem Selbstmord verbreitet hätten. Vgl. PAULUS 1898, S. 56. Katholische Autoren berichteten im 16. Jahrhundert noch kaum von

Die Kontroverse erstreckte sich nicht allein auf das 16., sondern fand ihre Fortsetzung bis in das 20. Jahrhundert hinein. Christof Schubart, der die „Luthertod-Forschung“ von den Anfängen bis zum Erscheinen seiner eigenen Schrift 1917 kurz und mit Angabe aller Quellen resümierte, datierte den ersten großen Luthertod-Streit in das 17. Jahrhundert; nach einer Zeit der „Interesselosigkeit an Luthers Tod, an seinem seligen Sterben“ sei er erst um 1883 im Zusammenhang mit dem Kulturkampf erneut aufgeflammt, 1898 von Nikolaus Paulus in seiner Schrift „Luthers Lebensende, eine kritische Untersuchung“²⁸⁴⁰ „endgültig niedergeschlagen“, aber in Nachwehen bis 1913 zu verfolgen gewesen.²⁸⁴¹

Luthers Tod war also vom 16. bis in das 20. Jahrhundert eng mit der Frage des ‘rechten Glaubens’ verknüpft, von Anfang an war er damit auch Gegenstand bildkünstlerischer Propaganda. In der Lutherlebenillustration spielt Luthers Tod demzufolge eine überdurchschnittlich große Rolle. Schon in der ersten „Lutherlebenfolge“, die in Holzschnitten in Ludwig Rabus „Historien der Heyligen Außerwölten“ von 1557 erschien, war die Leichenpredigt für Luther in der Wittenberger Schlosskirche Thema, und auch die einzige mir bekannte katholische Lutherlebenfolge (Abb. 55) nahm sich der Vorgänge um Luthers Sterben an: Das Bild N zeigt „Luther ganz Berauscht stirbt an der Collic“, während im Hintergrund noch fröhlich gezecht wird (Luther habe ja, so ging das Gerücht, am Abend seines Todes noch seiner Trunk- und Fresssucht im Kreise seiner Kumpanen nachgegeben), das letzte Bild mit dem Buchstaben O aber den Leichenzug Luthers nach Wittenberg, der, wie es katholische Zeitgenossen zu berichten wussten,²⁸⁴² von einem ganzen Schwarm Raben begleitet wird. In der protestantischen Lutherlebenfolge des Paravicinus wird dagegen Luther im Gebet ganz ruhig auf dem Bett liegend gezeigt, die Umschrift zitiert den Psalm, den Luther nach dem Bericht Justus Jonas’ mehrmals kurz vor seinem Tod betete: „In deine Hände befehl ich meinen Geist, du hast mich erlöset, Herr, du treuer Gott. Psalm 31. V. 6“ (Abb. 54). Den

Luthers Selbstmord, wohl aber, dass er tot im Bett gelegen habe und also die schönen letzten Worte, die Jonas und Coelius ihm in den Mund legten, nicht gesprochen haben könnte: Ebd., S. 57 f. Ein weiteres Gerücht besagte, Luther sei vom Teufel erwürgt worden, ebd., S. 58–60, oder, S. 60, der Teufel sei zumindest bei seinem Ableben erschienen.

²⁸⁴⁰ PAULUS 1898.

²⁸⁴¹ SCHUBART 1917, S. 135.

²⁸⁴² PAULUS 1898, S. 62: „Daß zahlreiche Raben um die Leiche herumflogen, wurde schon einige Tage nach Luthers Tod dem Franziskaner Helmesius, als er in Halle eintraf, von vielen Leuten versichert.“ Ebd., S. 61 auch der von Tilman Bredenbach vor 1587 angeführte Grund, dass nämlich „an demselben Tage, an welchem Luther gestorben, alle Besessenen, die in der Hoffnung auf Befreiung um diese Zeit zum Grab der Hl. Dymna nach Gheel in Brabant gekommen waren, von den bösen Geistern befreit, am andern Tage jedoch wieder von denselben besessen und gequält worden seien. Auf die Frage, wo sie Tags zuvor versteckt gewesen, hätten die Dämonen geantwortet, ihr Fürst und Oberteufel hätte befohlen, daß alle bösen Geister zu dem Begräbnisse ihres Propheten und treuen Mitarbeiters Dr. M. Luther zusammenströmen sollten; denn es sei schicklich, daß der, welcher so viele zur Hölle geführt habe, gleichfalls von vielen mit großem Pomp dorthin begleitet werde.“ Bredenbachius: Collationum sacrarum libri VIII, Coloniae 1584, S. 562 f.

Leichenzug im letzten Bild zeigte der Illustrator selbstverständlich ganz im positiven Sinne mit dem großen Gefolge und ohne die Raben, statt dessen steht mitten im Bildfeld der Lutherspruch: „Pestis eram vivens, Moritur ero Mors tua Papa“, der auf den Triumph Luthers noch im Tode hinweist.

Kaum eine bildliche Lutherlebenserie kam in der Folge ohne Luthers Tod aus, vgl. z. B. die frühe Folge Elias Baecks,²⁸⁴³ dann am Anfang des 19. Jahrhunderts Johann David Schuberts²⁸⁴⁴ und Hummels, gefolgt von den Gedenkblättern aus den Verlagen Buchner²⁸⁴⁵ und Campe zum Lutherjubiläumsjahr 1817,²⁸⁴⁶ Campes späterer Folge aus den 20er Jahren,²⁸⁴⁷ von Löwensterns aus den 30ern²⁸⁴⁸ usw.²⁸⁴⁹ Häufig wird auch der Leichenzug thematisiert.²⁸⁵⁰

Nur ein Illustrator, Carl August Schwerdgeburth, zeigte mit der Abreise Luthers aus Wittenberg zu seinem Besuch in Eisleben, wo er den Tod finden sollte, einen Moment aus der Zeit kurz vor Luthers Tod.²⁸⁵¹ Auch in der Malerei finden wir eine Szene aus Luthers letzten Lebenstagen nur ein Mal: In Alexandre Struys' „Luther versöhnt die Grafen von Mansfeld“.

V.18.1. Die Versöhnung der Grafen von Mansfeld

Luther unternahm seine letzte Reise in seinen Geburtsort Eisleben auf Bitten der miteinander in Hader liegenden Grafen von Mansfeld, die sich u. a. wegen Gebietsstreitigkeiten und kirchlicher Stellenbesetzungsrechte entzweit hatten und bereits 1545 Luther als Schlichter hinzugezogen hatten. Im Oktober und Dezember 1545 war Luther zweimal im Mansfeldischen gewesen, konnte die Verhandlungen jedoch nicht abschließen. Die Reise nach Eisleben, die er Ende Januar 1546 trotz seiner angegriffenen Gesundheit und der rauen, winterlichen Wetterverhältnisse antrat, sollte nun endlich die Versöhnung der drei Grafen der Linien Vorderort, Mittelort und Hinterort erwirken. Er wurde auf dieser Reise begleitet von seinen drei Söhnen, deren Lehrer Magister Ambrosius Rudtfeld, seinem Famulus Johannes Aurifaber und seinem langjährigen Freund Justus Jonas, der in Halle zu ihnen stieß.²⁸⁵²

²⁸⁴³ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 8.15. Luthers Tod, 8.16. die Trauer an Luthers aufgebahrter Leiche, beide S. 44.

²⁸⁴⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 11.6., S. 47, Abb. S. 50.

²⁸⁴⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 25.16., S. 80, Abb. S. 79.

²⁸⁴⁶ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 26.8., S. 82, Abb. S. 83.

²⁸⁴⁷ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 33.8., S. 94.

²⁸⁴⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 11.6., S. 34.14.1.–5., S. 116 f.

²⁸⁴⁹ Vgl. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 36.10., 38.12., 40.4., 41.17., 42.17., 43.11., 58.25., 59.25., 62.47.1.

²⁸⁵⁰ Vgl. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 35.15.1.–4., 36.11., 41.18., 42.18., 61.15.

²⁸⁵¹ Vgl. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 60.9., S. 171.

²⁸⁵² SCHWARZ²1998, S. 265 f.

Während der drei Wochen, die Luther in Eisleben weilte, bezog er im Drachstedt'schen Haus bei dem Stadtschreiber Albrecht am Andreaskirchplatz 7 Quartier. Der Sterbebericht Jonas, Coelius und Aurifabers berichtete von Luthers letzten Lebenstagen, er habe neben den Verhandlungen mit den Grafen vom 29. Januar bis zum 17. Februar vier Mal gepredigt, einmal auch die Absolution empfangen und das Abendmahl; zusätzlich habe er zwei Priester ordiniert. Man habe während dieser Zeit

„viel feiner, tröstlicher reden von ihm gehört, da er oft seines alters und daß er sich daheim, wenn er gen Wittemberg wieder kommen, würde zur ruge [sic] legen, gedacht hat. Auch viel wichtiger tröstlicher sprüche der schrift über tisch im beisein der grafen und unser ander, die wir mit ihm zu tisch saßen, ausgelegt ...“²⁸⁵³

Jeden Abend aber habe er am Fenster eifrig zu Gott gebetet. Bis zuletzt also, so geht daraus hervor, pflegte Luther einen gottgefälligen, frommen Lebenswandel. Vielleicht mit Rücksicht auf Kritiker vom Schlage des Johannes Cochläus, der bemängelte, in diesen letzten Lebenstagen Luthers habe sich „alles [...] auf das Vergnügen des Fleisches und die Ehren der Welt“ bezogen,²⁸⁵⁴ wird dagegen von dem Vergleich, den die Grafen von Mansfeld mit Hilfe Luthers erzielten, nichts verlautbart.

Dem 19. Jahrhundert waren dagegen die 'weltlichen' Taten Luthers kaum weniger wichtig als sein frommer Lebenswandel. Man betonte daher regelmäßig das Verdienst Luthers, der sich trotz seiner leiblichen Hinfälligkeit aus lauterer Heimatliebe²⁸⁵⁵ auf den Weg nach Mansfeld gemacht habe, um bei den Händeln der dortigen Grafen einzuschreiten, und die schwierige Streitfrage dann auch glücklich geschlichtet habe.²⁸⁵⁶ Julius Köstlin bemerkte auch, Luther habe „noch ein anderes Interesse [...] dabei glücklich mit verfolgt: nämlich eine Dotation für die dortigen Kirchen und Schulen, deren dieselben noch heute dankbar genießen.“ Es war Luther also vergönnt, alle seine weltlichen Geschäfte abzuschließen, seine Mission auf Erden zu vollenden, und erst „nachdem der Vertrag am 17. Februar 1546 in aller Form vollends abgeschlossen war, entschlief er in der folgenden Nacht.“²⁸⁵⁷

In Wahrheit freilich waren die Verhandlungen noch nicht ganz zu Ende gebracht. Zwei Verträge, die am 16. und 17. Februar unterschrieben wurden, regelten zwar die kirchlichen Stellenbesetzungsrechte der Grafen und einige der weltlichen Streitpunkte, andere aber hatte

²⁸⁵³ Zitiert nach SCHUBART 1917, S. 60.

²⁸⁵⁴ Johannes Cochläus, der erste katholische Biograph Luthers, der den katholischen Schriftstellern der nachfolgenden Jahrhunderte wertvolles Rüstzeug an die Hand gab, in seiner „Commentaria Ioannis Cochlaei, de actis et scriptis Martini Lutheri Saxonis“, erstmals erschienen in Mainz 1549. Auszug zu Luthers Tod: JUNGHANS 1967, S. 449–451. Zitat S. 449.

²⁸⁵⁵ Z. B. KÖSTLIN 1881A, S. 607; STEIN 1888, S. 469 f.

²⁸⁵⁶ Z. B. KÖSTLIN 1883B, S. 67.

²⁸⁵⁷ KÖSTLIN 1883B, S. 67; ähnlich auch KÖSTLIN 1883A, S. 617.

man auf weitere Verhandlungen im Mai verschoben. Zudem war Luther bei der Vertragsunterzeichnung am 17. Februar wegen seiner Schwäche gar nicht mehr dabei.²⁸⁵⁸

Nur einmal wurde die „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“, die letzte ‘gute Tat’ in Luthers langem, ausgefüllten Leben, Bildsujet: Alexandre Struys malte es um 1882 für die Reformationszimmer der Wartburg (Abb. 331).²⁸⁵⁹ Hier, wo man Luther fast durchweg als Mann der Tat inszeniert hatte, wollte man – anders als in fast allen graphischen Zyklen und z. B. auch in Hildebrands Gemäldezyklus in Bielefeld – Luthers Leben offensichtlich nicht einfach mit seinem trauten Familienleben beenden, sondern sein öffentliches Wirken bis in den Tod hinein zeigen. Dafür nahm man auch ein wenig bildmächtiges Sujet in Kauf, das von Struys in routinierter Weise abgehandelt wurde.

Das fast quadratische Bildfeld zeigt den Ausschnitt eines nicht näher zu bestimmenden Saales. Eine Säule links im Hintergrund, eine Art Dienst ganz rechts, zeigen an, dass es sich um eine imposante Architektur handelt, möglicherweise einen Raum des Mansfelder Schlosses. Der Hintergrund liefert keine weiteren Aufschlüsse, da er auf der Ebene der Säulen von einer in diffusen Farben gehaltenen Wand abgeschlossen wird. Das Geschehen spielt sich auf einem nur schmalen Bildstreifen im Vordergrund ab; einziges Möbelstück ist ein vom rechten Bildrand angeschnittener, kostbarer Lehnstuhl mit in Blattornamenten auslaufenden Lehnen und rotsamten gepolstertem Sitz, der schräg in den Raum zeigt. Einer der Verhandlungsteilnehmer wird hier gesessen haben, jetzt aber hat man sich erhoben, um die erzielten Ergebnisse mit Handschlag zu besiegeln. Im Mittelpunkt steht die Dreiergruppe Luthers mit zwei der Mansfeldischen Grafen. Die drei gruppieren sich in Dreiecksform, Luther, rechts von der Mittelachse im Profil gegeben, wendet sich etwas in die Raumentiefe hinein dem in der Mitte stehenden, älteren Grafen zu. Er hat ihm die Rechte ermutigend auf den Arm gelegt, die linke Hand wie zum Segen über dem fast im Bildmittelpunkt stattfindenden Handschlag der beiden Grafen erhoben. Der jüngere der beiden Edelleute steht wie Luther im leicht verlorenen Profil zum Betrachter und seinem älteren Verwandten zugewandt. Herzlich drückt er ihm die Hand, die Linke hat er ihm in einer versöhnenden Geste auf die Schulter gelegt, und er scheint auch ein begütigendes Wort zu sprechen. Ihm als dem Jüngeren mag es leichter fallen, die starre Ablehnung zu durchbrechen, während der ältere, der auch in dunklere, ernstere Farben gekleidet ist, fast schamhaft den Kopf gesenkt hält.

²⁸⁵⁸ SCHWARZ²1998, S. 266.

²⁸⁵⁹ Öl/Lwd. Wartburg-Stiftung Eisenach, Inv. Nr. M 147. Literatur: BM II,2, S. 857, Nr. 6.–8.b; erwähnt bei VOSS 1917, S. 207; HÖRNING 1961, S. 350 f. Abb. bei HÖRNING 1961, Bild 7; die Wartburg-Stiftung Eisenach hat auch eine Postkarte mit dem Motiv herausgebracht.

Rechts und links dieser Versöhnungsszene verteilen sich die Zeugen, bärtige Herren zumeist, einer auch ritterlich gerüstet, die entweder höflich-interessiert auf die Versöhnungsszene schauen oder, wie der junge Mann ganz rechts im Bild oder der bärtige etwas links von ihm, aus dem Bild heraus. Es mag sich bei einigen von ihnen, wie in dem Bild der „Predigt in Leipzig“ (vgl. Anm. 2685, Abb. 305), um Porträts von Weimarer Zeitgenossen Struys' handeln. Nur ein Bildnis ist eindeutig als ein historisches identifizierbar, das Melanchthons nämlich, der in seinem pelzbesetzten Gelehrtenmantel, ein Buch in beiden Händen haltend, mit grauem Inkarnat und Haar alt und müde wirkend, dem Betrachter im Dreiviertelprofil am rechten Bildrand gegenübersteht. Er begleitete Luther nicht auf seiner letzten Reise, seine Anwesenheit auch hier zeigt, wie selbstverständlich man ihn als Begleiter Luthers dachte.

Protagonisten und Zuschauer der Versöhnungsszene wurden von Struys einer strengen Komposition eingefügt: Sie stehen alle auf einem schmalen Bildstreifen, der sich parallel zur Rückwand von links nach rechts durch den Raum zieht, und sie alle haben annähernd die gleiche Kopfhöhe. Nur zwei vorn links im Bild stehende und sich unterhaltende Knaben, Sprösslinge der Mansfeldischen Grafen vielleicht, durchbrechen diese Bildordnung ein wenig. Wie die zurückhaltende, auf Brauntönen basierende, die Inkarnate auf grau-gelbliche Töne stimmende Farbigkeit soll die Rigidität der Komposition möglicherweise Ernst und Solennität der Verhandlungen andeuten, den Vorgang, wie Hörning meint, „zu einer theatralischen Wirkung“ steigern, die, wie sie findet, „die Bedeutung der Szene weit überschätzt“.²⁸⁶⁰

Struys überhöht den Vorgang kompositorisch, bleibt gleichzeitig aber in der Darstellung der Einzelpersonen einem unerbittlichen Realismus verpflichtet. Das äußert sich in der Figur des älteren Grafen, dessen hagere Gestalt mit dem dünnen Bein, dem etwas strähnigen grauen Bart, den herabhängenden Schultern fast Mitleid erweckt, das äußert sich auch in der Figur Melanchthons. Am meisten fällt dem Betrachter allerdings die vollkommen unidealisierte Gestalt Luthers auf, die fahle Gesichtsfarbe, das aus den Schläfen zurückweichende Haar, die schlaffen Lider und die faltige Haut am Hals. Dennoch hat er eine Haltung angenommen, die dem Betrachter Respekt aufnötigt, und es wird ganz deutlich, dass Luther hier als Friedensstifter fungiert, der fast väterlich den Streit der hohen Herren schlichtet und dem Ganzen nun seinen Segen erteilt: ein „Fürst des Friedens“.

„Ja noch möchte er wie ein Engel harte Bruderherzen rühren,
Die entzweiten Grafen Mansfeld neugeeint zusammenführen.“²⁸⁶¹

²⁸⁶⁰ HÖRNING 1961, S. 351.

²⁸⁶¹ Aus einem Gedicht „Luthers Ende“ von Josef Knapp. In: BRAUN²1883, S. 118–121, Zitat S. 119.

Wie ließe sich der Abschluss eines Lebens, die letzte Alterstat eines ergrauten Helden, würdiger darstellen?

V.18.2. „Das letzte Ja.“²⁸⁶² – Luthers Tod

Luther starb in der Nacht vom 17. auf den 18. Februar 1846.²⁸⁶³ Er muss sich schon zuvor schwach gefühlt haben, denn „die herren und grafen“ baten ihn nach dem Sterbebericht Justus Jonas' und Coelius', an diesem Tag nicht zu den Verhandlungen zu kommen, sondern zu ruhen. Dennoch kam er abends zu Tisch und führte noch einige fromme und kluge Worte im Mund, bevor er sich zur Nacht zurückzog. Wie es seine Gewohnheit war, betete er am offenen Fenster. Kurz darauf klagte er über starke Brustbeklemmungen, die ihn schon mehrmals heimgesucht hatten. Man rieb ihn mit warmen Tüchern, was ihm für kurze Zeit Erleichterung verschaffte. Zwischen neun und zehn Uhr schlief er auf einem Ruhebett, als er erwachte, ging er zu Bett. Die Schwelle zu seinem Schlafzimmer übertrat er, nach dem Sterbebericht, mit den Worten: „In manus tuas commendo spiritum meum! Redemisti me, domine deus veritatis!“²⁸⁶⁴ Bei ihm in der Kammer blieben Jonas, zwei seiner Söhne, Martin und Paul (Hans war bei einem Verwandten in Mansfeld), und Ambrosius Rudtfeld.

Luther schlief ruhig bis etwa ein Uhr, dann wachte er auf und klagte über starke Schmerzen, äußerte auch die Befürchtung, er werde nun an seinem Geburtsort wohl auch sterben. Erneut ging er in die anschließende Stube zurück, wo er etwas hin und herging und sich dann auf das Ruhebett legte. Man rieb ihn mit warmen Tüchern. Inzwischen waren Michael Coelius und Johannes Aurifaber dazugekommen, bald weckte man auch den Wirt, Johann Albrecht und seine Frau, und ließ nach zwei Ärzten, Simon Wild und Dr. Ludwig schicken, sowie nach Graf Albrecht von Mansfeld und seiner Frau. Die Gräfin versuchte es mit allerlei Medizin, aber Luther sprach erneut von seinem bevorstehenden Tod.

Auf dem Bett liegend betete er, und während die Ärzte noch einmal all ihre Kunst aufboten, sagte er: „Ich fahr dahin! Meinen geist werd ich aufgeben!“ und „Sprach derhalb dreimal sehr eilend auf einander: ‘Vater, in manus tuas commendo spiritum meum! Redimisti me, deus veritatis!’“²⁸⁶⁵ Dann schloss er die Augen und blieb still.

²⁸⁶² Titel eines Gedichtes über Luthers Tod von Adolf Stöber, in: BRAUN ²1883, S. 122 f.

²⁸⁶³ In der Darstellung von Luthers Tod folge ich dem Sterbebericht Jonas', Coelius' und Aurifabers, abgedruckt in SCHUBART 1917, Quellensammlung Nr. 69, S. 59–68.

²⁸⁶⁴ „In deine Hände befehle ich meinen Geist! Du hast mich erlöst, treuer Gott“. Zitiert nach SCHUBART 1917, S. 62.

²⁸⁶⁵ Sterbebericht Jonas', Coelius' und Aurifabers, zitiert nach SCHUBART 1917, S. 63.

„Indem er aber so still ward, rief ihm D. Jonas und M. Celius starck ein: ‘Reverende pater! Wollet ihr auf Christum und die lehre, wie ihr die gepredigt, bestendig sterben?’ Sprach er, daß man es deutlich hören kund: ‘Ja!’“²⁸⁶⁶

Luther wandte sich dann auf die rechte Seite und schief noch eine Viertelstunde, währenddessen kam Graf Hans Heinrich von Schwartzenburg mit seiner Frau dazu. Bald wurde Luther sehr bleich und holte noch einmal tief Atem,

„mit welchem er seinen geist aufgab, mit stille und großer gedult, daß er nicht mehr ein finger noch bein reget. Und kond niemands mercken (das zeugen wir fur Gott auf unser gewissen!) einige unruhe, quelung des leibes oder schmerzen des todes, sondern entschlief friedlich und sanft im herrn, wie Simeon singt.“²⁸⁶⁷

Soweit der protestantische Sterbebericht, der von den Altgläubigen, wie oben gesagt, schon kurz nach Luthers Tod in Zweifel gezogen wurde. Wichtiger ist hier, dass katholische Gerüchte über Luthers Tod sich noch bis in das 19. Jahrhundert hinein hielten und auf dem Schlachtfeld der konfessionellen Spannungen aufgewärmt wurden, wie Baumgarten zu berichten wusste:

„Welche entsetzliche Lästerungen über Luthers Lebensende kurz nach seinem Tode in geistlichen Kreisen zu Rom umgingen, hat Bartholomäus Sastro aus eigener Erfahrung berichtet. Der gefeierte Polemiker des römischen Papstthums, Cardinal Bellarmin, hat sich nicht entblödet, über Luthers Ende folgendermaßen zu berichten: ‘Von einem jähen Tode wurde Luther hingerafft, denn da er am Abend ein üppiges Mahl zu sich genommen und durch seine schlüpfrigen Scherze Alle zum Lachen gereizt hatte, ist er in derselben Nacht gestorben.’ und diese schreckliche Anklage von Luthers unseligem Ende läßt sich jetzt wieder vernehmen.“²⁸⁶⁸

Selbst in der wissenschaftlichen katholischen Literatur hielt man sich mit Schmähungen nicht zurück, wenn man auch auf die Wiederholung offenkundig falscher Aussagen meist verzichtete und lieber den Bericht der Gefährten Luthers etwas verdrehte. So stellte der anerkannte katholische Historiker Ignaz Döllinger in seiner historischen Abhandlung „Die Reformation“, die 1846–1848 in drei Bänden herauskam, Luthers letzte Lebenstage ausschließlich in ihren negativen Aspekten dar, betonte Luthers Unversöhnlichkeit gegenüber seinem ehemaligen Freund Agricola, seine starre Haltung gegenüber den ‘Schwärmern’ und

²⁸⁶⁶ Ebd., S. 64.

²⁸⁶⁷ Ebd.

²⁸⁶⁸ BAUMGARTEN 1883, S. 198. Dass solche Stimmen tatsächlich nicht verstummt waren, zeigt Hartmann Grisars im gleichen Jahr 1883 erschienenen Buch „Reformatorenbilder“, veröffentlicht unter dem Pseudonym „Dr. Konstantin Germanus“, vgl. HERTE 1943, Bd. 2, S. 176 f. zu Grisars Äußerungen zu Luthers Tod; Herte nennt auch Michael Hermanns „Martin Luther’s Leben nach den ältesten und neuesten Geschichtsforschungen“, 1883, der sich stark auf Cochläus stützt und behauptet, Luther sei, nachdem er am Abend noch gesoffen habe, plötzlich verstorben: HERTE 1943, Bd. 2, S. 306 f.

‘Sacramentierern’. Sein „letztes Wort“, gesprochen, „als seine Glieder schon im Todeskampfe erstarren“, sei noch ein antipäpstlicher Ausspruch gewesen.²⁸⁶⁹

Ähnlich fiel der Bericht in Johannes Janssens überaus populärer „Deutscher Geschichte“ aus:

„[...] seine letzte Stunde war nahe. Von seinem Tode, berichtet der Arzt Ratzeberger, ‘als er sein Gebet zu Gott in aufgethanem [sic] Fenster gesprochen, sah er den Satan auf dem Rohrbrunnen vor seiner Herberge, der ihm die Posteriora gezeigt und seiner gespottet. Abends vor seinem Ende war er mit Doctor Jonas und Michael Cölius, seinen Hausgenossen, heimlich guter Dinge, und da er sich nach gehaltenem Abendmahl hat wollen zur Ruhe legen, hat er folgenden Vers mit Kreide an die Wand geschrieben: Im Leben war ich, o Papst, deine Pest, im Tode werde ich dein Tod sein’. In der folgenden Nacht, auf den 18. Februar, trat seine Seele vor den ewigen Richter.“²⁸⁷⁰

In seiner Gegendarstellung zu den Partien über Luther in Janssens „Deutscher Geschichte“ zitierte Julius Köstlin den Kommentar eines „Berichterstatter[s] über Janssens Buch“: „So fährt Luther schließlich im Vorgefühl der seiner harrenden Höllenpein zum Teufel.“²⁸⁷¹ Unter Berufung auf die Quellen war es Janssen also gelungen, ein durchaus unrühmliches Ende des Reformators auszumalen.

Aggressiver ging einige Jahre später, 1890, der katholische Priester und ehemalige Zentrumsabgeordnete Paul Majunke vor, der in scheinbar wissenschaftlich-objektiver Beweisführung die bereits 1591/92 von Tommaso Bozio²⁸⁷² ins Leben gerufene These von Luthers Selbstmord vertrat.²⁸⁷³ Zunächst wies er nach, dass der protestantische Bericht über Luthers Tod „verabredet“ gewesen sei, um die grausame Wahrheit zu vertuschen.²⁸⁷⁴ Die Gerüchte, die bereits am nächsten Tag in Eisleben kursierten, hätten ja auf irgendeiner Grundlage beruhen müssen, meinte Majunke, und befand die Aussagen der altgläubigen Zeitgenossen Luthers für absolut glaubwürdig.²⁸⁷⁵ Nachdem er Bozius’ Selbstmordgeschichte, nach der Luther sich nachts an seiner Bettstatt erhängt habe, als „erste authentische Nachricht über Luthers Lebensende“ referiert hatte,²⁸⁷⁶ ließ er sie durch einen psychologischen Bericht über die „Gemüths-Stimmung Luthers gegen Ende seines Lebens“ plausibel erscheinen:²⁸⁷⁷ Luther habe das Scheitern seines ganzen Reformationsunternehmens einsehen müssen: „Zügellosigkeit im sittlichen, Revolution im politischen Leben drohten nicht allein die neue ‘Kirche’, sondern auch das deutsche Vaterland an den Rand des Abgrunds zu bringen“,

²⁸⁶⁹ DÖLLINGER 1846–1848, Bd. 3, S. 274.

²⁸⁷⁰ JANSSEN 1881, S. 538.

²⁸⁷¹ KÖSTLIN 1883B, S. 68.

²⁸⁷² In: *De signis ecclesiae libri XXIV*, Rom 1591 und Rom/Köln 1592/93.

²⁸⁷³ S. MAJUNKE ²1890 und MAJUNKE 1890.

²⁸⁷⁴ MAJUNKE ²1890, S. 5–8.

²⁸⁷⁵ MAJUNKE ²1890, S. 9–19.

²⁸⁷⁶ MAJUNKE ²1890, S. 20–30.

²⁸⁷⁷ MAJUNKE ²1890, S. 31–38.

wusste er zu melden.²⁸⁷⁸ Luther sei fürchterlichen Zweifeln und Gewissensqualen ausgesetzt gewesen, „die er vergebens durch ‘Fressen und Saufen’, vergebens an den ‘Zöpfen’ seiner ‘Bora’, vergebens im Kreise seiner Kinder, die alle nur schreckende Zeugen seines tiefen Falles waren, zu ersticken suchte.“²⁸⁷⁹ Als ihm dann auch noch in Eisleben der schreckliche Teufel, von dem Ratzeberger berichtete, erschienen sei, habe er keinen anderen Ausweg mehr gewusst als den Tod.²⁸⁸⁰

Majunkes Schrift löste eine Flut empörter Gegendarstellungen auf protestantischer und peinlich berührter Richtigstellungen auf katholischer Seite aus, auf die Majunke seinerseits noch einmal mit einer schlagenden Gegenschrift antwortete.²⁸⁸¹ Wissenschaftlich ernst genommen wurde sie in keinem der beiden konfessionellen Lager, doch zeigt die bissige Polemik Majunkes noch einmal, wie erhitzt die Gemüter auch nach der offiziellen Beilegung des Kulturkampfes waren, und dass Luthers Lebenswandel noch immer ein beliebter Angriffspunkt der katholischen Konfessionseiferer war. Immerhin auch wurde Majunkes Büchlein gekauft und gelesen: innerhalb eines knappen Jahres erlebte es fünf Auflagen.²⁸⁸²

Die Selbstmordthese Majunkes war ein Extremfall einer seit dem 16. Jahrhundert andauernden katholischen Tendenz, Luthers Sterben zu verunglimpfen, um daraus Rückschlüsse auf seine Lebensführung überhaupt und den Unwert seiner Lehre zu ziehen. Seit dem 16. Jahrhundert setzten die Protestanten dem die immer neuerliche Nacherzählung des Sterbeberichtes Jonas’ und Coelius’ entgegen, auf die sich auch die Lutherbiographen des 19. Jahrhunderts in enger Anlehnung allermeist stützten.²⁸⁸³ Wie die literarische, so hielt auch die bildliche Tradition der Luthertotenbilder an: Nach der Karlsruher Version des Totenbildnisses Luthers²⁸⁸⁴ malte ein unbekannter Künstler, vielleicht Ferdinand Jagemann, noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine Kopie,²⁸⁸⁵ nach dem gleichen Bild sind auch mehrere graphische Reproduktionen des 19. Jahrhunderts bekannt.²⁸⁸⁶ Noch im 19. Jahrhundert bezeugten solche Bilder den sanften, einem Gottesmann angemessenen Tod

²⁸⁷⁸ MAJUNKE ²1890, S. 31.

²⁸⁷⁹ MAJUNKE ²1890, S. 36.

²⁸⁸⁰ MAJUNKE ²1890, S. 37 f.

²⁸⁸¹ MAJUNKE 1890. Darin zitiert er auch seine wichtigsten Kritiker.

²⁸⁸² HERTE 1943, Bd. 2, S. 311.

²⁸⁸³ Vgl. z. B. KÖSTLIN 1883A, S. 618 f.; ROGGE ⁶1909, S. 306; sogar der Luther-Roman Armin Steins hält sich bis in Einzelheiten an diesen Bericht: STEIN 1888, S. 469–472.

²⁸⁸⁴ STUHLFAUTH 1927, S. 27, Nr. 7, Tafel VIII, Abb. 14.

²⁸⁸⁵ STUHLFAUTH 1927, Nr. 8, Taf. IX, Abb. 15. Das Gemälde befand sich in Weimar, Landesgalerie.

²⁸⁸⁶ STUHLFAUTH 1927: z. B. Kupferstiche von Carl August Schwerdgeburth und Eduard Schuler, Nr. 12 und 13, S. 30 f. Abbildungen Tafel IX, Abb. 19 und 20; weiterhin der Stahlstich eines Unbekannten nach Schulers Stich als Titelbild zu der zum dreihundertsten Todestag Luthers herausgegebenen Schrift von Jul. Leop. Pasig: „Dr. Martin Luther’s letzte Lebenstage, Tod und Begräbniß ...“, Leipzig 1846: STUHLFAUTH 1927, S. 31.

des 'großen Reformators', gleichzeitig waren sie Gegendarstellungen zu den katholischen Polemiken.

Im Rahmen von Lutherlebengraphiken kann die Darstellung von Luthers sanftem Tod als Quintessenz der vorangegangenen Helden- bzw. Heiligenbiographie verstanden werden: Hier findet das Leben des Helden/Heiligen sein angemessenes Ende, der Kreis schließt sich, der Mann Gottes hat seinen Beitrag zur Welt geleistet und kann im Einklang mit seinen Taten und seinem Gott und umringt von seinen trauernden Anhängern sterben. Sein Leben war beendet, heißt es sinngemäß im erklärenden Text zu der entsprechenden Darstellung in der von P. C. Geißler gezeichneten Lutherlebenfolge aus Campes Nürnberger Verlag. „Aber sein Werk bestand, denn es war von Gott!“²⁸⁸⁷

Die von Geißler gezeichnete Version der Szene (Abb. 332) war für die Graphik des 19. Jahrhunderts in weiten Teilen vorbildlich: Luther liegt hier in einem bildparallel aufgestellten Bett, den Oberkörper auf hohe Kissen gebettet. Vor ihm steht ein in einen Predigerrock gekleideter Mann, Jonas oder Coelius sicher, der mit ihm zu reden scheint und mit der Linken eine zeigende Geste zur links auf dem Tisch stehenden und von zwei Kerzen beleuchteten „Biblia Sacra“ macht. Luther wendet sich ihm zu und erhebt seine Rechte wie zum Schwur: Es wird wohl die Szene sein, in der Luther auf die Frage, ob er auf seiner Lehre beharren wolle, sein letztes „Ja“ gibt. Am Kopfende des Bettes und dahinter stehen eine Reihe von Personen, die in gemessener Trauer den Kopf senken, ein Taschentuch hervorgeholt haben, um sich die Tränen abzuwischen, oder die Hände betend erhoben haben. Vorn links am Tisch mit dem Leuchter sitzt eine Dame, die Gräfin von Mansfeld wohl, ein weiterer Herr steht mit dem Rücken zum Betrachter daneben. Angemessen übermittelt wird also sowohl Luthers Ja zu seiner Lehre als auch die Trauer seiner Freunde und Anhänger; die Gräfin weist darauf hin, dass diese Anhänger auch Persönlichkeiten von hoher Geburt in sich schlossen.²⁸⁸⁸

Die Lithographiefolge des Barons von Löwenstern folgte Geißlers Komposition im wesentlichen, schmückte das Ganze aber noch aus; die Zeichner der verschiedenen Varianten erhöhten die Figurenzahl, machten sich ein detaillierteres Bild von der Stube und hängten auch, bedeutungsschwer, über Luthers Kopf ein Bild mit der Auferstehung Christi auf. Die Geste des Zeigens auf die Bibel aber wirkt verwässert und der mit Luther Sprechende ist nicht mehr als Prediger gekennzeichnet, als habe von Löwenstern diese wichtigen Details an Geißlers Komposition nicht verstanden. In der von dem jungen Menzel gezeichneten und eng an von Löwenstern orientierten Folge, die aus dem Berliner Verlag Sachse hervorging, ist die

²⁸⁸⁷ Vgl. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 33.8, S. 94.

