

Der kuriose Knopf des Reformators

Detailstudie anlässlich eines Forschungsprojektes zu frühen Lutherbildnissen

Amalie Hänsch, Wibke Ottweiler

Das Gesicht ist leicht in das Bild hineingewandt, der Blick auf die Betrachtenden gerichtet. Um schmale Lippen deutet sich ein Bartschatten an, unter einem schwarzen Barret wölben sich dunkelbraune Haarlocken zu beiden Seiten der Schläfen hervor, drei Locken legen sich auf die Stirn. Gekleidet in einen schwarzen Mantel mit aufgestelltem Kragen stellt das Gemälde Martin Luther (1483–1546) als Reformator dar (Abb. 1).¹ Es ist Teil eines Diptychons, das als Pendant Katharina von Bora (1499–1552) zeigt (Abb. 2). Die Eheleute sind im Brustbildnis, einander zugewandt, vor einen unbestimmten, blau-türkisfarbenen Hintergrund gesetzt. Am linken Bildrand des Lutherbildnisses kennzeichnet ein Schlangensignet mit aufstehenden Flügeln das Werk als Produkt der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. (1472–1553),² dem Hofmaler der sächsischen Kurfürsten. Datiert mit „1529“ ist das Diptychon ein typisches Exemplar einer Bildnisserie, die im Zeitraum von 1528 bis 1530 in der Werkstatt Cranachs produziert wurde und etliche gleichartige Bildnisse umfasst. Nur geringfügige Abweichungen sind zwischen den fast deckungsgleichen Werken festzustellen. Eine dieser Abweichungen betrifft den Kragenverschluss von Luthers Schaub, dem sich dieser Aufsatz widmet. Während sich die Bildnisse der Serie bis in kleinste Details gleichen, ist der Mantelkragen in drei unterschiedlichen Varianten ausgeführt.

Anhand eines besonders gut erhaltenen Werks (Abb. 3) soll dieses Detail zunächst vorgestellt werden. Das dunkle Gewand Luthers ist flächig gestaltet, lässt aber bei genauer Betrachtung einige Binnenstrukturen erkennen. So geht die flächig gestaltete Schulterpartie in die gleichmäßig parallel gesetzten Falten des Mantels über. Am Kragen lassen sich zwei etwa gleich große, schematisch dargestellte Formen erkennen: ein Dreieck auf der rechten Seite des Revers und eine kreisrunde Schlaufe, ähnlich einem Ring, auf der linken Reversseite, die jeweils an der Kragenaußenseite sichtbar sind. Diese Elemente sind mit einer Größe von 4 cm

* Der Vortrag und der veränderte Aufsatz entstanden im Rahmen des Forschungsprojekts „Kritischer Katalog der Lutherbildnisse (1519–1530)“, einer Kooperation des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, der Friedrich Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg und der Technischen Hochschule Köln, Juni 2018–Mai 2021, gefördert im Rahmen der Förderlinie Kooperative Exzellenz der Leibniz-Gemeinschaft (Leibniz-Wettbewerb 2018). Ziel des Projekts ist die Erfassung, Analyse und Kontextualisierung der Bildnisse Martin Luthers (Malerei und Druckgraphik). Für die hilfreiche Mitarbeit danken die Autorinnen herzlich Anna Baumer.

1 Siehe https://lucascranach.org/de/DE_MHB_1a; vgl. zu den verschiedenen Darstellungen Luthers Johannes Ficker: Die Bildnisse Luthers aus der Zeit seines Lebens. In: Lutherjahrbuch. Organ der internationalen Lutherforschung 16. Hrsg. im Auftrag der Luther-Gesellschaft. Leipzig 1934, S. 103–161, bes. S. 104–106.

2 Cranach der Ältere. Hrsg. von Bodo Brinkmann. Ausst.Kat. Städel Museum, Frankfurt. Frankfurt a.M., Ostfildern 2007. – Lucas Cranach der Ältere: Meister, Marke, Moderne. Hrsg. von Gunnar Heydenreich, Daniel Görres und Beat Wismer. Ausst.Kat. Kunstpalast, Düsseldorf. München 2017.



Abb. 1 Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Martin Luther, 1529. Bretten, Melanchthonhaus, Inv.Nr. 1a. Foto: Wibke Ottweiler



Abb. 2 Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Martin Luther und Katharina von Bora, 1529. Bretten, Melanchthonhaus, Inv.Nr. 1. Foto: Wibke Ottweiler

im Verhältnis zur Bildgröße prominent angelegt.³ Das kreisrunde Teilstück stellt bei einigen Bildnissen eine flexible, vermutlich textile Schlaufe, bei anderen einen festen Ring dar. Das dreieckige Pendant bleibt hingegen in der stofflichen Ausformulierung vage. Es könnte sich um eine Verschlussart handeln, bei der eine Art Knopf in der Form eines Dreiecks durch eine flexible Schlaufe geschoben oder ein textiles oder ledernes Dreieck durch einen festen Ring gesteckt wird. Eine solche Verschlussart ist nach derzeitigem Kenntnisstand in zeitgenössischen Porträtdarstellungen einzigartig und wirft die Frage auf, wie naturgetreu diese Darstellung ist. Da der historische Wahrheitsgehalt von Kleidungsdarstellungen im Porträt ungewiss ist,⁴ soll im Folgenden versucht werden, das dargestellte Kleidungsstück im Kontext seiner Zeit zu charakterisieren und die Bedeutung des Verschlusses zu erläutern.

