

So sah Luther wirklich aus – Ein Porträt aus dem Jahr 1515

Im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg wird seit 1960 ein Bildnis Martin Luthers aufbewahrt (Abb. 1), welches sich im Eigentum der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung befindet.¹ Im Objektkatalog des GNM gilt das Porträt als posthum, also nach dem Tod Luthers 1546 entstanden. Auch die Forschungsressource cda bezeichnet das Bildnis als posthum.²



Abbildung 1: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch, um 1515, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.

¹ CC-POR-510-001. Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch, 43,6 x 29,8 cm, Pergament auf Buchenholz aufgezogen. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm1570.

² http://lucascranach.org/DE_GNMN_Gm1570.



Abbildung 2: Luther als Augustinermönch mit Tonsur, dat. 1520. Probedruck (links), Auflagedruck (rechts).

Die Begründung hierfür findet sich in einem bereits 2010 publizierten Aufsatz³ mit dem Titel „Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten?“ Wie der Titel bereits suggeriert, wollen die Autoren den Beweis geführt haben, dass die Tafel zu Unrecht den von der Forschung bis dato zugesprochenen „Mythos“ enthält, der es „als stärker biographisch motiviert und noch frei von der protestantischen Ikonenhaftigkeit späterer Bildnisse“⁴ erscheinen lassen sollte. Details innerhalb des Bildes sowie geschichtliche Topoi veranlassen die Autoren zu einer Argumentationskette, die das Gegenteil beweisen soll und mit der das Porträt zu einer viel späteren Kopie der Cranach-Werkstatt degradiert wird.

Der nachfolgende Aufsatz soll belegen, dass dieser Annahme nicht die Beweiskraft zukommen kann, die ihr von den Autoren zugesprochen wird. Dazu sollen zunächst allgemeinkritische Fragen gestellt und anschließend kennerschaftliche sowie empirisch begründete Gegenargumente vorgebracht werden. Im Ergebnis wird festgestellt, dass das prominente Bildnis als autonome Darstellung Luthers aus dem Jahr 1515 gelten kann und für eine Klassifizierung innerhalb einer „propagandistischen Typenbildung“⁵ kein Raum bleibt.

³ Daniel Hess und Oliver Mack: Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten? Ein Cranach-Gemälde auf dem Prüfstand. In: Wolfgang Augustyn und Ulrich Söding (Hrsg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit: Wege der Aneignung – Formen der Überlieferung (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, Bd. 26). Passau 2010, S. 279–295.

⁴ Ebd. S. 281.

⁵ Ebd. S. 282.



Abbildung 3: Luther als Augustinermönch mit Tonsur, Leinwandgemälde nach dem Kupferstich von 1520, Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 1028.

Die Grundthese der Autoren dürfte lauten, dass Luther auf dem behandelten Porträt keine Tonsur trägt, die auf einer Darstellung eines Augustinermönchs in jedem Fall zu erwarten wäre.⁶ Die darauf aufbauende These geht davon aus, dass ein mit der Jahreszahl MDXX versehener Kupferstich der Cranach-Werkstatt⁷ (Abb. 2) dem infrage stehenden Tafelbildnis vorausgegangen sein musste. Insbesondere die zweite These lässt sich durch die auch von den Autoren getroffene allgemeine Feststellung entkräften, dass der Stich „das Bild des weithin bekannt gewordenen Reformators verbreiten“⁸ sollte. Diese Verbreitung erfolgte nicht nur im Fall eines Lutherporträts über drucktechnisch reproduzierbare Illustrationen, die regelmäßig ein Original voraussetzen und nicht umgekehrt. Jedem Druck geht eine Vorlage voraus, die zur schnelleren und kostengünstigeren Verbreitung in Strichtechnik druckbar gemacht wird. Es ist zwar nicht zwingend anzunehmen, dass eine Vorlage als Gemälde ausgeführt sein muss, ebenso denkbar ist eine zeichnerische Vorlage. Wenn Reproduktion und Gemälde jedoch motivisch übereinstimmen, ist davon auszugehen, dass entweder die Reproduktion nach dem Gemälde oder alternativ Reproduktion und Gemälde nach einer gemeinsamen Vorlage entstanden sein müssen.

⁶ In der Tat werden die wichtigsten Attribute eines Augustiners wie schwarze Kutte mit Kapuze, Gürtel sowie die „Hand aufs Herz-Geste“ deutlich hervorgehoben.