²⁸⁸⁸ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.14.1–5., S. 116 f.

Bibel auf dem Tisch ganz in den Hintergrund gerückt.²⁸⁸⁹ Deutlicher wird der Moment des letzten Bekenntnisses wieder in einer Zeichnung von Adolph Karst für Moritz Meurers Lutherbiographie thematisiert:²⁸⁹⁰ Luther liegt hier in einem Ruhesessel, von links aber tritt ein junger Pfarrer an ihn heran, vielleicht Michael Coelius, und hält ihm die Bibel vor, auf die er mit der linken Hand zeigt. Und Wilhelm von Kaulbach, der in den 1850er Jahren eine kleine Folge von Szenen aus Luthers Leben zeichnete, ließ Luther auf dem Bett liegend beten, die Bibel auf den Knien und von den ebenfalls betenden Getreuen umringt (Abb. 333).²⁸⁹¹ Stärker als in der Folge von Löwensterns und den zahlreichen Nachahmern kommt hier Luthers bis in den Tod geübte Frömmigkeit zum Tragen.

Angesichts der vielen Darstellungen des Themas „Luthers Tod“ in der Graphik verwundert es zunächst, dass es insgesamt nur drei Gemälde zum Thema gab: Gustav König malte es um 1840, Alexandre Struys um 1880 und William Pape im Jahr 1905. Doch ist das, was in der Graphik als Abschluss eines bereits dargestellten langen Lebens gezeigt wird, alleinstehend im Bild ein eher unerquickliches Thema; mehr als die meisten anderen Themen der Lutherlebensgraphik ist Luthers Tod an den Kontext seines Lebens, einer Heiligen- bzw. Heldenvita, gebunden.

Eher im Sinne der Vita eines Gottesmannes deutete Gustav König seine Lutherlebenfolge. Dafür spricht schon die Wahl seiner allerersten Lutherthemen, die er in einigen Zeichnungen zu Papier brachte und deren Erfolg ihn erst dazu bewegte, eine größer angelegte Folge daraus zu machen: 1840 zeichnete er, statt sich die großen Taten Luthers wie den Thesenanschlag oder die Bannbullenverbrennung vorzunehmen, drei eher Luthers Religiosität betonende Themen: Luthers Predigt, „Luther liest Johann dem Beständigen aus der Bibel vor“ und „Luthers Tod“.²⁸⁹² Letztere Zeichnung muss er wie auch die beiden anderen sogleich zur Vorlage eines Ölgemäldes genommen haben, denn ein Bild dieses Themas war im August 1840 im Münchener Kunstverein ausgestellt.²⁸⁹³ Das Gemälde sei „im Auftrage des Herzogs von Coburg“ gefertigt, wusste das „Kunstblatt“ zu berichten. Das Bild, nach dem auch eine von Schreiner gefertigte Lithographie erschien,²⁸⁹⁴ ist wohl verschollen, doch zeigte die

²⁸⁸⁹ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 36.10., S. 126, Abb. S. 127.

²⁸⁹⁰ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 59.25., S. 165. Vor 1868.

²⁸⁹¹ KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, Kat. Nr. 387D, S. 511. Auch KAT. AUSST. MÜNCHEN 1988, Kat. Nr. 141. Ich danke Herrn Otto Kammer für die Zusendung des dort abgedruckten Aufsatzes über die Lutherzeichnungen Kaulbachs von Bernhard Bach., S. 89–91.

²⁸⁹² EBRARD 1871, S. 57.

²⁸⁹³ *Kunstblatt* 21, 1840, S. 344; KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 222.

²⁸⁹⁴ KAT. AUSST. COBURG 1980, S. 222.

Coburger Ausstellung „Luthers Leben in Illustrationen“ 1980 eine Zeichnung aus Königs Nachlass in Erlangen, die vielleicht als Vorlage des Gemäldes diente (Abb. 334).²⁸⁹⁵

Die Zeichnung gibt den Moment von Luthers ‘letztem Bekenntnis’ wieder. In der Mitte eines kastenförmigen, ‘altdeutschen’ Raumes sitzt Luther in einem schräg nach rechts vorn gewandten Lehnstuhl. Er trägt ein Hemd, darüber wohl eine Art Hausmantel, die Beine sind mit einer Decke zugedeckt, ein Hinweis darauf, dass Luther laut offiziellem Sterbebericht kurz vor seinem Tod über die Kälte klagte.²⁸⁹⁶ Die Füße ruhen auf einem weichen Kissen auf dem Boden, der Körper sinkt schwer im Lehnstuhl zurück, und auch den Kopf hat Luther erschöpft gegen die Rücklehne sinken lassen. Rechts neben Luther steht ein Mann im Gelehrtenrock, Justus Jonas,²⁸⁹⁷ und wendet sich dem Sterbenden zu. Mit der Linken hält er ihm ein geschlossenes Buch, die Bibel wohl, hin, die Rechte hat er mit gestrecktem Zeigefinger wie zu einer Mahnung erhoben, sicher seine Frage stellend: „Reverende pater! Wollet ihr auf Christum und die lehre, wie ihr die gepredigt, bestendig sterben?“ Luthers „Ja“ drückt sich in der bekennenden Geste, mit der er die Rechte auf die Brust legt, die kraftlose Linke aber auf die Bibel, beredt aus.

Hinter Jonas steht Michael Coelius am Bett Luthers, die Hände in heißem Gebet erhoben, die Augen gen Himmel gerichtet, als wolle er Gott dieses Leben doch noch abringen. Der bärtige Mann, der mit gesenktem Haupt neben ihm steht, hat dagegen schon resigniert. Es wird sich wohl um den Diener Luthers und Lehrer seiner Kinder, Ambrosius Rudtfeld, handeln: In der späteren Stahlradierung zum Thema (Abb. 335) ist er nicht dabei, und in dem zugehörigen Text hieß es: „[...] der Diener Ambrosius ist hinausgegangen“.²⁸⁹⁸ Für die Radierung hat König das Bildfeld verengen müssen, einige der in der Zeichnung anwesenden Personen fielen daher weg, Ambrosius Rudtfeld musste den Raum verlassen.

Wie in der späteren Radierung steht auch in der Zeichnung hinter der Lehne des Ruhesessels mit gesenktem Haupt Johannes Aurifaber, der letzte Famulus Luthers. Er ist ein noch junger Mann, bartlos, und hat in vollem Bewusstsein des Ernstes der Szene den Kopf gesenkt. In der Rechten hält er einen Kelch empor; er enthält sicher die wunderbare Medizin der Gräfin von Mansfeld, die Aurifaber Luther verschafft hatte: geriebenes Einhorn (Narwalzahn), das er ihm

²⁸⁹⁵ Bleistift auf Transparentpapier, 35 x 45,5 cm. KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 62.47.4., S. 223 f., Abb. S. 224.

²⁸⁹⁶ S. den Sterbebericht Jonas’, Coelius’ und Aurifabers, abgedruckt bei SCHUBART 1917, Quellensammlung Nr. 69, S. 62: Luther bittet Rudtfeld, die Stube zu heizen, obwohl schon die ganze Nacht das Feuer im Ofen brannte.

²⁸⁹⁷ Die Identifikation der Personen dürfte im Wesentlichen der in Königs gleichthematischer Stahlradierung zu seiner Lutherlebenfolge entsprechen. Der erklärende Text gibt die Personennamen: „... Dr. Justus Jonas richtet die letzten Worte an ihn; Magister Michael Coelius betet um die Erhaltung des teuern Lebens.“ KÖNIG O. J., Text zu Nr. XLVI.

in Wein verabreichte.²⁸⁹⁹ Die feierliche Art, in der Aurifaber das Gefäß mit der rechten Hand erhoben hat, lässt aber auch an einen Abendmahlskelch denken und gibt der Szene zusätzlich sakrale Weihe. In der Stahlradierung musste dieser Kelch einer mehrarmigen Öllampe weichen, statt dessen hat Aurifaber hier aber die Linke zum Segen über Luthers Kopf erhoben; die Wirkung steht der des Kelches in nichts nach.

Nach links wird die Szene flankiert von der eindrucksvollen Gestalt des Grafen Albrecht von Mansfeld. Er hat sich mit der Rechten auf die Ecke des von links in das Bildfeld ragenden Tisches gestützt, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt, daneben ein geöffnetes Kästchen, das wohl Medizin enthält. Der Graf, durch edle Gesichtszüge und einen Vitalität ausstrahlenden Haarwirbel ausgezeichnet, erhält seine herrschaftliche Aura vor allem durch den langen Mantel, den er sich über die linke Schulter gelegt und etwas umständlich, aber mit eleganter Wirkung, um die Hüfte geschlungen hat, wo er ihn mit der Rechten festhält. Ernst blickt er auf den sterbenden Reformator herab. Hinter ihm steht, das nutzlose Medizinfläschchen noch in der Hand, der Arzt Simon Wild, der sich nun, da seine Kunst nichts mehr bewirken konnte, respektvoll zurückgezogen hat.

Der ersten Männerversammlung in der Mitte und im linken Teil des Bildes steht rechts eine Gruppe von Frauen und Kindern gegenüber: Die beiden Söhne Luthers, Martin und Paul, knien zu Füßen ihres Vaters, der kleinere hemmungslos weinend und sich die Augen reibend, der ältere gefasster. Eine ehrwürdige Dame steht hinter ihm und hat ihm die Hand auf den Kopf gelegt, die Rechte dabei erhoben, als wolle sie das Kind, das einen schweren Verlust erleidet, segnen. Eine jüngere Frau steht direkt hinter ihr und scheint gleichfalls ihre körperliche Nähe zu suchen, dabei wirft sie einen scheuen Seitenblick auf den Sterbenden. Es wird die Gräfin von Mansfeld sein, die sich bis zum Schluss mit allen ihr zu Gebote stehenden Wässerchen und Salben an dem Reformator versucht hatte. Zurückgezogen an der rechten Wand stehend finden sich ein weiterer Mann und eine Frau, beide den Kopf gesenkt, eine ähnliche traurige Zurückhaltung zeigend wie der Arzt am linken Bildrand, der Stadtschreiber Albrecht mit seiner Frau, die Wirte Luthers.

König hat die Sterbeszene sehr genau an dem Sterbebericht Jonas' und Coelius' ausgerichtet: Nicht nur sind die anwesenden Personen – bis auf das Grafenpaar Schwartzenburg – vollzählig gezeigt, auch die vorhergehenden Ereignisse sind noch abzulesen: Die Medizinflasche, die der Arzt noch in der Hand hält, der Kelch, aus dem Aurifaber Luther seine Medizin verabreicht hat, das Medizinfläschchen in der Hand der rechts an der Wand

²⁸⁹⁸ KÖNIG O. J., Text zu Nr. XLVI.

²⁸⁹⁹ Vgl. den Sterbebericht, SCHUBART 1917, S. 61 f.

stehenden Frau, der Ofen schließlich, den man die ganze Nacht lang warm hielt. Das 'letzte Bekenntnis' freilich musste König zugunsten der Verständlichkeit der Szene durch das Requisit der Bibel und die bekennende Geste Luthers verdeutlichen, die religiöse Weihe, die er dem Vorgang beigemessen haben wollte, durch das Gebet Coelius, den 'Kelch' Aurifabers, nicht zuletzt auch die betenden Engel am Ofen, vertiefen.

Die ganze Szene ist, ihrer religiösen Intensität gemäß, ideal aufgefasst, nicht nur in der ausgewogenen, zur Mitte hin orientierten Komposition, sondern auch in den fein gezeichneten Figuren, die sich in ihrer Trauer zurückzuhalten wissen, gemessen den Kopf senkend beiseitestehen oder höchstens, wie der jüngste Sohn Paul, still in sich hineinweinen. Lautes Klagen, Verzweiflung gar, gibt es hier nicht und ist auch angesichts des sanften Sterbens Luthers, seiner bevorstehenden zu erwartenden Seligkeit nicht angemessen.

Trostloser und verzweifelter wirkt die Sterbeszene in dem Bild, das Alexandre Struys nach der „Predigt“ (Abb. 305) und der „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“ (Abb. 331) um 1880 als sein letztes Gemälde für die Reformationszimmer der Wartburg malte (Abb. 336).²⁹⁰⁰ Das Bild ist leider, wohl von Anfang an sehr dunkel gehalten, etwas nachgedunkelt, so dass Einzelheiten kaum noch zu erkennen sind.

Struys hat sich an sein bereits in der „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“ erprobtes Kompositionsschema gehalten: die Szene entwickelt sich auf einer schmalen Bildbühne, im Hintergrund abgeschlossen von einer bildparallel verlaufenden Wand. Diese ist in diesem Fall dunkel vertäfelt, dem entspricht eine gleichfarbige Deckenkonstruktion. Dunkel ist der ganze Raum: Die Fußbodenbohlen ganz im Vordergrund geben noch einen helleren Brauntönen, der aber sofort von dem dunkel gemusterten Teppichboden abgelöst wird, dunkel ist die Kleidung der meisten Anwesenden, dunkel die Decke, die man über den sterbenden Luther gebreitet hat. Nur vier kleine Kerzen an der hinteren Wand und eine weitere, die einer der Anwesenden in der Hand hält, spenden spärliches Licht.

Im Zentrum des Bildes liegt, streng bildparallel ausgerichtet, Martin Luther auf seinem Lager, den Oberkörper auf ein dickes Kissen gestützt. Er ist bis in Brusthöhe mit einer bis auf den Boden fallenden Decke zugedeckt, die Rechte ruht auf seinem Bauch, der linke Arm dagegen liegt neben dem Körper auf dem Lager auf. Der Kopf ist etwas zur Seite gesunken, dem Betrachter einen Blick auf die bis auf einen Schlitz geschlossenen Augen, das graue Antlitz des Reformators gewährend. Anders als König, der Luther im Tode etwas idealisiert und

²⁹⁰⁰ Öl/Holz, 132 x 152 cm. Wartburg-Stiftung, Eisenach, Inv. Nr. M 155. Literatur: Erwähnt in der *Kunstchronik* 16, 1881, Sp. 170; BM II,2, S. 857, Nr. 6.–8.c; VOSS 1917, S. 207; TB 32, 1938, S. 219; HÖRNING 1961, S. 150; KAT. AUSST. EISENACH 1996, Kat. Nr. 2, S. 133 f. (Abb. in Farbe S. 133). – Ausgestellt im Sächsischen Kunstverein 1880.

schlanker im Gesicht zeigte, ist Struys' sterbender Luther durchaus dem Cranach'schen Totenbild verwandt, den runden Formen des Gesichts, dem Ansatz zum Doppelkinn, auch die Form der Nase stimmt etwa überein (vgl. Abb. 14). Ebenfalls im Gegensatz zu Königs Darstellung, wo Luther bei vollem Bewusstsein ein letztes Mal seine Lehre bekennt, liegt Struys' Luther ganz teilnahms- und bewegungslos da; er scheint schon tot zu sein oder zumindest in den dem Tod vorhergehenden Schlummer gesunken.

Für den bereits eingetretenen Tod spricht das Gebaren des grauhaarigen Mannes, der sich am Kopfende des Lagers zu Luther hinabbeugt hat, den Kopf im Kissen vergraben, die Rechte in einer verzweifelt-fassungslosen Geste über den Kopf gelegt. Von der männlichen Haltung, der feierlichen Würde, die Luthers Anhänger in Königs Zeichnung zeigten, ist hier nichts zu spüren, statt dessen gibt der Mann, der vielleicht als Luthers ältester Freund Justus Jonas zu identifizieren ist, sich ganz seinem Schmerz hin.

Verzweifelt wirkt auch ein vor dem Bett auf einem Hocker sitzender, in einen hellen Rock gekleideter Mann, der den Arm seitlich an Luthers Kissen gestützt und den Kopf darauf gelegt hat, während er die Rechte kraftlos im Schoß hängen lässt.

Gefasster verhält sich der am rechten Bildrand als Repoussoirfigur in den Raum gewandt sitzende, in einen Gelehrtenrock gekleidete grauhaarige Herr. Er hat die Hände über der Bibel zum Gebet gefaltet, und betend ist auch sein Pendant, ein weiterer Geistlicher oder Gelehrter am linken Bildrand, dargestellt. Bei beiden handelt es sich wohl um Coelius und Aurifaber. Weitere Personen, nur schlecht zu erkennen, sitzen aufgereiht hinter Luthers Bett dem Betrachter zugewandt: zwei Frauen sind zu erahnen, von denen eine das Gesicht weinend in den Händen vergraben hat, ein weißbärtiger Mann sitzt links unterhalb des Kerzenleuchters, stoisch geradeaus schauend. Bei der Person, die sich wohl neben Luthers Bett auf die Knie hat fallen lassen und nun die Arme neben dem Körper des toten Reformators aufgestützt hat, den Kopf in die Hände vergraben, handelt es sich vermutlich um einen von Luthers Söhnen.

Ein weiterer Mann, grauhaarig und mit einer Halbglatze, eine Kerze in der Rechten, hat ganz am linken Bildrand die Tür geöffnet und scheint den Raum verlassen zu wollen: Es ist wohl der Arzt, dessen Anwesenheit nun, nach dem Eintreten des Todes, überflüssig geworden ist.

Die durch ihre sakrale Würde noch erhebende Wirkung der Darstellung Gustav Königs ist hier, bei Struys, einem erbarmungslosen Realismus gewichen. Die Figuren haben ihre Würde ad acta gelegt, überlassen sich ihren Emotionen. Der Tod ist in seiner Grausamkeit erfasst, die Hoffnung auf ein Leben im Jenseits ganz in den Hintergrund gerückt, was bleibt, ist der Schmerz der Angehörigen und Freunde, in deren Leben gewaltsam eine nicht wieder aufzufüllende Lücke gerissen wurde. Dem entspricht die düstere Farbgebung, die Dunkelheit

des Raumes kann ebensowenig von den fünf kleinen Kerzenflammen aufgehellert werden wie die Gemüter der Anwesenden durch das Gebet.

Zwar hat Struys Luther ruhig sterben lassen, ganz befriedet liegt er da, und insofern entspricht seine Darstellung der protestantischen Luthertod-Auffassung; auf den feierlich-erhabenen Augenblick des 'letzten Bekenntnisses' aber hat er verzichtet und dem Thema so das konfessionspolitische Moment genommen; nicht einmal die Frömmigkeit, das Sterben im Angesicht Gottes, geschweige denn im Angesicht des ewigen Lebens, spielt hier eine Rolle.

Struys, ein aus Belgien gebürtiger Katholik, war auch kaum der Mann, „Luthers Tod“ in diesem Sinne zu malen. Zwar hatte er den Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach durch ein katholizismuskritisches Bild auf sich aufmerksam gemacht – „die Raubvögel“, „in dem Jesuiten einen Sterbenden zur Herausgabe seines Vermögens bewegen wollen“²⁹⁰¹ – doch heißt solche liberale Pfaffenkritik noch lange nicht, dass Struys sich vollkommen mit dem Protestantismus identifizierte. Die Arbeit an den Reformationszimmern wird für ihn wie für Linnig eher eine einträgliche Pflichtaufgabe gewesen sein, und unter Struys' drei Bildern war „Luthers Tod“ wohl vor allem darum das eindrücklichste, weil es sich nahtlos seinem sonstigen Stoffgebiet eingliederte und seinen Neigungen entsprach. Der Weimarer Referent der „Kunstchronik“, Schulte vom Brühl, berichtete:

„Die Motive des Prof. Struys, meistens der Nachtseite des Lebens entnommen und in verstoßenen, gefallenen Töchtern, verlassenen Bräuten, toten Geliebten u. s. w. bestehend, sind mit einer meisterhaften Technik gemalt und interessieren den Beschauer in ihrer packenden, ergreifenden und realistischen Darstellung der gewöhnlich lebensgroßen Figuren.“²⁹⁰²

In diesem Sinne hat Struys auch „Luthers Tod“, ganz in gewohnter Manier, gestaltet. Der geeignete Abschluss eines Helden-Lebenslaufs, wie die Lutherbilder auf der Wartburg besonders Pauwels und Thumanns ihn gezeichnet hatten, war das aber eigentlich nicht, und der Auftraggeber, der Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, war ja auch, wie die Wartburg-Monographie Max Baumgärtels berichtete, mit Struys' Bildern „in mehrfacher Hinsicht nicht ganz einverstanden.“²⁹⁰³

Die Themenwahl von Struys' letztem Gemälde für die Wartburg ergab sich fast zwingend aus dem zyklischen Zusammenhang. Mehr als alle anderen Lutherbilder in öffentlichen Ausstattungszusammenhängen des 19. Jahrhunderts waren die Lutherbilder auf der Wartburg mit den graphischen Lutherlebenszyklen verwandt. Das letzte Bild, das „Luthers Tod“ zeigte,

²⁹⁰¹ HÖRNING 1961, S. 350.

²⁹⁰² *Kunstchronik* 16, 1881, Sp. 72.

²⁹⁰³ BAUMGÄRTEL 1907, S. 720, Anm. zu S. 537. S. auch oben S. 800.

1905 von dem Berliner Historienmaler William Pape (1859–1920) gemalt (Abb. 337),²⁹⁰⁴ verdankt seine Entstehung seinem Bestimmungsort: dem Sterbezimmer Luthers in Eisleben. Das Sterbehaus Luthers, am Eislebener Andreaskirchplatz gelegen, hatte sich in den Jahrhunderten zwischen Luthers Tod und den Musealisierungsbestrebungen des 19. Jahrhunderts stark verändert. Im ersten Stock, wo Luther sehr wahrscheinlich wohnte, waren mehrere Wände neu eingezogen worden, und man konnte nicht einmal mehr sicher sein, welche Räume Luther genau bewohnt hatte.²⁹⁰⁵ Dennoch versuchte man, nachdem der preußische König Wilhelm I. das Sterbehaus Luthers 1862 erworben hatte,²⁹⁰⁶ die frühere Raumdisposition aufgrund von Befunden der Bausubstanz zu rekonstruieren:

„Das Auffinden einer aufwendig bearbeiteten Balkendecke im Obergeschoss, wohl um 1500 entstanden, schien einige Sicherheit über die Lage von Luthers Wohn- und zugleich Sterbezimmer geben zu können. [...] Der größere Raum mit der Balkendecke galt nun als das Wohn- und Sterbezimmer, das östlich anschließende Zimmer als Schlafkammer Luthers.“²⁹⁰⁷

Seit 1868 waren diese Zimmer der Öffentlichkeit zugänglich, zunächst wahrscheinlich ohne besondere Ausstattung. Erst zum Lutherjubiläum 1883 stellte man hier einige auf Luther bezogene Gegenstände aus, das Gipsmodell zum Eislebener Lutherdenkmal etwa oder Erinnerungsstücke an das Reformationsfest.²⁹⁰⁸ In diesem Zusammenhang wurde auch erstmals darüber nachgedacht, das Sterbezimmer mit einem modernen Historiengemälde zu versehen, wie der autobiographische Bericht des Historienmalers Wilhelm Beckmann zeigt. Anlässlich seiner Eislebener Tätigkeit für den historischen Luther-Festumzug 1883 stellte er dort sein Bild „Luther nach seiner Rede auf dem Reichstag zu Worms“ aus (Abb. 227):

„Es paßte genau in Höhe und Breite in die Langwand des malerischen holzgetäfelten Raumes mit seinen Butzenscheiben. Die Hofprediger Kögel und Frommel hatten sich uns angeschlossen und waren überrascht von der Wirkung, die das Bild an dieser historischen Stelle hervorbrachte. Sie waren beide der Meinung, es müsse von der Regierung angekauft werden und an diesem Platze verbleiben.“²⁹⁰⁹

Dazu kam es offenbar nicht. Erst, als die Eislebener Lutherhäuser 1887 durch von der Eislebener Luther-Festspielgesellschaft aufgebrauchte Geldmittel neu ausgestattet werden sollten, kam die Möglichkeit eines im Sterbezimmer anzubringenden Historienbildes noch

²⁹⁰⁴ Öl/Lwd., Sterbehaus Luthers, Eisleben. Signiert und datiert u. li.: William Pape 1905. Erwähnt bei TB 26, 1932, S. 219; zur Aufhängung im Sterbehaus 1907 STEFFENS 2002B, S. 83. Abb. bei ROGGE ⁶1909, zw. S. 304/305.

²⁹⁰⁵ STEFFENS 2002B, S. 67.

²⁹⁰⁶ Ebd.

²⁹⁰⁷ STEFFENS 2002B, S. 71. S. hier auch zu den Umbauaktivitäten unter dem Geheimen Regierungsbaurat Friedrich August Ritter seit 1862, S. 70–77.

²⁹⁰⁸ STEFFENS 2002B, S. 74.

²⁹⁰⁹ BECKMANN 1930, S. 82.

einmal ins Gespräch, war jedoch nicht ganz unumstritten.²⁹¹⁰ Zunächst beschloss man, die Sterbezimmer Luthers durch Friedrich Wanderer²⁹¹¹ mit einer möglichst ‘authentischen’ Möblierung versehen zu lassen. Den Ausschlag scheint dann der Vorschlag Wanderers selbst gegeben zu haben:

„Um im Besucher den rechten Eindruck der denkwürdigen Stelle zu steigern und die Gestalten vorzuführen von damals, würde ich an die Vorderwand rechts vom Bette ein Gemälde in Vorschlag bringen, Luthers Leiche darstellend, beweint von seinen Freunden ...“²⁹¹²

Daraufhin erklärte sich der Lutherverein zur Stiftung eines solchen Historiengemäldes bereit,²⁹¹³ das laut Wanderers Vorschlag dazu verhelfen sollte, die Vorgänge um Luthers Tod am ‘authentischen’ Ort quasi nacherlebbar zu machen.

Dafür musste das Ganze möglichst lebensecht wirken, und es war vielleicht dieser Aspekt, aufgrund dessen man sich an William Pape erinnerte, als man sich einige Jahre später ernsthaft auf die Suche nach einem geeigneten Maler machte. Pape war gerade dabei, sich als Bildchronist des Deutschen Reiches einen Namen zu machen. So malte er „Ein Reich, ein Volk, ein Gott“, eine Darstellung der Feier zum 25-jährigen Reichsjubiläum 1896 im Berliner Schloss mit 130 authentischen Bildnissen,²⁹¹⁴ für das Hohenzollern-Museum in Berlin zwölf Darstellungen von ‘historischen’ Momenten aus dem Leben Wilhelms II.,²⁹¹⁵ verschiedene Reichstagsitzungen („Sitzung der Budgetkommission“) oder eine Sitzung der Akademie der Wissenschaften,²⁹¹⁶ riesige Gruppenporträts im Grunde. Bereits 1888 hatte er ein Diorama mit der „Aufbahrung Kaiser Wilhelms I. im Dom“ gemalt, was ihn in besonderer Weise für das Sterbebild Luthers empfohlen haben mag.

Das Gemälde Papes mit dem Titel „Luthers letztes Bekenntnis“ ist 1905 datiert, erst 1907 wurde es aber im Sterbezimmer aufgehängt.²⁹¹⁷ Zu diesem Zeitpunkt hatte es bereits eine

²⁹¹⁰ STEFFENS 2002B, S. 79, s. auch Anm. 107 auf S. 92.

²⁹¹¹ Wanderer war Professor an der Nürnberger Kunstgewerbeschule und hatte auch das Nürnberger Dürerhaus stilgerecht ausgestattet: STEFFENS 2002B, S. 79.

²⁹¹² Schreiben Wanderers vom 13.2.1892, Stadtarchiv Eisleben. Zitiert nach STEFFENS 2002B, S. 82. In einer aquarellierten Entwurfszeichnung allerdings nicht für das Sterbezimmer Luthers, sondern für das Schlafzimmer, brachte Wanderer auch schon ein solches ‘Gemälde’ ein, das rechts von der Bettnische an der Wand hängt und den toten Luther in seinen Kissen liegend zeigt, während drei andere Figuren in Halbfigur davorstehen und weinen. Vgl. STEFFENS 2002B, Abb. 22, S. 314. Das muss aber nicht heißen, wie STEFFENS 2002B, S. 92, Anm. 125 nahelegt, dass Wanderer tatsächlich plante, ein Bild selbst zu malen. Seine Zeichnung soll wohl vielmehr eine Vorstellung von der Wirkung eines Historiengemäldes vermitteln.

²⁹¹³ So erklärte die Festspielgesellschaft Wanderer in einem Schreiben vom 1.4.1892: STEFFENS 2002B, S. 82.

²⁹¹⁴ TB 26, 1932, S. 219; WIRTH 1990, S. 314, Abb. S. 313.

²⁹¹⁵ TB 26, 1932, S. 219; enthalten bereits im Katalog von 1906 von Paul Seidel. Wie mir Gerd Bartoschek freundlicherweise mitteilte, sind nur noch drei der Gemälde in der Sammlung erhalten (schriftl. Mitteilung vom 15.5.2003).

²⁹¹⁶ Vgl. den Nachruf auf Pape in *Der Kunstwanderer* 3, 1920/21, S. 173.

²⁹¹⁷ STEFFENS 2002B, S. 83.

beachtliche Ausstellungstournee hinter sich, war in Königsberg, Breslau und Berlin,²⁹¹⁸ in Halle, Hamburg und Merseburg²⁹¹⁹ zu sehen gewesen. Es wurde als ein außerordentlich wichtiger Bestandteil des Sterbezimmers Luthers geschätzt: Um die Westwand für das Gemälde frei zu machen, musste das hier von Wanderer aufgestellte Ruhebett versetzt werden; „die einzige echte Reliquie des Sterbehauses“, das authentische Bahrtuch Luthers, das bis dahin über eine erhöhte Bahre in der Mitte des Zimmers gebreitet war und damit den Blick auf das Gemälde verstellte, wurde sogar ganz aus dem Raum entfernt.²⁹²⁰ Zur Beleuchtung des Bildes installierte man „eigens eine elektrische Lichtanlage“, und 1906 entstand bei Gerhard Stalling in Oldenburg eine druckgraphische Reproduktion.²⁹²¹ Als Buntdruck erschien es sogar als Lehrmittel des Leipziger Lehrervereins.²⁹²²

Als erster der Künstler, die sich mit „Luthers Tod“ beschäftigten, hatte Pape für die darzustellenden Räumlichkeiten in dem von Wanderer eingerichteten Sterbezimmer ein zumindest authentisch wirkendes Vorbild, an das er sich im wesentlichen auch hielt.²⁹²³ In Eckperspektive gibt er einen Teil des Raumes wieder: In der linken, schräg in die Bildtiefe hinein verlaufenden Wand ist links die Türöffnung angeschnitten, die in das angrenzende Schlafzimmer Luthers führt; die den Bildraum im Hintergrund begrenzende Stirnwand des Raumes ist, ganz den lokalen Gegebenheiten gemäß, von einer weiteren, oben flach kielbogenförmig ausgeschnittenen Türöffnung durchbrochen, die in den Flur und das Treppenhaus führt. Rechts im Hintergrund ist auch der vom rechten Bildrand stark beschnittene, unten quadratische, darüber polygonale Ofen zu erkennen, der in der rechten Ecke der Eingangswand aufgestellt war.

Nur das Ruhebett Luthers, das sich vor Aufhängung des Bildes von Pape an der Westwand, also der im Bild nicht mehr aufgenommenen rechten Seitenwand, befand, hat Pape versetzt und mitten in den Raum gestellt. Es nimmt, parallel zur linken Seitenwand aufgestellt, fast die ganze linke Bildhälfte ein und zieht den Blick des Betrachters durch das weiße Kissen und die helle Decke sofort auf sich. In der vorderen linken Ecke wird es noch verdeckt von einem schräg in das Bildfeld ragenden Tisch und einem davor nah an den Betrachter herangerückten Stuhl. Luther hat hier offensichtlich tagsüber noch gearbeitet, ein paar beschriebene Bögen

²⁹¹⁸ Freundl. Mitteilung Frau Rosemarie Knappe, Sterbehaus Luthers, vom 9.4.2002.

²⁹¹⁹ STEFFENS 2002B, S. 83.

²⁹²⁰ Ebd.

²⁹²¹ Ebd. und Anm. 132 auf S. 93.

²⁹²² Ein solcher Druck aus der Reihe „Ausgewählte Bilder der Leipziger Illustrierten Zeitung“, hrsg. vom Lehrmittelausschuss des Leipziger Lehrervereins, befindet sich in der Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. grfl IV b 6532.

Papier, ein Ständer für Schreibfedern weisen darauf hin. Nun liegt der große Reformator sterbend auf dem Lager, die Hände untätig auf der Decke liegend, der Kopf in die ihn stützenden dicken, weichen Kissen gesunken. Weder in der Kleidung noch im Porträt hat Pape sich an das Totenbildnis Furtenagels oder die späteren Ölbilder aus der Cranach-Werkstatt gehalten. Das am Hals gekräuselte Leichenhemd der Cranach-Bilder ist einem gelben Hemd mit Kragen gewichen, der Kopf zeigt noch markantere Züge, das ergraute Haar ist länger. Wüsste man nicht, dass die Szene den sterbenden Luther zeigt, man hielte ihn für einen beliebigen alten Mann.

Noch ist der Tod nicht eingetreten, Luther hat den Mund noch zum Sprechen geöffnet, der weit offene Blick ist gen Himmel gerichtet; in seiner Position musste Luther die Augen dafür etwas verdrehen, so dass der Betrachter fast nur das Weiß seiner Augäpfel sieht. Das Ganze macht folglich einen nicht eben entspannten Eindruck.

Von links beugt sich ein älterer, aber noch kräftiger, in den Gelehrtenhabit gekleideter Mann, in dem wir sehr wahrscheinlich Justus Jonas zu erkennen haben, über den Reformator. Er hat Luther die Linke auf die Schulter gelegt und berührt mit der rechten Hand sacht seinen Arm, während er sich gespannt vorbeugt, um auf Luthers „letztes Bekenntnis“, sein letztes „Ja“ zu seiner Lehre, zu lauschen. Links neben ihm stützt sich ein halbwüchsiger, blonder Junge mit beiden Ellenbogen auf das Bett, Luthers Sohn Martin, und blickt gespannt auf seinen Vater. Nichts lässt erkennen, wie eng er mit dem Sterbenden verwandt ist, reine Neugierde spricht aus seinem Blick. Der jüngere Sohn Paul dagegen, auf der rechten Seite des Bettes kniend, hat immerhin den Kopf weinend in den Händen vergraben und lässt seinen Gefühlen freien Lauf. Ein neben ihm stehender Gelehrter – Aurifaber oder Coelius? – hat ihm tröstend die Hand in den Nacken gelegt, während er gleichfalls auf Luthers letztes Wort lauscht.