Die Schaubе als offen getragenes Obergewand

Luther trug, nachdem er bereits sporadisch die monastische Kleidung abgelegt hatte, eine Schaubе und ein Barett.⁵ Der Begriff „Schaube“ wird zumeist mit einem offen getragenen Überkleid in zwar diverser, bevorzugt aber dunkler Farbigeit⁶ und variabler Länge⁷ assoziiert. In der Sekundärliteratur wird vor allem der geöffneten Schaubе – angelehnt an



Abb. 3 Lucas Cranach d. Ä. und Werkstatt, Martin Luther, um 1528–1530, Privatbesitz. Foto: Wibke Ottweiler

- 3 Siehe https://lucascranach.org/de/PRIVATE_NONE-P409. Dass diese Elemente in Bildbeschreibungen bislang kaum Beachtung fanden, mag unter anderem daran liegen, dass sie bei den meisten Bildnisexemplaren heute nur noch schwer zu erkennen sind. Ein natürliches Nachdunkeln der Bindemittel in Farbe und Firnis sowie eine Transparenzerhöhung des für die Höhen verwendeten bleihaltigen Weißpigmentes können dazu führen, dass ursprünglich gut sichtbare Strukturen heute nicht mehr erkennbar sind. Im Bereich des schwarzen Mantels werden die mit Bleiweiß ausgemischten Verschlusselemente scheinbar unsichtbar, da das Licht erst auf dem darunter liegenden Schwarz reflektiert. Durch technische bildgebende Verfahren wie Infrarot oder Röntgen können diese Strukturen wieder sichtbar gemacht werden.
- 4 Vgl. Neidhart Bulst, Thomas Lüttenberg, Andreas Priefer: Abbild oder Wunschbild? Bildnisse Christoph Ambergers im Spannungsfeld von Rechtsnorm und gesellschaftlichem Anspruch. In: *Saeculum* 53, 2002, S. 21–73, bes. S. 26. – Marian Füssel: Die Macht der Talare. Akademische Kleidung in Bildmedien der Frühen Neuzeit. In: Philipp Zitzlsperger (Hrsg.): *Kleidung im Bild: zur Ikonologie dargestellter Gewandung (Textile Studies 1)*. Emsdetten, Berlin 2010, S. 121–135, bes. S. 126. – Michael Diers: Mode im Bild, Modus des Bildes. Dargestellte Kleidung und die Selbstreflexion der Kunst. In: Philipp Zitzlsperger (Hrsg.): *Kleidung im Bild: zur Ikonologie dargestellter Gewandung (Textile Studies 1)*. Emsdetten, Berlin 2010, S. 195–212.
- 5 Tatsächlich abgelegt hat Luther die Kutte aber erst im Oktober 1524. Zunächst predigte er am 9. Oktober „sine cuculla“, trat am 16. Oktober bei der Predigt am Morgen mit Kutte, im Hauptgottesdienst dann ohne Kutte auf. Vgl. Martin Brecht: *Ordnung und Abgrenzung der Reformation 1521–1532*. Berlin 1989, S. 99. Vgl. zum Barett Thomas Kaufmann: *Filzhut versus Barett. Einige Überlegungen zur Inszenierung von „Leben“ und „Lehre“ in der frühen radikalen Reformation*. In: Anselm Schubert, Astrid von Schlachta, Michael Driedger (Hrsg.): *Grenzen des Täuferniums / Boundaries of Anabaptism. Neue Forschungen*. Gütersloh 2009, S. 273–294.
- 6 Christina Burde: *Bedeutung und Wirkung der schwarzen Bekleidungsfarbe in Deutschland zur Zeit des 16. Jahrhunderts*. Bremen 2005, S. 50–54, S. 87–99, S. 100–113 und S. 191–195. – Johannes Pietsch: *Zwei Schauben aus dem Bayerischen Nationalmuseum München. Ein Beitrag zur Kostümforschung (Materialien aus dem Institut für Baugeschichte, Kunstgeschichte, Restaurierung mit Architekturmuseum, Technische Universität München, Fakultät für Architektur)*. München 2004.
- 7 Dass die Schaubе eine angemessene Länge haben musste, betont beispielsweise Füssel 2010 (Anm. 4), S. 122.

das jeweils herrschende Menschenbild – Bedeutung beigemessen.⁸ So betont Annemarie Bönsch mit Augenmerk auf die modischen Silhouetten, dass die durch einen offen getragenen Mantel erzeugte Breite einer „Horizontalvorliebe“⁹ entspreche, die in der Frühen Neuzeit vorherrschend gewesen sei: „Als wichtigste gestalterische Aufgabe kann [...] die Überbetonung der vorderen, durchgehenden Öffnung angesehen werden.“¹⁰ Dass eine Schaubе offen getragen wurde, wird zudem implizit aus den Darstellungen selbst abgeleitet.¹¹ So zeigen auch die Lutherbildnisse der Jahre 1528 bis 1530 den Reformator ausnahmslos mit offener Schaubе, wenn auch mit einem stets sichtbaren Kragenverschluss.