⁷ Johannes Jahn: Lucas Cranach d. Ä. 1472–1553. Das gesamte graphische Werk, Berlin 1972, S. 207 und 210. Die Bildunterschrift lautet jeweils: *AETHERNA IPSE SVAE MENTIS SIMVLACHRA LVTHERVS || EXPRIMIT . AT VVLTVS CERA LVCAE OCCIDVOS . || . M . D . X . X*. („Luther selbst hat die Zeugnisse seines Geistes verewigt, wogegen Lucas' Darstellung vergänglich ist. 1520“). Bemerkenswert sind die trotz anzunehmendem engen zeitlichen Entstehungszeitpunkt der beiden bekanntesten Versionen des Stichs deutlich voneinander abweichenden Schlangensignets (vgl. Abb. 2).

⁸ Hess/Mack a.a.O., S. 279.



Abbildung 4: Lucas Cranach d. Ä., Luther als „Junker Jörg“, Holzschnitt, New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 41.1.163.

Dennoch argumentieren die Autoren genau umgekehrt und wollen aus einer übereinstimmenden Kontur von Gemälde und Kupferstich zwingend schließen: *„Diesem Stich sind Mönchskutte, Bibel und Handhaltung im Merkelschen Bildnis verpflichtet; der auf der Vorlage nur ansatzweise gezeigte Gürtel rückt nun ganz ins Bild. Die Übernahmen sind bis in den Faltenwurf der Kutte und die Stellung der Finger so präzise, dass diese Elemente letztlich auf den Stich zurückgehen müssen.“*⁹

Obwohl unbestritten beide Bildnisse dieselbe Gesichtskontur aufweisen, kann daraus keine zwingende Chronologie abgeleitet werden. Eine „Übernahme“ vom Stich in das Tafelbild (und damit eine chronologische Abhängigkeit) ergibt sich weder aus der Übereinstimmung der Gesichtskontur noch aus der übereinstimmenden Verwendung anderer Bilddetails. Die mit derjenigen auf dem Tafelbildnis übereinstimmende Hand des 1520 datierten Stichs mit Luther in einer Nische (Abb. 2 rechts) ist ebenso wenig als Argument einer Chronologie zulässig wie die übrigen Bilddetails. Die Autoren gründen letztlich ihre Übernahme-Thesen lediglich auf die Annahme, das Fehlen einer Tonsur auf dem Tafelbild und das Vorhandensein der Tonsur auf dem 1520 datierten Druck setze zwingend voraus, dass das Gemälde inhaltlich inkorrekt und damit nach dem Druck entstanden sei, denn Luther musste als Mönch die Tonsur bis zu seinem Eintreffen auf der Wartburg zwingend getragen haben und konnte sie erst als „Junker Jörg“ zuwachsen lassen, was die existenten grafischen Darstellungen aus der Cranach-Werkstatt beweisen würden (Abb. 4).

Die denkbare Variante, dass Luther die Tonsur bereits vor seinem Eintreffen auf der Wartburg hat auswachsen lassen, ziehen die Autoren nicht in Betracht. Sie diskutieren zudem nicht die Frage, inwieweit die Ikonografie der Bildnistafel zwingend und ausschließlich auf die Darstellung Luthers als Augustinermönch verweist. Dies soll im Folgenden geschehen.

⁹ Hess/Mack a.a.O., S. 283. In diesem Zusammenhang von Schablone zu sprechen, ist abzulehnen. Das Bildmaß des Kupferstichs mit der Junker-Jörg-Abbildung ist 28,2 x 20,7 cm und damit deutlich kleiner als das des Gemäldes. Statt ein Motiv als Schablone für das andere genutzt zu haben, muss es vielmehr eine gemeinsame Vorlage beider Motive gegeben haben, die über ein optisches Verfahren vergrößert oder verkleinert werden konnte.

Auch wenn bislang zweifelsfrei angenommen wurde, Luther hätte ausweislich der cranach'schen Kupferstiche, die, wie die Autoren zurecht anmerken, in weiteren Varianten Verbreitung fanden, frühestens 1521 mit dem Verlassen des Reichstags zu Worms auch seine Haare wachsen lassen, geben Quellen Anlass zu der Annahme, dass dies bereits früher der Fall gewesen sein könnte.