Mimik und Gebaren aller anderen Personen drückt kaum etwas anderes aus als Neugier und Spannung: Hinter dem Kissen Luthers taucht der Kopf eines jüngeren Mannes auf, der mit gerunzelter Stirn auf den die letzten Worte formenden Mund des Sterbenden blickt, dahinter ist der Kopf eines weiteren Mannes zu erkennen, der sich wohl auf die Zehenspitzen gestellt hat und nun, den Kopf schräg gelegt, die Hand an das Ohr legt, um besser zu hören. Nah herangerückt – man will ja nichts verpassen – ist auch eine Frau mit aristokratisch spitzer Nase und Kinn, die Gräfin von Mansfeld wohl, die noch ein Medizinfläschchen in ihren Händen hält. Die beiden groß gewachsenen und reich gekleideten bärtigen Männer hinter ihr und dem jüngeren Gelehrten – die Grafen – blicken ernst, fast etwas hochmütig und ohne eine

²⁹²³ Nach einer Zeichnung Wanderers entstand eine Ansicht des Sterbezimmers in einem Holzschnitt mit Ansichten der Lutherstätten im Mansfelder Land, abgebildet in: *Über Stadt und Land. Deutsche Illustrierte*

Gefühlsregung erkennen zu lassen, auf die Szene herab. Drei weitere Männer drängen sich im Hintergrund, von denen nur der rechts an den Ofen gelehnt Stehende Erschütterung erkennen lässt. Den rechten Vordergrund nimmt eine junge Dame ein, die sich – der Bedeutung der Szene gemäß – hingekniet hat; doch auch in ihr hat die Neugier über die Frömmigkeit die Oberhand gewonnen, und sie versucht, einen Blick auf den bedeutenden Sterbenden zu erhaschen. Rein geschäftsmäßig wirkt der im linken Türrahmen stehende Bebrillte, der noch einen Becher in der Hand trägt und bei dem es sich wohl um einen der Ärzte handelt.

Von psychologischer Durchdringung ist Papes Gemälde von „Luthers letztem Bekenntnis“ weit entfernt, weder die in Königs Zeichnung zum Tragen kommende Frömmigkeit, die Heiligkeit des Augenblicks, noch die hemmungslose Trauer aus Struys Bild hat Pape in seinem Gemälde auszudrücken vermocht. Die Reaktionen der Umstehenden sind, wenn nicht kalt-unbeteiligt, von schierer Neugier, ja Sensationsgier geprägt.

Pape hat sich die klassischen protestantischen Konnotationen des sterbenden Luther zum Bildthema gemacht, das glaubensstarke Gebet und Bekenntnis. In einer letzten Kraftanstrengung bringt der Sterbende das geforderte „Ja“ hervor, darauf weisen die auf der Decke gekrampften Hände, die verdrehten Augen hin. Von Bekenntnisfreude, wie sie Königs Sterbender noch zeigt, kann allerdings keine Rede sein.

Warum war das emotional so kalte, kaum mehr als Aufregung und Neugier vermittelnde Gemälde so beliebt? Sieht man von den genannten Schwächen in der Figurenzeichnung ab, so zeigt das Bild immerhin eine warme Farbigkeit und lebendige Pinselführung. Die Szene wird effektiv von dem Licht des oben im Bild hängenden und noch unterhalb der Kerzen vom Bildrand beschnittenen, glänzenden Messingleuchter beleuchtet, die besonders Luthers Lager, aber auch die Umstehenden in ein warmes, gelb-rötliches Licht taucht, während sich der Hintergrund zunehmend im Schatten verliert. Das Blitzen des metallenen Leuchters, die Reflexionen in dem vorn auf dem Tisch stehenden Glas, der virtuos gemalte, kostbare Rock des älteren Grafen zeigen, dass Pape die Bilder Menzels genau studiert hat, und in Menzel'scher Tradition sah er sich wohl auch als Chronist der Hohenzollern.

An Papes Bild scheint sich das Vorurteil der oberflächlich pathetisch-glanzvollen, aber inhaltsleeren Historienmalerei des 19. Jahrhunderts exemplarisch zu bestätigen. Nur wenige Jahre nach seiner glanzvollen Aufhängung im Sterbezimmer Luthers sorgte die zunehmende Ablehnung des Historismus des 19. Jahrhunderts dafür, dass die Anbringung des effektvollen

Bildes an dem ‘authentischen’ Ort in die Kritik geriet.²⁹²⁴ Heute hängt es als einziges Ausstattungsstück in einem nicht zur ‘Lutherwohnung’ des Sterbehauses gehörigen Raum.

V.19. Ein Nachspiel – Karl V. am Grab Luthers in der Wittenberger Schlosskirche

Nicht alle graphischen Lutherlebenfolgen schließen mit Luthers Tod, seinem Leichenzug oder Begräbnis ab. Einige, wie m. W. zuerst die des Barons Wilhelm von Löwenstern, verbildlichten zusätzlich eine Episode, die sich erst im Jahr nach Luthers Tod, 1547, ereignet haben soll und die in erster Linie den posthumen Respekt vor Luther durch einen seiner größten Feinde thematisiert: „KAISER CARL V./ an dem Grabe Luthers zu Wittenberg./ 1547“ (Abb. 93).²⁹²⁵

Das Bildthema geht auf eine Episode zurück, die sich der Sage nach im Jahr nach Luthers Tod abgespielt haben soll. Karl V. hatte am 24. April 1547 mit seinem Heer den schmalkaldischen Bund in der Schlacht bei Mühlberg vernichtend geschlagen und den Kurfürsten Johann Friedrich den Großmütigen gefangen genommen. Kurz darauf schlug er sein Feldlager bei Wittenberg auf und belagerte die Stadt, die dem Kaiser am 18. Mai durch den mit der Todesstrafe bedrohten Kurfürsten übergeben wurde. Am 23. Mai 1547 kam der Kaiser selbst in die Stadt. Nach dem Bericht Johannes Bugenhagens begutachtete er Stadt und Festung und machte der Kurfürstin Sibylle im Schloss einen Besuch.²⁹²⁶ Ein Bericht des Arztes des Kurfürsten Johann Friedrich von Sachsen, Matthäus Ratzebergers, erwähnte auch, Karl habe sich in der Schlosskirche von dem Studenten Johann Burges das Grab Luthers zeigen lassen, das er aber „im geringsten nicht versehren“ ließ.²⁹²⁷

Erst gegen 1600 taucht allerdings in den Quellen eine neue Geschichte auf, die z. B. Johann Georg Neumann in seiner „Oratio de tumulo divi M. Lutheri, adhuc inviolato, Wittenbergae Saxonum 1607“ verbreitete:

„Ich darf hier auch nicht die Achtung des Kaisers gegenüber den heiligen Überresten Luthers übergehen. Denn als er die Stadt betrat und das Grab Luthers mit Augen und Gedanken betrachtete und Ferdinand, nämlich Alba, sehr stark auf die Ausgrabung des Körpers drängte, sagte Karl: ‘Lasset ihn ruhen, bis er seinen Richter findet’. Und als der Bischof Antoine Perrenot ihn von neuem bedrängte, antwortete der Kaiser: ‘Ich muß nicht gegen Tote, sondern gegen Lebende Krieg führen.’“²⁹²⁸

²⁹²⁴ So teilte mir freundlicherweise Frau Rosemarie Knappe mit (schriftl. Mittlg. vom 9.4.2002).

²⁹²⁵ KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 34.16.1.–5., S. 119 f.

²⁹²⁶ JOESTEL 1992, S. 92; JUNGHANS 1987, S. 101.

²⁹²⁷ JUNGHANS 1987, S. 111 f.

²⁹²⁸ Zitiert nach JUNGHANS 1987, S. 102. Andere frühe Quellen, die die Episode ähnlich erzählen, sind der „Adelsspiegel“ Cyriakus Spangenbergers und Schriften von Johannes Wolf 1600 und Matthäus Dresser 1606. Sowohl Spangenberg als auch Wolf studierten in der Zeit nach dem Schmalkaldischen Krieg in Wittenberg und geben wohl mündliche Wittenberger Berichte wieder: JUNGHANS 1987, S. 107–109.

Andere Überlieferungen verlegten das Ansinnen des berüchtigten Herzogs Alba, Luthers Grab zu schänden, in das Feldlager, und Antoine Perrenot de Granvelle, Bischof von Arras und Berater Karls V., habe es in der Wittenberger Schlosskirche noch einmal wiederholt.²⁹²⁹ Auch der genaue Wortlaut von Karls Erwiderung differiert in den Quellen. So schrieb Johannes Wolf im Jahr 1600, Karl habe „die Bitte des Bischofs von Arras, Luther auszugraben und zu verbrennen, mit den Worten abgeschlagen [...]: ‘Ich führe keinen Krieg gegen Tote.’“²⁹³⁰ Und laut Matthäus Dresser soll er gesagt haben: „Lasset ihn bis zum Tag der Auferstehung und des Gerichts aller ruhen.“²⁹³¹

Diese ältesten Quellen beruhen wohl auf einer mündlichen Wittenberger Überlieferung, deren Wahrheitsgehalt sich schwer abschätzen lässt. Tatsache ist, dass Karl V. tatsächlich bei seinem Feldzug gegen die deutschen Protestanten von dem Herzog Alba und dem Bischof von Arras begleitet wurde und sicher auch die Wittenberger Schlosskirche besuchte.²⁹³² Wirkt die Überlieferung soweit glaubhaft, ist es doch auffällig, dass die Anekdote weder in dem Bericht Bugenhagens noch in den zahlreich überkommenen Berichten aus der Entourage des Kaisers mit auch nur einer Silbe erwähnt wird. Hinzu kommt, dass es ganz ähnliche Berichte schon von Herrschern der Antike gab:

„In den Karthagischen Kriegen erwiderte der Karthager Hamilkar Barkas den Herolden des Gajus Fundulus, die um die Erlaubnis zur Bestattung ihrer Toten bitten, er gestatte das Begräbnis, weil er Krieg nur mit den Lebenden führe. [...] Als die Truppen Karthagos den Leichnam des römischen Feldherrn Sempronius Blaesus zerstückeln wollen, wehrt ihnen Hannibal mit den Worten, man dürfe nicht Rache nehmen an einem Körper, der nicht mehr fühle.“²⁹³³

Der Verdacht scheint hier nicht unbegründet, dass die Anekdote in antiker Tradition den Topos des großmütigen Herrschers und milden Siegers bedient, der sich in diesem Fall auch noch durch religiöse Toleranz auszeichnet. Andererseits konnte man sie auch im Sinne von Luthers Anhängern deuten: Karl habe seinem großen Feind Luther posthum den ihm gebührenden Respekt erwiesen. Zwar habe Karl die Lehre Luthers sein Leben lang bekämpft, ihm aber letztlich doch seine Anerkennung nicht vorenthalten können. Nur, wenn wir eine Lesart der Anekdote auch in diesem Sinne zulassen, erklärt sich, dass einige graphische Lutherlebenfolgen des 19. Jahrhunderts mit dem Besuch Karls V. am Grab Luthers

²⁹²⁹ So die Altenburger Lutherausgabe von 1663, s. JUNGHANS 1987, S. 105.

²⁹³⁰ JUNGHANS 1987, S. 108.

²⁹³¹ Ebd.

²⁹³² JUNGHANS 1987, S. 102.

²⁹³³ JOESTEL 1992, S. 94; KAT. WITTENBERG ²1993, S. 262.

schließen.²⁹³⁴ Als letzter Triumph wird dem Helden nach seinem letzten Bekenntnis und sanften Tod noch die Würdigung eines großen Gegners zuteil.

Das Thema wurde mindestens vier Mal, drei Mal davon in den 40er Jahren des 19. Jahrhunderts, auch Gegenstand für die Malerei. Den Anfang machte der Berliner Historienmaler Carl Rohrborn, gebürtig aus der 'Lutherstadt' Eisleben, der ein Bild „Carl V. am Grabsteine Luthers in der Schloßkirche zu Wittenberg“ in der Berliner akademischen Ausstellung 1842 zeigte; das gleiche Bild oder eine Wiederholung war dort 1844 zu sehen.²⁹³⁵ Dem Katalogtext entnehmen wir, welcher Moment genau dargestellt war: „Alba fordert den Kaiser auf, die Gebeine des Reformators hinauswerfen zu lassen. Buggenhagen und Lucas Cranach sehen ängstlich dem Ausspruche des Siegers entgegen.“²⁹³⁶

Die Vorliebe des 19. Jahrhunderts für das Transitorische tritt hier wieder zutage, das Bild bezog seine Spannung offensichtlich aus der besorgten Erwartung der Reaktion des Kaisers. Leider haben wir keine Anschauung von dem Gemälde, so dass wir nicht wissen, wie die Protagonisten, Karl V. etwa oder Alba, charakterisiert waren. Ähnlich schlecht ist die Überlieferung zu einer Farbskizze gleichen Themas, die Karl Fielgraf 1844 in der Berliner akademischen Ausstellung zeigte.²⁹³⁷ Er hatte zwei Jahre zuvor bereits einen „Thesenanschlag Luthers“ gemalt, davor „Luther trifft Frundsberg auf dem Reichstag zu Worms“. Für das Thema „Karl V. an Luthers Grab“ mag er sich, wie vielleicht schon Rohrborn 1842, auch im Hinblick auf den bevorstehenden 300. Todestag Luthers im Jahr 1846 entschieden haben: Karl V. ist dann ein historisches Vorbild für die Ehrung des toten Reformators; im Gegensatz zu Herzog Alba und Granvelle kann er auch den Andersgläubigen ein Beispiel dafür bieten, wie man mit dem Andenken an den Begründer des Protestantismus umzugehen habe.

Im gleichen Jahr wie Fielgraf malte auch Adolf Friedrich Teichs (1812–1860) einen „Karl V. am Grabe Luthers“. Das Bild war ebenfalls auf der Berliner akademischen Kunstausstellung 1844 zu sehen und ist uns als einzige dieser frühen Umsetzungen des Themas in der Lutherhalle Wittenberg erhalten geblieben (Abb. 338).²⁹³⁸ Das monumentale,

²⁹³⁴ Nach von Löwenstern auch ein Gedenkblatt des Zeichners A. Frauenfeld (KAT. AUSST. COBURG 1980, Kat. Nr. 41.19., vgl. Gesamtansicht S. 135), eines aus Philipp Schömb's Lithographischer Anstalt in Offenbach (Kat. Nr. 42.19, S. 138), eine Illustration zu F. W. Genth's „Das Leben Dr. Martin Luthers“ von 1841 (Kat. Nr. 58.26., S. 160, ohne Abb.) und zu E. T. Jäkels Lutherbiographie, 1840–46 (Kat. Nr. 61.16., S. 175, ohne Abb.).

²⁹³⁵ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1842, S. 62, Nr. 804; ebd., Ausstellung 1844, S. 74, Nr. 864. Erwähnt bei BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 281.

²⁹³⁶ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1842, S. 62, Nr. 804; ebd., Ausstellung 1844, S. 74, Nr. 864.

²⁹³⁷ BM I,1, S. 304; BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1844, S. 22, Nr. 238; erwähnt bei BÖRSCH-SUPAN 1988, S. 281.

²⁹³⁸ Öl/Lwd., 235 x 312 cm. Wittenberg, Lutherhalle, Inv. Nr. s 256/6; – Literatur: STIER 1860, S. 16 f.; BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1844, S. 90 f., Nr. 1043; JUNGHANS 1987, S. 100; KAT.

über drei Meter breite Gemälde zeigt einen großzügigen Ausschnitt der Wittenberger Schlosskirche. Offenbar bemühte sich Teichs mit archäologischer Gewissenhaftigkeit um eine Rekonstruktion der seit der teilweisen Zerstörung im Siebenjährigen Krieg 1760 stark veränderten Kirche:²⁹³⁹ Der Einblick in den hell erleuchteten Chor im Hintergrund des Bildes rekonstruiert das originale Maßwerk, und am Choreingang sind die beiden aus der früheren Ausstattung erhaltenen, knienden Kurfürstenskulpturen in Richtung auf den Altar aufgestellt.²⁹⁴⁰ In weiten Teilen aber war der Künstler angesichts der wenig erschlossenen Baugeschichte der Schlosskirche auf Spekulationen angewiesen, und so entstand eine „monumentale Phantasiearchitektur“, die „mit der tatsächlichen Gestaltung der spätgotischen Schloßkirche“ wenig zu tun hat.²⁹⁴¹ Den einschiffigen Raum des Hauptschiffes, den das Bildfeld fast in seiner ganzen Breite erschließt, hat Teichs sehr schlicht gestaltet, die Wände sind einfach weiß verputzt, die hoch ansetzenden Fenster zwischen rhythmisierenden Wandpfeilern weiß verglast und mit einer dünnen, grünen, das Licht dämpfenden Bespannung versehen. Das Licht, das durch die offene Bogenöffnung in der linken Seitenwand – die Thesentür – hereinfällt, erhellt nur einen kleinen Ausschnitt des weithin im Schatten liegenden Kirchenschiffes. In diesem Lichtstreifen steht Kaiser Karl V., den der zwischen 1840 und 1844 in München ansässige Teichs²⁹⁴² vielleicht nach Tizians Porträt des Herrschers von um 1548 in der Alten Pinakothek zeichnete. Der in einen prachtvollen reichen Rock mit spitzenverziertem Hemd und pelzbesetztem Mantel gekleidete Kaiser hat sich mit ernstem Blick einer rechteckigen Fußbodenvertiefung im vorderen Bildteil zugewandt. Es ist die Grabstätte Luthers, von der die obere Deckplatte bereits entfernt worden ist, ebenso die Abdeckung mit der Gedenktafel für „D. M. LVTHER“; beide Platten lehnen nun aneinander gelehnt hinter der schon halb geöffneten Grabstätte.

Der Umstand, dass man bereits begonnen hat, in Luthers Grabesruhe einzudringen, erhöht den dramatischen Gehalt gegenüber den entsprechenden Lutherlebengraphiken, die die Grabplatte

WITTENBERG ²1993, S. 260–262; STEFFENS – HENNEN 1998, Kat. Nr. 40, S. 192 f. – Abb. in KAT. WITTENBERG ²1993, S. 261; Joestel 1992, S. 96 f.

²⁹³⁹ Vgl. zur Geschichte der Schlosskirche STEFFENS – HENNEN 1998.

²⁹⁴⁰ STEFFENS – HENNEN 1998, S. 192 f. Vgl. auch eine Zeichnung von Michael Adolph Siebenhaar von um 1730, die den originalen Zustand der Kirche reflektiert: KAT. WITTENBERG ²1993, S. 252, Abb. 228 (Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. gfl. VII 6091). Die Kurfürstenskulpturen sind hier ähnlich aufgestellt, ein Joch weiter östlich sind die Kurfürstengrabbmäler Peter Vischers d. J. in die Wand eingelassen, die auch Teichs andeutungsweise in seiner Zeichnung aufnimmt. Ganz am linken Bildrand in Siebenhaars Zeichnung ist auch die Grabplatte Kurfürst Rudolfs II. und seiner Gemahlin Elisabeth noch zu sehen, die Teichs in seinem Gemälde an der entsprechenden Stelle in die Wand einließ und die auch heute noch existiert, vgl. HARKSEN ⁹1999, Abb. S. 15.

²⁹⁴¹ STEFFENS – HENNEN 1998, S. 193.

²⁹⁴² Vgl. WEIZSÄCKER – DESSOFF 1909, Bd. 2, S. 154.

stets unversehrt zeigen, enorm: Der Kaiser erscheint erst im letzten Moment, um den Frevel zu verhindern.

Angeordnet wurde die Aktion wohl von dem Herzog von Alba, der, mit seinem spitzen Bart, dem hängenden Schnurrbart und den langen, hageren Gesichtszügen den zeitgenössischen Bildnissen gleicht, die z. B. auch Anton von Werner (Abb. 205) oder Hermann Wislicenus für den „Reichstag zu Worms“ (Abb. 216) herangezogen hatten. Teichs hat die unangenehmen Züge des berüchtigten Herzogs noch überspitzt, im Vergleich zu dem ruhigen, ebenmäßigen Gesicht des Kaisers meint der Betrachter fast, eine Karikatur vor sich zu haben. Der mit seinem Brustpanzer bewehrte, kriegerische Herzog steht schräg rechts hinter dem Kaiser, sein linker Arm weist gebieterisch auf die Öffnung im Kirchenboden, das Gesicht ist missmutig dem Kaiser zugewandt. Denn dieser hat, überlegen und ruhig den rechten Arm in die Seite gestützt, der Grabschändung Einhalt geboten und weist das Ansinnen Albas mit einer abwehrenden Geste seines linken Armes zurück.

Eine ärgerliche Reaktion ruft diese Haltung des Kaisers auch bei zwei hohen Geistlichen hervor, die am linken Bildrand hinter einem Betpult am Fußende der Graböffnung stehen, einem Kardinal und einem Bischof. Der Kardinal, in Rückenfigur gezeichnet, trägt seinen roten Hut an einem Band auf dem Rücken. Sein Gesicht ist nur im verlorenen Profil zu sehen, lässt aber doch ein spitzes Kinn, eine lange, spitze Nase und düster buschige Augenbrauen erkennen, ein Zerrbild eines katholischen Geistlichen. Er hat den Oberkörper zurückgenommen und den Kopf in den Nacken geworfen, als fahre er vor Entsetzen über das Verhalten des Kaisers zurück. Neben ihm steht, im Profil zum Betrachter, ein Bischof in seinem prächtigen Habit, karikaturhaft auch er mit seinem verkniffenen Mund, der spitzen Nase und der düster gerunzelten Stirn. Laut Katalogtext der Berliner Ausstellung von 1844 handelt es sich bei dem ärgerlich seinen brokatenen Mantel raffenden Mann um Antoine Perrenot de Granvelle, den Bischof von Arras, der Albas Anliegen am Grab Luthers unterstützt haben soll.²⁹⁴³ Mit den zeitgenössischen Porträts Granvelles, die z. B. von Antonis Mor oder von Tizian erhalten sind und einen schmalgesichtigen Mann mit feinen Zügen und wachem Blick zeigen,²⁹⁴⁴ hat dieser Bischof von Arras nichts zu tun, Teichs hat ihn vielmehr auf den Typus eines fanatisch-zänkerischen katholischen Geistlichen reduziert.

Etwas differenzierter sind die beiden rot gewandeten Kardinäle gegeben, die die Szene aus dem Bildhintergrund, einige Meter hinter Alba stehend, begutachten, doch ist auch hier, in den herabgezogenen Mundwinkeln des dicklichen, weißhaarigen Kardinals mit der roten Nase

²⁹⁴³ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1844, S. 90 f., Nr. 1043.

und in dem kalten, höhnischen Blick des allzu glatten Dunkelhaarigen deutliche Missbilligung zu erkennen. Die Repräsentanz der alten Kirche wird durch einen Mönch vervollständigt, der sich hockend auf die schräg im Kirchenschiff stehende Grabplatte lehnt, den Blick auf die Öffnung im Kirchenboden gerichtet. Der Abscheu vor dem hier Begrabenen drückt sich in seinen fest zusammengepressten Lippen und der gerümpften Nase aus, und um es nicht an Deutlichkeit fehlen zu lassen, hat der Mönch sogar die Faust geballt.

Dem düsteren Bild, das Teichs von der katholischen Geistlichkeit entwirft, stehen die sympathischer gezeichneten Wittenberger Reformationsanhänger gegenüber. Von den prominenten Anhängern Luthers sind, der Katalogtext von 1844 verrät es,²⁹⁴⁵ Lucas Cranach und Johannes Bugenhagen anwesend. Ersterer steht schräg links hinter dem Kaiser, erkennbar an seinem langen, teilweise ergrauten Bart. Er begleitet den Kaiser vielleicht als Abgeordneter des Magistrats, und in der herabhängenden Rechten hält er den riesigen Kirchenschlüssel. Mit gerunzelter Stirn und besorgtem Blick schaut er auf den grimmigen Alba, die Linke hat er zum Zeichen seiner Bestürzung auf die Brust gelegt. Besorgt schaut auch Bugenhagen (vgl. Abb. 170), der ihm gegenüber am rechten Bildrand steht, und im Gesicht des neben ihm stehenden und ein Buch umklammernden Studenten oder jungen Geistlichen vermeint der Betrachter verhaltene Wut wahrzunehmen.

Vor den beiden evangelischen Gelehrten knien zwei weitere Männer: Der Handwerker, der bereits mit der Öffnung des Grabes begonnen hat, ein derber Mann mit kräftigem, dunklen Vollbart und einer ledernen Arbeitsschürze, hält in seiner Arbeit inne; er hat sein Arbeitsgerät sinken lassen und die rechte Hand auf das Bein gelegt, den Blick abwartend auf die sich zwischen dem Kaiser und Alba abspielende Szene gerichtet, auf weitere Anordnungen wartend. Er tut nur seine Arbeit und scheint frei von ideologischer Verstrickung. Ähnlich verhält es sich mit dem spanischen Ritter, der sich vorn am rechten Bildrand, den Helm in der Linken, ehrerbietig vor dem Kaiser hingekniet hat. Möglicherweise war er auf Anordnung Albas für die Überwachung der Graböffnung zuständig, fügt sich nun aber dem gegenläufigen Befehl des mächtigen Herrschers.

Eindeutig hat Teichs in seinem Bild Gut und Böse geschieden, und die katholische Geistlichkeit und der fanatische Herzog Alba übernehmen die undankbare Rolle der rachsüchtigen religiösen Eiferer. Sprach man schon in Lessings „Hus vor dem Konzil“ (Abb. 90) von einem ‘Kampfbild’ gegen den Katholizismus, wie musste Teichs Bild da erst wirken!

²⁹⁴⁴ Vgl. das Porträt von Antonis Mor von 1549 in: KAT. AUSST. BONN 2000, Kat. Nr. 87 oder aus Tizians Werkstatt, um 1548/50 in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, Kat. Nr. 632, Abb. S. 451.

²⁹⁴⁵ BÖRSCH-SUPAN 1971, Bd. 2, Ausstellung 1844, S. 90 f., Nr. 1043.

Erst 1859 wurde das Thema noch einmal von einem Künstler aufgegriffen: Von Friedrich Wilhelm Martersteig, der bereits einige Bilder zu Luthers Leben gemalt hatte, ist eine Farbskizze erhalten (Abb. 339).²⁹⁴⁶ Ob ein Gemälde zu dem Thema ausgeführt wurde, ist mir nicht bekannt. Eine kurze Beschreibung des schnell hingepinselten Bildchens mag hier reichen. Der Schauplatz ist natürlich eine Kirchenarchitektur, die hier aber mit der der Wittenberger Schlosskirche nichts zu tun hat und überhaupt etwas fantastisch wirkt. Etwas aus der Mittelachse nach links verschoben trennt eine mächtige runde Säule das linke, in ein geheimnisvolles Dunkel verlaufende und mit Kreuzgratgewölben überspannte Seitenschiff von einem Altarraum ab; dieser ist, im Gegensatz zu dem Seitenschiff, von einem aus einem Obergadenfenster links kommenden Lichtstrahl hell erleuchtet, so dass das auf dem Altartisch stehende Kruzifix und die davor liegende Bibel den Blick des Betrachters auf sich ziehen.

Vor dem Eingang in den Altarraum steht im Zentrum der Komposition auf der Mittelachse des Bildes frontal zum Betrachter der Kaiser, Karl V., den Orden vom Goldenen Vlies um den Hals und einen Purpurmantel mit Hermelinbesatz um die Schultern. Vor ihm, vom unteren Bildrand angeschnitten, sind zwei Grabplatten in den Kirchenfußboden eingelassen, eine davon muss die Luthers sein. Schützend hält der Kaiser die rechte Hand über den Gräbern, den Umstehenden bedeutend, dass sie nicht angetastet werden dürfen. Links von ihm hat sich ärgerlich ein gleichfalls durch einen Purpurmantel in seinem hohen Rang bezeichneter, schwarzbärtiger Mann mit hohem Hut abgewandt, der Herzog Alba, dessen Wunsch nicht stattgegeben wird. Rechts vom Kaiser kniet dagegen ein weißbärtiger Bürger, und wir dürfen vermuten, dass es sich um Lucas Cranach handelt, der den Kaiser vielleicht auf Knien um Schonung des Grabes gebeten hat oder nach dessen Entscheidung voll Dankbarkeit in die Knie gesunken ist. Ein alter Mönch steht etwas hinter ihm und dem Kaiser, aufmerksam auf die Reaktion des Herrschers merkend, und weitere Männer verteilen sich nach hinten hin in den Kirchenraum.

Aus den typisierten Gesichtern lässt sich über die Aussageabsicht nichts weiter ablesen, doch dürfen wir annehmen, dass Martersteig wie Rohrborn, Fielgraf und Teichs mit der Verbildlichung der Anekdote um Kaiser Karl V. am Grab Luthers ein Exempel statuieren wollte: Die posthume Anerkennung Luthers geht einher mit der vorbildlichen religiösen Toleranz des mächtigen Herrschers, Rachsucht und engstirniger religiöser Fanatismus des Herzogs Alba werden dagegen abgelehnt.

²⁹⁴⁶ Öl/Lwd., 32,5 x 28,7 cm. Kunstsammlungen zu Weimar, Inv. Nr. G 950. Signiert mit Monogramm: FMg, datiert: Paris 1859.

Auffällig ist die Häufung der Bilder dieses Themas in den Jahren von 1842–1844. Dabei mag der bevorstehende 300. Todestag Luthers 1846 eine Rolle gespielt haben. Möglicherweise hatten Rohrborn, Fielgraf und Teichs aber auch beim Malen des Tugendexempels Karls V. die Herrscher ihrer eigenen Zeit vor Augen: Karl V. könnte dann z. B. für den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. stehen, der nach den „Kölner Wirren“ der 30er Jahre 1842 durch das Kölner Dombaufest seinen Willen zur konfessionellen Versöhnung kundtat. Er mag aber auch ein Appell an den bayerischen König Ludwig I. sein, der sich im gleichen Jahr noch weigerte, die Büste Luthers in der Walhalla aufzustellen (s. o. S. 188).

Eine merkwürdige Diskrepanz scheint, zumindest in Teichs Gemälde, zunächst zwischen der Toleranzbotschaft und der deutlichen Feindseligkeit gegen die katholische Geistlichkeit zu bestehen, doch zeigt Teichs Differenzierung zwischen dem katholischen Herrscher und den katholischen Geistlichen, dass es ihm nicht um den Katholizismus an sich ging, sondern vielmehr, wie vielen Liberalen, um engstirniges ‘Pfaffentum’, das dann auch in den eigenen, protestantischen Reihen abgelehnt wurde.

V.20. Resümee: Das Lutherbild als Spiegel der historischen Entwicklung Deutschlands im 19. Jahrhundert?

Die Malerei des 19. Jahrhunderts verfügte über ein erstaunliches Themenspektrum, wenn es darum ging, Szenen aus Luthers Leben ins Bild zu setzen. Angefangen bei seinem Schuleintritt in Magdeburg und seinem ‘schicksalhaften’ Kurrendesingen als 14-Jähriger in Eisenach bis hin zu seinem Tod, ja seiner posthumen Ehrung, gibt es in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts meist gleich mehrere Bilder zu verschiedensten Episoden in Luthers Leben: Bekannt geworden sind mir fünf Bilder zu seiner Schulzeit in Magdeburg, sieben zu „Luther als Kurrendesänger“, sechs zu seiner Zeit als Student und zehn zu seinem Erfurter Klosterleben und seiner Romfahrt vor dem reformatorischen ‘Durchbruch’. Zwölf Bilder befassten sich mit Ablassstreit (Wilhelm Lindenschmit d. J.) und – vor allem – Luthers Thesenanschlag, drei verbildlichten sein Verhör vor Cajetan in Augsburg 1518. Auch die Flucht aus Augsburg wurde zwei Mal Thema, und drei Künstler beschäftigten sich mit der Leipziger Disputation mit Eck 1519. Verhältnismäßig oft wurde die Verbrennung der Bannbulle ins Bild gebracht, nämlich sieben Mal, erstaunlich oft, sechs Mal, auch die historisch nicht sehr relevante Szene von Luthers Einzug in Worms. Sechs Mal wurde auch die Begegnung mit Frundsberg Thema, und Luthers Verhör vor dem Wormser Reichstag bildet mit 15 Bildern das größte Konglomerat. Die Entführung auf die Wartburg wurde,

ebenso wie die Ankunft auf der Wartburg, drei Mal aufgegriffen, sechs Mal die Bibelübersetzung auf der Wartburg und zwei Mal die Anekdote von Luthers Wurf mit dem Tintenfass. Sechs Künstler befassten sich mit der Begegnung Luthers mit den Schweizer Studenten auf dem Rückweg von der Wartburg, nur zwei dagegen mit dem Grund für die Rückkehr Luthers nach Wittenberg, dem Bildersturm. Verlobung und Trauung Luthers wurden je drei Mal Thema, einmal auch seine Hochzeitsfeier, und gleichfalls nur einmal Luthers mutiges Verhalten angesichts der Pest. Das Marburger Religionsgespräch wurde sechs Mal verbildlicht und drei Mal verschiedene Anekdoten zu Luthers Coburg-Aufenthalt im Jahr 1530; in diesem Zusammenhang wurde auch das vereinzelt Bild Heinrich Stelzners, „Luther als Tonsetzer“, behandelt.

Drei Künstler reflektierten über die Geschichte ihres eigenen Metiers und die Wirkung der Malerei, indem sie in verschiedener Weise Cranachs Lutherporträts zum Bildgegenstand machten. Zehn Mal wurde „Luther im Kreise seiner Familie“ Thema, fünf Mal davon musizierend, vier Mal bei Hausandacht oder Tischgebet, und nur ein Mal malte ein Künstler, Wilhelm Lindenschmit, wie Luther mit seinen Kindern spielt. Auch Luthers Frömmigkeit, wie sie sich in Gebet, Predigt und Priesteramt äußert, wurde mehrfach Bildthema: vier Bilder zeigten Luthers Gebet für den kranken Melanchthon, vier seine Predigt in verschiedenen historischen Zusammenhängen, zwei die Austeilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt. Luthers Verhältnis zu seinem Kurfürsten und einem anderen Fürsten, Philipp von Hessen, wurde vier Mal Thema, vier Mal auch sein Gespräch und Zusammenarbeit mit seinem engsten Freund und Mitarbeiter Melanchthon. Eine Ausnahme bildete ein Melanchthon statt Luther in den Bildmittelpunkt stellendes „Reformatorengespräch“ Adolf Schlabitz’.

Vier Mal wurde verbildlicht, wie Luther im Kreise seiner Gefährten die Bibel übersetzt, einmal auch seine „Tischreden“. Die „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“ durch Luther griff nur ein Maler auf, drei dagegen seinen kurz darauf erfolgten Tod, vier sogar den Besuch Karls V. am Grab Luthers.

Aus all diesen Bildthemen setzt sich ein Lebenslauf zusammen, der keineswegs in normalen Bahnen verlief, der vielmehr – je nach Sichtweise – der exemplarische Lebenslauf eines Gottesmannes oder Helden ist. Das beginnt schon bei den frühen Aversionen gegen das Mönchtum in Magdeburg und bei der Kurrendesing-Szene, in der sich bereits die außergewöhnlichen Anlagen des jungen Luther offenbaren, in der sein Leben eine erste, schicksalhafte Wende nimmt. Das setzt sich fort in seinen Studenten- und Mönchs Jahren, in denen einzelne Momente schon auf sein späteres reformatorisches Wirken hinweisen, wie der Bibelfund und das Bibelstudium im Kloster, oder aber – der „Tod des Alexius“ – Luthers

Leben scheinbar durch schicksalhafteres bzw. göttliches Eingreifen in die vorgesehenen Bahnen gelenkt wird. Studenten- und Mönchsahre bilden so die Inkubationszeit, die die reformatorische Erkenntnis in Luther reifen ließ und endlich zu seinem ersten öffentlichen Auftreten führte: dem Thesenanschlag.