Heute gilt das Bekleidungsstück als Inbegriff frühneuzeitlicher weltlicher Gelehrtenkleidung.¹² Der sogenannte Luther-Talar, also die Schaubе mit Barrett, wurde zugespitzt auch als „Protestkleid der Protestanten“¹³ betitelt. Im 16. Jahrhundert wurde das Kleidungsstück häufig von Amtsträgern, grundsätzlich aber in allen Bevölkerungsschichten und von Männern und Frauen gleichermaßen getragen.¹⁴ Die soziale und gesellschaftliche Distinktion regelten ausdifferenzierte Kleiderordnungen, die vor allem die teils aufwendigen Besatzstücke und ihre Qualität festlegten.¹⁵ Kleidung besaß in der Frühen Neuzeit beachtliche gesellschaftliche Relevanz, da sie den sozialen Status differenzierte und somit die weltliche Ordnung visualisierte. Entgegen dieser vorherrschenden Anschauung schien die Kleidung für Martin Luther ausschließlich von funktionaler Bedeutung zu sein, wie zeitgenössische Briefwechsel zeigen.¹⁶ Beispielsweise erbittet Luther im Vorfeld des Wormser Reichstags eine dringend benötigte neue Kutte, da die alte zu zerschissen sei, um vor den Kaiser zu treten.¹⁷ Einige Jahre später erteilt Luther der heilsgeschichtlichen Relevanz liturgischer Kleidung eine klare Absage, indem er den Berliner Propst Georg Buchholzer (1503–1566) beruhigt, es mache keinen Unterschied, in welcher Kleidung die Messe gelesen würde.¹⁸ Luthers Abkehr von der geistlichen Kleidung der Mönchskutte hin zur weltlichen Kleidung der Schaubе mit Barrett vollzog sich nicht etwa abrupt und mit Symbolwirkung, sondern allmählich über eine Dauer von etwa einem Jahr. Erst im Oktober 1524 legte er die Kutte endgültig ab.

Während Materialität sowie Art und Umfang von schmückenden Elementen an Kleidungsstücken in Landeskleiderordnungen festgelegt waren, blieben Verschlüsse jedweder Form unerwähnt. Weder in der vom

⁸ Vgl. Annemarie Bönsch: Formengeschichte europäischer Kleidung. Wien u. a. 2011, S. 133–134.

⁹ Bönsch 2011 (Anm. 8), S. 134.

¹⁰ Bönsch 2011 (Anm. 8), S. 133, die Öffnung der Schaubе beruht Bönsch zufolge auch auf der öffentlichkeitswirksamen Zurschaustellung des Pelzes am Mantelkragen, was gegen eine verschlossen getragene Schaubе spreche.

¹¹ Es wäre zu diskutieren, inwiefern die offen getragene Schaubе auch als Merkmal spezifisch männlicher Identität zu identifizieren ist. Vgl. z.B. Lyndal Roper: Der Mensch Luther: Die Biographie. Frankfurt a.M. 2016, S. 79, S. 390–393 et passim.

¹² Vgl. William N. Hargreaves-Mawdsley: A History of Legal Dress in Europe until the End of the Eighteenth Century. Oxford 1963, S. 151. – Vgl. ebenso Erika Thiel: Geschichte des Kostüms: Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart. Erw. und verbesserte 6. Aufl. Berlin 1960, S. 269.

¹³ Martha Bringemeier: Priester- und Gelehrtenkleidung. Ein Beitrag zur geistesgeschichtlichen Kostümforschung. Münster 1974, S. 44–56, bes. S. 44.

¹⁴ Zur vielfältigen Nutzung der Schaubе vgl. Melanie Burgemeister: Kleider – Kultur – Ordnung: Kulturelle Ordnungssysteme in Kleiderordnungen aus Nürnberg, Regensburg und Landshut zwischen 1470 und 1485. Münster, New York 2019, S. 162–163. – Doris Schmidt: Renaissance und Reformation: der Hosenteufel, Schlitze und Talare. Baltmannsweiler 2016, S. 51–53. – Jutta Zander-Seidel: Ständische Kleidung in der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Stadt. In: Terminologie und Typologie mittelalterlicher Sachgüter: das Beispiel der Kleidung. Wien 1988, S. 59–75, bes. S. 66.