Als Quellen sollen hierzu auch die Bildnisse Luthers herangezogen werden, die im betreffenden Zeitraum entstanden sein dürften. Es ist insbesondere bei Tafelbildnissen nicht von einer vorsätzlichen Modifikation des Aussehens einer dargestellten Person auszugehen. Das Argument, ein späterer Kopist habe versehentlich einer außerordentlich prominenten Persönlichkeit wie Luther, der nach seinem Tod in unzähligen Bildnissen Teil der öffentlichen Wahrnehmung geworden war, eine Frisur verpasst, wo eigentlich eine Tonsur zu sehen sein müsste, scheint mehr als fragwürdig. Wenn der Kupferstich, wie die Autoren behaupten, die direkte Vorlage für das behandelte Porträt gebildet haben soll, müsste der betreffende Kopist, den man zudem innerhalb der Cranach-Werkstatt verortet, blind gewesen sein. Der Auftrag, Luther posthum als Augustinermönch zu malen, hätte zweifellos auch die Übernahme der Tonsur aus dem Kupferstich zur Folge gehabt. Ein unterstellter Fehler eines Kopisten ist für Cranachs Werkstattpraxis, der auch 1546 noch der Werkstatt vorstand und Luther-Bildnisse in Serie produzieren ließ, undenkbar. Ein vorgegebenes posthumes Mönchs-Porträt, dem laut der Autoren ergänzend zur vermeintlichen Vorlage sogar die Augustiner-Attribute der Hand am Herzen und des Mönchsgürtels zugefügt worden sein sollen, mit einer lockigen Haarpracht zu versehen, ist sicher auszuschließen. Schließlich existieren sogar Werke von anonymen Meistern außerhalb der Cranach-Werkstatt, denen der unterstellte „Kopistenfehler“ nicht unterlaufen ist und die den 1520 datierten Kupferstich problemlos in Gemälde transferierten¹⁰ (Abb. 3). Bezeichnenderweise existieren entsprechende Werke aus der Cranach-Werkstatt nicht.

Die Kupferstich-Vorlagen und ihre Kopien weichen in der Kopfform Luthers deutlich von sämtlichen anderen Lutherbildnissen ab. Schon Lavater beschreibt dieses Phänomen 1787 ausgehend von den ab 1528 entstandenen Darstellungen mit Baret: *„Welch eine viel gemeinere, niedrigere Gesichtsform des dennoch großen, einzigen, unvergleichbaren Luthers, ...“*.¹¹ Im Gegensatz zu den *„niedrigere[n] Gesichtsform[en]“* sind die Kopfformen der beiden 1520 datierten Kupferstiche Cranachs von einer sehr hohen Stirn bestimmt. Erst oberhalb dieser hohen Stirn beginnt wiederum abweichend von der Haarpracht Luthers, wie sie auf Werken ab 1525 regelmäßig vorkommt (Abb. 5 rechts), die Tonsur als umlaufender Kranz.

Dieser wie aufgesetzt wirkende Haarkranz ist offensichtlich an beiden Rändern streng beschnitten und über der Ohrmuschel kahl ausrasiert. Der kahle Oberkopf läuft von der Stirn fast waagrecht nach hinten, um dort wiederum in deutlichem Winkel nach unten zu zeigen, was die schmale Eckigkeit des Schädels zusätzlich betont (vgl. Abb. 2). Bei der näheren Betrachtung wächst der Verdacht, dass die Tonsur möglicherweise nicht die reale Situation wiedergibt, sondern eine propagandistische Botschaft darstellen könnte.

¹⁰ CC-POR-510-181. Martin Luther als Augustinermönch mit Tonsur, 39 x 28,8 cm, Eichenholz. Kassel, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. GK 1028. Motivisch damit übereinstimmend: CC-POR-510-182. Martin Luther als Augustinermönch mit Tonsur, 36 x 26 cm, Holz. Lempertz, Köln, 20. März 2010, Auktion 953, Lot 4.

¹¹ Zitiert nach Hess/Mack a.a.O., S. 279.



Abbildung 5: Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther (1517?) mit Kappe (links) sowie 1525 barhäuptig (rechts).

Während von Luther als Mönch mit Tonsur kein Tafelbild existiert, lassen sich für einen weiteren Vergleich zwei Cranach-Gemälde heranziehen, die Luther mit Kappe und in Mönchskutte zeigen, demnach in den betreffenden Zeitraum gehören sollten. Zum einen ist dies ein Bildnis in Privatbesitz,¹² das Luther in neutraler Pose ohne Hände, lediglich mit schwarzer Kappe zeigt¹³ (Abb. 5 links). Auffällig ist hier die ausgeprägte Lockenpracht, die unter dem Hut nicht nur an der Stirn, sondern auch seitlich über die Ohren sowie im Nacken hervorragt. Zweifellos trägt dieser Luther keine, bzw. nicht die Tonsur, die beide Kupferstiche Cranachs auszeichnet. Das zweite Bild, das seit 2002 im Besitz des Lutherhauses in Wittenberg ist¹⁴ (Abb. 6 rechts), dürfte ringsum beschnitten sein und zeigt Luther deshalb enger in das Format eingebunden. Auch hier trägt Luther denselben, wenn auch etwas ausladenderen Hut, unter dem ringsum seine Locken hervorschauen, was gegen eine Tonsur spricht. Datiert wird das Bildchen „um 1520 (?)“.¹⁵

¹² CC-POR-510-003. Martin Luther in Mönchskutte mit schwarzer Kappe, dat. 1517, 40,3 x 26,5 cm, Holz. Sotheby's, New York, 1. Februar 2018, Lot 9. Die auf der Tafel angebrachte Jahreszahl „1517“ gilt als sekundär. Eine Entstehung um 2520 wird jedoch allgemein akzeptiert.