Hier tritt der Reformator auf die Bühne der Weltgeschichte, auf der er sich – ausgestattet mit starkem Gottvertrauen und großem Mut – glänzend behauptet: Selbstbewusst führt er durch den Thesenanschlag, sein Auftreten im Verhör vor Cajetan, die Leipziger Disputation und die Verbrennung der Bannbulle den Bruch mit der katholischen Kirche herbei und behauptet seinen allein auf dem göttlichen Wort und dem Gewissen beruhenden Glauben vor den Mächtigsten des Reiches auf dem Wormser Reichstag. Es folgt eine Zeit der Stille und Einkehr auf der Wartburg, in der der Held aber nicht untätig bleibt, sondern im Gegenteil ein höchst folgenreiches Werk vollbringt, das er 'seinem' Volk, den Deutschen, als Erbe mitgeben wird: die Bibelübersetzung. Revolutionäre Zustände zwingen ihn, von der Wartburg herabzusteigen und Ordnung in seiner Heimat zu schaffen. Besiegelt wird diese Ordnung durch die Heirat des Helden, durch die Luther ein Beispiel für seine Lehre gibt und damit – auf Jahrhunderte hinaus ein Vorbild für das deutsche Familienleben – das erste, deutsche Pfarrhaus ins Leben ruft. In den verbleibenden Jahren seines Lebens lebt er gemäß seiner Lehre, führt im Familienkreis ein vorbildliches, bürgerliches und frommes Leben, verliert nie seinen starken Glauben und pflegt ein inniges Verhältnis zu der Obrigkeit. Sein letztes, großes Werk, die Revision der Bibelübersetzung mit Hilfe der Wittenberger Gefährten, bildete noch einmal ein Beispiel für seinen Fleiß und gewaltige Arbeitsanstrengung, mit der er 'seinem' Volk die Grundlage des protestantischen, spezifisch deutschen Glaubens lieferte. Bis zu seinem Tod war er, die „Versöhnung der Grafen von Mansfeld“ demonstriert es, aufopferungsvoll im Dienst der Anderen unterwegs, und noch im Tod bekannte er sich zu seiner Lehre und starb im Vertrauen auf Gott. Posthum erwies ihm noch einer seiner größten Gegner, Karl V., Respekt.

Dabei wurden nicht nur die großen Stationen in diesem Heldenleben Bildthema, sondern sie wurden von Anekdoten unterfüttert, in denen sich die hervorragenden Charaktereigenschaften des Gottesmannes Luther exemplarisch zeigen ließen: Sein Heldenmut z. B. wurde von Georg von Frundsberg anerkannt und bewährte sich bei der Entführung auf die Wartburg und in der Wittenberger Pestepisode, seine Liebenswürdigkeit zeigte sich nicht nur im Familienkreis, sondern auch bei seinem Treffen mit den Schweizer Studenten in Jena, seine Großzügigkeit in der Episode, in der er dem bedürftigen Studenten einen Silberbecher schenkt etc.

Der Überblick macht noch einmal deutlich: Anders als in den Lutherlebenfolgen, die vor dem 19. Jahrhundert entstanden, legte die Luther-Historienmalerei des 19. Jahrhunderts den Hauptakzent nicht auf eine Heilsgeschichte des Protestantismus, in der Luther 'nur' als Werkzeug Gottes auftritt, sondern auf das ganz persönliche Leben Luthers. Schon die Breite, in der dieses behandelt wurde, die Häufigkeit, mit der man Lutherthemen malte, ist nur aus dem bereits oben dargelegten Umschwung in der Rezeption Luthers zu erklären: Das 19. Jahrhundert sah in ihm mehr als der Begründer einer Religion, er wurde darüber hinaus zu einem nationalen Mythos.

Inwiefern lässt sich nun die oben formulierte These bestätigen, dass das Lutherbild des 19. Jahrhunderts das Selbstverständnis des gebildeten und vor allem des liberalen Bürgertums widerspiegeln? Inwiefern reflektiert das Lutherbild die geschichtliche Entwicklung des 19. Jahrhunderts und insbesondere die liberale und nationale Bewegung? Die Einzelanalysen der verschiedenen Themengebiete und vor allem der Bilder selbst bei gleichzeitiger Berücksichtigung zeitgenössischer Luther-Literatur und der historischen Entwicklung haben in vielen Einzelfällen Indizien dafür erbracht, dass Luther im 19. Jahrhundert als historischer Garant bürgerlicher Werte hinzugezogen wurde, und zwar sowohl im liberalen als auch im konservativen Sinne. Der 'politische' Luther aber war, abgesehen von dem kontrovers interpretierten „Marburger Religionsgespräch“, häufig eher Identifikationsfigur der Liberalen, in jedem Fall aber der Anhänger der nationalen Bewegung.

Sucht man nun nach einem Indiz für den größeren Zusammenhang von Lutherbild und Nationalbewegung, ist zunächst einmal die rein zahlenmäßige Verteilung der in die Untersuchung eingegangenen Lutherbilder zu beachten: Das erste Gemälde, Franz Ludwig Catels „Verbrennung der Bannbulle“ entstand entweder im Jahr 1806 oder ging doch zumindest auf einen Entwurf aus diesem Jahr zurück. Wir haben bereits gesehen, dass gerade 1806 ein wichtiges Jahr für die deutsch-nationale Bewusstwerdung war, das Jahr des Sieges Napoleons bei Jena und Auerstedt, in dem auch Hummels „Apotheose Luthers“ entstand und Zacharias Werners Lutherschauspiel in Berlin Furore machte. Zum Reformationsjubiläum 1817 wurde der erste „Reichstag zu Worms“ des 19. Jahrhunderts von Ferdinand Jagemann gemalt, einem Maler, der sich selbst als Freigeist hervorgetan und in den Befreiungskriegen gekämpft hatte. Es war das Jahr des Wartburgfestes und der eigentlichen Geburt der liberalen Bewegung in Deutschland.

In den 20er Jahren, die ganz unter dem Eindruck der Unterdrückung der nationalen Bewegung durch die Karlsbader Beschlüsse standen, entstand nur ein Lutherbild, Karl Friedrich Hampes „Luther und Melanchthon“, ein gänzlich unpolitisches und auch kaum politisch zu

interpretierendes Thema also, in dem sich vor allem das Interesse am historischen Denkmal, der Wittenberger Lutherstube, äußert.

Erst die 30er Jahre, in denen sich die liberale Bewegung, ermutigt durch die Pariser Juli-Revolution 1830 und die griechischen Befreiungskämpfe, wieder formierte, brachten elf Lutherbilder hervor. Die meisten davon waren allerdings eher religiöser Thematik (Gustav Königs Bilder von der „Predigt“ und „Luthers Bibelvorlesung bei Johann dem Beständigen“, Moritz Berendts „Andacht im Kreise seiner Familie“) oder anekdotischer Natur (Karl Fielgrafs „Luther trifft Frundsberg“, Moritz Berendts „Luther vor Frau Cotta“). Luther scheint in dieser Zeit zwar stark in das öffentliche Bewusstsein getreten zu sein, ein Zeichen für eine Besinnung auf deutsch-nationale und auch – im Gegenzug zu katholisch-restaurativer Nationalromantik – protestantische Werte, doch von liberalem Impetus, wie ihn Lessings „Hussitenpredigt“ etwa ausstrahlte, kann bei den Lutherbildern dieser Zeit keine Rede sein. Eine etwas provokativere Themenwahl zeigt einzig Manasse Ungers 1834 entstandene „Verbrennung der Bannbulle“. Bei Karl Schorns „Papst Paul III. vor Luthers Bild“, 1838/39 entstanden, mag man immerhin einen Reflex auf den 1837 ausgefochtenen Kölner Kirchenstreit erkennen, der erstmals die konfessionellen Gräben tief aufriß und der liberalen Bewegung in Deutschland die antikatholische Stoßkraft gab: Explizit formulierte Schorn in seinem Bild die Gegnerschaft von Papsttum und Protestantismus.

Die 40er Jahre des 19. Jahrhunderts brachten sechzehn mir bekannt gewordene Lutherbilder hervor: ein Anzeichen vielleicht für das wachsende und breiter werdende Interesse an der nationalen Bewegung sowie an den konfessionellen Differenzen. Die in den 40er Jahren entstandenen Bilder von „Karl V. am Grabe Luthers“ sind ein Manifest gegen religiöse Engstirnigkeit, die man in dieser Zeit auch im eigenen Umfeld verstärkt beobachten konnte, und mögen auch ein Fürstenlob für den sich für den konfessionellen Frieden engagierenden Friedrich Wilhelm IV. von Preußen darstellen. Die Bilder F. W. Martersteigs, die ab 1844 im freiheitlichen Pariser Klima entstanden und die großen, öffentlichen Taten in Luthers Leben thematisierten, den Reichstag zu Worms, den Thesenanschlag, die Verbrennung der Bannbulle, sind sicher als Manifeste einer nationalliberalen Einstellung des Malers zu lesen. Auffällig ist ferner, dass ausgerechnet 1848, im Jahr der Revolution, C. F. Lessings erster Entwurf für eine „Verbrennung der Bannbulle“ entstand.

Die 50er Jahre, die Jahre der Reaktion, sahen einen Rückgang der Lutherbilder, nur zehn sind aus dieser Zeit überliefert. Dabei lassen sich die 1851 bis 1853 entstandenen Bilder von Jacobs („Luther auf dem Reichstag zu Worms“), Cornicelius („Luthers Thesenanschlag“) und Lessing („Verbrennung der Bannbulle“) in ihrer Entstehung noch auf die nationale

Begeisterung von 1848/49 zurückführen: Bei Lessing und Cornicelius ist die freiheitlich-nationale Einstellung mit großer Sicherheit belegt. Die übrigen, in den 50er Jahren entstandenen Lutherbilder zeigten zumeist eher harmlos-gemütvolle oder dezidiert religiöse Themen, wie Gustav Königs „Bibelübersetzung“, seine Kurrendesingszene oder Konstantin Cretius' „Luther trifft Frundsberg“.

In den 60er Jahren, als die liberale und nationale Bewegung ungeheuer an Auftrieb gewann und 1864 und 1866 auch die ersten nationalen Erfolge erzielt werden konnten, zog auch die Zahl der Lutherbilder stark an: 36 Gemälde sind aus dieser Zeit zumindest vom Titel her bekannt, die in irgendeiner Form Luthers Leben thematisierten. Auch jetzt ist viel Anekdotisches oder Religiöses dabei, letzteres zeigt gerade auch das Parallellaufen einer konservativ-religiösen Lutherinterpretation neben der dezidiert nationalen: Clara Oenicke z. B. malte „Luthers Hausandacht“ und, wie auch Otto Schwerdgeburth, seinen „Bibelfund in der Erfurter Universitätsbibliothek“. Anton Weber malte die „Predigt in Möhra“. Bemerkenswert oft wurden aber jetzt auch, und besonders unter dem Eindruck des deutsch-dänischen Krieges, die großen, öffentlichen Taten Luthers verbildlicht: Hübner und Lessing malten die „Leipziger Disputation“, Anton von Werner „Luther vor Cajetan“, Wilhelm von Lindenschmit und Christian Karl August Noack das „Marburger Religionsgespräch“, Hermann Plüddemann und Julius Schnorr von Carolsfeld den „Reichstag zu Worms“, Geiger in seinen Kartons neben dem Reichstag auch den „Thesenanschlag“, die „Verbrennung der Bannbulle“ und die „Leipziger Disputation“. Erstmals in den 60er Jahren entstanden auch die beliebten Bilder vom „Einzug in Worms“, in denen Luther regelrecht zum Volkshelden stilisiert wurde.

Gerade das Jahr 1864, in dem die deutsch-nationale Stimmung angesichts des Übergriffs Dänemarks auf Schleswig und Holstein einen Höhepunkt erreichte, scheint ein regelrechtes 'Modejahr' der Luthermalerei gewesen zu sein: Anton von Werner berichtete in seinen Lebenserinnerungen, das Thema „Luther“ habe in der Luft gelegen (s. o. S. 392). In Dresden hatte er Hübner, Ehrhardt, Anton Weber und Plüddemann mit Lutherbildern beschäftigt gefunden, in Karlsruhe auch Carl Friedrich Lessing.

Etwa 37 Lutherbilder brachten die 70er Jahre, die Jahre nach der Reichseinigung also, vor allem aber auch die Jahre des Kulturkampfes, hervor. Dabei ist zu berücksichtigen, dass allein vierzehn dieser Bilder – die Pauwels, Thumanns und zwei Linnigs – im Zusammenhang des Lutherzyklus' auf der Wartburg stehen. Zwar gehen auch die Wartburg-Lutherbilder auf die nationale Begeisterung des Großherzogs Carl Alexander zurück, doch waren sie, wie wir gesehen haben, schon in den 50er Jahren in Planung. Die Reichsgründung mag den

Enthusiasmus an dem Projekt noch gesteigert haben – kausal verantwortlich dafür war sie jedoch nicht. Erst recht kann von kulturkämpferischem Impetus gerade hier höchstens in Bezug auf die Umsetzung der Bilder gesprochen werden (Pauwels' „Luther vor Cajetan“, Thumanns „Verbrennung der Bannbulle“ lassen in dieser Hinsicht aufmerken), nicht jedoch hinsichtlich der Intentionen des im hergebrachten, nicht politisch verengten Sinn liberalen Auftraggebers, der den Kulturkampf ablehnte²⁹⁴⁷ und auf seiner Burg alle Aspekte der deutsch-nationalen Vergangenheit feiern wollte, auch die dezidiert katholischen.²⁹⁴⁸

Zieht man die Lutherbilder der Wartburg ab, bleiben noch 23 davon unabhängige Gemälde, die in den 70er Jahren entstanden. Allein fünf davon fallen in das Jahr 1870, vor die Reichsgründung also und vor den Ausbruch des Kulturkampfes. Rein quantitativ scheint es, dass die Jahre des nationalen Aufschwungs vor der Reichsgründung stärker auf die Entstehung von Lutherbildern gewirkt haben als die Zeit unmittelbar danach, und auch der Kulturkampf scheint nicht die Auswirkungen gehabt zu haben, die man hätte vermuten können. Das angestrebte Ziel – die Reichseinigung, ein Vorgehen gegen den Ultramontanismus – schlägt sich also stärker in der Malerei nieder als das bereits Erreichte. Die Kunst, so könnte man folgern, wurde propagandistisch eingesetzt, um Meinungen im Volk zu verbreiten; einmal Erreichtes war dann nicht mehr so interessant.

Dennoch blühte die Luthermalerei auch noch in den 70er Jahren, und auch Luthers öffentliche Taten wurden häufiger Thema, genannt seien hier z. B. Lindenschmits „Luther vor Cajetan“, in dem man tatsächlich einen Reflex auf den Kulturkampf vermuten kann, oder sein „Marburger Religionsgespräch“, ein Kommentar zu den konfessionellen Differenzen innerhalb des Protestantismus. Anton von Werner malte gleich zwei Mal den „Reichstag zu Worms“, Julius Hübner beschäftigte sich mit dem „Thesenanschlag“, zwei Mal auch, 1873 bei Spangenberg, 1879 bei Weigand, wurde der „Einzug in Worms“ thematisiert. Die Bibelübersetzung war gleich vier Mal Thema, daneben blühte nach wie vor Anekdotisches; ein Bild, das explizit Luthers Religiosität thematisiert hätte, entstand aber nicht.

Diese Tendenz des Rückgangs der religiösen Luther-Interpretation hielt in den 80er Jahren mit etwa 27 Lutherbildern an: Darunter waren nur zwei „Predigten“, die „Predigt in Leipzig“, von Struys für die Wartburg gemalt, und die „Predigt auf der Wartburg“ Hugo Vogels: Beide Themen, wir haben es gesehen, konnten auch als Ausweis für Luthers Volkstümlichkeit

²⁹⁴⁷ PÖTHE 1998, S. 102.

²⁹⁴⁸ So hieß es in der Urkunde im Grundstein des Turmes von 1853, es gebe vier Gesichtspunkte, nach denen die Restaurierung der Wartburg erfolgen solle: „1tens die historisch- und politisch-faktische Bedeutung der Wartburg, 2tens ihre Bedeutung für die Entfaltung des Geistes und namentlich der Poesie, 3tens ihre Bedeutung für die Reformation und 4tens ihre katholisch-religiöse Bedeutung.“: Zitiert nach CARL ALEXANDER 1924, S. 3.

gelesen werden. Nur Jakob Grünenwalds Zeichnung „Luthers Hauspredigt“, im ‘Lutherjahr’ 1883 vom Verein für christliche Kunst der evangelischen Kirche Baden-Württembergs in Auftrag gegeben, ist im engeren Sinne als religiös zu verstehen.

Auffällig ist in den 80er Jahren die Häufung von Bildern, die den privaten Luther thematisierten, besonders ab 1885. Dafür ist u. a. Heinrich Stelzner verantwortlich, der jetzt mit seinen Lutherbildern hervortrat und darin das Gemütvolle kultivierte; doch ist man versucht, hierin auch einen Reflex auf den Niedergang des Liberalismus in dieser Zeit zu sehen: Die großen Taten Luthers, der „Thesenanschlag“, die „Bannbullenverbrennung“, das Auftreten auf dem „Reichstag zu Worms“ und der „Leipziger Disputation“, in denen die Liberalen Vorbilder für ihre eigene Haltung zu überholten Autoritäten und als falsch erkannte Prinzipien erkannten, blieben jetzt fast ganz aus, der politische Impetus, der Drang, etwas zu verändern und zu bewegen, scheint auch innerhalb der liberalen Bewegung stark abgenommen zu haben. Statt dessen gab es nun gehäuft Lutherbilder, die im öffentlichen Auftrag entstanden und im Zusammenhang besonders von Schulaulen eine staatserzieherische Funktion hatten: Geys „Bibelübersetzung“, Händlers „Verbrennung der Bannbulle“, Pauwels „Luther und Melancthon“ und die Bilder Hildebrands im Bielefelder Gymnasium. Einzig in solchen Zusammenhängen wurde noch eine vorher ‘revolutionär’ konnotierte Tat Luthers, die „Verbrennung der Bannbulle“, Thema: Der nationale ‘Mythos’ Luther diene jetzt der Heranziehung fleißiger, frommer und obrigkeitstreuer Staatsbürger.

In den 90er Jahren ist ein radikaler Rückgang an Lutherthemen in der Malerei zu verzeichnen: Es entstanden nur noch etwa 15 Bilder, sieben davon bilden den Zyklus Kämpfers im Erfurter Rathaus, sind also wieder einmal im öffentlichen Auftrag entstanden, und auch Hermann Wislicenus’ „Reichstag zu Worms“, Woldemar Friedrichs „Reichstag“, Paul Poetzschs „Luther im Kreise seiner Familie“ und Peter Janssens „Einzug der Reformatoren in Marburg“ stehen im Zusammenhang monumentaler, öffentlicher Wandmalerei. Abgesehen davon haben wir Lindenschmits Schülerszene in Magdeburg, Heinrich Stelzners „Cranach malt Luther“ und Louis Katzensteins „Landgraf Philipp der Großmütige besucht Dr. Martin Luther“, Anekdotisches also.

Die rückläufige Entwicklung der Lutherbilder mag darauf zurückzuführen sein, dass nach der Euphorie um das Lutherjahr 1883 das Thema ‘Luther’ etwas ausgereizt war, vor allem aber darauf, dass die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts ohnehin ihrem Ende entgegenging. Vor allem im öffentlichen Auftrag wurde noch groß angelegte Geschichtsmalerei kultiviert, auf dem freien Markt aber konnte man sich damit kaum noch halten. So brachten auch die Jahre nach der Jahrhundertwende kaum noch Lutherbilder, bekannt sind mir für die Zeit von 1900

bis 1921 nur noch sechs: Davon waren Hugo Vogels, August Grohs und William Papes Gemälde mit Sicherheit Auftragsbilder, Grohs und Papes Bilder standen in direktem Zusammenhang mit dem Sterbehaus Luthers und dem Melanchthonhaus in Bretten. Über Schlabitz' und Kampfs Bilder wissen wir leider nichts Genaues, auch sie aber mögen Auftragsbilder gewesen sein, und Felix Schwormstädts Gemälde war letztlich vor allem für die Reproduktion in der „Illustrierten Zeitung“ bestimmt. Selbst das Jahr 1917, in dem Luther noch einmal massiv als 'Nationalheld' beschworen wurde, brachte – mitbedingt vielleicht durch die Kriegslage – kaum künstlerische Zeugnisse für diese sich vor allem in der Literatur spiegelnde Euphorie.²⁹⁴⁹

Freilich müssen die vorliegenden Zahlen mit aller Vorsicht gehandhabt werden, und zwar aus mehreren Gründen: Am Beispiel von Lessings „Verbrennung der Bannbulle“ etwa haben wir gesehen, dass Bilder oft erst mit einer gewissen Verzögerung nach der ersten, vielleicht vom aktuellen politischen Geschehen mitbedingten Bildidee auf den Ausstellungen auftauchten und damit etwa in den Kunstzeitschriften aktenkundig wurden: Wenn also etwa die Lutherbilder auf der Wartburg in den 70er Jahren vollendet werden, heißt das nicht, dass sie auf den Kulturkampf reagieren. Zum anderen muss mit einer gewissen Dunkelziffer an Gemälden gerechnet werden, die wegen mangelhafter Überlieferung in diese Untersuchung nicht eingehen konnten und die möglicherweise die Gewichte noch einmal verschoben hätten. Anhand dessen, was wir haben, bleibt aber festzuhalten, dass eine gewisse Parallelität zwischen liberal-nationaler Bewegung und der Entwicklung der Luthermalerei zu erkennen ist. Dafür spricht schon das erste punktuelle Auftauchen der Lutherbilder in den national bedeutenden Jahren 1806 und 1817, das völlige Fehlen in den 20er Jahren, das Wiederaufkommen in den 30ern und der stetige zahlenmäßige Anstieg bis zur Reichsgründung, unterbrochen nur durch einen Rückgang in der Zeit der Reaktion der 50er Jahre.

Eine weitere These war, dass das Lutherbild die staatliche Vereinnahmung der Lutherrezeption und des borussianischen Geschichtsbildes nach der Reichsgründung spiegeln müsste: Auch das konnte bestätigt werden, denn nach 1870 entstanden in mehreren Fällen Lutherbilder im Zusammenhang von staatlich finanzierten Ausstattungsprogrammen öffentlicher Gebäude: Zu nennen sind hier Anton von Werners „Reichstag zu Worms“, 1870 für das Kieler Gymnasium gemalt, Anton Dietrichs „Reichstag zu Worms“ von 1873 für die Dresdener Kreuzschule, Peter Janssens „Thesenanschlag“, 1878 als Teil eines Zyklus für das Lehrerseminar in Mörs entstanden, Leonhard Geys 1881/82 gemalte „Bibelübersetzung“ für

²⁹⁴⁹ Zum Reformationsjubiläum 1917 s. MARON 1982.

das Dresdener Gymnasium, Paul Händlers „Verbrennung der Bannbulle“ von 1882 für das Magdeburger Domgymnasium, Ferdinand Pauwels „Luther und Melanchthon“ von 1884 für die Meißener Fürstenschule, Ernst Hildebrands „Luther vor Frau Cotta“, „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ und „Luther im Kreise seiner Familie“ für das Ratsgymnasium in Bielefeld von 1888/89, Hermann Wislicenus' „Reichstag zu Worms“ in der Goslarer Kaiserpfalz, um 1890, Poetzschs „Luther im Kreise seiner Familie“, 1892 für die Töchterschule in Dresden gemalt, Kämpffers Lutherzyklus im Erfurter Rathaus 1892/93, Peter Janssens „Einzug der Reformatoren“ in der Marburger Universitätsaula von 1895/96 und Hugo Vogels „Thesenanschlag“, 1902/03 für das Merseburger Ständehaus gemalt.

In neun Fällen wandte man sich also mit den Lutherbildern unmittelbar an den Nachwuchs, die Schüler, Auszubildenden und Studenten, die künftigen Träger der Nation, denen Luther in vielerlei Hinsicht Vorbild sein konnte, als zu seiner innersten Überzeugung stehender Staatsbürger und liebender Familienvater, als fest in seinem Glauben verwurzelter Gottesmann nicht zuletzt.

Aufschlussreich ist in vielen Fällen der zyklische Zusammenhang: Dass Wislicenus in der Goslarer Kaiserpfalz fast lehrhaft das borussianische Geschichtsbild an die Wände brachte, hat Monika Arndt 1976 bewiesen, und die Reformation spielt in diesem Zyklus eine Schlüsselrolle: Sie steht als Bindeglied zwischen der mittelalterlichen Kaiserherrlichkeit und der Proklamation des deutschen Kaiserreiches, sie also schafft erst die Voraussetzung für den erneuten nationalen Aufstieg. Anton von Werners „Reichstag zu Worms“ in Kiel stand ein „Aufruf der Freiwilligen von 1813 in Breslau“ gegenüber, übergreifendes Thema war also die religiöse und nationale Befreiung, wobei die erstere als Voraussetzung der letzteren begriffen wurde. Peter Janssens Bilder zur „Reformation“ in Mörs waren eingereiht in eine teleologisch auf die Errichtung des Kaiserreiches zulaufende Weltgeschichte, und Hildebrands Bielefelder Reformationsbilder – neben den Lutherbildern „Die Austeilung des Abendmahls in beiderlei Gestalt“ und „Philipp Melanchthon und seine Schüler“ – wurden von Bildern zur preußisch-bielefelder Geschichte ergänzt: „Die Taufe eines Sohnes des Großen Kurfürsten auf der Burg Sparrenberg“ bei Bielefeld und „Die Huldigung einer Delegation der Bielefelder Leinenfabrikanten vor dem Großen Kurfürsten“.²⁹⁵⁰ Reformationsgeschichte und preußische Geschichte gehörten also zusammen, über den Großen Kurfürsten, den Vorfahr des Hohenzollern'schen Kaiserhauses, wurde auch noch eine Verbindung zu Bielefeld geknüpft: Anders als in Wislicenus' Zyklus funktioniert das hier erzeugte Geschichtsbild nicht wegen seiner schlüssigen Konzeption, sondern eher durch vage Assoziation.

Dass das Luther-Historienbild des 19. Jahrhunderts mit diesem lediglich Tendenzen aufzeigenden Überblick nicht erfasst ist, dürfte auf der Hand liegen. Die Einzelanalysen der Bilder haben gezeigt, wie viele Zwischentöne es gibt, und oft ist es unmöglich, ein Gemälde auf 'liberal' oder 'konservativ' einzuengen. Auch hört die religiöse Lutherinterpretation bis zum Schluss nicht ganz auf: Noch das letzte Luther-Historienbild, das hier behandelt wurde, August Grohs „Luther betet für den kranken Melanchthon“, thematisiert Luthers Gebet und zeigt ihn vor allem als Gläubigen. Gerade die Vielfalt der Rezeptionswege der historischen Figur Martin Luther aber, die fast jedem Deutschen, ob konservativ oder liberal, ob religiös indifferent oder tief gläubig, Anknüpfungspunkte und Identifikationspotential bot, ließ ihn auch zu einer Integrationsfigur des deutschen Protestantismus werden. Nur dadurch aber konnte er, zumindest für die Protestanten, die Rolle des 'Nationalhelden' beispielhaft erfüllen.

Ausblick

In der Leipziger Illustrierten Zeitung von 1917 schrieb Hans Wolfgang Singer über „Die Reformation im Spiegel der Kunst“ und handelte die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts in wenigen Sätzen ab. Aus seinen Worten spricht beredt das sich langsam durchsetzende Misstrauen gegenüber der Historienmalerei:

„Wenn auch nur wenige sich so arg versehen wie das Bild 'Weihnachten im Hause Luthers', auf dem ein Lichtenbaum prangt [...], so spiegelt diese Kunst in keinem einzigen Fall die Reformation auch nur einigermaßen getreu ab. Sobald aber die Historienmalerei nicht einmal historisch arbeitet, woher will sie ihre Daseinsberechtigung ableiten?“²⁹⁵¹

Immer mehr Stimmen wandten sich seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auch gegen die Inflation der Lutherporträts in den Kirchen. Heinrich Merz wies z. B. im „Christlichen Kunstblatt“ von 1891 darauf hin, dass die Kirche „doch den Propheten, Aposteln und Märtyrern viel mehr zu verdanken“ habe als Luther.²⁹⁵² Anfang des 20. Jahrhunderts kritisierte Hans Asmussen, dass sich im Protestantismus ein Geschichtsbild eingebürgert habe, das „durch und durch unchristlich war, als ob nämlich mit der Reformationszeit ein neues Heilsereignis eingetreten sei oder als ob von der christlichen Kirche und ihrer Geschichte zwischen Christus und Luther nichts Wesentliches zu bemerken sei.“²⁹⁵³

²⁹⁵⁰ KASTLER 1992B, S. 157 Übersicht.

²⁹⁵¹ Prof. Dr. Hans Wolfgang Singer: Die Reformation im Spiegel der Kunst, in: *Leipziger Illustrierte Zeitung* 149, 1917, Heft 3878, S. 7–10, Zitat S. 10.

²⁹⁵² *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1891, S. 50. Hier zitiert nach SCHARFE 1968, S. 182.

²⁹⁵³ Zitiert nach SCHARFE 1968, S. 182.

Martin Scharfe beobachtete, dass sich in neueren Kirchen kaum noch Bildnisse der Reformatoren finden,²⁹⁵⁴ ein Indiz dafür, dass der Personenkult um Luther zumindest in kirchlichen Kreisen seit Beginn des 20. Jahrhunderts abgenommen hat. Das hängt nicht zuletzt mit der theologischen ‘Luther-Renaissance’ zusammen, die am Beginn des 20. Jahrhunderts durch Ernst Troeltsch und Karl Holl begründet wurde und wieder stärker zu den religiösen Lehrinhalten Luthers hinführte.²⁹⁵⁵

Dem Luther-Historienbild wurden also seit dem Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts zunehmend die Grundlagen entzogen, sowohl auf der Ebene der künstlerischen Entwicklung als auch auf der der geistigen Lutherrezeption. Das heißt nicht, dass Luther in der Kunst nicht mehr präsent gewesen wäre: Ein bedeutendes Zeugnis künstlerischer Lutherrezeption, das noch den Lutherlebenillustrationen des 19. Jahrhunderts verhaftet ist, formal aber ganz der Moderne zugehört, ist Lovis Corinths Zyklus von 29 Lithographien zu Luthers Leben. Die 1920/21 entstandene Folge wurde in einer Auflage von 150 Mappen im Berliner Kunstverlag von Fritz Gurlitt vertrieben.²⁹⁵⁶ Die Lithographien zeigen sowohl Bildnisse der Protagonisten der Reformation und ihrer Gegenspieler nach zeitgenössischen Porträts, als auch Illustrationen zu Szenen aus Luthers Leben. Letztere stehen in ihrer Themenwahl z. T. deutlich in der Tradition des 19. Jahrhunderts („Luther vor Frau Cotta“, „Thesenanschlag“), es kommen aber auch originelle Neuschöpfungen hinzu („Luther und sein Barbier“ oder „Luther und der Legat Vergerio“). Kompositionell und formal ging Corinth ganz neue Wege; in Tusche und Kreide zeichnete er expressive, schnell hingeworfene Bilder, in denen er den Ausdruck über die historische Wahrhaftigkeit stellte und so stärker als alle Lutherbilder des 19. Jahrhunderts die emotionale Zerrissenheit des Mönchs, den Furor des reformatorischen Aufbruchs und die Gewalt der Volksbewegung, schließlich auch die emotionalen Qualitäten der ‘privaten’ Szenen aus den letzten Lebensjahren übermittelte.

Corinths Zyklus blieb ein einsamer Höhepunkt. Szenen aus Luthers Leben wurden m. W. erst in einigen Bildern von Fritz von Kamtz wieder aufgenommen, die dieser 1932, wohl in Erwartung der Luther-Ehrung zum 450. Geburtstag 1933, malte und die in Fotografien der Lutherhalle überliefert sind.²⁹⁵⁷ Selbst im Vergleich zu den am wenigsten überzeugenden Lutherbildern des 19. Jahrhunderts sind diese traditionell narrativ gehaltenen Bilder erschreckend nichtssagend.

²⁹⁵⁴ Ebd.

²⁹⁵⁵ Vgl. SCHORN-SCHÜTTE 1998, S. 129–132.

²⁹⁵⁶ KAT. AUSST. GÖTTINGEN 1989, mit einer Einführung von Jutta Strehle, S. 5–9.

²⁹⁵⁷ Fotografien in der Lutherhalle Wittenberg, Inv. Nr. 4°C 11791a–e.

Ansonsten fand „Luther in der Kunst“ bis zum Zweiten Weltkrieg vor allem in Bildnissen einen Niederschlag, die meist – besonders in der Plastik – eher den stahlharten, entschlossenen Kämpfer zeigen als den zweifelnden Mönch oder den milden Familienvater.²⁹⁵⁸ Nicht selten stehen sie in der Tradition des seit 1904 von Karl Bauer in mehreren, weit verbreiteten Porträts entwickelten Lutherbildes. Bauer, der Maler der ‘großen Deutschen’, Bismarcks, Hindenburgs, Mozart, Goethes, dann auch Hitlers, verfasste eine nahezu ‘wissenschaftlich’ anmutende Studie über Luthers Physiognomik, aus der er auch Schlüsse über Luthers Charaktereigenschaften abzuleiten wusste. So hieß es z. B. zu der Ausbuchtung der Stirn über den Augen: „Solche Menschen, besonders wenn sie dabei zurückweichende Oberstirnen haben, sind kühn zfassende Draufgänger, denen aber auch manchmal ein Wort zu viel entfährt, das sie gern wieder zurücknehmen möchten.“²⁹⁵⁹ Die Bedeutung, die Bauer solchen physiognomischen Kennzeichen beimaß, führte auch dazu, dass er zu einer überzeichneten Darstellung neigte, in der Luther nicht selten fast gewalttätige Züge erhält. Bauer beklagte, dass die Bildnisse Cranachs nur sehr unzureichend die in den alten Berichten beschriebenen tief liegenden Augen Luthers vermittelten, die „dämonisch um sich“ geblickt hätten und half diesem Mangel selbst ab, indem er Luthers Augen von einem weit vorspringenden Stirnwulst und starken Brauenbögen überschatten ließ.²⁹⁶⁰ Die effektvolle Tat der Luther-Historienmalerei des 19. Jahrhunderts weicht hier einem ganz in das Innere der Persönlichkeit verlegten Charakterbild, das aber Luthers Rolle als nationaler Heros nicht weniger wirkungsvoll transportiert.

Oskar Thulin hat 1941 einen Überblick über das „Lutherbild der Gegenwart“ zusammengestellt, und nicht wenige der hier abgebildeten Porträts sind dem männlich-herben, kantigen Lutherbild Bauers verpflichtet.²⁹⁶¹ Dies war das nationale Lutherbild, das Bild des Helden und Kämpfers, den man dann auch mit dem Schwert in der Hand zeichnen konnte.²⁹⁶² Zu einer Medaille Hans Schwegerles von 1917, die einem scharfkantigen Lutherkopf auf der Vorderseite einen für das Kreuz das Schwert schwingenden Ritter auf der Rückseite beigab,

²⁹⁵⁸ Vgl. den Überblick zu Lutherbildern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in THULIN 1941.

²⁹⁵⁹ BAUER 1930, S. 38.

²⁹⁶⁰ Einige der Gemälde Bauers sind in BAUER 1930 abgebildet: Bauer zeigte Luther in verschiedenen Lebensaltern und mit unterschiedlichen Requisiten, die Grundzüge des Gesichts, der Stirnwulst, die dräuenden Brauen, die starke Nase und die tiefen Falten am Nasenansatz bleiben sich jedoch gleich.

²⁹⁶¹ THULIN 1941, vgl. Abb. 5 (Bildnis von Otto von Kursell), 5 (Büste von Hans Schwegerle), 7 (Büste der Grube Ilse), 12a (Medaille von Hans Schwegerle), 17 (Kopfplastik von Lisa Simcik), 18 (Kopfplastik von Hans Schwegerle), 19 (Kopf von Karl Trumpf), 20 (Kopf von Wolfgang Niedner), 21 (Kopf von Wilhelm Groß), 22 (Kopf von Constantin Starck), 24 (Kopf von Edmund Meusel), 25 (Büste von Emma Cotta), 26 (Büste von Paul Schulz), 29 (Kopf von Hans Haffenrichter), 38 (Kopf von Lisa Simcik), 39 (Büste von Rudolf Gangloff), 43 (Plakat von Christian Carl Baur), 47 (Bildnis von C. Vocke), 53 (Skulptur von Lisa Simcik), 63 (Relief von Edmund Meusel), 67 (Büste von Elek Lux).