¹⁵ Burgemeister 2019 (Anm. 14), S. 164; vgl. zur Pelzverbrämung auch bei Gemälden, die Luther darstellen, beispielsweise Lucas Cranach d. J., Martin Luther, inschriftl. datiert 1547, 67 x 66 cm, Malerei auf Holz. Evangelische Kirchengemeinde Wörlitz, sowie Lucas Cranach d. J. (vermutl.), Martin Luther, um 1550, 65,6 x 65,2 cm. Kulturstiftung Dessau Wörlitz, Inv.Nr. I-51.

¹⁶ Vgl. D. Martin Luthers Werke. Kritische Gesamtausgabe. Briefwechsel, Bd. 1–15. Weimar 1930–1978 (im Folgenden abgekürzt mit: WABr), WABr 3, Nr. 748, S. 298–301, hier: S. 299, sowie WABr 3, S. 301, Anm. 6. – Bringemeier 1974 (Anm. 13), S. 45–46.

¹⁷ Vgl. Brecht 1989 (Anm. 5), S. 99–100. Auch im Vorhinein zur Leipziger Disputation hatte Luther (vergeblich) um neue Bekleidung gebeten. Vgl. WABr 1, Nr. 173, S. 386–387.

¹⁸ WABr 8, S. 624–627. – Vgl. Bringemeier 1974 (Anm. 14), S. 45–46.

Reichstag im Jahr 1530 verabschiedeten Reichspolizeiordnung¹⁹ noch in zeitgenössischen Kleiderordnungen werden Verschlüsse behandelt. Auch die Wittenberger Kleiderordnung von 1546²⁰ und weitere Ordnungen aus dem heutigen mitteldeutschen wie süddeutschen Raum²¹ klammern diese Thematik aus.

Mantelverschlüsse um 1530 im Vergleich

Die Abwesenheit von Kragenverschlüssen an Mänteln in den zeitgenössischen Schriftquellen spiegelt sich auch in den Bildzeugnissen. So sind Darstellungen von Verschlüssen an Obergewändern um 1530 äußerst selten und im Kontext frühneuzeitlicher Porträts bislang noch nicht untersucht worden. Anhand von vier druckgraphischen Beispielen aus der Mitte des 16. Jahrhunderts sollen die dort gezeigten Verschlüsse an Mänteln kurz skizziert werden.

Zwei mit einem Knopf geschlossene Mäntel sind in den als Brustbildnissen konzipierten Darstellungen Johannes Stoefflers²² (1452–1531) und Heinrich Aldegrevers²³ (1502–1555) zu finden. Bei dem Bildnis Stoefflers ist der breite Schalkragen von links nach rechts gelegt und mit einem kleinen runden Knopf befestigt. Das Selbstbildnis Aldegrevers widmet der naturalistisch anmutenden Formulierung des Mantels gesteigerte Aufmerksamkeit. Während die Nähte des Schultersattels mit Pelz verziert sind, wird der dekorative, doppelt geschlagene Faltenkragen mit einem Knopf verbunden. Dieser erscheint als halbes Oval, dürfte aus einem festen Material gefertigt sein und wird durch eine flexible Schlaufe gehalten.

Zwei weitere mit einem Verschluss versehene Mäntel sind auf den druckgraphischen Bildnissen der Reformatoren Veit Dietrich²⁴ (1506–1549) und Caspar Hedio²⁵ (1494–1552) dargestellt. Analog zum Beispiel Luthers werden die Kleidungsstücke offen getragen. In dem Bildnis Dietrichs sind auf der linken Kragenseite zwei relativ lange Bänder befestigt, die zum Schließen des Kragens um den runden Knopf auf der Gegenseite gewickelt werden können. Bei dem kinnhohen Stehkragen des Mantels Hedios ist an der Naht der linken Kragenseite eine kleine Schlaufe oder Öse befestigt, in die wohl ein Häkchen eingehängt werden konnte, das, auf der Gegenseite befestigt, im Druck kaum zu erkennen ist.

Alle vier Beispiele zeigen äußerst kleine, auf die technische Funktion beschränkte Verschlussmechanismen ohne jegliche schmückende Bedeutung. Ihre Darstellung hat kaum bildkompositorische oder symbolhafte Bedeutung, sondern begründet sich vielmehr durch den Anspruch einer möglichst realistisch anmutenden Wiedergabe. Der Vergleich dieser Beispiele macht deutlich, wie sehr die Darstellung des Kragenverschlusses der Lutherbildnisse aus der Cranach-Werkstatt davon abweicht. Auch sind den Autorinnen neben den Exemplaren dieser Bildnisserie keine weiteren gemalten Beispiele von Mantelverschlüssen bekannt. Dass Cranach diesen ungewöhnlichen Verschluss aufgriff und ihn zwar formelhaft stilisiert, aber in Form und Größe prominent anlegte, zeigt, dass er wenigstens eine bildkompositorische Bedeutung hatte.

19 Matthias Weber: Die Reichspolizeiordnungen von 1530, 1548 und 1577: Historische Einführung und Edition. Frankfurt a.M. 2002, S. 129–167.