¹³ Bei der Kappe handelt es sich entweder um eine Mönchsmütze, die üblicherweise zum Abdecken einer Tonsur getragen wurde, oder aber um einen Doktorhut, der Luthers akademische Würde zum Ausdruck bringt.

¹⁴ CC-POR-510-004. Martin Luther in Mönchskutte mit schwarzer Kappe, 26 x 18,7 cm, von Holz auf Leinwand übertragen. Wittenberg, Lutherhaus, Inv. Nr. G163.

¹⁵ http://lucascranach.org/DE_LHW_G163.



Abbildung 6: Vergleich des Luther-Bildnisses in Nürnberg (links) mit der Darstellung Luthers mit Kappe in Wittenberg (rechts). Die Wittenberger Version entsprach vor Übermalung der Nürnberger Version. Rote Markierungen kennzeichnen die auf der Wittenberger Variante übermalten Bereiche und ihre Entsprechungen auf dem Bild in Nürnberg.

Das barhäuptige Bildnis Luthers in Nürnberg ist mit dem Bildnis in Wittenberg weitgehend deckungsgleich (Abb. 6). Mit Ausnahme des zusätzlich sichtbaren Hutes stimmen sogar die Ränder der Kutte überein, sofern man das Infrarotreflektogramm miteinbezieht. Die rechts neben dem Kinn befindliche Aufwölbung der Kapuze bei der größeren Version in Nürnberg liegt bei der kleineren Version in Wittenberg unter einer auch bei Tageslicht sichtbaren Übermalung mit grünem Hintergrund verborgen. Geht man davon aus, dass der übermalte Bereich aufgrund seiner unauffälligen Altersstruktur keine wesentlich später erfolgte Veränderung ist, sondern während des Malprozesses entstand, müsste die größere Version ohne Hut vor (!) der kleineren Version entstanden sein. Nicht auszuschließen ist, dass beiden Versionen eine unbekannt gemeinsame Vorlage zugrunde liegt oder alternativ eine weitere zeitgleiche Version existierte. In allen Fällen ändert sich jedoch nichts an der Tatsache, dass mit dem „1517“ datierten Bildnis (Abb. 5 links) und dem übereinstimmenden kleinen Porträt (Abb. 6 rechts) zwei weitere Werke aus der Zeit vor Luthers Ausscheiden als Mönch existieren, die ihn mit Haaren und ohne Tonsur zeigen.¹⁶

Blickt man nun erneut auf die beiden Kupferstiche (Abb. 2), die bezogen auf die Tonsur im Zusammenhang mit der Jahreszahl 1520 als Solitäre zu bezeichnen sind, so rückt doch die zunächst abwegige Vorstellung, Luther könnte bereits vor 1520 trotz seines Mönchsgelübdes ohne Tonsur aufgetreten sein, in den Bereich des Möglichen. Gerade der Cranach-Werkstatt, die engen Kontakt zu Luther gepflegt hat, kann der behauptete „*Irrtum eines Kopisten*“ nicht noch für zwei zusätzliche Bilder unterstellt werden.

¹⁶ Abweichend davon Ute Mennecke: Luther als Junker Jörg, in: Albrecht Beutel (Hrsg.): Lutherjahrbuch 79, 2012, S. 71.

Auch für die beiden Kupferstiche, die sicherlich die Vorlage für weitere, außerhalb der Werkstatt Cranachs gefertigte Varianten bildeten (vgl. Abb. 4), muss deshalb umgekehrt kein Irrtum bei der Gestaltung unterstellt werden. Anders als bei dem Gemälde hätte es gerade bei fehlender Tonsur des zur Bekanntmachung vervielfältigten Mönches eher zu Verwirrungen geführt, wenn dieser ohne das allgemein bekannte Attribut der Tonsur „unter das Volk“ gebracht worden wäre. Gerade in der Anfangszeit der medialen Verbreitung der Gestalt Luthers mussten passende Attribute definiert werden. Erst wenige Jahre später war 1525 durch die Beigabe Katharina von Boras als Hausfrau die Identifizierung Luthers auch ohne Beischriften oder Mönchsattribute möglich (Abb. 5 rechts). Weitere drei Jahre später hat die Cranach-Werkstatt Luther sein weithin verständliches Aussehen als gelehrter Reformator mit schwarzem Baret gegeben. Ab etwa 1530 löste schließlich Melanchthon aufgrund der Geschehnisse der fortschreitenden Reformation Luthers Gattin als Pendant der Lutherporträts ab. Von Luther sowie seinen Pendants Bora und Melanchthon stammen aus der Cranach-Werkstatt nur eine sehr begrenzte Anzahl feststehender Porträttypen, die aufeinander aufbauen und die Vorstellung vom Aussehen Luthers und seiner Wegbegleiter bis heute prägen.¹⁷