²⁹⁶² Vgl. THULIN 1941, Abb. 43 (Plakat von Christian Carl Baur) und 49 (Bildnis von O. Sack).

schrrieb Thulin: „Welch absolut neue Welt in dieser Kriegsmedaille von 1917 gegenüber den geruhsamen Erinnerungsmedaillen der früheren Jahrhundertfeiern!“²⁹⁶³ Fatal wurde eine solche martialisch übersteigerte Sicht auf Luther, als sich die ‘Deutschen Christen’ im Dritten Reich seiner als Vorbildfigur für den unerbittlichen Kampf für das Vaterland bedienten und er nicht selten mit Hitler in einem Atemzug genannt wurde. Als ein Beispiel sei hier aus einer Rede des Bundesdirektors Fahrenhorst in der Eislebener Lutherfestwoche 1933 zitiert:

„Wenn Martin Luther [...] dem ‘Führer’ von heute begegnen würde, dem unser aller Herzen dankbar schlagen, – tief würde er ihm in die Augen schauen, und die beiden Hände würde er ihm drücken: ‘Dank dir, du deutscher Mann! Du bist Blut von meinem Blute, Art von meiner Art. Wir beide gehören eng zusammen!’ Wahrhaftig, sie gehören zusammen, Martin Luther und Adolf Hitler, die Reformation von 1517 und die deutsche Erneuerung von 1933.“²⁹⁶⁴

Mit dem Ende des Dritten Reiches schwanden auch die nationalen Töne aus der Luther-Rezeption, und für die bildende Kunst scheint Luther lange Zeit ganz uninteressant geworden zu sein. Zum Luther-Jubiläum 1983 fanden sich allerdings sowohl in der DDR als auch in der BRD Künstler, die sich, in der DDR teilweise in öffentlichem Auftrag, mit Luther befassten.²⁹⁶⁵ Auch jetzt aber mied man die narrative Darstellung von Szenen aus Luthers Leben weitgehend. Stellte man doch, wie etwa der Rostocker Künstler Armin Münch, „Luther auf dem Reichstag zu Worms“ dar,²⁹⁶⁶ sah das nun vollkommen anders aus als am 19. Jahrhundert: Drei dicht gedrängten Köpfen von Kaiser, Klerus und Kurfürst ist der Luthers gegenübergestellt; das Gesicht in Sorgenfalten tief zerfurcht, den Mund mit gebleckten Zähnen weit aufgerissen, speit dieser Luther seinen Ekel vor den Machenschaften der hohen Herren ihren Repräsentanten entgegen.

Das Medium, das den Luther-Historienbildern des 19. Jahrhunderts bei weitem am nächsten kommt, war im 20. Jahrhundert der Film. Er hat ihre Möglichkeiten, das Historische erlebbar zu machen, übernommen. Bereits in den 20er Jahren entstanden drei Lutherfilme: „Martin Luther. Der Kampf seines Lebens“ (1923), „Dr. Martin Luther. Ein Lebensbild fürs deutsche Volk“ (1926) und „Luther. Ein Film der deutschen Reformation“ von 1927.²⁹⁶⁷ Die Historienbilder wurden also quasi durch den die Funktionen der Unterhaltung und Verlebendigung eines Idols besser erfüllenden Film abgelöst. Wie die Gemälde, spielten auch

²⁹⁶³ THULIN 1941, S. 129.

²⁹⁶⁴ Zitiert nach BRÄUER 2002, S. 434. Gemäßigte Töne mischten sich in diesen Lutherfestwochen mit dezidiert nationalsozialistischen, besonders in den Reden gewannen letztere die Oberhand.

²⁹⁶⁵ Vgl. KAT. AUSST. WITTENBERG 1992, mit einer Einleitung von Jutta Strehle zu dem Kunstschaffen der DDR, S. 5–7 und einer Nachbemerkung von Otto Kammer „zum künstlerischen Ertrag des Lutherjubiläums“ in der BRD, S. 56 f.

²⁹⁶⁶ KAT. AUSST. WITTENBERG 1992, Kat. Nr. 16, S. 20; vgl. auch Kat. Nr. 5–9, einen Lithographiezyklus von Heidi Vogel zu Luther, darunter auch drei ‘Lutherlebenszenen’: Luther als Mönch in Erfurt, eine Predigt, der Reichstag zu Worms.

diese frühen Luther-Filme eine Rolle für das konfessionelle Bewusstsein, z. T. auch für die anhaltende Polemik gegen den Katholizismus. In letzterer Hinsicht ist besonders der Film von 1927 von Hans Kyser interessant, für dessen Entstehung maßgeblich der 'Evangelische Bund zur Wahrung der deutsch-protestantischen Interessen' verantwortlich zeichnete. Er galt als 'evangelischer Verkündigungsfilm'. Die katholische Kirche reagierte allergisch, wollte seine Ausstrahlung verhindern.

„Sie sah den religiösen Frieden gefährdet, die heiligsten Gefühle der Katholiken verletzt, wobei die Darstellung des Papstes und des hohen Klerus als besonders kränkend empfunden wurde. Daß der Ablasshändler Tetzl ausgerechnet von dem damals populären Komiker Jakob Tiedke gespielt und damit dem allgemeinen Gelächter ausgesetzt wurde, fiel gleichfalls gravierend ins Gewicht.“²⁹⁶⁸

Erst 1953 entstand, diesmal in den USA unter der Regie von Irving Pichel, wieder ein Lutherfilm, schlicht „Martin Luther“ betitelt, der gleichfalls interkonfessionelles Streitobjekt wurde. „In Köln mahnte das erzbischöfliche Generalvikariat die Religionslehrer, katholische Schüler von diesem Film fernzuhalten.“²⁹⁶⁹

Ein bundesdeutsches Fernsehspiel von 1965, „Der arme Mann Luther“ von Franz Peter Wirth, durchbrach erstmals die Reihe der Luther in bester Manier der Historienbilder des 19. Jahrhunderts als Held feiernden Filme und erstellte ein psychologisches Charakterbild. Das Dokumentarspiel „Der Reformator“ von 1968, unter der Regie von Rudolf Jugert, verweigerte gleichfalls das Bild des heldischen Gottesstreiters. Eine moderne, vielleicht objektivere Sichtweise auf Luther auch dort, wo es um die Darstellung seines Lebens geht, scheint sich damit durchgesetzt zu haben.²⁹⁷⁰ Die Lutherfilme, die in Frankreich (Regie: Jean Delannoy), der BRD (Regie: Rainer Wolffhardt) und der DDR (Regie: Kurth Veth) zum Lutherjubiläumsjahr 1983 entstanden, vermieden es jedenfalls, in den alten Heroengestus zurückzufallen. Der neueste Lutherfilm von 2003, „Luther“ von Eric Till, ist denkbar weit von der heroisch-nationalen Lutherinterpretation des 19. Jahrhunderts und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entfernt: Ein weichherziger, sensibler, schöner Jüngling ist es hier, der, verkörpert von Joseph Fiennes, seinem Herzen und Gewissen folgt. Wie der Luther der Historienbilder des 19. Jahrhunderts, der kraftvolle Streiter und ehrbare Bürger, ist aber auch dieser großäugige Luther wohl vor allem ein Kind seiner Zeit.

²⁹⁶⁷ SCHMIDT 1983, S. 269 f.

²⁹⁶⁸ SCHMIDT 1983, S. 268.

²⁹⁶⁹ SCHMIDT 1983, S. 264.

²⁹⁷⁰ SCHMIDT 1983, S. 271 f.

Anhang

Liste der Bilder – chronologisch

Nach 1806	Franz Ludwig Catel: Verbrennung der Bannbulle
1817	Ferdinand Jagemann: Luther auf dem Reichstag zu Worms
1821	Karl Friedrich Hampe: Luther und Melanchthon
1834	Manasse Unger: Verbrennung der Bannbulle
1835/36	Wilhelm Lindenschmit d. Ä.: Luthers Flucht nach Hohenschwangau
1836	Moritz Berendt: Luther vor Frau Cotta
1836–41	Gustav König: Luther im Familienkreise Johanns des Beständigen
1837	Anton Clemens Albrecht Evers: Luther übersetzt die Bibel auf der Wartburg
1837	Otto Grashof: Luther wirft das Tintenfass nach dem Teufel
1838	Karl Fielgraf: Luther trifft Frundsberg
1838	Moritz Berendt: Luther liest im Familienkreis aus der Bibel vor
1838/39	Karl Schorn: Papst Paul III. vor Luthers Bild
1839	Gustav König: Die Predigt
1839	Gustav König: Luther liest dem Kurfürsten Johann dem Beständigen aus der Bibel vor
Um 1840	Gustav König: Luther teilt das Abendmahl aus
Um 1840	Gustav König: Luthers Tod
1841	Gustav König: Luther und Melanchthon
Um 1842	Gustav König: Luther teilt das Abendmahl aus
Um 1842	Karl Fielgraf: Luther schlägt die Thesen an
1842	Carl Rohrborn: Karl V. am Grab Luthers
Um 1843	August Friedrich Siegert: Luther trifft Frundsberg
1844	Moritz Berendt: Luther im Kloster getröstet
1844	Paul Bürde: Luthers Begegnung mit den Schweizer Studenten in Jena
1844	Karl Fielgraf: Karl V. am Grab Luthers
1844	Adolf Friedrich Teichs: Karl V. am Grab Luthers
1846	Meno Mühlig: Luthers Entführung auf die Wartburg
1844/47	Friedrich Wilhelm Martersteig: Luther auf dem Reichstag zu Worms
Um 1846	Friedrich Wilhelm Martersteig: Luther schlägt die Thesen an
1846	Friedrich Wilhelm Martersteig: Verbrennung der Bannbulle
1849	Friedrich Wilhelm Martersteig: Luther trifft Frundsberg

-
- Um 1850 Moritz Berendt: Luthers Begegnung mit den Schweizer Studenten in Jena
- 1851 Paul Emil Jacobs: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1852 Georg Cornicelius: Luther schlägt die Thesen an
- 1852 Gustav König: Luthers Bibelübersetzung im Kreise seiner Mitarbeiter, Karton
- 1853 Carl Friedrich Lessing: Verbrennung der Bannbulle
- 1855 Konstantin Cretius: Luther trifft Frundsberg
- 1857 Gustav König: Luther bei Frau Cotta
- 1858 Gustav König: Luther findet als Student eine Bibel
- 1858 Gustav König: Luthers Bibelübersetzung im Kreise seiner Mitarbeiter, Karton, Wiederholung
- 1859 Friedrich Wilhelm Martersteig: Karl V. am Grab Luthers
- 50er/60er Jahre Johann Friedrich Theodor Schweissingen (?): Luthers Entführung auf die Wartburg
- 50er/60er Jahre Clara Oenicke: Luther betet für den kranken Melanchthon
- Um 1860 Ch. Schenkenhofer: Luthers Flucht aus Augsburg
- Um 1860 August Viereck: Luther auf dem Weg nach Worms
- Um 1860 Emil Teschendorff: Luther trifft Frundsberg
- 1860 Clara Oenicke: Luther findet als Student eine Bibel
- Um 1861 Clara Oenicke: Luthers Hausandacht
- 1861 Otto Schwerdgeburth: Luther findet als Student eine Bibel
- 1861 Friedrich Wilhelm Martersteig: Luthers Einzug in Worms
- 1861 August von Wille: Luthers Ankunft auf der Wartburg
- 1861 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Das Marburger Religionsgespräch, Karton
- 1861/62 Gustav König: Das Marburger Religionsgespräch
- 1862 Emil Teschendorff: Luther betet für den kranken Melanchthon
- 1863–66 Julius Hübner: Die Leipziger Disputation
- 1863–77 Carl Friedrich Lessing: Die Leipziger Disputation
- 1864 Adolf Ehrhardt: Luthers Begegnung mit den Schweizer Studenten in Jena
- 1864 Anton Weber: Luther predigt in Möhra
- 1865 Anton von Werner: Luther vor Cajetan
- 1866 August Jacob Theodor von Heyden: Luther schlägt die Thesen an
- 1866 Gustav Adolf Spangenberg: Luther musiziert im Kreise seiner Familie
- Um 1866/67 August Jacob Theodor von Heyden: Luther trifft Frundsberg
- 1867 Christian Karl August Noack: Das Marburger Religionsgespräch

- Um 1867/68 Christian Karl August Noack: Philipp von Hessen besucht Luther in Worms
- 1868 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther vor Frau Cotta
- 1868 Hermann Freihold Plüddemann: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1868 Gustav Adolf Spangenberg: Luthers Begegnung mit den Schweizer Studenten in Jena
- 1868 Adolf Jebens: Katharina von Bora in Cranachs Werkstatt vor Luthers Bild
- 1868 Peter Johann Nepomuk Geiger: Luther schlägt die Thesen an, Karton
- 1868 Peter Johann Nepomuk Geiger: Die Leipziger Disputation, Karton
- 1868 Peter Johann Nepomuk Geiger: Verbrennung der Bannbulle, Karton
- 1868 Peter Johann Nepomuk Geiger: Luther auf dem Reichstag zu Worms, Karton
- 1868 Peter Johann Nepomuk Geiger: Luther übersetzt die Bibel auf der Wartburg, Karton
- 1868 Peter Johann Nepomuk Geiger: Luther und die Bilderstürmer, Karton
- 1868 Peter Johann Nepomuk Geiger: Luthers Tischreden, Karton
- 1868/69 Christian Karl August Noack: Das Marburger Religionsgespräch, 2. Fassung
- 1869 Julius Schnorr von Carolsfeld: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1869 Paul Thumann: Luthers Trauung (Entwurf?)
- 1869 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther als Schüler in Magdeburg bei seinem Freund Andreas Proles
- 60er/70er Jahre Gustav Adolf Spangenberg: Luther betet für den kranken Melanchthon
- Letztes Jh.drittel Weimarer Malerschule: Luther wirft das Tintenfass nach dem Teufel
- Letztes Jh.drittel Bernhard Plockhorst: Luthers Tischgebet
- 1870 Ferdinand Graf von Harrach: Luthers Entführung auf die Wartburg
- 1870 Anton von Werner: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1870 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther bei Frau Cotta
- 1870 Wilhelm Ferdinand Souchon: Luther übersetzt die Bibel auf der Wartburg
- 1870 Gustav Adolf Spangenberg: Luthers Bibelübersetzung im Kreise seiner Mitarbeiter
- 1871 Paul Thumann: Luthers Trauung
- 1872 B. Fleury: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1872 Ferdinand Pauwels: Luther vor Frau Cotta
- 1872 Ferdinand Pauwels: Der Tod des Alexius
- 1872 Ferdinand Pauwels: Luthers Klostereintritt
- 1872 Ferdinand Pauwels: Luthers Bibelstudium im Kloster
- 1872 Ferdinand Pauwels: Luther sieht Rom

-
- 1872 Ferdinand Pauwels: Luther schlägt die Thesen an
- 1872 Ferdinand Pauwels: Luther vor Cajetan
- 1872/73 Paul Thumann: Verbrennung der Bannbulle
- 1872/73 Paul Thumann: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1872/73 Paul Thumann: Luthers Ankunft auf der Wartburg
- 1872/73 Paul Thumann: Luther übersetzt die Bibel auf der Wartburg
- 1872/73 Paul Thumann: Luthers Begegnung mit den Schweizer Studenten in Jena
- 1872 Gustav Adolf Spangenberg: Luther bei Frau Cotta
- 1873 Anton Dietrich: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1873 Gustav Adolf Spangenberg: Luthers Einzug in Worms
- 1873/74 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Das Marburger Religionsgespräch
- 1874/75 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther vor Cajetan
- 1875 Alexander Rudolf Grünwald: Luther im Dorfwirtshaus zu Judenbach
- 1876 Friedrich Ernst Dannhauer: Luther schenkt einem Studenten einen silbernen Becher
- 1876 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther wird 1497 von seinen Eltern in die Klosterschule in Magdeburg gebracht
- vor 1877 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther übersetzt die Bibel auf der Wartburg
- 1877 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther wird 1497 von seinen Eltern in die Klosterschule in Magdeburg gebracht
- 1877 Anton von Werner: Luther auf dem Reichstag zu Worms (Wiederholung)
- 1878 Julius Benno Hübner: Luther schlägt die Thesen an
- 1878 Peter Janssen: Luther schlägt die Thesen an
- vor 1879 Gustav Adolf Spangenberg: Luthers Verlobung
- 1879 Johann Caspar Boßhardt: Luthers Begegnung mit den Schweizer Studenten in Jena
- 1879 Konrad Weigand: Luthers Einzug in Worms
- 1879 Willem Linnig: Luthers Trauung
- 1879 Willem Linnig: Luther pflegt Pestkranke
- 1880er Jahre Heinrich Stelzner: Luther und Melancthon
- 1880er Jahre? August Holmberg: Luther übersetzt die Bibel auf der Wartburg
- 1880er Jahre Konrad Weigand: Luthers Hochzeitsfeier
- Um 1880 Ernst Erwin Oehme: Luthers Einzug in Worms
- Um 1880 Willem Linnig Jr.: Karlstadt und die Bilderstürmer
- Um 1880 Alexandre Struys: Luther predigt zur Einführung der Reformation 1539 in

Leipzig

- Um 1880 Alexandre Struys: Luther versöhnt die Grafen von Mansfeld
- Um 1880 Alexandre Struys: Luthers Tod
- 1880 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther wird 1497 von seinen Eltern in die Klosterschule in Magdeburg gebracht
- 1881 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Ablasshandel
- 1881/82 Leonhard Gey: Luthers Bibelübersetzung im Kreise seiner Mitarbeiter, Wandbild
- 1881/82 Leonhard Gey: Luthers Bibelübersetzung im Kreise seiner Mitarbeiter, Ölbild
- 1882 Paul Händler: Verbrennung der Bannbulle
- 1882 Hugo Vogel: Luther predigt auf der Wartburg
- 1883 Wilhelm Beckmann: Luther nach seiner Rede auf dem Reichstag zu Worms
- 1883 Carl Gustav Hellqvist: Luthers Ankunft auf der Wartburg
- 1883 Otto Donner von Richter: Luthers Verlobung
- 1883 Arthur Fitger: Luthers Brief an Hänschen
- 1883 Jakob Grünenwald: Luthers Hauspredigt (Zeichnung)
- 1884 Ferdinand Pauwels: Luther und Melanchthon
- 1885 Josef Scheurenberg: Luthers Verlobung
- 1885 Heinrich Stelzner: Luther musiziert auf der Veste Coburg
- 1886 Heinrich Stelzner: Luther musiziert im Kreise seiner Familie
- 1888 Heinrich Stelzner: Luther als Tonsetzer
- 1888 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther mit seinen Kindern
- 1888 Ernst Hildebrand: Luther vor Frau Cotta
- 1888 Ernst Hildebrand: Luther musiziert im Kreise seiner Familie
- 1889 Ernst Hildebrand: Luther auf dem Reichstag zu Worms
-
- 1880er oder
90er Jahre
vor 1890 Heinrich Stelzner: Luthers Pfingstkonzert
- 1880er oder
90er Jahre
vor 1890 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther findet als Student eine Bibel
-
- Um 1890 Hermann Wislicenus: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1892 Paul Poetzsch: Luther im Kreise seiner Familie
- 1892/93 Eduard Kämpffer: Der Tod des Alexius
- 1892/93 Eduard Kämpffer: Luthers Eintritt ins Kloster
- 1892/93 Eduard Kämpffer: Luthers Vater bittet ihn, das Mönchsgelübde nicht abzulegen
- 1892/93 Eduard Kämpffer: Luther als Bettelmönch
- 1892/93 Eduard Kämpffer: Luther nach einer Geißelung ohnmächtig in der Zelle

-
- gefunden
- 1892/93 Eduard Kämpffer: Luther beim Bibelstudium in der Zelle
- 1892/93 Eduard Kämpffer: Luther auf dem Weg nach Worms vor den Toren Erfurts
 begrüßt
- Um 1893 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther in Rom
- 1893 Heinrich Stelzner: Cranach malt Luther
- 1893 Woldemar Friedrich: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1893 Wilhelm Lindenschmit d. J.: Luther wird 1497 von seinen Eltern in die
 Klosterschule in Magdeburg gebracht
- 1894 Louis Katzenstein: Landgraf Philipp der Großmütige besucht Dr. Martin Luther
- 1895/96 Peter Janssen: Einzug der Reformatoren in Marburg
-
- Um 1900–1917 Adolf Schlabitz: Reformatorengespräch
- 1902/03 Hugo Vogel: Luther schlägt die Thesen an
- 1905 William Pape: Luthers letztes Bekenntnis
- Um 1917 Arthur Kampf: Thesenanschlag
- 1917 Felix Schwormstädt: Luther auf dem Reichstag zu Worms
- 1920/21 August Groh: Luther betet für den kranken Melanchthon

Liste der Bilder – thematisch

<i>Luther wird von seinen Eltern in die Klosterschule nach Magdeburg gebracht</i>	1876, 1877, 1880, 1893 Lindenschmit d. J.
<i>Luther als Schüler in Magdeburg bei seinem Freund Andreas Proles</i>	1869 Lindenschmit d. J.
<i>Luther als Kurrendesänger vor Frau Cotta</i>	1836 Berendt 1868 Lindenschmit d. J. 1872 Pauwels 1888 Hildebrand
<i>Luther im Hause der Frau Cotta</i>	1857 König 1870 Wilhelm Lindenschmit d. J. 1872 Spangenberg
<i>Luther schenkt einem hilfsbedürftigen Studenten einen silbernen Becher</i>	1876 Dannhauer
<i>Luther findet in der Erfurter Universitätsbibliothek eine Bibel</i>	1858 König 1860 Oenicke 1861 Schwerdgeburth Vor 1890 Lindenschmit d. J.
<i>Der Tod des Alexius</i>	1872 Pauwels 1892/93 Kämpffer
<i>Luthers Eintritt ins Kloster</i>	1872 Pauwels 1892/93 Kämpffer
<i>Luthers Vater bittet ihn, das Mönchsgelübde nicht abzulegen</i>	1892/93 Kämpffer
<i>Luther als Bettelmönch</i>	1892/93 Kämpffer
<i>Luther im Kloster getröstet</i>	1844 Berendt

	1892/93 Kämpffer
<i>Luthers Bibelstudium im Kloster</i>	1872 Pauwels 1892/93 Kämpffer
<i>Luther in Rom</i>	1872 Pauwels Um 1893 Lindenschmit d. J.
<i>Ablasshandel</i>	1881 Lindenschmit d. J.
<i>Luther schlägt die Thesen an</i>	Um 1842 Fielgraf Um 1846 Martersteig 1852 Cornicelius 1866 Heyden 1868 Geiger 1872 Pauwels 1878 Hübner Um 1878 Janssen 1902/03 Vogel Um 1917 Kampf
<i>Luther vor Cajetan</i>	1865 Werner 1872 Pauwels 1874/75 Lindenschmit d. J.
<i>Luthers Flucht aus Augsburg</i>	Um 1860 Schenkenhofer 1835/36 Lindenschmit d. Ä.
<i>Die Leipziger Disputation</i>	1863–66 Hübner 1863–67 Lessing 1868 Geiger
<i>Die Verbrennung der Bannbulle</i>	Um 1806 Catel 1834 Unger 1846 Martersteig 1853 Lessing 1868 Geiger

	1872/73 Thumann
	1882 Händler
<i>Luthers Weg nach Worms und Einzug in die Reichstagsstadt</i>	Um 1860 Viereck
	1861 Martersteig
	1873 Spangenberg
	1879 Weigand
	Um 1880 Oehme
	1892/93 Kämpffer
<i>Luthers Begegnung mit Frundsberg</i>	1838 Fielgraf
	Um 1843 Siegert
	1849 Martersteig
	1855 Cretius
	Um 1860 Teschendorff
	Um 1866/67 Heyden
<i>Luther auf dem Reichstag zu Worms</i>	1817 Jagemann
	1844/47 Martersteig
	1851 Jacobs
	1868 Plüddemann
	1869 Schnorr von Carolsfeld
	1870 von Werner
	1872 Fleury
	1873 Dietrich
	1877 Werner
	1889 Hildebrand
	Um 1890 Wislicenus
	1917 Schwormstädt
<i>Luther nach seiner Rede auf dem Reichstag zu Worms</i>	1883 Beckmann
	1893 Friedrich
<i>Luthers Entführung auf die Wartburg</i>	1846 Mühlig
	1850er/60er Schweissinger
	1870 Harrach

<i>Luthers Ankunft auf der Wartburg</i>	1861 Wille 1873 Thumann 1883 Hellqvist
<i>Luther übersetzt die Bibel auf der Wartburg</i>	1837 Evers 1868 Geiger 1870 Souchon 1872/73 Thumann Vor 1877 Lindenschmit d. J. 1880er? Holmberg
<i>Luther wirft ein Tintenfass nach dem Teufel</i>	1837 Grashof Letztes Jahrhundertdrittel Weimarer Malerschule
<i>Luthers Begegnung mit den Schweizer Studenten in Jena</i>	1844 Bürde Um 1850 Berendt 1864 Ehrhardt 1868 Spangenberg 1872/73 Thumann 1879 Bosshardt
<i>Bildersturm</i>	1868 Geiger Um 1880 Linnig
<i>Luthers Verlobung</i>	Vor 1879 Spangenberg 1883 Donner von Richter 1885 Scheurenberg
<i>Luthers Trauung</i>	1869 Thumann 1871 Thumann 1879 Linnig Jr.
<i>Luthers Hochzeitsfeier</i>	1880er Jahre Weigand
<i>Luther pflegt Pestkranke</i>	1879 Linnig
<i>Der Einzug der Reformatoren in Marburg</i>	1895/96 Janssen

<i>Das Marburger Religionsgespräch</i>	1861 Lindenschmit d. J. 1861/72 König 1867 Noack 1868/69 Noack 1873 Lindenschmit d. J.
<i>Luther im Dorfwirtshaus zu Judenbach</i>	1875 Grünenwald
<i>Luthers Brief an Hänschen</i>	1883 Fitger
<i>Luther musiziert auf der Veste Coburg</i>	1885 Stelzner
<i>Luther als Tonsetzer</i>	1888 Stelzner
<i>Luthers Bildnis</i>	1838/39 Schorn 1868 Jebens 1893 Stelzner
<i>Luther im Kreise seiner Familie, musizierend</i>	1866 Spangenberg 1886 Stelzner 1880er oder 90er Stelzner 1888 Hildebrand 1892 Poetzsch
<i>Luthers Andacht im Kreise seiner Familie</i>	1838 Berendt Um 1861 Oenicke 1883 Grünenwald Letztes Jahrhundertdrittel Plockhorst
<i>Luther mit seinen Kindern</i>	1888 Lindenschmit d. J.
<i>Luther betet für den kranken Melanchthon</i>	50er oder 60er Jahre Oenicke 1862 Teschendorff 60er/70er Jahre Spangenberg 1920/21 Groh

<i>Luther predigt</i>	1839 König 1864 Weber (in Möhra) Um 1880 Struys (1539 in Leipzig) 1882 Vogel (auf der Wartburg)
<i>Luther teilt das Abendmahl aus</i>	Um 1840 König Um 1842 König
<i>Luther und die Kurfürsten von Sachsen</i>	1839 König (Luther liest Johann dem Beständigen aus der Bibel vor) 1836–1841 König (Luther im Familienkreise Johans des Beständigen)
<i>Luther und Landgraf Philipp von Hessen</i>	Um 1867/68 Noack 1894 Katzenstein
<i>Luthers Tischreden</i>	1868 Geiger
<i>Luther und Melanchthon</i>	1821 Hampe 1841 König 1880er Jahre Stelzner 1884 Pauwels
<i>Reformatorengespräch</i>	1900/1917 Schlabit
<i>Luther übersetzt die Bibel im Kreise seiner Gefährten</i>	1852 König 1858 König 1870 Spangenberg 1881/82 Gey (Wandbild) 1881/82 Gey (Ölbild)
<i>Luther versöhnt die Grafen von Mansfeld</i>	Um 1880 Struys
<i>Luthers Tod</i>	Um 1840 König Um 1880 Struys 1905 Pape

Karl V. am Grab Luthers

1842 Rohrborn

1844 Fielgraf

1844 Teichs

1859 Martersteig

Literatur

- ALTMANN 1991A. Altmann, Lothar: Das Maximilianeum in München (= Schnells Kleine Kunstführer), München/Zürich 1991.
- ALTMANN 1991B. Altmann, Lothar: Die „historische Galerie“ im Münchner Maximilianeum, in: *Weltkunst 1991, H. 18, S. 2629–2632.*
- ANDERSSON 1980. Andersson, Christiane D.: Religiöse Bilder Cranachs im Dienste der Reformation, in: Spitz, Lewis L. (Hrsg.): Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte. Ein Tagungsbericht (= Veröffentlichungen der Historischen Kommission zu Berlin, Bd. 51), Walter de Gruyter/Berlin/New York 1981, S. 43–79.
- ANDRE 1907. André, Paul: Le Peintre Willem Linnig, Junior. Ouvrage illustré de 32 planches en phototypie suivi du Catalogue de l'œuvre complète de l'artiste par Ben. Linnig, Bruxelles 1907.
- ANZELEWSKY 1971. Anzelewsky, Fedja: Albrecht Dürer. Das malerische Werk, Berlin 1971.
- ARNDT 1806. Arndt, Ernst Moritz: Geist der Zeit, Erster Theil, 1806.
- ARNDT 1976. Arndt, Monika: Die Goslarer Kaiserpfalz als Nationaldenkmal, Hildesheim 1976.
- ASCHE 1957. Asche, Siegfried: Die Wartburg, Dresden, 1957.
- BAEUMER 1977. Baeumer, Max L.: Lutherfeiern und ihre politische Manipulation, in: Grimm, Reinhold – Hermand, Jost (Hrsg.): Deutsche Feiern, Wiesbaden 1977 (= Athenaion Literaturwissenschaft, Bd. 5), S. 46–61.
- BÄR – QUENSEL 1890. Bär, Adolf – Quensel, Paul (Hrsg.): Bildersaal Deutscher Geschichte. Zwei Jahrtausende deutschen Lebens in Bild und Wort, Stuttgart/Berlin/Leipzig 1890.
- BARTMANN 1985. Bartmann, Dominik: Anton von Werner. Zur Kunst und Kunstpolitik im Deutschen Kaiserreich, Berlin 1985.
- BAUER 1930. Bauer, Karl: Luthers Aussehen und Bildnis. Eine physiognomische Plauderei, Gütersloh 1930.
- BAUER 1982. Bauer, Jens-Heiner: Daniel Nikolaus Chodowiecki. Danzig 1726–1801 Berlin. Das druckgraphische Werk. Die Sammlung Wilhelm Burggraf zu Dohna-Schlabbitten. Ein Bildband mit 2340 Abbildungen in Ergänzung zum Werkverzeichnis von Wilhelm Engelmann, Hannover 1982.
- BAUM 1996. Baum, Harald: „Gewaltig wie er selber einst gewesen ...“ Zu Luther-Ehrungen im 19. Jahrhundert in Erfurt, in: EIDAM – SEIB 1996, S. 132–137.
- BAUMANN 1984. Baumann, Reinhard: Georg von Frundsberg. Der Vater der Landsknechte und Feldhauptmann von Tirol, München 1984.
- BAUMGÄRTEL 1907. Baumgärtel, Max (Hrsg.): Die Wartburg. Ein Denkmal deutscher Geschichte und Kunst. Dem deutschen Volke gewidmet von Großherzog Carl Alexander von Sachsen, dargestellt in Monographien, Berlin 1907.
- BAUMGARTEN 1872. Baumgarten, Michael: Der Protestantismus als politisches Princip im deutschen Reich, in: Franz v. Holtzendorff – Wilhelm Oncken (Hrsg.): Deutsche Zeit- und Streitfragen. Flugschriften zur Kenntniß der Gegenwart, Jahrgang 1, Berlin 1872.
- BAUMGARTEN 1883. Baumgarten, Michael: Dr. M. Luther, Volksbuch zum Lutherfest am 10. Nov. 1883 von Prof. Dr. M. Baumgarten, Rostock/Ludwigslust 1883.
- BAUMGARTNER 1987. Baumgartner, Georg: Schloß Hohenschwangau. Eine Untersuchung zum Schloßbau der Romantik, Diss. München 1977 (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, Bd. 15), München 1987.
- BAUSINGER 1987. Bausinger, Hermann: Bürgerlichkeit und Kultur, in: KOCKA 1987, S. 121–142.
- BECHSTEIN 1853 (1930). Bechstein, Ludwig: Deutsches Sagenbuch, Meersburg/Leipzig 1930 (Erstausgabe 1853).
- BECKER 1888. Becker, Hermann: Deutsche Maler von Asmus Jakob Carstens an bis auf die neuere Zeit in einzelnen Werken kritisch geschildert von Hermann Becker, weiland Historienmaler und

- Kunstschriftsteller. Bearbeitet und herausgegeben von Hermann Becker dem Jüngeren, Leipzig 1888.
- BECKER 1971. Becker, Wolfgang: Paris und die deutsche Malerei 1750–1840 (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 10), München 1971.
- BECKER 1985. Becker, Winfried: Luthers Wirkungsgeschichte im konfessionellen Dissens des 19. Jahrhunderts, in: *Rheinische Vierteljahresblätter* 49, 1985, S. 219–248.
- BECKER 2001. Becker, Frank: Konfessionelle Nationsbilder im Deutschen Kaiserreich, in: HAUPT – LANGEWIESCHE 2001, S. 389–418.
- BECKMANN 1930. Beckmann, Wilhelm: Im Wandel der Zeiten, Berlin 1930.
- BECKMANN 1992. Beckmann, Ute: Monumente der Renaissance im 19. Jahrhundert, in: KAT. AUSST. WESERRENAISSANCE-MUSEUM 1992, Bd. 2, S. 174–198.
- BEENKEN 1944. Beenken, Hermann: Das Neunzehnte Jahrhundert in der Deutschen Kunst, München 1944.
- BEHRENDTS 1997. Behrends, Rainer: Philipp Melanchthon in Bildnissen des 16. Jahrhunderts, in: BEHRENDTS – WARTENBERG – WINTER 1997, S. 115–140.
- BEHRENDTS – WARTENBERG – WINTER 1997. Behrends, Rainer – Wartenberg, Günther – Winter, Christian (Hrsg.): Philipp Melanchthon und Leipzig. Beiträge und Katalog zur Ausstellung der Universität Leipzig 1997.
- BELLMANN – HARKSEN – WERNER 1979. Bellmann, Fritz – Harksen, Marie-Luise – Werner, Roland: Die Denkmale der Lutherstadt Wittenberg. Mit Beiträgen von Peter Findeisen, Hans Gringmuth-Dallmer, Sibylle Harksen und Erhard Voigt, Weimar 1979.
- BESIER 1998. Besier, Gerhard: Kirche, Politik und Gesellschaft im 19. Jahrhundert, München 1998.
- BEUTIN 1963. Beutin, Ludwig: Das Bürgertum als Gesellschaftsstand im 19. Jahrhundert (ein Entwurf), in: Kellenbenz, Hermann (Hrsg.): Ludwig Beutin. Gesammelte Schriften zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Köln/Graz 1963, S. 284–319.
- BEYSLAG 1901. Beyschlag, Willibald: Entwicklung deutsch-evangelischer Kirchenverfassung im XIX. Jahrhundert, in: WERCKSHAGEN 1901A, II. Band, S. 573–592.
- BIEBER 1979. Bieber, Dietrich: Peter Janssen als Historienmaler, Diss., 2 Bde., Bonn 1979.
- BIEBER 1981. Bieber, Dietrich: Peter Janssens Wandgemälde für Erfurt – Monumentalmalerei und ihre politische Bedeutung, in: MAI – WAETZOLDT 1981, S. 341–359.
- BILLUNG 1880. Billung, Hermann: Hendrik Leys. Ein Lebensbild, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 15, 1880, S. 333–344, 370–374.
- BISCHOFF 1985. Bischoff, Ulrich (Hrsg.): Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland III. Skulptur und Plastik. Texte und Dokumente, Stuttgart 1985.
- BLACKBOURN 1988. Blackbourn, David: Volksfrömmigkeit und Fortschrittsglaube im Kulturkampf, Stuttgart 1988.
- BLACKBOURN 1991. Blackbourn, David: The German Bourgeoisie: an Introduction, in: Blackbourn, David – Evans, Richard J.: The German Bourgeoisie. Essays on the social history of the German middle class from the late eighteenth to the early twentieth century, London/New York 1991, S. 1–45.
- BLACKBOURN 1997. Blackbourn, David: Wenn ihr sie wieder seht, fragt wer sie sei. Marienerscheinungen in Marpingen – Aufstieg und Niedergang des deutschen Lourdes, Hamburg 1997.
- BLANKE 1956. Blanke, Fritz, Hamann-Studien (= Studien zur Dogmengeschichte und systematischen Theologie, Bd. 10), Zürich 1956.
- BLOMBERG 1863. Blomberg, H. v.: Das sechste Bild im Treppenhaus des Berliner Museums, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus* 1863, S. 113–124.
- BM. Boetticher, Friedrich von: Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts, 2 Bde., Leipzig 1891–1901.
- BOEHMER 1925. Boehmer, Heinrich: Luthers Ehe, in: Luther-Jahrbuch. Jahrbuch der Luther-Gesellschaft 7, 1925, S. 40–76.