20 Der Vniuersitet || zu Wittenberg/|| Ordnung.|| Von kleidung/ geschmuck/ bekosti=||gung der Hochzeiten/ Gastereien etc.|| Mit einer Latinischen vermanung/|| des Herrn Rectoris.|| (COMMONE=||FACTIO ADDITA A RECTORE || Academię, M. Iohanne Marcello || Regiomontano.||), Gedruckt zu Wittenberg/|| durch Georgen || Rhaw.|| M.D.XLVI.], VD 16 W 3748. Zur Entstehungsgeschichte der Kleiderordnung vgl. Walter Friedensburg (Hrsg.): Urkundenbuch der Universität Wittenberg T. 1 (1502–1611). Magdeburg 1926, S. 279, Nr. 277–281.

21 Einen Überblick über die Kleiderordnungen liefert Liselotte Constanze Eisenbart: Kleiderordnungen der deutschen Städte zwischen 1350 und 1700: ein Beitrag zur Kulturgeschichte des deutschen Bürgertums. Göttingen [u. a.] 1962.

22 [Ulrich Morhart d. Ä.], Johannes Stoeffler, um 1533, Holzschnitt koloriert, 11,2 x 9,7 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.Nr. P18173.

23 Heinrich Aldegrever, Selbstbildnis, 1530, Kupferstich, 14,7 x 10,5 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.Nr. Mp400.

24 Virgilius Solis d. Ä., Veit Dietrich, nach 1549?, Radierung, 13,0 x 10,3 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.Nr. StN11795, Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen.

25 Hans Baldung, Caspar Hedio, um 1543, Holzschnitt, 17,2 x 12,7 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.Nr. StN16721, Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen.

Der Verschluss in Cranachs Lutherbildnis und seine Rezeption

Luther wurde zu Lebzeiten vor allem in der Werkstatt Lucas Cranachs porträtiert. Cranach gilt nicht nur als einer der bedeutendsten deutschen Renaissancekünstler, sondern auch als einer der produktivsten. Die Wittenberger Werkstatt ist heute vor allem für ihre Leistungsfähigkeit in gleichbleibend hoher Qualität bekannt. Vieles deutet darauf hin, dass die Porträts in standardisierten Arbeitsprozessen und unter Zuhilfenahme von Übertragungsverfahren in Serie produziert wurden.²⁶ Damit konnte einer gesteigerten Bildernachfrage begegnet und der ökonomische Erfolg gesichert werden.²⁷ Auch konnte eine große Anzahl ähnlicher Bildnisse mit hohem Wiedererkennungswert geschaffen werden. Dabei entstanden in der Cranach-Werkstatt im Abstand weniger Jahre verschiedene Porträttypen, die Luther in unterschiedlichen Lebenslagen zeigen. Zwischen 1520 und 1526 wird Luther zunächst als Augustinermönch und Junker Jörg dargestellt, dann als frisch vermählter Ehemann mit Katharina von Bora. Auf den frühen Ehebildnissen ist Luther noch ohne Barett, aber bereits mit dunklem, geöffnetem Mantel wiedergegeben. Von 1528 bis 1530 wird Luther als Reformator mit Schube und Barett gezeigt, ebenfalls gemeinsam mit seiner Frau Katharina. Ab 1532 dann ändert sich die Blickrichtung des deutlich gealterten Luthers leicht und an die Stelle Katharina von Boras tritt als Pendant Philipp Melanchthon (1497–1560).

Während Luther auf den Bildnissen der Jahre 1525/26 und jenen ab 1532 stets in einer Schube ohne Verschluss dargestellt ist, tritt in den Bildnissen zwischen 1528 und 1530 der beschriebene zweiteilige Verschluss, bestehend aus Dreieck und Schlaufe, hinzu. Die Bildnisse innerhalb dieser letztgenannten Serie weichen in technischer und künstlerischer Ausführung kaum voneinander ab. Selbst marginale Details wie die Anzahl der Wimpern stimmen bei vielen Exemplaren überein (Abb. 4). Ausgeführt wurden die zahl-

reichen Porträts wahrscheinlich von mehreren Werkstattmitarbeitern, die zunächst eine zeichnerische Vorlage mithilfe einer Pausen auf die grundierte Bildtafel übertrugen. Diese Unterzeichnungen sind im hellen Inkarnat mithilfe einer Infrarot-Kamera gut zu erkennen. In dunklen Bildpartien können solche Linien allerdings nicht sichtbar gemacht werden, so dass fraglich bleibt, wie differenziert die zeichnerischen Angaben im Gewand vorgegeben waren. Position und Form der Verschlusssteile variieren unter den Bildnissen zwar leicht, dies entspricht aber durchaus den Abweichungen, die auch in anderen Partien wie Schulterform oder Barett auftreten.