Im Sinne einer eindeutigen Bildaussage bei der Verbreitung der Thesen des noch als Augustinermönch bekannten Luthers könnte es für den gestaltenden Künstler naheliegend gewesen sein, eine Tonsur in das Bildgeschehen einzubauen, auch wenn diese nicht der historischen Wirklichkeit entsprach. In diesem Bestreben nach einer möglichst eindeutigen Bildsprache könnte auch die Fertigung des zweiten Kupferstichs zu suchen sein, bei der im Sinne einer besseren Lesbarkeit der Protagonist um die Attribute der Bibel und des „Hand aufs Herz-Gestus“ (Redegestus?) bereichert wurde. Besonders Georg Spalatin¹⁸ scheint an einer „gezielt kontrollierte[n] Bildpublizistik“ aktiv beteiligt gewesen zu sein, wie Joachim Knappe es beschreibt: *„Man arbeitete nun gezielt an Luthers Image. Luther selbst änderte seinen Namen, und in seinem Umfeld manipulierte man später auch aus astrologischen Gründen sein Geburtsdatum.“*¹⁹

Eine ganz andere Erklärung wäre zudem denkbar, wenn die mitgedruckte Jahreszahl 1520 nicht nur als Erscheinungsdatum, sondern als manipulativer Hinweis auf das Aussehen Luthers in diesem Jahr akzeptiert würde. Der Kupferstich, der offensichtlich Anlass zu einer Veränderung der Bildaussage in einer verbesserten (?) Version gegeben hat und neu aufgelegt wurde, könnte bewusst irreführend nach der Gefangennahme Luthers angelegt sein, um das wahre Aussehen des „untergetauchten“ Luthers zu verschleiern. Ein im ganzen Reich verbreitetes Bildnis eines Augustinermönchs mit auffälliger Römertonsur würde dazu führen, dass Luther, der auf der Wartburg unzweifelhaft mit verschiedenen Personen in Kontakt gekommen sein muss, nicht als solcher erkannt worden wäre. Die Gefahr für das Leben eines vogelfreien Geistlichen, der im Verständnis andersdenkender Zeitgenossen die Welt auf den Kopf zu stellen suchte, dürfte immens gewesen sein. Der Aufwand, den der sächsische Kurfürst mit der von ihm initiierten Schutzhaft betrieben hatte, rechtfertigt auch die Anwendung medialer Mittel zum Schutz der Person Luthers.

In einer solchen, unter zeitlichem Druck gefällten Entscheidung könnte auch begründet liegen, weshalb Cranach mit dem Kupferstich zur Reproduktion ein Verfahren anwendete, das in seinem Gesamtwerk zu diesem Zeitpunkt nur in drei Fällen²⁰ und letztmals 1510 nachweisbar ist. Die Anfertigung eines Holzschnittes hätte zwar eine höhere Auflage ermöglicht, gleichzeitig wäre der zeitliche Aufwand für die Druckvorlagenherstellung ungleich größer gewesen.

¹⁷ Vgl. Peter Schmelzle: Luther-Bildnistypen bei Cranach, in: Neue Überlegungen und Ergebnisse zu zwei Gemälden im Besitz der Kilianskirche in Heilbronn, Sonderdruck aus: Christhard Schrenk, Peter Wanner (Hrsg.): heilbronnica 6, Beiträge zur Stadt- und Regionalgeschichte, Stadtarchiv Heilbronn 2016, S. 44–54.

¹⁸ Vgl. Aufsatz zu Georg Sibutus.

¹⁹ Joachim Knappe: 1521 – Martin Luthers rhetorischer Moment oder Die Einführung des Protests, Berlin 2017, Anm. 390.

²⁰ Bildnis Friedrich der Weise, 1509 (vgl. Johannes Jahn: Lucas Cranach als Graphiker, Leipzig 1955, Tafel 68), Buße des heiligen Chrysostomus (Jahn, Tafel 70), Friedrich der Weise, den heiligen Bartolomäus anbetend (Jahn, Tafel 99).