- BOIME 1990. Boime, Albert: *Art in an Age of Bonapartism 1800–1815*, Chicago/London 1990.
- BORNKAMM 1955. Bornkamm, Heinrich: *Luther im Spiegel der deutschen Geistesgeschichte. Mit ausgewählten Texten von Lessing bis zur Gegenwart*, Heidelberg 1955.
- BORNKAMM ²1966. Bornkamm, Heinrich: *Martin Luther. Chronik seines Lebens*, in: ders., *Das Jahrhundert der Reformation*, Göttingen ²1966 (erste Auflage 1961), S. 11–36.
- BÖRSCH-SUPAN 1971. Börsch-Supan, Helmut (Bearb.): *Die Kataloge der Berliner Akademieausstellungen 1786–1850*, 3 Bde. (= *Quellen und Schriften zur bildenden Kunst Bd. 4*), Berlin 1971.
- BÖRSCH-SUPAN 1979. Börsch-Supan, Helmut: *Vaterländische Kunst zu Beginn der Regierungszeit Friedrich Wilhelms III.*, in: *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft* 39, 1979, S. 79–100.
- BÖRSCH-SUPAN 1988. Börsch-Supan, Helmut: *Die Deutsche Malerei von Anton Graff bis Hans von Marées, 1760–1870*, München 1988.
- BÖRSCH-SUPAN 1997. Börsch-Supan, Helmut: *Menzel und das zeitgenössische Ereignisbild in Berlin*, in: *GERMER – ZIMMERMANN 1997*, S. 499–511.
- BÖSINGER 1982. Böisinger, Rudolf: *Gesucht: der echte Luther. Alte Ansichtskarten zu Luthers Leben aus der Sammlung von Richard Meinel*, o. O. 1982.
- BRAND 1983. Brand, Bettina: *Fritz von Uhde. Das religiöse Werk zwischen künstlerischer Intention und Öffentlichkeit*, Heidelberg 1983.
- BRANDHORST 1981. Brandhorst, Heinz-Hermann: *Lutherrezeption und bürgerliche Emanzipation* (= *Göttinger Theologische Arbeiten*, hrsg. von Georg Strecker, Bd. 20), Göttingen 1981.
- BRANDT 1988. Brandt, Peter: *Das studentische Wartburgfest vom 18./19. Oktober 1817*, in: Dieter Düding – Peter Friedemann – Paul Münch (Hrsg.): *Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*, Hamburg 1988, S. 89–112.
- BRÄUER 2002. Bräuer, Siegfried: *Die Lutherfestwoche vom 19. bis 27. August 1933 in Eisleben. Ein Fallbeispiel en detail*, in: *LAUBE – FIX 2002*, S. 391–451.
- BRAUN ²1883. Braun, Friedrich (Hrsg.): *Martin Luther im deutschen Lied. Altes und Neues*, Stuttgart ²1883.
- BRAUNFELS 1996. Braunfels, Veronika (Bearb.): *Mit Luther durch die Kunstsammlungen. Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg*, hrsg. von Michael Eissenhauer, Coburg 1996.
- BRECHT 1981. Brecht, Martin: *Martin Luther. Sein Weg zur Reformation 1483–1521*, Stuttgart 1981.
- BRECHT 1986. Brecht, Martin: *Martin Luther. Zweiter Band. Ordnung und Abgrenzung der Reformation 1521–1532*, Stuttgart 1986.
- BREITSPRECHER 1996. Breitsprecher, Cornelia: *Luthers Schulzeit in Eisenach*, in: *KAT. AUSST. EISENACH 1996*, S. 313–314.
- BRENNER 2000. Brenner, Peter J.: *Gotthold Ephraim Lessing*, Stuttgart 2000.
- BRETSCHNEIDER 1844. Bretschneider, Karl Gottlieb: *Die deutsche Reformation der Kirche nach ihrem Wesen und Werthe historisch dargestellt*, Leipzig 1844.
- BRIEGER 1930. Brieger, Peter: *Die deutsche Geschichtsmalerei des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1930.
- BRINGMANN 1993. Bringmann, Michael: *Ansichtsseiten der Geschichte. Über einige Merkmale der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, in: *Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, Ausst.-Kat. (hrsg. von Jutta Dresch/Wilfried Rößling)*, Karlsruhe 1993, S. 139–152.
- BROCKE 1980. Brocke, Bernhard vom: *Marburg im Kaiserreich 1866–1918. Geschichte und Gesellschaft, Parteien und Wahlen einer Universitätsstadt im wirtschaftlichen und sozialen Wandel der Industriellen Revolution*, in: *Erhart Dettmering – Rudolf Grenz (Hrsg.): Marburger Geschichte. Rückblick auf die Stadtgeschichte in Einzelbeiträgen*, Marburg 1980, S. 367–540.
- BRÜCKNER 1974. Brückner, Wolfgang (Hrsg.): *Volkserzählung und Reformation, Ein Handbuch zur Tradierung und Funktion von Erzählstoffen und Erzählliteratur im Protestantismus*, Berlin 1974.
- BRÜCKNER – GRUPPE 1974. Brückner, Wolfgang – Gruppe, Heidemarie: *Luther als Gestalt der Sage*, in: *BRÜCKNER 1974*, S. 261–324.

- BUCHHOLZ – HOBOHM 1996. Buchholz, Ingelore – Hobohm, Wolf (Hrsg.): Martin Luther in Magdeburg. Eine Sammlung von Quellen und Aufsätzen (= Magdeburgische Gesprächsreihe, Heft 8), Oschersleben 1996.
- BUCHNER 1862. Buchner, Wilhelm: Deutsche Ehrenhalle. Die grossen Männer des deutschen Volkes in ihren Denkmälern. Mit lebensgeschichtlichen Abrissen von Dr. Wilhelm Buchner, Darmstadt, Verlag von C. Köhler jr. 1862.
- BURKHARDT 1988. Burkhardt, Johannes: Reformations- und Lutherfeiern. Die Verbürgerlichung der reformatorischen Jubiläumskultur, in: *Dieter Düding – Peter Friedemann – Paul Münch (Hrsg.): Öffentliche Festkultur. Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg, Hamburg 1988, S. 212–236.*
- BUSCH 1981. Busch, Werner: Die Antrittsvorlesung Friedrich Theodor Vischers bei Übernahme des Lehrstuhls für Ästhetik und Literaturwissenschaft an der Universität Tübingen 1844, in: *Kritische Berichte 9, 1981, S. 35–50.*
- BUSCH 1986. Busch, Werner: Wilhelm von Kaulbach – Peintre Philosophe und Modern Painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum, in: *Annemarie Gethmann-Siefert – Otto Pöggeler (Hrsg.): Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik (= Hegel-Studien, Beiheft 27), Bonn 1986, S. 117–138.*
- BUSCH 1983. Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne, München 1993.
- BUSCH – BEYRODT 1982. Busch, Werner – Beyrodt, Wolfgang (Hrsg.): Kunsttheorie und Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts in Deutschland I. Kunsttheorie und Malerei. Kunstwissenschaft. Texte und Dokumente, Stuttgart 1982.
- BUSCHMANN 2001. Buschmann, Nikolaus: Auferstehung der Nation? Konfession und Nationalismus vor der Reichsgründung in der Debatte jüdischer, protestantischer und katholischer Kreise, in: HAUPT – LANGEWIESCHE 2001, S. 333–388.
- BÜTTNER 1979. Büttner, Frank: Die klugen und törichten Jungfrauen im 19. Jahrhundert. Zur religiösen Bildkunst der Nazarener, in: *Städel-Jahrbuch N.F. 7, 1979, S. 207–230.*
- BÜTTNER 1988. Büttner, Frank: Bernhard Rodes Geschichtsdarstellungen, in: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 42, 1988, S. 33–47.*
- BÜTTNER 1990. Büttner, Frank: Bildung des Volkes durch Geschichte. Zu den Anfängen öffentlicher Historienmalerei in Deutschland, in: MAI 1990, S. 77–94.
- BÜTTNER 1994. Büttner, Frank: 'Argumentatio' in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte 57, 1994, S. 23–44.*
- CARL ALEXANDER 1924. Carl Alexander und die Wartburg in Briefen an Hugo von Ritgen, Moritz von Schwind und Hans Lucas von Cranach. Zweites Heft der Freunde der Wartburg E. V. Eisenach mit Jahresbericht 1924, Hannover 1924.
- CARL ALEXANDER 2001. Carl Alexander. „So wäre ich angekommen, wieder, wo ich ausging, an der Wartburg.“ Zum 100. Todestag des Großherzogs von Sachsen-Weimar-Eisenach. Begleitschrift zu den Ausstellungen vom 5. Januar bis 24. Juni 2001 auf der Wartburg und vom 8. Juli bis 30. September 2001 in Weimar, Eisenach 2001.
- CHAPEAUROUGE 1977. Chapeaurouge, Donat de: Die deutsche Geschichtsmalerei von 1800 bis 1850 und ihre politische Signifikanz, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 31, 1977, S. 115–142.*
- CÖLLN 1886. Cölln, Daniel von: Luther in Worms. Drei Gemälde von Fr. Martersteig, besprochen von Daniel v. Cölln, Oberpfarrer zu Brück, in: *Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus 1886, S. 172–174, 180–183.*
- CONZE 1982. Conze, Werner: Das deutsche Kaiserreich 1871–1918. Wirtschaftlich-soziale Bedingungen, in: Mai, Ekkehard – Pohl, Hans – Waetzold, Stephan (Hrsg.): Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich. Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Berlin 1982, S. 15–33.

- CONZE 1983. Conze, Werner: Zum Verhältnis des Luthertums zu den mitteleuropäischen Nationalbewegungen im 19. Jahrhundert, in: MOELLER 1983, S. 178–193.
- COUPE 1998. Coupe, William A.: Iconographie de Luther: la publication des quatre-vingt quinze thèses, in: Michele Menard – Annie Duprat (Hrsg.): Histoire images imaginaires: fin XVe siècle – début XXe siècle, Le Mans 1998, S. 187–196.
- DEVRIENT 1883. Devrient, Otto: Luther. Historisches Charakterbild in sieben Abtheilungen. Ein Festspiel zur vierhundertjährigen Geburtstagsfeier Luthers, dargestellt von Bewohnern Jenas, Jena 1883.
- DIECK 1962. Dieck, Alfred: Cranachs Gemälde des toten Luther in Hannover und das Problem der Luther-Totenbilder, in: *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 2*, 1962, S. 191–218.
- DIEMER 1955. Diemer, Alwin: Einleitung, in: Fichte, Johann Gottlieb: Reden an die deutsche Nation (= Der Philosophischen Bibliothek Band 204), Hamburg 1955, S. III–XVII.
- DIENTST 1996. Dienst, Karl: Luther im Spiegel seiner Tischreden, in: KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 68–72.
- DISELHOFF 1883. Disselhoff, Julius: Jubelbüchlein zu Dr. Martin Luthers 400jährigem Geburtstage in Wort und Bild für Alt und Jung, Kaiserswerth 1883.
- DOBBERT 1869. Dobbert, Eduard: Die monumentale Darstellung der Reformation durch Rietschel und Kaulbach. Reden und Aufsätze kunstgeschichtlichen Inhalts (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hrsg. v. R. Virchow und Fr. v. Holtzendorff Heft Nr. 74), Berlin 1869.
- DÖCKER 1994. Döcker, Ulrike: Die Ordnung der bürgerlichen Welt. Verhaltensideale und soziale Praktiken im 19. Jahrhundert (= Historische Studien Bd. 13), Frankfurt/New York 1994.
- DÖLLINGER 1846–1848. Döllinger, Ignaz: Die Reformation. Ihre innere Entwicklung und ihre Wirkungen im Umfange des lutherischen Bekenntnisses, 3 Bde., Regensburg 1846–1848.
- DONOP 1885. Donop, Lionel von: Knille's Gemälde in der Universitäts-Bibliothek, in: *Der Kunstfreund 1*, 1885, Sp. 101 f.
- DROSTE 1980. Droste, Magdalena: Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert, Münster 1980.
- EBRARD 1871. Ebrard, August: Gustav König. Sein Leben und seine Kunst, Erlangen 1871.
- ECKARDT 1990. Eckardt, Götz: Johann Gottfried Schadow 1764–1850. Der Bildhauer, Leipzig 1990.
- EICH 1868. Eich, Friedrich (Hrsg.): Gedenkblätter zur Erinnerung an die Enthüllungsfeier des Luther-Denkmal in Worms am 24., 25. und 26. Juni 1868. Im Auftrage des Ausschusses des Luther-Denkmal-Vereins, Worms 1868.
- EIDAM – SEIB 1996. Eidam, Hardy – Seib, Gerhard (Hrsg.): „Er fühlt der Zeiten ungeheuren Bruch und fest umklammert er sein Bibelbuch ...“. Zum Lutherkult im 19. Jahrhundert, Berlin 1996.
- EIN WANDGEMÄLDE ERZÄHLT 1996. Ein Wandgemälde erzählt ..., Projektarbeit der Klassen 11d/12d des Melanchthon-Gymnasiums Wittenberg, Wittenberg 1996.
- EISENACHER O. J. Eisenacher, W.: Luther, sein Leben und sein Werk in Prosa und Poesie, Nürnberg o. J. (nach 1930).
- ENGEL 1919. Engel, Eduard (Hrsg.): Kaiser Friedrichs Tagebuch. Mit Einleitung und Aktenstücken von Eduard Engel, Halle 1919.
- ENGELMANN 1857. Engelmann, Wilhelm: Daniel Chodowiecki's sämtliche Kupferstiche. Beschrieben, mit historischen, literarischen und bibliographischen Nachweisungen, der Lebensbeschreibung des Künstlers und Registern versehen von Wilhelm Engelmann, Leipzig 1857.
- EYKMANN 2001. Eykmann, Walter: Religionsunterricht: Stütze für König und Vaterland, Waffe gegen den Umsturz, in: SAMERSKI 2001, S. 265–283.
- FAHNE 1937. Fahne, Anton: Die Düsseldorfer Maler-Schule in den Jahren 1834, 1835 und 1836. Eine Schrift voll flüchtiger Gedanken, Düsseldorf 1837.

- FALK 1830. Falk, Johannes: Dr. Martin Luther und die Reformation in Volksliedern, Leipzig 1830.
- FASTERT 2000. Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des 19. Jahrhunderts, München/Berlin 2000.
- FAUTH 1897. Fauth, Franz: Dr. Martin Luthers Leben, dem deutschen Volke erzählt von Franz Fauth. Mit 25 Original-Abbildungen von Eduard Kaempffer, Leipzig 1897.
- FENSKE 1983. Fenske, Hans: Das Lutherbild des Protestantenvereins im 19. Jahrhundert, in: *Blätter für pfälzische Kirchengeschichte und religiöse Volkskunde* 50, 1983, S. 63–76.
- FICHTE 1808. Fichte, Johann Gottlieb: Reden an die deutsche Nation, Berlin 1808.
- FICKER 1934. Ficker, Johannes: Die Bildnisse Luthers aus der Zeit seines Lebens, in: *Lutherjahrbuch* 16, 1934, S. 103–161.
- FISCHER 1991. Fischer, Bodo: Die Gemälde im Erfurter Rathaus, Erfurt 1991.
- FLACKE 1998A. Flacke, Monika (Hrsg.): Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums unter der Schirmherrschaft von Bundeskanzler Dr. Helmut Kohl, Begleitband zur Ausstellung vom 20. März 1998 bis 9. Juni 1998.
- FLACKE 1998B. Flacke, Monika: Deutschland. Die Begründung der Nation aus der Krise, in: FLACKE 1998A, S. 101–128.
- FONTANE WERKE. Theodor Fontane. Sämtliche Werke, hrsg. von Edgar Gross, 24 Bde., München 1959–1975.
- FORSSMANN 1995. Forssmann, Erik: Die Kunstakademie Karlsruhe von ihrer Gründung bis zum Ersten Weltkrieg, in: *Hans. H. Hofstätter (Hrsg.): Kunst und Künstler in Baden, Stuttgart 1995, S. 43–80.*
- FRANZ-WILLING 1971. Franz-Willing, Georg: Kulturkampf gestern und heute. Eine Säkularbetrachtung, München 1971.
- FREYTAG 1888. Freytag, Gustav: Bilder aus der deutschen Vergangenheit, 1859, 2. Band, Zweite Abtheilung: aus dem Jahrhundert der Reformation (1500–1600). Gesammelte Werke Bd. 19, Leipzig 1888.
- FREYTAG-GALERIE 1882. Gustav Freytag-Galerie. Nach den Originalgemälden und Cartons der ersten Meister der Neuzeit photographiert in 30 Blättern von Fr. Buschmann in München. Mit begleitenden Texten von Johannes Proelß und Julius Kissert, Leipzig 1882.
- FRIED 1994. Fried, Jochen: Artikel „Werner, Friedrich Ludwig Zacharias“, in: Killy, Walther (Hrsg.): Deutsche Autoren vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Bertelsmann Lexikon, 5 Bde., Gütersloh/München 1994, Bd. 5, S. 321–323.
- FRIEDLÄNDER – ROSENBERG 1932. Friedländer, Max J. – Rosenberg, Jakob (Hrsg.): Die Gemälde von Lucas Cranach, Berlin 1932.
- FRIEDLAENDER 1930 (1977). Friedlaender, Walter: Hauptströmungen der französischen Malerei von David bis Delacroix, Bielefeld/Leipzig 1930 (Neudruck Köln 1977).
- FRIESE 1910. Friese, Karl: Geschichte der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Berlin, Berlin 1910.
- FROMMEL 1883. Frommel, Emil: Bilder aus Dr. Martin Luthers Leben. Zur Erinnerung an das 400-jährige Luther-Jubiläum, 10.11.1883 für das evangelische, deutsche Volk. Bielefeld/Leipzig 1883.
- GANZER – STEIMER 2002. Ganzer, Klaus – Steimer, Bruno (Red.): Lexikon der Reformationszeit, Freiburg/Basel/Wien 2002.
- GEHRECKE 1987. Gehrecke, Siegfried: Hermann Wislicenus 1825–1899, Göttingen 1987.
- GERMER 1997. Germer, Stefan: Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts, in: GERMER – ZIMMERMANN 1997, S. 17–36.
- GERMER 1998. Germer, Stefan: Retrovision. Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst, in: FLACKE 1998A, S. 33–52.
- GERMER – ZIMMERMANN 1997. Germer, Stefan – Zimmermann, Michael F. (Hrsg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, Bd. XII), München/Berlin 1997.

- GLASER – STAHL 1983. Glaser, Hermann – Stahl, Karl Heinz (Hrsg.): Luther gestern und heute. Texte zu einer deutschen Gestalt, Frankfurt a. M. 1983.
- GOETHE WERKE. Goethes Werke. Hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1018.
- GOLZ 1996. Reinhard Golz: Zur Rezeption Luthers und Melanchthons in ausgewählten deutschen 'Geschichten der Pädagogik' des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Reinhard Golz – Wolfgang Mayrhofer (Hrsg.): Luther und Melanchthon im Bildungsgedanken Mittel- und Osteuropas (= Texte zur Theorie und Geschichte der Bildung, hrsg. von Friedhelm Brüggem und Karl-Franz Göttemeyer, Bd. 8), Münster 1996.*
- GÖRRES 1838. Görres, Joseph: Athanasius, Regensburg 1838.
- GÖRTEMAKER ³1989. Görtemaker, Manfred: Deutschland im 19. Jahrhundert. Entwicklungslinien, Opladen ³1989.
- GOWING 1994. Gowing, Lawrence: Die Gemäldesammlung des Louvre, Köln 1994.
- GRAMLEY 2001. Gramley, Hedda: Propheten des deutschen Nationalismus. Theologen, Historiker und Nationalökonomien 1848–1880, Frankfurt/New York 2001.
- GRANE 1987. Grane, Leif: Die Kirche im 19. Jahrhundert. Europäische Perspektiven, Göttingen 1987.
- GRIES 1995. Gries, Carola Bettina: Eduard von Gebhardt. Ein protestantischer Historienmaler im 19. Jahrhundert, Diss. Aachen 1994, Aachen 1995.
- GRIMM 1822 (1893). Grimm, Jacob: Deutsche Grammatik. Erster Theil. Zweite Ausgabe, Neuer vermehrter Abdruck, besorgt durch Wilhelm Scherer, Gütersloh 1893.
- GROSS 1983. Gross, Friedrich: Wahrheit und Wirklichkeit – Protestantische Bildkunst und Realismus im weltanschaulichen Widerstreit des 19. Jahrhunderts, in: KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 476–481.
- GROSS 1984. Gross, Friedrich: Gesellschaftliche Realität im Spiegel christlicher Darstellungen 1871 bis 1914. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit. Abriß der wichtigsten Ergebnisse der Dissertation, Hamburg 1982, in: *Das Münster 37, 1984, S. 238–242.*
- GROSS 1989. Gross, Friedrich: Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871 bis 1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit, Marburg 1989.
- GROSSE 1859. Große, Julius: Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858, München 1859.
- GROSSMANN 1994. Grossmann, Joachim: Künstler, Hof und Bürgertum. Leben und Arbeiten von Malern in Preußen 1786–1850, Diss. Essen 1992, Berlin 1994.
- GROSSMANN ET AL 1905. Grossmann, Julius – Berner, Ernst – Schuster, Georg – Zingeler, Karl Theodor (Bearb. und Hrsg.): Genealogie des Gesamthauses Hohenzollern, Berlin 1905.
- GUHL 1848. Guhl, Ernst: Die neuere geschichtliche Malerei und die Akademien. Mit einer Einleitung von Franz Kugler, Stuttgart 1848.
- GUHRAUER 1902. Guhrauer, H.: Das Wandgemälde in der Aula des Melanchthon-Gymnasiums zu Wittenberg. Mit einer Erläuterungstafel, Wittenberg 1902.
- GÜLPEN 2002. Gülpen, Ilonka van: Der deutsche Humanismus und die frühe Reformations-Propaganda 1520–1526 (= Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 144), Diss. Frankfurt a. M. 2001, Hildesheim/Zürich/New York 2002.
- GUNDERMANN 1998. Gundermann, Iselin: Kronprinz Friedrich Wilhelm von Preußen und die Schloßkirche in Wittenberg, in: STEFFENS – HENNEN 1998, S. 63–73.
- GÜNTHER 2001. Günther, Fabia: Spätromantische Idylle. Das Erzgebirge in der Malerei von Meno und Bernhard Mühlig, Begleitheft zur Sonderausstellung vom 25. Februar bis 10. Juni 2001 im Städtischen Museum Zwickau, Zwickau 2001.
- HAAK 1984. Haak, B.: Das Goldene Zeitalter der holländischen Malerei, Köln 1984.
- HAASEN 1998. Haasen, Gisela: Hohenschwangau. Vom Zauber eines romantischen Schlosses, München 1998.

- HÄBERLE 1995. Häberle, Michael: Pariser Architektur zwischen 1750 und 1800 – Die Entstehung des Elementarismus, Berlin 1995.
- HAEBLER 1967. Haebler, Hans Carl von: Das Bild in der evangelischen Kirche, Berlin 1957.
- HAGER 1989. Hager, Werner: Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 1989.
- HAMMERL O. J. Hammerl, Rudolf: Ständehaus Merseburg. Geschichte – Gegenwart – Zukunft, Merseburg o. J.
- HANSMANN 1997. Hansmann, Martina: Zum Verhältnis von Innovation und Tradition in Gros' „Napoleon auf dem Schlachtfeld bei Preußisch-Eylau.“ Schilderung und Interpretation historischer Realität im Auftrag Napoleons, in: GERMER – ZIMMERMANN 1997, S. 157–175.
- HARDTWIG 1981. Hardtwig, Wolfgang: Geschichtsinteresse, Geschichtsbilder und politische Symbole in der Reichsgründungsära und im Kaiserreich, in: *Mai, Ekkehard – Waetzold, Stephan (Hrsg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich, Bd. 1), Berlin 1981, S. 47–74.*
- HARKSEN ⁹1999. Harksen, Sibylle: Schlosskirche Wittenberg (= Schnell, Kunstführer Nr. 1910, erste Auflage 1991), Regensburg ⁹1999.
- HARTMANN 1976. Hartmann, Wolfgang: Der historische Festzug. Seine Entstehung und Entwicklung im 19. und 20. Jahrhundert (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung Arbeitskreis Kunstgeschichte, Bd. 35), München 1976.
- HASSE 1996. Hasse, Hans-Peter: Luther und seine Wittenberger Freunde. Zum Erscheinungsbild einer Gruppe in der Kunst und Publizistik des 16. Jahrhunderts, in: *Der Mensch Luther und sein Umfeld. Wartburg-Jahrbuch, Sonderband 1996, S. 84–119.*
- HAUPT – LANGEWIESCHE 2001. Haupt, Heinz-Gerhard – Langewiesche, Dieter (Hrsg.): Nation und Religion in der deutschen Geschichte, Frankfurt a. M. 2001.
- HAUSRATH 1888. Hausrath, Adolf: Die drei großen Protestanten der Düsseldorfer Schule, in: *Deutsche Rundschau 55, April – Mai – Juni 1888, S. 96–115.*
- HEILAND 1953. Heiland, Susanne: Cranach im Urteil der Kunstgeschichte, in: LÜDECKE 1953, S. 140–154.
- HENNEN 1997. Hennen, Insa Christiane: Die „Wiedereinrichtung“ des Sterbezimmers im Wittenberger Melanchthonhaus 1898/99, in: RHEIN – SCHWINGE 1997, S. 47–58.
- HENNEN 1998. Hennen, Insa Christiane: Denkmalpflege und Stadtumbau im preußischen Wittenberg, in: STEFFENS – HENNEN 1998, S. 43–52.
- HERDER WERKE. Herders Sämtliche Werke. Herausgegeben von Bernhard Suphan, Berlin 1877–1913.
- HERRIG 1883. Herrig, Hans: Luther. Ein kirchliches Festspiel zur Feier des 400jährigen Geburtstages Martin Luthers in Worms, Berlin 1883.
- HERRMANN 1996. Herrmann, Ulrich (Hrsg.): Volk – Nation – Vaterland (= Studien zum Achtzehnten Jahrhundert. Herausgegeben von der Deutschen Gesellschaft für die Erforschung des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 18), Hamburg 1996.
- HERRMANN 1996A. Herrmann, Ulrich: Von der ‘Staatserziehung’ zur ‘Nationalbildung’. Nationalerziehung, Menschenbildung und Nationalbildung um 1800 am Beispiel von Preußen, in: HERRMANN 1996, S. 207–221.
- HERTE 1943. Herte, Adolf: Das katholische Lutherbild im Bann der Lutherkommentare des Cochläus, 3 Bde., Münster 1943.
- HESSEN 1947. Hessen, Johannes: Luther in katholischer Sicht. Grundlegung eines ökumenischen Gespräches, Bonn 1947.
- HOFFMANN 1994. Hoffmann, Heinz: Der Protestant Julius Schnorr von Carolsfeld. Anmerkungen zu seiner römischen Zeit, in: KAT. AUSST. LEIPZIG 1994, S. 70–72.
- HOFFMANN 1997. Hoffmann, Detlef: Bedeutungsvolle Momente. Bemerkungen zur deutschen Geschichtsmalerei im 19. Jahrhundert, in: GERMER – ZIMMERMANN 1997, S. 324–353.

- HOFFMEISTER 1883. Hoffmeister, Hermann: Luther und Bismarck als Grundpfeiler unserer Nationalgröße, Parallele zur Erweckung der Vaterlandsliebe und Pflege des Deutschtums, Berlin 1883.
- HOFMANN 1845. Hofmann, Friedrich Gottlob: Katharina von Bora oder Dr. Martin Luther als Gatte und Vater. Ein Beitrag zur Geschichte der Priesterehe so wie das eheliche und häusliche Leben des großen Reformators, Leipzig 1845.
- HOFMANN 1960. Hofmann, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1960.
- HOFMANN 1995. Hofmann, Werner: Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830, München 1995.
- HOHL 1979. Hohl, Hanna: Flaxman und Deutschland, in: Kat. Ausst.: John Flaxman. Mythologie und Industrie, Hamburger Kunsthalle 20. April bis 3. Juni 1979, München 1979, S. 201–203.
- HOLLAND 1913. Holland, H.: Heinrich Stelzner, in: Anton Bettelheim (Hrsg.): Biographisches Jahrbuch und deutscher Nekrolog, XV, 1910, Berlin 1913, S. 152–154.
- HOLTZMANN 1884. Holtzmann, Heinrich: Martin Luther, in: Deutsche Rundschau 37 (Oktober–Dezember 1884), S. 164–193.
- HÖRNING 1961. Hörning, Jutta: Belgische Historienmaler als Lehrer an der Weimarer Kunstschule, in: Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar 8, 1961, S. 339–353.
- HROCH 1995. Hroch, Miroslav: Das Bürgertum in den nationalen Bewegungen des 19. Jahrhunderts. Ein europäischer Vergleich, in: Kocka, Jürgen (Hrsg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Band III: Verbürgerlichung, Recht und Politik, Göttingen 1995, S. 197–219.
- HÜBINGER 1994. Hübinger, Gangolf: Kulturprotestantismus und Politik. Zum Verhältnis von Liberalismus und Protestantismus im wilhelminischen Deutschland, Tübingen 1994.
- HUMMEL 1954. Hummel, Georg: Der Maler Johann Erdmann Hummel, Leipzig 1954.
- HÜTT 1984. Hütt, Wolfgang: Die Düsseldorfer Malerschule. 1819–1869, Leipzig 1984.
- ISERLOH 1961. Iserloh, Erwin: Luthers Thesenanschlag, Tatsache oder Legende?, in: *Trierer Theologische Zeitschrift* 70, 1961, S. 303–312.
- JACOBS 1970. Jacobs, Manfred: Die Entwicklung des deutschen Nationalgedankens von der Reformation bis zum deutschen Idealismus, in: *Horst Zilleßen (Hrsg.): Volk – Nation – Vaterland. Der deutsche Protestantismus und der Nationalismus, Gütersloh 1970, S. 51–110.*
- JAHN 1955. Jahn, Johannes: Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955.
- JAHN 1972. Jahn, Johannes: 1472–1553. Lucas Cranach d.Ä. Das gesamte graphische Werk. Mit Exempeln aus dem graphischen Werk Lucas Cranach d.J. und der Cranachwerkstatt, München 1972.
- JANSA 1912. Deutsche bildende Künstler in Wort und Bild. Zusammengestellt und herausgegeben von Friedrich Jansa, Leipzig 1912.
- JANSSEN 1880. Janssen, Johannes: Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 2: Zustände des deutschen Volkes seit dem Beginn der politisch-kirchlichen Revolution bis zum Ausgang der socialen Revolution von 1525, Freiburg i. Br. 1880.
- JANSSEN 1881. Janssen, Johannes: Geschichte des deutschen Volkes seit dem Ausgang des Mittelalters, Bd. 3: Allgemeine Zustände des deutschen Volkes seit dem Ausgang der socialen Revolution bis zum sogenannten Augsburgischen Religionsfrieden von 1555, Freiburg i. Br. 1881.
- JENDERKO-SICHELSCHMIDT 1973. Jenderko-Sichelschmidt, Ingrid: Die Historienbilder Karl Friedrich Lessings, Diss. Köln 1973.
- JENNY 1983. Jenny, Marcus: Luther und die Haus-, Schul- und Kirchenmusik, in: KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983, S. 312.

- JESSE 1981. Jesse, Horst: Friedensgemälde 1650–1789. Zum Hohen Friedensfest am 8. August in Augsburg, Pfaffenhofen/Ilm 1981.
- JEZLER – JENNY – JEZLER 1987. Jezler, Peter – Jenny, Christine – Jezler, Elke (Hrsg.): Mythos der Geschichte. Johann Caspar Boßhardt 1823–1887. Historienmaler aus Pfäffikon in München, Wetzikon 1987.
- JOESTEL 1992. Joestel, Volkmar: Legenden um Martin Luther und andere Geschichten aus Wittenberg, Berlin 1992.
- JOESTEL 1996. Joestel, Volkmar: Die Gans und der Schwan. Eine Allegorie auf Jan Hus und Martin Luther, in: KAT. AUSST. WITTENBERG 1996, S. 9–12.
- JOESTEL – SCHORLEMMER 1999. Joestel, Volkmar – Schorlemmer, Friedrich (Hrsg.): Die Nonne heiratet den Mönch. Luthers Hochzeit als Scandalon. Eine Textsammlung, Wittenberg 1999.
- JORDAN 1876. Jordan, Max: Beschreibendes Verzeichnis der Kunstwerke in der Königl. Nationalgalerie Berlin, Berlin 1876.
- JORDAN – KLEE O. J. (1903). Jordan, Max – Klee, Alexis: Die Verbindung für historische Kunst 1854–1904, Berlin o. J. (1903).
- JUNGHANS 1967. Junghans, Helmar (Hrsg.): Die Reformation in Augenzeugenberichten, Düsseldorf 1967.
- JUNGHANS 1987. Junghans, Helmar: Kaiser Karl V. am Grabe Martin Luthers in der Schlosskirche zu Wittenberg, in: *Lutherjahrbuch 54, 1987, S. 100–113*.
- KAISER 1879. Kaiser, Victor: Kaulbach's Bilderkreis der Weltgeschichte (= Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge, hrsg. von Rudolf Virchow und Fr. v. Holtzendorff, XIV. Serie, Heft 319), Berlin 1879.
- KAISER 1978. Kaiser, Gerhard: 'Schach von Wuthenow' oder Die Weihe der Kraft. Variationen über ein Thema von Walter Müller-Seidel, zu seinem 60. Geburtstag, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 22, 1978, S. 475–495*.
- KAMMER 1996A. Kammer, Otto: Non Cultus sed Memoriae causa – zum Gedächtnis des hochwürdigen Mannes. Ein Blick auf die Vorgeschichte der Lutherdenkmäler, in: KAT. AUSST. WITTENBERG 1996, S. 33–61.
- KAMMER 1996B. Kammer, Otto: Lutherus redivivus – die Totenmaske und die umstrittene Effigie in Halle, in: KAT. AUSST. WITTENBERG 1996, S. 25–32.
- KAMMER – REUTER ³1991. Kammer, Otto – Reuter, Fritz: Auf den Spuren Luthers in Worms, herausgegeben vom Evangelischen Dekanat Worms 1983, 3. unveränderte Auflage 1991.
- KAMPMEYER 1979. Kampmeyer, Margret: Peinture Nationale. Die belgische Historienmalerei von 1830 bis 1850, in: *Kat. Ausst.: Arbeit und Alltag. Soziale Wirklichkeit in der belgischen Kunst 1830–1914, Berlin 1979, S. 178–192*.
- KANY 2001. Kany, Roland: Wer da nicht liebt Weib, Wein, Gesang. Luther erfindet den Christbaum: Wie sich ein Bild dem kollektiven Gedächtnis eingrub, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung, 19.12.2001*.
- KARNICK 1980. Karnick, Manfred: Martin Luther als Bühnenfigur. Historische Wertung und Dramaturgie, in: Schnitzler, Günter (Hrsg.): Bild und Gedanke. Festschrift für Gerhart Baumann zum 60. Geburtstag, München 1980, S. 258–270.
- KARNICK 1983. Karnick, Manfred: „Fructus germinis Lutheri“ oder Ehe und Unordnung. Über Themen der literarischen Lutherrezeption, in: MOELLER 1983, S. 265–283.
- KASCHUBA 1995. Kaschuba, Wolfgang: Deutsche Bürgerlichkeit nach 1800. Kultur als symbolische Praxis, in: Kocka, Jürgen (Hrsg.): Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Bd. II: Wirtschaftsbürger und Bildungsbürger, Göttingen 1995, S. 92–127.
- KASTLER 1992A. Kastler, José: Historische Glaubhaftigkeit und exaktes Detail in der protestantischen Geschichtsmalerei, in: *Architektur-, Kunst- und Kulturgeschichte in Nord- und Westdeutschland 3, 1992, S. 87–97*.