Bildkompositorisch dürfte der schwarz auf Schwarz gesetzte Verschluss in der malerischen Umsetzung weniger bedeutsam gewesen sein als in der zeichnerischen Vorlage. Die Ausformulierung bleibt so schematisch, dass „Dreieck und Kreis“ kaum als Verschluss verständlich werden. Interessant ist daher die Frage, inwiefern dieser zeitgenössisch rezipiert worden ist. Die in der Cranach-Werkstatt geschaffenen Vorlagen sind vielfach von anderen Künstlern aufgegriffen, in Malerei und Druckgraphik umgesetzt und ihrerseits wiederum weiterentwickelt worden. Diese Übertragungen veranschaulichen, wie die Verschlusselemente

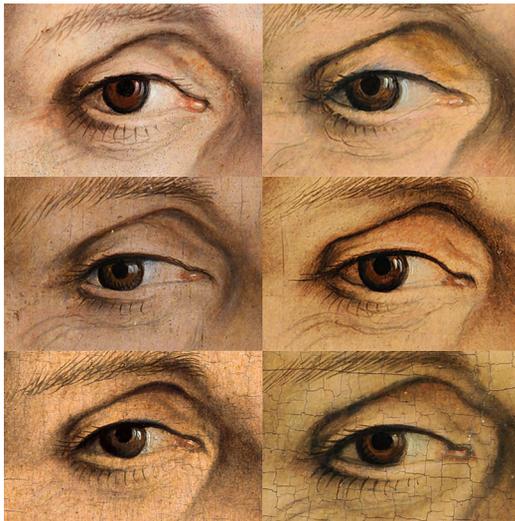


Abb. 4 Die Ausschnitte aus sechs Gemälden der Cranach-Werkstatt im Zeitraum 1528 bis 1530 zeigen jeweils das rechte Auge Martin Luthers und verdeutlichen die Ähnlichkeit der Ausführung. Collage: Wibke Ottweiler

²⁶ Vgl. zur geringen Überlieferung von Zeichnungen und Skizzen sowie zu einer seltenen Ausnahme Ausst.Kat. Düsseldorf 2017 (Anm. 2), S. 272, Kat.Nr. 170.

²⁷ Vgl. Gunnar Heydenreich: Lucas Cranach the Elder. Painting Materials, Techniques and Workshop Practice. Amsterdam 2007, S. 42–44, S. 102–105, S. 107–110, S. 131–133 et passim, sowie zur anschließenden Frage der Händescheidung Gunnar Heydenreich: Cranach? Fragen der Zuschreibung im Lichte kunsttechnologischer Untersuchungen. In: Ausst.Kat. Düsseldorf 2017 (Anm. 2), S. 73–81.



Abb. 5 Georg Pencz, Martin Luther und Philipp Melanchthon, Teil des Doppelbildnisses, Kupferstich. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.Nr. StN790. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen.
Foto: GNM, Monika Runge

verstanden und in der zeitgenössischen Bildsprache umgesetzt wurden. Anhand von drei ausgewählten Beispielen Georg Pencz' (um 1500–1550), Hans Brosamers (1495–1554) und Heinrich Aldegrevers soll die bildliche Umsetzung des Verschlusses beleuchtet werden.

Die erste Übertragung des Vorbildes aus der Cranach-Werkstatt ist wohl ein mit den Initialen Georg Pencz' monogrammierter und datierter Kupferstich, der ein Doppelbildnis Luthers und Melanchthons zeigt (Abb. 5).²⁸ Entsprechend der Übertragung ins graphische Medium setzt Pencz die Vorlage spiegelbildlich um. Die als fester Ring ausformulierte Schlaufe ist somit rechts und das stofflich anmutende Dreieck links am äußeren Revers befestigt. Schattenschraffuren bilden die Wölbungen des Materials auf der Kragennenseite ab.

Auch Hans Brosamer übernimmt die Vorlage inklusive der Darstellung des zweiteiligen Verschlusses in einem undatierten und vermutlich nachträglich kolorierten Holzschnitt (Abb. 6).²⁹ In diesem Brustbildnis, leicht ins Dreiviertelprofil gedreht, ist Luther vor grünem Hintergrund mit dunklem Barret und in dunkler Schube abgebildet. Die Verschlusselemente scheinen beide an der Kragenaußenseite befestigt zu sein. Die Schraffuren kennzeichnen das runde Element eindeutig als starren Ring, während das dreieckige Gegenstück in seiner stofflichen Textur undefiniert bleibt.

- 28** Eckhard Schaar schreibt das Blatt Georg Pencz zu: Köpfe der Lutherzeit. Hamburger Kunsthalle. Hrsg. von Werner Hofmann. Ausst.Kat. Hamburger Kunsthalle. München 1983, S. 236, Nr. 104/105. – Meister um Albrecht Dürer. Barb. von Peter Strieder und Eugen Sporer. Ausst.Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg. Nürnberg 1961, Nr. 281. – Das Bildnispaar mit den Maßen 8,5 x 7,0 cm ist im Vergleich zu den Gemälden der Cranach-Werkstatt deutlich verkleinert.
- 29** Martin Luther: Schätze der Reformation. Luther-Ausstellungen USA 2016. Hrsg. von Ralf Kluttig-Altman und Katrin Herbst. Ausst. Kat. Dresden 2016, S. 241, Abb. 233. Nicht nur die große Ähnlichkeit der absoluten Maße, auch der Ausschnitt des Dargestellten und die inhaltlich wie formale Korrespondenz der Superscriptio unterstreichen die engen Verwandtschaftsverhältnisse zu Cranach. Thrivent Collection of Religious Art, Minneapolis, Inv.Nr. 01-02. Siehe auch https://lucascranach.org/de/HB_HIV-259-595/.