Die These der Veranlassung des Kupferstichs zur Irreführung der Öffentlichkeit wird sich zwar nicht verifizieren lassen, es existiert jedoch eine beispielhafte Quelle, mit der sich Luthers Situation belegen lässt: Ein Wirt namens Johannes Wagner aus Leipzig wurde im Auftrag Herzog Georgs nach dem Aufenthalt Luthers befragt, da man annahm, er habe ihn wissentlich bewirtet. In seiner Vernehmung beteuert Wagner, dass ein „*Reytender mit eynem Knechte*“ einen Bart und ein „*rot Birretlein*“ trug und „*dasselbig Birret habe er nicht wollen abethun*“.²¹ Diese Auslassung zur Kopfbedeckung deutet darauf hin, dass insbesondere die Tonsur eines Augustinereremiten „per se“ als persönliches Erkennungszeichen Luthers in der allgemeinen Wahrnehmung verankert gewesen sein musste.

Wenn also die beiden Kupferstiche möglicherweise nicht als Beweis für eine noch im Jahr 1521 vorhandene Tonsur Luthers angesehen werden müssen, so stellt sich die Frage, ob Luther tatsächlich vor 1520 die Tonsur hat auswachsen lassen können. Vergegenwärtigt man sich Luthers quellenkundlich belegbare Entwicklung von der Vorstellung eines strafenden, Opfer fordernden Gottes hin zu einem gerechten Gott der Gnade, so könnte in dieser Entwicklung die Antwort liegen. Das vielzitierte „*Turmerlebnis*“ als Ausgangspunkt der Reformation definiert sich über Römer 1,17, wo es heißt: „*Denn darin wird offenbart die Gerechtigkeit, die vor Gott gilt, welche kommt aus Glauben in Glauben; wie geschrieben steht (Habakuk 2,4): »Der Gerechte wird aus Glauben leben.«*“²²

Mit der aus Exegese resultierenden und für ihn entscheidenden neuen Erkenntnis dürfte es Luthers Persönlichkeitsstruktur zu diesem Zeitpunkt nicht mehr zugelassen haben, ein Symbol der Buße und des Opfers öffentlich zur Schau zu tragen. In seiner Schrift über die Mönchsgelübde bemerkt Luther 1521 hierzu explizit: „*Was hat es zu bedeuten, ob ich die Kutte oder Platte [Tonsur] trage oder ablege? Es machen doch nicht die Kutte oder Platte den Mönch?*“²³

Die liberale Haltung des Ordens, gleichzeitig seine innere Zerstrittenheit über die Ordensregeln und nicht zuletzt die leitende Funktion, die Luther innerhalb des Distriktvikariats innehatte, dürften ein Ausbrechen aus den tradierten Regeln des Gehorsams ermöglicht haben. Wenn Luther nicht bereits mit seiner Promotion im Jahr 1512 das Mönchshabit dem Gelehrtenhabit zumindest durch Verzicht auf die Tonsur angenähert hat, so wäre dies spätestens 1518 möglich gewesen, als Johann Staupitz ihn vom Mönchsgehorsam entbunden hatte.

Diese letztgenannte Möglichkeit bedeutet nicht zwangsweise, dass Luther den Verzicht auf die Tonsur vor 1520 zeitlebens beibehalten hat. Denkbar wäre, dass er im Sinne der oben zitierten „*gezielt kontrollierte[n] Bildpublizistik*“ seinen Auftritt in Worms entsprechend vorbereitet hatte, um durch sein äußeres Erscheinungsbild die bestmögliche Wirkung zu erzielen. Dieses, von Knappe als „*Priming*“ bezeichnete, zielgerichtete Schlüpfen in die Rolle eines „*mönchischen Bußpredigers*“²⁴ hätte ihn veranlasst haben können, nochmals den „*schlichten Mönch*“ zu geben, zu dessen Image auch die römische Tonsur gehörte. Glaubt man der betreffenden Quelle, so lässt der Bericht des königlichen Kabinetts an den Staatsrat von Kastilien keinen Zweifel daran, dass Luther während seines Auftritts vor dem Kaiser eine frisch geschorene Tonsur trug: „*Er trug als Kleidung ein Gewand des Augustinerordens mit seinem Ledergürtel, die Tonsur groß und frisch geschoren, das Haupthaar verschnitten und zwar weiter als das gewöhnliche Verhältnis ist.*“²⁵

²¹ Ute Mennecke: Luther als Junker Jörg, in: Albrecht Beutel (Hrsg.): Lutherjahrbuch 79, 2012, S. 69.