- KASTLER 1992B. Kastler, José: Zwischen Thron und Altar – Ernst Hildebrands Historienbilder in der Aula des Bielefelder Ratsgymnasiums, in: KAT. AUSST. WESERRENAISSANCE-MUSEUM 1992, Bd. 2, S. 157–173.
- KASTLER 1992C. Kastler, José: Untertanentreue und Glaubenseifer: Historienmalerei zwischen Thron und Altar, in: KAT. AUSST. WESERRENAISSANCE-MUSEUM 1992, Bd. 1, S. 370–406.
- KAT. BERLIN 2001. Nationalgalerie Berlin, Gemälde des XIX. Jahrhunderts. Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, CD-ROM 2001.
- KAT. BOERNER 2001. Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726–1801) und seine Zeit. Zum 200. Todestag des Künstlers, Verkaufsausstellung Boerner, Kleve 2001.
- KAT. Breslau 1926. Katalog der Gemälde und Skulpturen. Schlesisches Museum der bildenden Künste, 4. Auflage, Breslau 1926.
- KAT. HAMBURG 1969. Krafft, Eva-Maria – Schümann, Carl-Wolfgang (Bearb.): Katalog der Meister des 19. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1969.
- KAT. KARLSRUHE 1971. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Katalog Neuere Meister 19. und 20. Jahrhundert, bearbeitet von Jan Lauts und Werner Zimmermann, Karlsruhe 1971 (Textband) und 1972 (Bildband).
- KAT. KARLSRUHE 1978. Staatliche Kunsthalle Karlsruhe. Kupferstichkabinett. Die deutschen Zeichnungen des 19. Jahrhunderts, bearbeitet von Rudolf Theilmann und Edith Ammann, 2 Bde., Karlsruhe 1978.
- KAT. KASSEL 1991. Heinz, Marianne (Bearb.): Bestandskatalog der Gemälde des 19. Jahrhunderts, Staatliche Kunstsammlungen Kassel, Neue Galerie, Kassel 1991.
- KAT. KIEL 1958. Kunsthalle zu Kiel: Katalog der Gemäldegalerie, Kiel 1958.
- KAT. KIEL 1973. Kunsthalle zu Kiel. Katalog der Gemälde, bearb. von Johann Schlick, Kiel 1973.
- KAT. LEIPZIG 1995. Sander, Dietulf (Bearb.): Museum der bildenden Künste Leipzig. Katalog der Gemälde 1995, Leipzig 1995.
- KAT. MÜNCHEN 1977. Ludwig, Horst (Bearb.): Bayerische Staatsgemäldesammlungen Neue Pinakothek/München. Malerei der Gründerzeit. Vollständiger Katalog, München 1977.
- KAT. STUTTGART 1931. Katalog der Staatsgalerie Stuttgart. Bearbeitet im Auftrag der Direktion von Konservator Dr. Klaus Graf von Baudissin, Stuttgart 1931.
- KAT. WIESBADEN O. J. Städtische Gemäldesammlung Wiesbaden. Katalog., o. O., o. J.
- KAT. WITTENBERG ²1993. Martin Luther 1483 bis 1546. Katalog der Hauptausstellung in der Lutherhalle Wittenberg. Bearb. von Volkmar Joestel unter Mitwirkung von Hans-Jochen Seidel, Jutta Strehle, Martin Treu und Petra Wittig, Berlin ²1993.
- KAT. AUSST. ANTWERPEN 1991. Linnig. Een Antwerpse kunstenaarsdynastie in de 19de eeuw, Antwerpen 1991.
- KAT. AUSST. BAD OEYNHAUSEN 1983. Luther im Porträt – Druckgraphik 1550–1900. Katalog zur Ausstellung der Städtischen Museen Bad Oeynhausen vom 26. Oktober 1983 bis November 1983, bearb. von Gerhard Seib, Marburg/Bad Oeynhausen 1983.
- KAT. AUSST. BASEL 1974. Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Ausstellung im Kunstmuseum Basel 15. Juni bis 8. September 1974, hrsg. von Dieter Koeplin und Tilman Falk, 2 Bde., Basel/Stuttgart 1974.
- KAT. AUSST. BERLIN 1886. Jubiläumsausstellung der Königlichen Akademie der Künste, Illustrierter Katalog, Berlin ⁷1886.
- KAT. AUSST. BERLIN 1983. Kunst der Reformationszeit. Staatliche Museen zu Berlin, Hauptstadt der DDR, Ausstellung im Alten Museum, Berlin 1983.
- KAT. AUSST. BERLIN 1993. Anton von Werner: Geschichte in Bildern. Ausstellung des Berlin Museums und des Deutschen Historiographischen Museums Berlin, Im Zeughaus, 7. Mai – 27. Juli 1993, hrsg. von Dominik Bartmann, München ²1997.
- KAT. AUSST. BERLIN 1996. „Die Kunst hat nie ein Mensch allein besessen“. Eine Ausstellung der Akademie der Künste und Hochschule der Künste, 9. Juni bis 15. September 1996, Berlin 1996.

- KAT. AUSST. BONN 2000. Kaiser Karl V. (1500–1558). Macht und Ohnmacht Europas, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland 25. Februar bis 21. Mai 2000, Bonn 2000.
- KAT. AUSST. COBURG 1980. Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts, hrsg. und bearb. von Joachim Kruse und Minni Maedebach, Kunstsammlungen der Veste Coburg 23. April bis 5. Oktober 1980.
- KAT. AUSST. COBURG 1983. Illustrierte Flugblätter der Reformation und der Glaubenskämpfe, hrsg. von Wolfgang Harms, bearb. von Beate Rattay. 24. Juli bis 31. Oktober 1983, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1983.
- KAT. AUSST. DIE ELBE 1992. Die Elbe. Ein Lebenslauf. Eine Ausstellung des Deutschen Historischen Museums Berlin, gezeigt in: Deutsches Hygiene-Museum Dresden 27.6.1992–20.9.1992, Deichtorhallen Hamburg 28.10.1992–3.1.1993, Nationalmuseum Prag 5.3.1993–30.5.1993, Berlin 1992.
- KAT. AUSST. DÜSSELDORF 2000. Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell, hrsg. von Martina Sitt, Bremen 2000.
- KAT. AUSST. EISENACH 1996. Aller Knecht und Christi Untertan. Der Mensch Luther und sein Umfeld, Katalog der Ausstellungen zum 450. Todesjahr 1996, Wartburg und Eisenach 1996.
- KAT. AUSST. FRANKFURT 1978. Bürgerliches Leben im 18. Jahrhundert. Daniel Chodowiecki 1726–1801. Zeichnungen und Druckgraphik. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie Frankfurt am Main, 8. Juni 1978 bis 20. August 1978.
- KAT. AUSST. GÖTTINGEN 1989. Martin Luther aus der Sicht von Lovis Corinth. Eine Ausstellung der Staatlichen Lutherhalle Wittenberg im Alten Rathaus Göttingen, 12. Juni bis 20. Juli 1989.
- KAT. AUSST. HAMBURG 1983A. Köpfe der Lutherzeit, Ausstellung der Hamburger Kunsthalle, 4. März bis 24. April 1983, hrsg. von Werner Hofmann, München 1983.
- KAT. AUSST. HAMBURG 1983B. Luther und die Folgen für die Kunst. Hrsg. von Werner Hofmann. Hamburger Kunsthalle 11. November 1983 – 8. Januar 1984, München 1983.
- KAT. AUSST. HAMBURG 2003. Lucas Cranach. Glaube, Mythologie und Moderne, hrsg. von Werner Schade, Hamburg 2003.
- KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980. Carl Friedrich Lessing 1808–1880. Handzeichnungen aus dem Cincinnati Art Museum, Ohio/USA, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe 6. September – 2. November 1980, Karlsruhe 1980.
- KAT. AUSST. KARLSRUHE 1990. Kunst in der Residenz. Karlsruhe zwischen Rokoko und Moderne, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, 31. März bis 1. Juli 1990.
- KAT. AUSST. KARLSRUHE 1993. Bilder im Zirkel. 175 Jahre Badischer Kunstverein Karlsruhe, hrsg. von Jutta Dresch – Wilfried Rößling, Karlsruhe 1993.
- KAT. AUSST. KRONACH/LEIPZIG 1994. Lucas Cranach. Ein Maler-Unternehmer aus Franken. Katalog zur Landesausstellung Festung Rosenberg, Kronach 17. Mai – 21. August 1994; Museum der bildenden Künste Leipzig 7. September – 6. November 1994, hrsg. von Claus Grimm, Johannes Erichsen und Evamaria Brockhoff, Augsburg 1994.
- KAT. AUSST. LEIPZIG 1994. Julius Schnorr von Carolsfeld, 1894–1872, Museum der bildenden Künste Leipzig 26. März bis 23. Mai 1994/Kunsthalle Bremen 5. Juni bis 31. Juli 1994, Leipzig 1994.
- KAT. AUSST. MAINZ 1983. Die Künstlerfamilien Lindenschmit aus Mainz. Gemälde, Graphiken, Dokumente, Mainz, Mittelrheinisches Landesmuseum 14. Mai bis 19. Juni 1983.
- KAT. AUSST. MAINZ 1994. Julius Schnorr von Carolsfeld. Zeichnungen. Landesmuseum Mainz 20. November 1994 bis 8. Januar 1995, München/New York 1994.
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1979. Zwei Jahrhunderte englischer Malerei. Britische Kunst in Europa 1680 bis 1880. Haus der Kunst 21.11.1979 bis 27.1.1980, München 1979.
- KAT. AUSST. MÜNCHEN 1988. Luther und die Kunst in Bayern, Ausstellung des Landeskirchenrats der Evangelischen Kirche in Bayern, München 1988.
- KAT. AUSST. NÜRNBERG 1959. Aus der Frühzeit der evangelischen Kirche. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums zum Deutschen Evangelischen Kirchentag, München 1959.

- KAT. AUSST. NÜRNBERG 1983. Martin Luther und die Reformation in Deutschland. Ausstellung zum 500. Geburtstag Martin Luthers. Veranstaltet vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg in Zusammenarbeit mit dem Verein für Reformationsgeschichte, Frankfurt a. M. 1983.
- KAT. AUSST. WEIMAR 1960. Die Weimarer Malerschule. Ausstellung zum Gedächtnis der Gründung der Weimarer Kunstschule im Jahre 1860, September bis Oktober 1960 in der Kunsthalle, Weimar 1960.
- KAT. AUSST. WESERRENAISSANCE-MUSEUM 1992. Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert, Ausstellung im Weserrenaissance-Museum Schloß Brake bei Lemgo, 2. Mai bis 18. Oktober 1992, 2 Bde., hrsg. von G. Ulrich Großmann – Petra Krutisch, Berlin 1992.
- KAT. AUSST. WITTENBERG 1992. Martin Luther 1983. Lutherinterpretation in der bildenden Kunst der ehemaligen DDR. Ausstellung der Lutherhalle Wittenberg, von Jutta Strehle, mit einem Vorwort von Martin Treu und Nachbemerkungen von Otto Kammer, Griesheim 1992.
- KAT. AUSST. WITTENBERG 1996. Luther mit dem Schwan. Tod und Verklärung eines großen Mannes. Katalog zur Ausstellung in der Lutherhalle Wittenberg anlässlich des 450. Todestags von Martin Luther vom 21. Februar bis 10. November 1996, Berlin 1996.
- KAT. AUSST. WORMS 1971. Luther. Wege nach Worms. Wege aus Worms, Museum der Stadt Worms im Andreasstift 17. April – 31. Oktober 1971, Worms 1971.
- KAT. AUSST. WORMS 1983. Ein feste Burg ist unser Gott. Ausstellung im Museum der Stadt Worms im Andreasstift, 1. Juni – 30. November 1983, Worms 1983.
- KAULEN 1878. Kaulen, Wilhelm: Freud' und Leid im Leben deutscher Künstler. Ihren mündlichen Mittheilungen nacherzählt, Frankfurt a. M. 1878.
- KEINEMANN 1986. Keinemann, Friedrich: Das Kölner Ereignis und die Kölner Wirren (1837–41). Weichenstellungen, Entscheidungen und Reaktionen mit besonderer Berücksichtigung Westfalens, Hamm 1986.
- KILLY 1983. Killy, Walther: Luther in der trivialen Erzählung, in: MOELLER 1983, S. 284–298.
- KIND 1969. Kind, Helmut: Das Zeitalter der Reformation im historischen Roman der Jungdeutschen, Göttingen 1969.
- KLEINDORFER-MARX 1996. Kleindorfer-Marx, Bärbel: Der „Lutherstuhl“ – Zur Popularisierung eines Möbeltyps im 19. Jahrhundert, in: EIDAM – SEIB 1996, S. 118–122.
- KLINGENBURG 1983. Klingenburg, Karl Heinz: Lutherbild und Nationaldenkmal im Umfeld des Jahres 1817, in: VOGLER 1983, S. 481–503.
- KLINGENBURG 1992. Klingenburg, Karl Heinz: Der Berliner Dom. Bauten, Ideen und Projekte vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart, Berlin/Leipzig 1992.
- KNAPE – TREU 2002. Knappe, Rosemarie – Treu, Martin (Hrsg.): Preußische Lutherverehrung im Mansfelder Land (= Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Katalog 8), Leipzig 2002.
- KOBERSTEIN 1880. Koberstein, Karl: Karl Friedrich Lessing, in: *Nord und Süd* 14, 1880, S. 312–323.
- KOCH 1917. Koch, David: Bilderbuch aus Luthers Zeit, mit 6 farbigen Kunstdrucktafeln und 83 einfarbigen Illustrationen, Stuttgart 1917.
- KOCH 1990. Koch, Ernst: August Groh (1871–1944). Der Maler der Fresken in der Gedächtnishalle des Melanchthon-Hauses in Bretten, in: *Badische Heimat* 70, 1990, S. 123–128.
- KOCKA 1987. Kocka, Jürgen (Hrsg.): Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert, Göttingen 1987.
- KOCKA 1987A. Kocka, Jürgen: Bürgertum und Bürgerlichkeit als Probleme der deutschen Geschichte vom späten 18. zum frühen 20. Jahrhundert, in: KOCKA 1987, S. 21–63.
- KOHLER 1997. Kohle, Hubertus: Geschichte als Gegenwart. Bemerkungen zu Adolph Menzels Friedrich-Bildern, in: GERMER – ZIMMERMANN 1997, S. 529–549.
- KOHLER 1959. Kohler, Erika: Martin Luther und der Festbrauch, Köln/Graz 1959.
- KOHL 1971. Kohls, Ernst-Wilhelm: Humanisten auf dem Reichstag, in: REUTER 1971, S. 415–437.
- KOHNLE 2002. Kohnle, Armin: Luther vor Karl V. Die Wormser Szene in Text und Bild des 19. Jahrhunderts, in: LAUBE – FIX 2002, S. 35–62.

- KOERNER 1995. Koerner, Joseph-Leo: The image in quotations. Cranach's portraits of Luther preaching, in: Shop talk, studies in honour of Seymour Slive, presented on his seventy-fifth birthday, Cambridge 1995, S. 143–146, Abb. S. 346–348.
- KÖNIG O. J. König, Gustav: Dr. Martin Luther der deutsche Reformator. In bildlichen Darstellungen von Gustav König. Neue durchgesehene Auflage mit einem Vorwort von Julius Köstlin, Berlin, H. Reuther's Verlagsbuchhandlung, o. J.
- KORNMEIER 2002. Kornmeier, Uta: Luther in effigie, oder: Das 'Schreckgespenst von Halle', in: LAUBE – FIX 2002, S. 343–370.
- KOSELLECK 1967. Koselleck, Reinhart: Historia Magistra Vitae. Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte, in: *Hermann Braun – Manfred Riedel (Hrsg.): Natur und Geschichte, Karl Löwith zum 70. Geburtstag, Stuttgart 1967, S. 196–219.*
- KOSELLECK – STEMPEL 1973. Koselleck, Reinhart – Stempel, Wolf-Dieter (Hrsg.): Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973.
- KÖSTLIN 1881. Köstlin, H. A.: Luther als der Vater des evangelischen Kirchengesangs, in: Paul Graf Waldersee (Hrsg.): Sammlung Musikalischer Vorträge, Dritte Reihe, Leipzig 1881, S. 289–316.
- KÖSTLIN 1883A. Köstlin, Julius: Luthers Leben, Leipzig 1883.
- KÖSTLIN 1883B. Köstlin, Julius: Luther und J. Janssen, der deutsche Reformator und ein ultramontaner Historiker, Halle ³1883.
- KÖSTLIN 1883C. Köstlin, Julius: Martin Luther, der deutsche Reformator. Festschrift zur Feier des 400jährigen Geburtstages Martin Luthers, 10. November 1883, herausgegeben von der Historischen Commission der Provinz Sachsen, Halle 1883.
- KRAUSS 1990. Krauss, Jutta: Die Wiederherstellung der Wartburg im 19. Jahrhundert (= Kleine Schriftenreihe der Wartburg-Stiftung 1), Eisenach 1990.
- KRENZLIN 1995. Krenzlin, Ulrike: Unter dem 'geringen Schirm des Doctorhutes'. Das Lutherdenkmal in Wittenberg. Ein vaterländisches Denkmal, in: OEHMIG 1995, S. 385–404.
- KRIS – KURZ 1934. Kris, Ernst – Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Wien 1934.
- KROKER 1906. Kroker, Ernst: Katharina von Bora. Martin Luthers Frau. Ein Lebens- und Charakterbild, Leipzig 1906.
- KRÜGER 1995. Krüger, Jürgen: Die Restaurierung der Wittenberger Schloßkirche – ein Schlüssel zur wilhelminischen Kirchenbaupolitik, in: OEHMIG 1995, S. 405–417.
- KRUSE 1983. Kruse, Joachim: Lutherillustrationen im frühen 19. Jahrhundert, in: MOELLER 1983, S. 194–226.
- KRUSE 1985. Kruse, Joachim: Luther-Illustrationen im 16. und 17. Jahrhundert, in: Herbert G. Göpfert – Peter Vodosek – Erdmann Weyraum – Reinhard Wittmann (Hrsg.): Beiträge zur Geschichte des Buchwesens im konfessionellen Zeitalter (= Wolfenbütteler Schriften zur Geschichte des Buchwesens, Bd. 11), Wiesbaden 1985, S. 57–131.
- KRUSE 1989. Kruse, Joachim: Johann Heinrich Lips 1758–1817. Ein Zürcher Kupferstecher zwischen Lavater und Goethe, Katalog der Ausstellung vom 30. 7.–5. 11. 1989, Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1989.
- KRUSE 1996. Kruse, Joachim: Drei graphische Folgen von Lutherlebenbildern des 19. Jahrhunderts, in: EIDAM – SEIB 1996, S. 40–53.
- KRUSE 1998. Kruse, Joachim: Luther-Bilder, in: Martin Luther ungewohnt, hrsg. von der Evangelischen Akademie Baden (= Herrenalber Forum Band 20), Karlsruhe 1998, S. 9–54.
- KRUSE 1999. Kruse, Joachim: Katharina von Bora in Bildern, in: Treu, Martin (Hrsg.): Katharina von Bora. Die Lutherin. Aufsätze anlässlich ihres 500. Geburtstages, Wittenberg 1999, S. 217–302.
- KUGLER 1854. Kugler, Franz: Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte, 3 Bde., Stuttgart 1854.
- KUPISCH 1949. Kupisch, Karl: „Von Luther zu Bismarck“. Zur Kritik einer historischen Idee, Berlin/Bielefeld 1949.

- KUPISCH 1955. Kupisch, Karl: Zwischen Idealismus und Massendemokratie. Eine Geschichte der evangelischen Kirche in Deutschland von 1815–1945, Berlin 1955.
- KUPISCH 1960. Kupisch, Karl (Hrsg.): Quellen zur Geschichte des deutschen Protestantismus (1871–1945), Göttingen/Berlin/Frankfurt 1960.
- LAMMEL 1992. Lammel, Gisold: Chodowieckis Bilder für und wider die Revolution, in: *L'Art et les révolutions. Section 1: L'Art au temps de la Révolution française, Actes du XXVIIe congrès international d'histoire de l'Art, Strasbourg 1–7 septembre 1989, Straßburg 1992*, S. 317–330.
- LANGE 1997. Lange, Barbara: Gentlemen's agreement. Zum Realismuskonzept der vaterländischen Geschichtsbilder vom Deutsch-Dänischen Krieg 1864, in: *GERMER – ZIMMERMANN 1997*, S. 371–381.
- LANGEWIESCHE 1995. Langewiesche, Dieter: Liberalismus und Bürgertum in Europa, in: Kocka, Jürgen (Hrsg.): *Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Band III: Verbürgerlichung, Recht und Politik*, Göttingen 1995, S. 243–277.
- LANKHEIT 1959. Lankheit, Klaus: *Das Triptychon als Pathosformel*, Heidelberg 1959.
- LANKHEIT 1979. Lankheit, Klaus: *Friedrich Weinbrenner und der Denkmalskult um 1800*, Basel 1979.
- LAUBE 2001. Laube, Stefan: Konfessionelle Brüche in der nationalen Heldengalerie – Protestantische, katholische und jüdische Erinnerungsgemeinschaften im deutschen Kaiserreich (1871–1918), in: *HAUPT – LANGEWIESCHE 2001*, S. 293–332.
- LAUBE – FIX 2002. Laube, Stefan – Fix, Karl-Heinz (Hrsg.): *Lutherinszenierung und Reformationserinnerung (= Schriften der Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Bd. 2)*, Leipzig 2002.
- LCI. *Lexikon der christlichen Ikonographie. Begründet von Engelbert Kirchbaum, hrsg. von Wolfgang Braunfels, Rom/Freiburg/Basel/Wien 1974.*
- LDM. *Lexikon der Düsseldorfer Malerschule 1819–1918, hrsg. vom Kunstmuseum Düsseldorf im Ehrenhof und von der Galerie Paffrath, Düsseldorf, 3 Bde., München 1997.*
- LEHMANN 1984. Lehmann, Hartmut: Martin Luther als deutscher Nationalheld im 19. Jahrhundert, in: *Zeitschrift der Luthergesellschaft 55, 1984, S. 53–65.*
- LEITH 1972. Leith, James A.: Nationalism and the fine arts in France 1750–1789, in: *Studies on Voltaire and the eighteenth century 89, 1972, S. 919–937.*
- LEMBERG – OBERLIK 1985. Lemberg, Margret – Oberlik, Gerhard: *Die Wandgemälde von Peter Janssen in der Alten Aula der Philipps-Universität zu Marburg, Marburg a. d. Lahn 1985.*
- LESSING WERKE. Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*, hrsg. von Herbert G. Göpfert, 8 Bde., 1970–1973.
- LESSING 1895. Lessing, Julius: Hugo Vogel, in: *Die Kunst für Alle 11, 1895, S. 65–70.*
- LEUSCHNER 1982. Leuschner, Vera: *Carl Friedrich Lessing 1808–1880. Die Handzeichnungen (= Böhlau Dissertationen zur Kunstgeschichte, 14/I und II), 2 Bde., Köln/Wien 1982.*
- LIENHARD 1978. Lienhard, Marc: Held oder Ungeheuer? Luthers Gestalt und Tat im Lichte der zeitgenössischen Flugschriftenliteratur, in: *Lutherjahrbuch 45, 1978, S. 56–79.*
- LILIENFEIN 1942. Lilienfein, Heinrich: *Lukas Cranach und seine Zeit*, Bielefeld/Leipzig 1942.
- LOEWENICH 1960. Loewenich, Walther von: *Luther und Lessing (= Sammlung gemeinverständlicher Vorträge und Schriften aus dem Gebiet der Theologie und Religionsgeschichte, Bd. 232)*, Tübingen 1960.
- LOEWENICH 1966. Loewenich, Walther von: Wandlungen des evangelischen Lutherbildes im 19. und 20. Jahrhundert, in: *Wandlungen des Lutherbildes, Studien und Berichte der katholischen Akademie in Bayern Heft 36, Würzburg 1966, S. 49–76.*
- LOEWENICH 1984. Loewenich, Walther von: *Probleme der Lutherforschung und der Lutherinterpretation, (= Sitzungsberichte der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Jahrgang 1984, Heft 1)*, München 1984.

- LÖHNEYSEN 1960. Löhneysen, Wolfgang Frhr. von: Der Einfluß der Reichsgründung von 1871 auf Kunst und Kunstgeschmack in Deutschland, in: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 12, 1960, S. 17–44.
- LORENZ 1985. Lorenz, Angelika: Das deutsche Familienbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts, Darmstadt 1985.
- LÜDECKE 1953. Lüdecke, Heinz (Hrsg.): Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit, Berlin 1953.
- MAGIRIUS ⁵1999. Magirius, Heinrich: Dom zu Meissen (= Schnell, Kunstführer Nr. 1851), Regensburg ⁵1999.
- MAI 1979. Mai, Ekkehard: Kunstpolitik am Rhein, in: Trier, Eduard – Weyres, Willy (Hrsg.), Kunst des 19. Jahrhunderts im Rheinland, 5 Bde., Düsseldorf 1979, Bd. 3: Malerei, S. 11–42.
- MAI 1981. Mai, Ekkehard: Die Berliner Kunstakademie im 19. Jahrhundert. Kunstpolitik und Kunstpraxis, in: MAI – WAETZOLDT 1981, S. 431–479.
- MAI 1987. Mai, Ekkehard: Historienbild im Wandel – Aspekte zu Form, Funktion und Ideologie ausgangs des 19. und im 20. Jahrhundert, in: *Kat. Ausst. Köln 1987: Triumph und Tod des Helden. Europäische Historienmalerei von Rubens bis Manet*, hrsg. von Ekkehard Mai und Anke Repp-Eckert, Köln/Mailand 1987, S. 151–163.
- MAI 1990. Mai, Ekkehard (Hrsg.): Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie, Mainz 1990.
- MAI 1997. Mai, Hartmut: Melanchthonrezeption in Leipzig im 19. Jahrhundert, in: BEHREND – WARTENBERG – WINTER 1997, S. 97–113.
- MAI – WAETZOLDT 1981. Mai, Ekkehard – Waetzoldt, Stephan (Hrsg.): Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich (= Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich Bd. 1), Berlin 1981.
- MAJUNKE ²1890. Majunke, Paul: Luthers Lebensende. Eine historische Untersuchung, Mainz ²1890.
- MAJUNKE 1890. Majunke, Paul: Die historische Kritik über Luthers Lebensende, Mainz 1890.
- MÄNNER DER REFORMATION 1859. Die Männer der Reformation. Portraits nach Originalzeichnungen von Hans Holbein u. A. in Stahl gestochen von C. Barth. Biographien von Ludwig Bechstein und anderen, Hildburghausen 1859.
- MANN 1982. Mann, Peter: Martin Luther, Freiburg/Basel/Wien 1982.
- MARON 1982. Maron, Gottfried: Luther 1917. Beobachtungen zur Literatur des 400. Reformationsjubiläums, in: *Zeitschrift für Kirchengeschichte* 93, 1982, S. 177–221.
- MARSCH 1980. Marsch, Angelika: Bilder zur Augsburger Konfession und ihren Jubiläen, Weißenhorn 1980.
- MATHESIUS 1588 (1857). M. Johann Mathesii Historien von Dr. Martin Luther's Leben in zeitgemäßer Bearbeitung, Nördlingen 1857.
- MECKLENBURG 1988. Mecklenburg, Norbert: Luther in Rom. Zur literarischen Fabrikation eines deutschen Mythos, in: Wiedemann, Conrad (Hrsg.): Rom – Paris – London. Erfahrung und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen, Stuttgart 1988, S. 321–334.
- MECKLENBURG 1998. Mecklenburg, Norbert: Durch politische Brille und Butzenscheibe. Literarische Lutherbilder in der Heine-Zeit, in: Kircher, Hartmut – Klanska, Maria (Hrsg.): *Literatur und Politik in der Heine-Zeit. Die 48er Revolution in Texten zwischen Vormärz und Nachmärz*, Köln/Weimar/Wien 1998, S. 1–15.
- MEHNERT 1982. Mehnert, Volker: Protestantismus und radikale Spätaufklärung. Die Beurteilung Luthers und der Reformation durch aufgeklärte deutsche Schriftsteller zur Zeit der französischen Revolution, Diss. Bremen 1982, München 1982.
- MEINECKE 1901. Meinecke: Vaterländische und religiöse Erhebung am Anfang des XIX. Jahrhunderts, in: WERCKSHAGEN 1901A, Bd. 1, S. 401–420.

- MELANCHTHON-GEDÄCHTNISHAUS ³1989. Führer durch das Melanchthon-Gedächtnishaus in Bretten, Bretten ³1989.
- MENKE-SCHWINGHAMMER 1994. Menke-Schwinghammer, Annemarie: Weltgeschichte als 'Nationalepos'. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin, Diss. Bonn 1987, Berlin 1994.
- MERK 1999. Merk, Anton: Georg Cornicelius 1825–1898. Ein Maler in Hanau. Sein Leben und Werk, Ausst. Museum Hanau – Schloss Philippsruhe, 9. Dezember 1998 – 21. Februar 1999.
- MEURER ²1873. Meurer, Moritz: Katharina Luther geb. von Bora, Leipzig ²1873.
- MIRBT 1903. Mirbt, Carl: Der Zusammenschluss der evangelischen Landeskirchen Deutschlands, Rede gehalten beim Antritt des Rektorats am 18. Oktober 1903, Marburg 1903.
- MOELLER 1983. Moeller, Bernd (Hrsg.): Luther in der Neuzeit. Wissenschaftliches Symposium des Vereins für Reformationsgeschichte (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte, Bd. 192), Gütersloh 1983.
- MOMMSEN ¹²1920. Mommsen, Theodor: Römische Geschichte, 5 Bde., Berlin ¹²1920.
- MONSCHAU-SCHMITTMANN 1993. Monschau-Schmittmann, Birgid: Julius Hübner (1806–1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik, Diss. Bonn 1991, Münster/Hamburg 1993 (= Bonner Studien zur Kunstgeschichte, Bd. 7).
- MÜHLPFORDT 1995. Mühlpfordt, Günter: Wittenberg und die Aufklärung. Zu seiner Bedeutung für die Kulturgeschichte der Frühneuzeit, in: OEHMIG 1995, S. 329–346.
- MÜLLER 1971. Müller, Gerhard: Die römische Kurie und der Reichstag, in: REUTER 1971, S. 237–256.
- MÜLLER 1983. Müller, Johann Baptist (Hrsg.): Luther und die Deutschen. Texte zur Geschichte und Wirkung, Stuttgart 1983.
- MÜLLER VON KÖNIGSWINTER 1854. Müller von Königswinter, Wolfgang: Düsseldorfer Künstler aus den letzten fünfundzwanzig Jahren, Leipzig 1854.
- NEIDHARDT 1964. Neidhardt, Hans Joachim: Der Maler Julius Scholtz (1825–1893). Ein Beitrag zur Geschichte der Dresdener Malerei im 19. Jahrhundert, Diss. (Maschinenschriftl.), Leipzig 1964.
- NEIDHARDT 1990. Neidhardt, Hans Joachim: Deutsche Malerei des 19. Jahrhunderts, Leipzig 1990.
- NESER 2002A. Nesper, AnneMarie: „Luther, ein Lehrer der deutschen Nation“ – Erkundungen zur Bau- und Nutzungsgeschichte der Lutherarmenfreischule in Eisleben im 19. Jahrhundert, in: Knape – Treu 2002, S. 95–112.
- NESER 2002B. Nesper, AnneMarie: Vom Klosterhaus zum Baudenkmal – Erste Begegnungen Friedrich August Stülers mit dem Wittenberger Lutherhaus, in: LAUBE – FIX 2002, S. 287–316.
- NIETZSCHE WERKE. Friedrich Nietzsche. Gesammelte Werke, 24 Bde., München 1922–1928.
- NIPPERDEY 1968. Nipperdey, Thomas: Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: *Historische Zeitschrift* 206, 1968, S. 529–585.
- NIPPERDEY 1983. Nipperdey, Thomas: Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat, München 1983.
- NIPPERDEY 1987. Nipperdey, Thomas: Kommentar: 'Bürgerlich' als Kultur, in: KOCKA 1987, S. 143–148.
- NOTH 1990. Noth, Werner: Die Wartburg. Denkmal/Museum/Sammlungen, Leipzig 1990.
- OEFFNER 1996. Oefner, Claus: Soli Deo Gloria – Luther und die evangelische Kirchenmusik, in: KAT. AUSST. EISENACH 1996, S. 368 f.
- OEHMIG 1995. Oehmig, Stefan (Hrsg.): 700 Jahre Wittenberg. Stadt – Universität – Reformation, Weimar 1995.
- OELKE 1992. Oelke, Harry: Die Konfessionsbildung des 16. Jahrhunderts im Spiegel illustrierter Flugblätter.

- OHLY 1985. Ohly, Friedrich: Gesetz und Evangelium. Zur Typologie bei Luther und Lucas Cranach. Zum Blutstrahl der Gnade in der Kunst (= Schriftenreihe der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster, N. F., Bd. 1), Münster 1985.
- OSTINI 1906. Ostini, Fritz von: Wilhelm von Kaulbach (= Künstler-Monographien. In Verbindung mit Anderen herausgegeben von H. Knackfuß, Bd. LXXXIV), Bielefeld/Leipzig 1906.
- PANTHEON DER DEUTSCHEN 1794. Pantheon der Deutschen. Erster Theil. Chemnitz 1794, bey Karl Gottlieb Hofmann.
- PAULUS 1898. Paulus, Nikolaus: Luthers Lebensende. Eine kritische Untersuchung (= Erläuterungen und Ergänzungen zu Janssens Geschichte des deutschen Volkes, herausgegeben von Ludwig Pastor, I. Bd., 1. Heft), Freiburg i. Br. 1898.
- PECHT 1883. Die moderne Kunst auf der Internationalen Kunstausstellung zu München 1883. Neunzehn Briefe von Friedrich Pecht, München 1883.
- PECHT 1888. Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888.
- PECHT 1890/91. Pecht, Friedrich: Paul Thumann, in: *Die Kunst für Alle* 6, 1890/91, S. 289–292.
- PECHT 1894/95. Pecht, Friedrich: Wilhelm von Lindenschmit, † 8. Juni 1895, in: *Die Kunst für Alle* 10, 1894/95, S. 344–346.
- PFLAUM 1817. Pflaum, Ludwig: Martin Luther. Eine Lebensbeschreibung für Jünglinge, Erstes und Zweytes Bändchen, Stuttgart 1817.
- PFLAUM 1819. Pflaum, Ludwig: Martin Luther. Eine Lebensbeschreibung für Jünglinge. Drittes Bändchen, Stuttgart 1819.
- PFLUGK-HARTTUNG ²1915. Pflugk-Harttung, Julius von (Hrsg.): Im Morgenrot der Reformation, Hersfeld ²1915.
- PIESKE 1996. Pieske, Christa: Luther in der Populargraphik, in: EIDAM – SEIB 1996, S. 54–67.
- PIETSCH 1893. Pietsch, Ludwig: Gustav Spangenberg, in: Westermanns illustrierte deutsche Monatshefte für das gesamte geistige Leben der Gegenwart, 74, April 1893 bis September 1893, S. 454–474.
- POCHAT 1990. Pochat, Götz: Friedrich Theodor Vischer: Gedanken zur Form und Funktion der Historienmalerei im 19. Jahrhundert, in: MAI 1990, S. 253–261.
- POLLMANN 2001. Pollmann, Klaus Erich: Wilhelm II. und der Protestantismus, in: SAMERSKI 2001, S. 91–103.
- POSER 1999. Poser, Renata von: Rudolf Schäfer. Kirchengestaltungen. Religiöse Malerei zwischen Bibelfrömmigkeit und Pathos (= Adiaphora. Schriften zur Kunst und Kultur im Protestantismus), Diss. Göttingen 1998, Regensburg 1999.
- PÖTHE 1998. Pöthe, Angelika: Carl Alexander. Mäzen in Weimars 'Silberner Zeit', Köln/Weimar/Wien 1998.
- PROFESSION OHNE TRADITION 1992. Profession ohne Tradition. 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen. Ein Forschungs- und Ausstellungsprojekt der Berlinischen Galerie in Zusammenarbeit mit dem Verein der Berliner Künstlerinnen 1992, Herausgegeben von der Berlinischen Galerie, Berlin 1992.
- PÜTTMANN 1839. Püttmann, Hermann: Die Düsseldorfer Malerschule und ihre Leistungen seit der Errichtung des Kunstvereines im Jahre 1829. Ein Beitrag zur modernen Kunstgeschichte von H. Püttmann, Leipzig 1839.
- RANKE 1839–1847. Ranke, Leopold von: Deutsche Geschichte im Zeitalter der Reformation, 10 Bände, 1839–1847.
- RATHMANN 1996. Rathmann, János: Die 'Volks'-Konzeption bei Herder, in: HERRMANN 1996, S. 55–61.