Abb. 6 Hans Brosamer, Martin Luther, nach 1530, Holzschnitt. Minneapolis, The Thrivent Collection of Religious Art, Inv.Nr. 01-02. Foto: Cranach Digital Archive, https://lucascranach.org/de/HB_HIV-259-595/

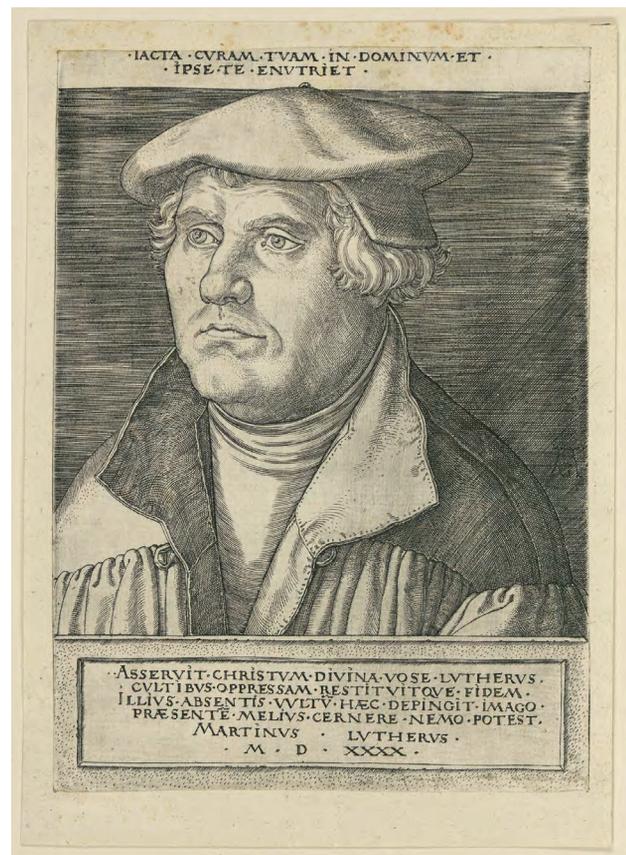


Abb. 7 Heinrich Aldegrever, Martin Luther, 1540, Kupferstich. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Graphische Sammlung, Inv.Nr. StN155. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen. Foto: GNM

Der mit 1540 inschriftlich datierte Kupferstich Aldegrevers³⁰ fungiert als Doppelbildnis in Kombination mit einem Bildnis Melanchthons (Abb. 7).³¹ Luther trägt – nach der Vorlage Cranachs, die hier frei kopiert wurde – wiederum Barett und eine offene Schaubee. Der aufgestellte Kragen des Überkleides wird mit gleichmäßigen Punktierungen und parallelen Schraffuren als plastische Volumenform ausgearbeitet. Außen am rechten Revers ist eine im Vergleich zur Vorlage viel kleinere, stoffliche Schlaufe befestigt. Auf der gegenüberliegenden Seite in gleicher Höhe deutet ein dreidimensionales Halbrund, zu großen Teilen vom Kragen verdeckt, den zugehörigen Knopf aus festem Material an. Parallel gewölbte Schraffuren auf der Kragenninnenseite charakterisieren das Gewicht des Knopfes. Aldegrever greift die Vorlage Cranachs also auf, ändert den Verschluss aber in eine gebräuchlichere Ausführung mit sehr viel kleinerer Schlaufe und rundem Knopf ab.

Der kuriose Knopf – ein einzigartiges Phänomen

Diese drei Beispiele zeigen, dass Dreieck und Schlaufe der Vorlage Cranachs zwar unterschiedlich interpretiert, aber eindeutig als funktionale, zweiteilige Verschlussart verstanden wurden. Offensichtlich erschien der Verschluss überdies relevant genug, aufgegriffen und präzise ausformuliert zu werden. Umso erstaunlicher ist es, dass dieses Detail in den verschiedenen Versionen der sonst nahezu identischen Bildnisserie der Cranach-Werkstatt selbst nicht konsequent ausgeführt wurde: So fehlen bei zwei von 22 Exemplaren beide Verschlusssteile gänzlich, während bei neun der genannten Exemplare nur ein Teil des Verschlusses ausgeführt wurde. Bei letzteren ist das Dreieck vollständig ausformuliert, während die Schlaufe fehlt. Auch ein alternatives Gegenstück scheint nicht vorhanden zu sein. Ein isoliert dargestelltes Dreieck bleibt als unvollständiges Fragment jedoch funktionslos und damit in seiner Darstellung schwer verständlich. So ist es zwar wenig überraschend, dass dem Gesicht als primärem Wiedererkennungsmerkmal eine höhere Sorgfalt in der Umsetzung zuteil wurde als der Kleidung; gleichwohl ist es erstaunlich, dass ein Teil des Verschlusses ausformuliert wird, während der andere Teil unausgeführt bleibt.