²² Zitiert nach Lutherbibel unter tinyurl.com/y5r7fbup.

²³ Zitiert nach Hartmut Lehmann: Die Aufklärung in Nordamerika auf dem Hintergrund der lutherischen Reformation, in: Johannes Brosseder, Athina Lexutt (Hrsg.): Reformatorisches Profil: Studien zum Weg Martin Luthers und der Reformation, Göttingen 1995, S. 364.

²⁴ Joachim Knappe: 1521. Martin Luthers rhetorischer Moment oder Die Einführung des Protests, Berlin 2017.

²⁵ Paul Kalkoff: Briefe, Depeschen und Berichte über Luther vom Wormser Reichstage 1521, Verein für Reformationsgeschichte, 1898, S. 50, zitiert nach Knappe 2017.



Abbildung 7: Martin Luther, serieller Bildnistyp ab 1528, Pergament auf Eichenholz.

Auch wenn dieser Bericht die Authentizität der vor Worms entstandenen Kupferstiche bestätigt und damit die Tonsur Luthers für das Jahr 1520/21 als historische Tatsache proklamieren kann, wird die Möglichkeit damit keinesfalls nichtig, dass Luther in seiner Funktion als gelehrter Professor davor bereits auf die Attribute eines Eremiten verzichtet hatte, so wie es die Tafelbildnisse Cranachs unmissverständlich zeigen.

Wie gezeigt werden konnte, kann weder aus den Übereinstimmungen von Kupferstichen und Holzschnitt mit dem Nürnberger Luther-Porträt noch aus der darauf fehlenden Tonsur ein *terminus post quem* generiert werden.

Weiterhin dürfte allein die Tatsache, dass sowohl die Stiche als auch der Holzschnitt mit Luther als Junker Jörg seitenverkehrt zu den Gemälden ausgeführt sind, den logischen Werkprozess und damit gleichzeitig die Nichtigkeit der Kopisten-These belegen. Während es jeglicher Werklogik widerspricht, eine Vorlage mittels Malerei seitenverkehrt zu duplizieren, geschieht dies umgekehrt automatisch, wenn die Gemäldevorlage der Einfachheit halber seitenrichtig auf eine Druckplatte „kopiert“ wird, um dann im Abdruck seitenverkehrt zu erscheinen.

Auch der Umstand, dass die im IRR sichtbare Unterzeichnung des fraglichen Porträts dem Junker-Jörg-Holzschnitt präziser folgt als die immer wieder „geringfügig abweichende malerische Ausführung“,²⁶ ist eher ein Beweis dafür, dass eine zeichnerische Vorlage (und nicht zwingend der Druck) mechanisch auf den Bildträger übertragen wurde. Bei der Übertragung der Vorzeichnung ging es ja gerade darum, die Konturlinien exakt zu übertragen, um die Physiognomie nicht zu verändern.²⁷

²⁶ Mennecke a.a.O., S. 285.

²⁷ Ein direktes Pausverfahren, bei dem die Pause seitenverkehrt auf einen Bildträger abgerieben wird, scheidet aus, da beide Köpfe unterschiedlich groß sind.



Abbildung 8: Martin Luther, Visierung auf Pergament für seriell gefertigte Bildnisse ab 1532.

Zu diesen allgemeinen Überlegungen gesellen sich nachfolgend stilkritische Vergleiche, die auch unter kennerschaftlichen Gesichtspunkten letzte Zweifel daran ausräumen sollten, dass das Lutherbildnis in Nürnberg nicht nach 1546, sondern vor 1520 entstanden sein muss.

Das Porträt in Nürnberg ist auf Pergament gemalt und auf Holz aufgezogen. Pergament als Bildträger kommt bei Porträts innerhalb des Cranach-Gesamtwerks nur vereinzelt vor. Für die Zeit nach 1546 ist überhaupt kein auf Pergament gemaltes Werk der Cranach-Werkstatt nachweisbar. Auch Martin Luther begegnet uns außer auf dem Bild in Nürnberg nur wenige Male auf Pergament. Ein 2011 bei Sotheby's in London versteigertes Pergamentbild zeigt ihn in dunklem Gelehrten-gewand und mit Kappe in dem ab 1528 für mehrere Jahre seriell gefertigten Bildnistyp²⁸ (Abb. 7). Eine Visierung Luthers auf Pergament in der Sammlung Northwick auf Drumlanrig Castle im englischen Thornhill²⁹ (Abb. 8) ist wohl kurz nach 1530 entstanden und diente als Vorlage für die seriell gefertigten Lutherdarstellungen ab 1532. Das Porträt dürfte mit hohem physiognomischem Anspruch gefertigt sein und dem wirklichen Aussehen Luthers sehr nah kommen.³⁰

Diesen Lutherbildnissen auf Pergament, denen innerhalb des Cranach-Gesamtwerks bereits eine Ausnahmestellung zukommt, stehen zwei vor 1520 entstandene Bildnisse auf Pergament gegenüber.