- REBER 1879. Reber, Franz: Geschichte der neueren deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873 mit Berücksichtigung der gleichzeitigen Kunstentwicklung in Frankreich, Belgien, Holland, England, Italien und den Ostseeländern, München 1879.
- REES 1997. Rees, Joachim: „Der Ort der Handlung ist Deutschland“. Johann Peter Hasenclevers „Arbeiter und Stadtrat“ zwischen politischer Aktualität und Typisierung, in: GERMER – ZIMMERMANN 1997, S. 297–309.
- REGNET 1870A. Regnet, C. A.: Studien zur Charakteristik bedeutender Künstler der Gegenwart. LXXV. Gustav König, in: *Die Dioskuren 15, 1870, S. 177–179.*
- REGNET 1870B. Regnet, C. A.: Studien zur Charakteristik bedeutender Künstler der Gegenwart. LXXVIII. Wilhelm Lindenschmit, in: *Die Dioskuren 15, 1870, S. 265–266, 273–274.*
- REINITZER 1983. Reinitzer, Heimo: Biblia deutsch. Luthers Bibelübersetzung und ihre Tradition, (= Ausstellungskataloge der Herzog August Bibliothek Nr. 40), Wolfenbüttel/Hamburg 1983.
- REUSCHEL 1912. Reuschel, Karl: Lutherspuren in der Neueren Volksüberlieferung, in: *Thüringisch-Sächsische Zeitschrift für Geschichte und Kunst 2, 1912, S. 45–71.*
- REUTER 1968. Reuter, Hans-Heinrich: ‘Die Weihe der Kraft’. Ein Dialog zwischen Goethe und Zelter und seine Wiederaufnahme bei Fontane, in: *Helmut Holtzhauer – Bernhard Zeller (Hrsg.): Studien zur Goethezeit. Festschrift für Liselotte Blumenthal, Weimar 1968, S. 357–375.*
- REUTER 1971. Reuter, Fritz (Hrsg.): Der Reichstag zu Worms von 1521. Reichspolitik und Luthersache, Worms 1971.
- REUTER 1989. Reuter, Fritz (Hrsg.): Peter und Johann Friedrich Hamman. Handzeichnungen von Worms aus der Zeit vor und nach der Stadtzerstörung 1689, Worms 1989.
- RHEIN – SCHWINGE 1997. Rhein, Stefan – Schwinge, Gerhard (Hrsg.): Das Melanchthonhaus Bretten, Ubstadt-Weiher 1997.
- RIETSCHEL 1983. Rietschel, Christian: Lutherbilder des 16. bis 19. Jahrhunderts, in: KAT. AUSST. BAD OEYNHAUSEN 1983, S. 5–20.
- ROETTIG 1993. Roettig, Petra: Hercules Germanicus. Luthers Läuterung zum Nationaldenkmal, in: Deutsche Nationaldenkmale 1790–1990. Hrsg. vom Sekretariat für kulturelle Zusammenarbeit nichttheatertragender Städte und Gemeinden in Nordrhein-Westfalen, Bielefeld 1993, S. 49–59.
- ROGGE 1883. Rogge, Bernhard: Lutherbüchlein zur vierhundertjährigen Gedächtnisfeier des Geburtstages D. Martin Luthers, Leipzig 1883.
- ROGGE 1890. Rogge, Bernhard: Bildersaal der christlichen Welt, 1890.
- ROGGE ⁶1909. Rogge, Bernhard: Illustrierte Geschichte der Reformation in Deutschland, volkstümlich dargestellt von D. Bernhard Rogge, Hofprediger in Potsdam, Hersfeld ⁶1909.
- ROSENBERG 1879. Rosenberg, Adolf: Die Berliner Malerschule 1819–1879. Studien und Kritiken von Adolf Rosenberg, Berlin 1879.
- ROSENBERG 1882. Rosenberg, Adolf: Die akademische Kunstausstellung in Berlin, in: *Zeitschrift für bildende Kunst 17, 1882, S. 51–57, 140–148.*
- ROSENBERG 1883A. Rosenberg, Adolf: Die Pflege der Monumentalmalerei in Preußen, in: *Die Grenzboten 42, 1883, S. 24–28, 90–96, 199–206.*
- ROSENBERG 1883B. Rosenberg, Adolf: Peter Janssens Wandgemälde im Rathaussaale zu Erfurt, in: *Zeitschrift für bildende Kunst 18, 1883, S. 16–23.*
- ROSENBERG 1883C. Rosenberg, Adolf: Die große Kunstausstellung in Berlin, in: *Die Grenzboten 1883, Band 2, S. 399–407; S. 510–518.*
- ROSENBERG 1887. Rosenberg, Adolf: Die Münchener Malerschule in ihrer Entwicklung seit 1871, Leipzig 1887.
- ROSENBERG 1888. Rosenberg, Adolf: Die akademische Kunstausstellung in Berlin, in: *Kunstchronik 23, 1888, Sp. 649–654, 665–670, 713–720.*
- ROSENBLUM 1967. Rosenblum, Robert: Transformations in Late Eighteenth Century Art, Princeton 1967.

- ROSENBLUM 1976. Rosenblum, Robert: The International Style of 1800. A Study in Linear Abstraction, Diss. New York 1956, New York/London 1976.
- ROSENBLUM – JANSON 1984. Rosenblum, Robert – Janson, H. W.: Art of the Nineteenth Century. Painting and Sculpture, London 1984.
- ROSENHAGEN 1922. Rosenhagen, Hans: Arthur Kampf (= Künstler-Monographien, begründet von H. Knackfuß, Bd. 122), Bielefeld/Leipzig 1922.
- RUDNERT 1991. Rudnert, Sune: I historiemålarens verkstad: Carl Gustav Hellqvist – liv och verk, Lund 1991.
- RUDOLPH 1969. Rudolph, Ekkehart: „... über alles in der Welt“. Anfänge und Weg des deutschen Nationalismus im 19. Jahrhundert, in: *Schwedhelm, Karl (Hrsg.): Propheten des Nationalismus, München 1969, S. 7–17.*
- RUPPERT 1977. Ruppert, Wolfgang: Bürgerlicher Wandel. Studien zur Herausbildung einer nationalen deutschen Kultur im 18. Jahrhundert, Diss. München 1977.
- SACHS – BADSTÜBNER – NEUMANN ⁶1996. Sachs, Hannelore – Badstübner, Ernst – Neumann, Helga: Christliche Ikonographie in Stichworten, München ⁶1996.
- SAMERSKI 2001. Samerski, Stefan (Hrsg.): Wilhelm II. und die Religion. Facetten einer Persönlichkeit und ihres Umfelds, Berlin 2001.
- SANDER 1983. Sander, Dietulf: Zu einem Gemälde von Gustav Adolf Spangenberg, in: *Information Museum der bildenden Künste Leipzig 4, 1983, S. 4–7.*
- SCHAARSCHMIDT 1902. Schaarschmidt, Friedrich: Zur Geschichte der Düsseldorfer Kunst insbesondere im XIX. Jahrhundert, Düsseldorf 1902.
- SCHADE 1974. Schade, Werner: Die Malerfamilie Cranach, Wien/München 1974.
- SCHADOW 1849 (1987). Schadow, Johann Gottfried: Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845. Kommentierte Neuausgabe der Veröffentlichung von 1849, hrsg. von Götz Eckardt, 3 Bde., Berlin 1987.
- SCHARFE 1968. Scharfe, Martin: Evangelische Andachtsbilder. Studien zu Intention und Funktion des Bildes in der Frömmigkeitsgeschichte vornehmlich des schwäbischen Raumes, Diss. Tübingen, Stuttgart 1968.
- SCHARFE 1984. Scharfe, Martin: Doktor Luther: Heiliger oder Held? Zur Kulturgeschichte der Luther-‘Verehrung’. Eine Nachlese zum Luther-Jahr 1983, in: *Zeitschrift für Volkskunde 80, 1984, S. 40–58.*
- SCHARFE 1996. Scharfe, Martin: Nach-Luther. Zu Form und Bedeutung der Luther-Verehrung im 19. Jahrhundert, in: EIDAM – SEIB 1996, S. 11–21.
- SCHASLER 1865. Schasler, Max: Welche Sujets eignen sich am meisten für die heutige Historienmalerei?, in: *Die Dioskuren 10, 1865, S. 77–79, 89–91.*
- SCHEIBLE 1971. Scheible, Hans: Fürsten auf dem Reichstag, in: REUTER 1971, S. 369–398.
- SCHEIDIG 1971. Scheidig, Walther: Die Geschichte der Weimarer Malerschule 1860–1900, Weimar 1971.
- SCHEYER 1963. Scheyer, Ernst: Julius Hübner / 1706–1882. Vom Biedermeier zur Akademie, in: *Aurora. Eichendorff-Almanach 23, 1963, S. 55–76.*
- SCHMIDT 1983. Schmidt, Dietmar: „Glaubenskriege“ um Lutherfilme. Der Reformator auf Leinwand und Bildschirm, in: Martin Luther. Reformator – Ketzer – Nationalheld? Texte, Bilder, Dokumente in ARD und ZDF. Materialien zu Fernsehsendungen, München 1983, S. 258–276.
- SCHMIDT 1985. Schmidt, Hans-Werner: Die Förderung des vaterländischen Geschichtsbildes durch die Verbindung für historische Kunst, Marburg 1985.
- SCHMIDT 1997. Schmidt, Gerold: Der Kirchenmaler und Mosaikkünstler des Historismus Prof. August Oetken (1868–1951) – Mitgestalter des Melancthonhauses in Bretten, in: RHEIN – SCHWINGE 1997, S. 167–212.

- SCHMIDT 1998. Schmidt, Georg: Luther und die frühe Reformation – ein nationales Ereignis?, in: Bernd Moeller (Hrsg.): Die frühe Reformation in Deutschland als Umbruch (= Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte Bd. 199), Gütersloh 1998, S. 54–75.
- SCHNÄDELBACH 1983. Schnädelbach, Herbert: Die Abkehr von der Geschichte. Stichworte zum 'Zeitgeist' im Kaiserreich, in: Mai, Ekkehard – Waetzoldt, Stephan – Wolandt, Gerd (Hrsg.): Ideengeschichte und Kunstwissenschaft. Philosophie und bildende Kunst im Kaiserreich, Berlin 1983, S. 31–43.
- SCHOCH 1979. Schoch, Rainer: Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum Deutschen Geschichtsbild des Vormärz, in: *Städte-Jahrbuch N.F.* 7, 1979, S. 171–186.
- SCHORN-SCHÜTTE 1998. Schorn-Schütte, Luise: Luther im Gedächtnis der Nachwelt, in: Martin Luther ungewohnt, hrsg. von der Evangelischen Akademie Baden (= Herrenalber Forum Band 20), Karlsruhe 1998, S. 120–140.
- SCHRECKENBACH – NEUBERT ³1921. Schreckenbach, Paul – Neubert, Franz: Martin Luther. Ein Bild seines Lebens und Wirkens. Mit 384 Abbildungen, vorwiegend nach alten Quellen, Leipzig ³1921.
- SCHRÖRS 1927. Schrörs, Heinrich: Die Kölner Wirren (1837). Studien zu ihrer Geschichte, Berlin/Bonn 1927.
- SCHUBART 1917. Schubart, Christof: Die Berichte über Luthers Tod und Begräbnis, Texte und Untersuchungen, Weimar 1917.
- SCHUCHARD 1996. Schuchard, Jutta: Luther auf dem Postament. Gedanken und Überlegungen zu Lutherdenkmälern, in: EIDAM – SEIB 1996, S. 73–88.
- SCHUMANN 1886. Wandgemälde in der Aula der Fürsten- und Landesschule St. Afra zu Meißen von F. Pauwels und Th. Grosse. Mit erläuterndem Text von Paul Schumann. Dresden, Verlag von Adolf Gutbier, 1886.
- SCHUMANN 1999. Schumann, Tamara: Illustrator – Auftraggeber – Sammler. Daniel N. Chodowiecki in der deutschen Kalender- und Romanillustration des 18. Jahrhunderts, Diss. Berlin 1999.
- SCHUSTER 1983. Schuster, Peter-Klaus: Abstraktion, Agitation und Einfühlung. Formen protestantischer Kunst im 16. Jahrhundert, in: KAT. AUSST. HAMBURG 1983B, S. 115–125.
- SCHWARZ ²1998. Reinhard Schwarz: Luther, Göttingen ²1998.
- SCRIBNER 1983. Scribner, R. W.: Luther-Legenden des 16. Jahrhunderts, in: VOGLER 1983, S. 377–390.
- SCRIBNER 1987. Scribner, R. W.: Popular Culture and Popular Movements in Reformation Germany, London/Ronceverte 1987.
- SEIB 1996A. Seib, Gernhard: Die Lutherbuche bei Altenstein und die aus ihr gewonnenen 'Luther-Devotionalien', in: EIDAM – SEIB 1996, S. 123–131.
- SEIB 1996B. Seib, Gerhard: Luther-Bildnisse als Frontispize von Bibeln, Gesangbüchern und Lutherschriften des 19. Jahrhunderts, in: EIDAM – SEIB 1996, S. 141–153.
- SEIDEMANN 1843. Seidemann, Johann Karl: Die Leipziger Disputation im Jahre 1519. Aus bisher unbenutzten Quellen historisch dargestellt und durch Urkunden erläutert, Dresden/Leipzig 1843.
- SHANAHAN 1954. Shanahan, William O.: German protestants face the social question, Volume I: The Conservative Phase 1815–1871, Indiana 1954.
- SIEBERT 1905. Siebert, Karl: Georg Cornicelius. Sein Leben und seine Werke (= Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 63), Straßburg 1905.
- SIEBERT 1914. Siebert, Karl: Verzeichnis der Werke des Malers Georg Cornicelius (= Studien zur Deutschen Kunstgeschichte, Heft 171), Straßburg 1914.
- SITT 2000. Sitt, Martina: Von einem der auszog, ... aber von der Geschichte eingeholt wurde – C. F. Lessing – eine Einführung, in: KAT. AUSST. DÜSSELDORF 2000, S. 9–20.
- SMEND 1983. Das Verhältnis des Pastorensohnes Lessing zu Luther, in: MOELLER 1983, S. 55–69.
- SMITH 1992. Smith, Anthony D.: Patriots and Liberators: Images of Public Virtue in France and England in the Late Eighteenth Century, in: *L'Art et les Révolutions, Section 3: L'Art et les transformations sociales révolutionnaires. Actes du XXVIIe congrès international d'histoire de l'Art, Strasbourg 1–7 septembre 1989, Straßburg 1992, S. 53–68.*

- SÖLDNER 1997. Söldner, Ludwig: Luthers Leben in Bildern, in: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde 1997, S. 5–7.
- SÖRRIES 1983. Sörries, Reiner: Das Bild des Reformators. Zeugnisse der Lutherverehrung aus drei Jahrhunderten, in: Hans-Otto Keunecke: Luther in Erlangen. Bilder – Namen – Wirkungen. Eine Ausstellung des Evangelisch-Lutherischen Dekanats Erlangen und der Universitätsbibliothek mit Unterstützung von Stadtmuseum und Stadtarchiv, 11. November – 4. Dezember 1983, Erlangen 1983, S. 59–83.
- SÖRRIES 1996. Sörries, Reiner: Die Ikonographie Martin Luthers. Der Reformator in der Kunst vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, in: EIDAM – SEIB 1996, S. 23–39.
- SPRENGEL 1999. Sprengel, Peter: Von Luther zu Bismarck. Kulturkampf und nationale Identität bei Theodor Fontane, Conrad Ferdinand Meyer und Gerhart Hauptmann, Bielefeld 1999.
- SPRIGATH 1968. Sprigath, Gabriele: Themen aus der Geschichte der römischen Republik in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Ikonographie des 18. Jahrhunderts, Diss. München 1968, 2 Bde., München 1968.
- STADLER 1983. Stadler, Hubert: Martin Luther und die Reformation. Gestalten, Ereignisse, Glaubensinhalte, Kontroversen (= Hermes Hand Lexikon), Düsseldorf 1983.
- STAHL 1853. Stahl, Friedrich Julius: Der Protestantismus als politisches Prinzip. Vorträge auf Veranstaltung des evangelischen Vereins für kirchliche Zwecke zu Berlin im März 1853 gehalten von Dr. Friedrich Julius Stahl, Berlin 1853.
- STEFFENS 1997. Steffens, Martin: Die Skulpturen der Gedächtnishalle des Melanchthonhauses, in: RHEIN – SCHWINGE 1997, S. 235–261.
- STEFFENS 1998. Steffens, Martin: Die Planungen zum Umbau der Wittenberger Schloßkirche unter Karl Friedrich Schinkel und Ferdinand von Quast, in: STEFFENS – HENNEN 1998, S. 53–62.
- STEFFENS – HENNEN 1998. Steffens, Martin – Hennen, Insa Christiane (Hrsg.): Von der Kapelle zum Nationaldenkmal. Die Wittenberger Schloßkirche, Wittenberg 1998.
- STEFFENS – HERMANN 1998. Steffens, Martin – Hermann, Gunnar: Die Wittenberger Schloßkirche als Denkmalsbau, in: STEFFENS – HENNEN 1998, S. 105–122.
- STEFFENS 2002A. Steffens, Martin: „Dem wahrhaft großen Dr. Martin Luther ein Ehrendenkmal zu errichten“ – Zwei Denkmalprojekte im Mansfelder Land (1801–1821 und 1869–1883), in: KNAPE – TREU 2002, S. 113–184.
- STEFFENS 2002B. Steffens, Martin: Die Gestaltung und Musealisierung der Eislebener Lutherhäuser im 19. Jahrhundert, in: KNAPE – TREU 2002, S. 55–93.
- STEFFENS 2002C. Steffens, Martin: Die Lutherstube auf der Wartburg. Von der Gefängniszelle zum Geschichtsmuseum, in: LAUBE – FIX 2002, S. 317–342.
- STEIN 1879. Stein, Armin (eigtl. H. Nietschmann): Katharina von Bora, Luthers Ehegemahl. Ein Lebensbild von Armin Stein, Halle 1879.
- STEIN 1888. Stein, Armin (eigtl. H. Nietschmann): Das Buch vom Doktor Luther, Halle 1888.
- STEITZ 1971. Steitz, Heinrich: Die hessische Vertretung auf dem Reichstag, in: Reuter 1971, S. 399–414.
- STEPHAN ²1951. Stephan, Horst: Luther in den Wandlungen seiner Kirche, 1. Auflage 1907, 2. Auflage neu bearbeitet und bis zur Gegenwart fortgeführt, Berlin 1951.
- STIER 1860. Stier, Gottlieb: Die Schlosskirche zu Wittenberg. Uebersicht ihrer Geschichte bis auf die Gegenwart. Zur Säcularerinnerung an die beiden Jahre 1560 und 1760 zusammengestellt und im Auftrage des Vereines für Heimathkunde des Kurkreises herausgegeben vom zeitigen Schriftführer derselben, Wittenberg 1860.
- STRAHL 1982. Strahl, Irmgard (Bearb.): Verzeichnis der Luther-Bildnisse (= Deutsche Staatsbibliothek, Handschrifteninventare, hrsg. von Hans-Erich Teitge, Bd. 5), Berlin 1982.
- STRÖTZ 2001. Strötz, Jürgen: Wilhelm II. und der Katholizismus, in: SAMERSKI 2001, S. 171–198.
- STUBBE 1968. Stubbe, Wolf (Bearb.): Das Ludwig Richter Album. Sämtliche Holzschnitte, 2 Bde., Rogner & Bernhard 1968.
- STUHLFAUTH 1927. Stuhlfauth, Georg: Die Bildnisse D. Martin Luthers im Tode, Weimar 1927.

- STUMMANN-BOWERT 1996. Stummann-Bowert, Ruth: Welcher Luther soll es sein? Gedanken zu einem Gedenken mit einem historisch-kunsthistorischen Rückblick auf „Luther in Eisen“, in: EIDAM – SEIB 1996, S. 101–108.
- STUMP 1983. Stump, Wolfgang: Lutherstandbilder als Nationaldenkmäler. Streiflichter zur Geschichte des Konfessionalismus in Deutschland im 19. Jahrhundert, in: *Saeculum* 34, 1983, S. 138–147.
- SULZER 1787. Allgemeine Theorie der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln, abgehandelt von Johann Georg Sulzer, Leipzig 1787.
- SUPHAN 1895. Suphan, Bernhard: Goethe und das Jubelfest der Reformation 1817, in: *Goethe-Jahrbuch* 16, 1895, S. 3–12.
- TARDEL 1912. Tardel, Hermann: Arthur Fitger, in: *Bremische Biographie des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von der Historischen Gesellschaft des Künstlervereins, Bremen 1912, S. 133–145.
- TB. Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart, hrsg. von Ulrich Thieme und Felix Becker, 37 Bde., Leipzig 1907–1950.
- TEICHMANN 1996. Teichmann, Michael: Schnorrs ‘unbekannte’ Ölgemälde, in: Gerd-Helge Vogel (Hrsg.): Julius Schnorr von Carolsfeld und die Kunst der Romantik. Publikation der VII. Greifswalder Romantikkonferenz, Greifswald 1996, S. 97–109.
- TEICHMANN 2001. Teichmann, Michael: Julius Schnorr von Carolsfeld (1794–1872) und seine Ölgemälde: Monographie und Werkverzeichnis, Diss. München 1999 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte, Bd. 387), Frankfurt a. M./Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien 2001.
- THADDEN 1983. Thadden, Rudolf von: Bismarck – ein Lutheraner?, in: MOELLER 1983, S. 104–120.
- THEILMANN 1980. Theilmann, Rudolf: Carl Friedrich Lessings Jahre in Karlsruhe 1858–1880. Eine Dokumentation, in: KAT. AUSST. KARLSRUHE 1980, S. 27–60.
- THEISELMANN 1992. Theiselmann, Christiane: Das Wormser Lutherdenkmal Ernst Rietschels (1856–1868) im Rahmen der Lutherrezeption des 19. Jahrhunderts, Diss. Frankfurt a. M. 1992.
- THULIN 1941. Thulin, Oskar: Das Lutherbild der Gegenwart, in: *Luther-Jahrbuch* 1941, S. 123–148.
- THULIN 1953. Thulin, Oskar: Bilder der Reformation aus den Sammlungen der Lutherhalle in Wittenberg, Berlin 1953.
- THULIN 1955. Thulin, Oskar: Cranachaltäre der Reformation, Berlin 1955.
- THULIN 1965. Thulin, Oskar: Luther in den Darstellungen der Künste, in: *Lutherjahrbuch* 1965, S. 9–27.
- THURMANN 1993. Thurmann, Peter: Epoche oder Episode? Historiengemälde in der Kunsthalle zu Kiel als Sammlungsgebiet des Schleswig-Holsteinischen Kunstvereins, in: Hans-Werner Schmidt (Hrsg.): *Das Jubiläum. Schleswig-Holsteinischer Kunstverein 1843–1993. Eine Festschrift zum 150jährigen Jubiläum des Schleswig-Holsteiner Kunstvereins*, Kiel 1993, S. 187–217.
- TRAEGER 1990. Traeger, Jörg: Kaiserliche Inkarnationen. Napoleon-Bilder von Jacques-Louis David zu Heinrich Heine, in: MAI 1990, S. 135–172.
- TREITSCHKE 1883 (1907). Treitschke, Heinrich von: Luther und die deutsche Nation. Vortrag, gehalten in Darmstadt am 7. November 1883, in: *Ausgewählte Schriften von Heinrich von Treitschke*, Bd. 1, Leipzig 1907, S. 136–158.
- TREU 1995. Treu, Martin: Die Entwicklung Wittenbergs zur Lutherstadt. Das preußische Jahrhundert 1817–1917, in: OEHMIG 1995, S. 53–65.
- TREU 1997. Treu, Martin: Reformation als Inszenierung – Die Neugestaltung der Schloßkirche zu Wittenberg 1885–1892, in: RHEIN – SCHWINGE 1997, S. 15–29.
- TREU 2002. Treu, Martin: Lutherfeiern in Eisleben im 19. Jahrhundert, in: KNAPE – TREU 2002, S. 33–54.
- TRÜMPELMANN 1888A. Trümpelmann, August: Luther und seine Zeit. Volksschauspiel, Gotha 1888.
- TRÜMPELMANN 1888B. Trümpelmann, August: Die an meinem Volksschauspiele „Luther und seine Zeit“ geübte Zensur und ihre prinzipielle Bedeutung. Mit besonderer Berücksichtigung der

- Angriffe, die ich von Herrn v. Puttkamer und der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung“ erfahren habe, Barmen 1888.
- TÜMPEL 1983. Tümpel, Christian (unter Mithilfe von Otto Kammer): Zur Geschichte der Lutherdenkmäler, in: MOELLER 1983, S. 227–247.
- UHLIG 1990. Uhlig, Ekkehard: „Der unterthänigst Unterzeichnete“. Zum Briefwechsel zwischen Nicolaus Müller und Großherzog Friedrich von Baden über Planung und Bau des Melanchthon-Gedächtnishauses in Bretten, in: *Badische Heimat* 70, 1990, S. 73–83.
- ULLMANN 1983. Ullmann, Ernst: Die Luther-Bildnisse Lukas Cranachs d. Ä., in: VÖGLER 1983, S. 45–52.
- ULLMANN 1992. Ullmann, Ernst: Die Wittenberger Unruhen, Andreas Bodenstein von Karlstadt und die Bilderstürme in Deutschland, in: *L'Art et les Révolutions. Section 4: Les iconoclasmes, Actes du XXVIIe congrès international d'histoire et de l'art, Strasbourg 1–7 septembre 1989, Strasbourg 1992*, S. 117–126.
- ULLMANN 1995. Ullmann, Hans-Peter: Das Deutsche Kaiserreich 1871–1918, Frankfurt a. M. 1995.
- VALJAVEC 1951. Valjavec, Fritz: Die Entstehung der politischen Strömungen in Deutschland 1770–1815, München 1951.
- VANCSA 1975. Vancsa, Eckart: Überlegungen zur politischen Rolle der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 28, 1975, S. 145–158.
- VIERHAUS 1997. Vierhaus, Rudolf: Chodowiecki und die Berliner Aufklärung, in: Hinrichs, Ernst – Zernack, Klaus (Hrsg.): Daniel Chodowiecki (1726–1801). Kupferstecher – Illustrator – Kaufmann, Tübingen 1997, S. 1–10.
- VISCHER 1844. Vischer, Friedrich Theodor: Gedanken bei der Betrachtung der beiden belgischen Bilder, in: *Jahrbücher der Gegenwart, Tübingen 1844*.
- VOGEL 1918. Vogel, Julius: Luther als Junker Georg, in: *Zeitschrift für bildende Kunst* 53, 1918, S. 57–64.
- VOGLER 1983. Vogler, Günter (Hrsg.): Martin Luther. Leben – Werk – Wirkung, Berlin 1983.
- VOLPI – NIDA-RÜMELIN 1990. Volpi, Franco – Nida-Rümelin, Julian (Hrsg.): Lexikon der philosophischen Werke, Stuttgart 1988.
- VOSS 1917. Voss, Georg: Die Wartburg (= P. Lehfeldt und G. Voss [Hrsg.]: Bau- und Kunstdenkmäler Thüringens, Heft 41, Großherzogtum Sachsen-Weimar-Eisenach, Amtsgerichtsbezirk Eisenach), Jena 1917.
- WA. D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 1–60, Weimar 1883–1983.
- WA BR. D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Briefwechsel, Bd. 1–18, Weimar 1930–1985.
- WA TR. D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Tischreden, Bd. 1–6, Weimar 1912–1921.
- WAGNER 1989. Wagner, Monika: Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland. Von der Cornelius-Schule zur Malerei der Wilhelminischen Ära, Tübingen 1989.
- WARNKE 1984. Warnke, Martin: Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image, Frankfurt a. M. 1984.
- WARTENBERG 1983. Wartenberg, Günter: Zum Verhältnis Martin Luthers zu Herzog und Kurfürst Johann von Sachsen, in: VÖGLER 1983, S. 169–177.
- WARTBURGER 1905. Wartburger, M.: Martin Luther. Lebensgeschichte des Reformators. Mit den 24 Bildern der Luther-Galerie, gemalt von Wilhelm Weimar, Berlin 1905.
- WEBER 1891. Weber, Heinrich: Die Universität Marburg unter preußischer Herrschaft. Festrede zur Einweihung der neuen Aula am 26. Juni 1891, Marburg 1891.

- WEBER 1972. Weber, Wilhelm: Luther-Denkmäler – Frühe Projekte und Verwirklichungen, in: Mittig, Hans-Ernst – Plagemann, Volker (Hrsg.): Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik (= Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, Bd. 20), München 1972, S. 183–215, Abb. S. 399–416.
- WEBER 1987. Weber, Wilhelm: Martin Luther im Spiegel der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, in: *Eberburg-Hefte 21*, 1987, S. 33–70.
- WEBER-KELLERMANN 1974. Weber-Kellermann, Ingeborg: Die deutsche Familie. Versuch einer Sozialgeschichte, Frankfurt a. M. 1974.
- WEBER-KELLERMANN 1978. Weber-Kellermann, Ingeborg: Das Weihnachtsfest. Eine Kultur- und Sozialgeschichte der Weihnachtszeit, Luzern/Frankfurt a. M. 1978.
- WECKERLING 1909. Weckerling, August: Zur Feier der vor 200 Jahren am 31. Juli 1709 erfolgten feierlichen Grundsteinlegung der Dreifaltigkeitskirche in Worms, in: *Vom Rhein. Monatsblatt des Wormser Altertumsvereins 8*, 1909, S. 58 ff.
- WEHLER 1996. Wehler, Hans-Ulrich: Nationalismus, Nation und Nationalstaat in Deutschland seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, in: HERRMANN 1996, S. 269–277.
- WEIBEZAHN 1996. Weibezahn, Ingrid: Fitgerbilder aufgefunden, in: *Dom-Nachrichten (Bremen) Juni – August 1996*, S. 6 f.
- WEISSKUNIG 1775. Der Weiß Kunig. Eine Erzählung von den Thaten Kaiser Maximilians des Ersten. Von Marx Treitzsaurwein auf dessen Angaben zusammengetragen, nebst den von Hannsen Burkmair dazu verfertigten Holzschnitten. Herausgegeben aus dem Manuscripte der kaiserl. königl. Hofbibliothek, Wien 1775.
- WEIZSÄCKER – DESSOFF 1909. Weizsäcker, Heinrich – Dessoff, Albert (Hrsg.): Kunst und Künstler in Frankfurt am Main im neunzehnten Jahrhundert, 2 Bde., Frankfurt 1909.
- WERCKSHAGEN 1901A. Werckshagen, C. (Hrsg.): Der Protestantismus am Ende des XIX. Jahrhunderts in Wort und Bild, 2 Bde., Berlin 1901.
- WERCKSHAGEN 1901B. Werckshagen, C.: Martin Luther, der deutsche Glaubensheld, in: WERCKSHAGEN 1901A, Band I, S. 25–48.
- WERNER 1876 (1806). Werner, Zacharias: Martin Luther oder die Weihe der Kraft. Mit Einleitung und Anmerkungen hrsg. von Julian Schmidt (= Bibliothek der Deutschen Nationalliteratur des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 39), Leipzig 1876 (erstmalig Berlin 1806).
- WERNER 1913. Werner, Anton von: Erlebnisse und Eindrücke 1870–1890, Berlin 1913.
- WERNER 1994. Werner, Anton von: Jugenderinnerungen (1843–1870), hrsg. von Dominik Bartmann, kommentiert von Karin Schrader (= Quellen zur deutschen Kunstgeschichte vom Klassizismus bis zur Gegenwart, im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft hrsg. von Karl Arndt, Frank Büttner und Thomas W. Gaehtgens, Bd. 3), Berlin 1994.
- WILKE 1896. Wilke, Heinrich: Biographie des Malers Carl Gustav Hellqvist. Nach authentischen Quellen bearbeitet, Berlin 1896.
- WILSDORF 1996. Wilsdorf, Susanne: Lob und Preis der himmlischen Kunst Musica, in: *Der Mensch Luther und sein Umfeld. Wartburg-Jahrbuch, Sonderband 1996*, S. 230–235.
- WINCKLER 1969. Winckler, Lutz: Martin Luther als Bürger und Patriot. Das Reformationsjubiläum von 1817 und der politische Protestantismus des Wartburgfestes, Lübeck/Hamburg 1969.
- WIND 1938/39. Wind, Edgar: The Revolution of History Painting, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 2*, 1938/39, S. 116–127.
- WIRTH 1990. Wirth, Irmgard: Berliner Malerei im 19. Jahrhundert. Von der Zeit Friedrichs des Großen bis zum Ersten Weltkrieg, Berlin 1990.
- WITTE 1894. Witte, Leopold: Die Erneuerung der Schloßkirche zu Wittenberg – eine That evangelischen Bekenntnisses, Wittenberg 1894.
- WOHLFEIL 1971. Wohlfeil, Rainer: Der Wormser Reichstag von 1521, in: REUTER 1971, S. 59–155.
- WOHLFEIL 1982. Wohlfeil, Rainer: Einführung in die Geschichte der deutschen Reformation, München 1982.

- ZEEEDEN 1950. Zeeden, Ernst Walter: Martin Luther und die Reformation im Urteil des deutschen Luthertums. Studien zum Selbstverständnis des lutherischen Protestantismus von Luthers Tode bis zum Beginn der Goethezeit, 2 Bde., Freiburg 1950.
- ZELGER 1973. Zelger, Franz: Heldenstreit und Heldentod. Schweizerische Historienmalerei im 19. Jahrhundert, Zürich/Freiburg im Breisgau 1973.
- ZIESENER-EIGEL 1982. Ziesener-Eigel, Jutta: Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich. Zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses in der Kunst, Diss. Köln 1980, Köln 1982.
- ZUCHOLD 1984. Zuchold, Gerd-H.: Luther = Herkules. Der antike Heros als Siegesymbol für Humanismus und Reformation, in: *Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle* 3, 1984, S. 49–64.