Heute tritt das Detail kaum in Erscheinung, da die Verschlusselemente fast ausnahmslos nicht mehr oder nur noch sehr schlecht erkennbar sind. In einigen Fällen können sie im Röntgenbild wieder lesbar gemacht werden.³² Unter der Voraussetzung, dass der Verschluss ursprünglich gut sichtbar war,³³ ließe sich mutmaßen, dass es sich bei den Exemplaren mit unvollständigem Verschluss um deutlich später entstandene, falsch verstandene Übernahmen einer unleserlich gewordenen Vorlage handelte. Der systematische

30 Martin Luther, dat. mit M. D. XXXX, signiert neben der linken Schulter mit dem Monogramm AG. Superscriptio: IACTA CVRAM TVAM IN DOMINVM ET || IPSE TE ENVTRIET, Subscriptio: ASSERVIT CHRISTVM DIVINA VOSE LVTHERVS || CVLTIBVS OPPRESSAM RESTITVITQVE FIDEM || ILLIVS ABSENTIS VVLTV(S) HAEC DEPINGIT IMAGO || PRAESENTE(?) MELIVS CERNERE NEMO POTEST || MARTINVS LVTHERVS || M D XXXX, 17,2 x 12,5 cm. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.Nr. StN11795. Leihgabe der Museen der Stadt Nürnberg, Kunstsammlungen.

31 Heinrich Aldegrever und die Bildnisse der Wiedertäufer. Hrsg. von Jochen Luckhardt und Angelika Lorenz. Ausst.Kat. Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster. Münster 1985, Kat.Nr. 10. – Ausst.Kat. Hamburg 1983 (Anm. 28), Kat.Nr. 5. – Georg Kaspar Nagler: Die Monogrammistin. Bd. 1: A-CF. Nieuwkoop 1966, S. 291, Nr. 21. – Meistergraphik aus dem Kupferstichkabinett des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg: Ausstellung in der Kabinettetage des Bundeskanzleramts Bonn. Hrsg. vom Bundeskanzleramt. Ausst.Kat. Nürnberg. Bonn 1979, Kat.Nr. 27. – Ger Luijten, Robert Zijlma (Hrsg.): The New Hollstein: German Engravings, Etchings and Woodcuts, 1400–1700. Bd. 1: Hans von Aachen. Bearb. von Joachim Jacoby. Rotterdam 1996, S. 82.

32 Transparenzerhöhungen der bleiweißhaltigen Farbbereiche führen dazu, dass unter normaler Beleuchtung die darunter liegenden Farbschichten sichtbar werden. Der partiell mit weißer Farbe modellierte Mantel erscheint also als schwarze Fläche. Da Röntgenstrahlen von dem bleihaltigen Weißpigment stärker absorbiert werden als von dem kohlenstoffhaltigen Schwarzpigment des Mantels, sind die ursprünglich auch im Licht sichtbaren Strukturen im Röntgenfilm wieder deutlich erkennbar.

33 Von einer ehemals guten Sichtbarkeit des Verschlusses ist auszugehen, da zeitgenössische Künstler wie Aldegrever, Pencz und Brosamer den Verschluss aufgriffen.

Vergleich aller Gemälde dieses Typus' zeigt allerdings, dass unter den Exemplaren, deren Entstehung in der Cranach-Werkstatt um 1528 bis 1530 als gesichert gilt, alle drei Varianten (zweiteiliger Verschluss, einteiliger unvollständiger Verschluss, ohne Verschluss) auftreten, wobei die einteiligen unvollständigen Verschlüsse erst bei den späteren, ab 1529 entstandenen, Bildnissen vorkommen.

Es kann also resümiert werden, dass die wenigen Beispiele überlieferter Kragenverschlüsse aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts eher unscheinbar sind und als schmucklose, auf ihre technische Funktionalität beschränkte Elemente vom Cranach'schen Motiv deutlich abweichen. Ob und wann Luther tatsächlich eine Schabe mit einem derartigen Verschluss trug, bleibt ungewiss. Die zeitgenössische Rezeption der Vorlage Cranachs durch andere Künstler zeigt aber, dass die stilisierten Verschlüsselemente aufgegriffen und in eine funktionierende Form übersetzt wurden.

Die geringe Anzahl an überlieferten Schriftquellen und Bildzeugnissen macht deutlich, dass Verschlüsse an Überkleidung aus der Mitte des 16. Jahrhunderts offenbar keine größere Bedeutung über ihre reine Funktionalität hinaus besaßen. Gleichwohl scheint auf diesem Gebiet ein größeres Forschungsdesiderat zu bestehen. Da in dieser Detailstudie am Rande eines Forschungsprojekts zu frühen Lutherbildnissen nur ein Aspekt dieses Themas behandelt werden konnte, wären weiterführende Forschungen zu Kragenverschlüssen und ihrer bildlichen Darstellung vielversprechend.