²⁸ CC-POR-510-053. Martin Luther, Brustbild in dunklem Gewand mit dunkler Kappe, 31,9 x 22,4 cm, Pergament auf Eichenholz aufgezogen. Sotheby's, London, 6. Juli 2011, Lot 35. Als Bildnis auf Pergament, das ansonsten exakt in die Werkreihe der auf Holzbildträger gemalten Porträts passt, ist dieses Porträt innerhalb der für Cranach nachweisbaren Werkstattoutine nur bedingt erklärlich. Möglicherweise handelt es sich um eine übermalte Porträtaufnahme oder eine spätere Nachahmung.

²⁹ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 533.

³⁰ Vgl. hierzu das Forschungsprojekt „Kritischer Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)“ unter Leitung von Daniel Hess, Anselm Schubert, Andreas Maier und Gunnar Heydenreich, Projektbeschreibung unter tinyurl.com/y589vq8y.



Abbildung 9: Lucas Cranach d. Ä., Bildnisse Balthasar Hundt, 1515 (links) und Gerhart Volk, 1518 (rechts).

Das erste Bildnis stellt den Magdeburger Domherren Balthasar Hundt († 1534) dar und ist mit „1515“ datiert³¹ (Abb. 9 links). Das zweite Bildnis stellt entsprechend einer rückseitigen Aufschrift einen ansonsten nicht näher identifizierbaren „Gerhart Volk“ (?) dar und ist mit „1518“ datiert³² (Abb. 9 rechts). Beide Bildnisse sind stilistisch mit dem Luther-Bildnis in Nürnberg weitgehend übereinstimmend ausgeführt und liegen mit einem Abstand von drei Jahren zeitlich relativ eng beieinander. Dennoch soll diese Tatsache nicht als Argument für einen daraus resultierenden, für das Nürnberger Luther-Bildnis anzunehmenden Entstehungszeitraum vorgebracht werden. Die Techniken der Cranach-Werkstatt waren auch nach 1546 einer langjährigen Werkstatttradition verpflichtet, so dass die (gleichwohl vorhandenen) Unterschiede zu viel früher entstandenen Werken nicht signifikant beweiskräftig sind. Lediglich die Unterzeichnung auf der Luther-Tafel, die sich aufgrund der mit kohlenstoffhaltigem Pigment stark gesättigten wässrigen Tinte gut im Infrarotreflektogramm darstellen lässt, findet sich auch auf dem 1515 datierten Hundt-Porträt wieder. Nach 1546 war diese Technik einer schwungvollen freien Pinselzeichnung weitgehend von Vorzeichnungen mit trockenem Stift abgelöst. Ihr routinemäßiges Vorkommen vor allem in der frühen Cranach-Werkstatt dürfte hingegen ein Hinweis darauf sein, dass es sich um die bevorzugte Technik des älteren Cranachs handelte.

³¹ CC-POR-810-073. Bildnis des Magdeburger Domherr Balthasar Hundt in Pelzschabe, ein Buch haltend, 41,5 x 27,7 cm, Pergament auf Holz. Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 618a. Bei cda unter http://lucascranach.org/DE_smbGG_618A bezeichnet als „Bildnis eines Bürgermeisters von Weißenfels im Dreiviertelportrait nach rechts“ (Unsinn).

³² CC-POR-810-012. Halbfigur eines Mannes in dunklem Gewand mit heller pelzbesetzter Mütze, 40,5 x 28,2 cm, Pergament auf Lindenholz. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 727.



Abbildung 10: Vergleich von ziselierten Rautenmustern auf dem Kopfgoldschnitt von Büchern als Hinweis auf einen gemeinsamen Entstehungszeitraum. Bildnis Martin Luther (links), Bildnis Balthasar Hundt, 1515 (Mitte), Heiliger Bartholomäus, um 1515 (rechts).

Ein weiteres Stilelement des Luther-Porträts findet sich allerdings auf beiden vor 1520 gefertigten Pergament-Bildnissen wieder. Sowohl auf dem Bildnis des Gerhart Volk aus dem Jahr 1518 als auch auf dem 1515 datierten Bildnis des Balthasar Hundt hat der Maler ein Muster aus fortlaufenden Rauten als Zierrat eingesetzt. 1518 ziert es den Hemdkragen des Gerhart Volk und 1515 leuchtet es in Form einer Ziselierung auf dem Kopfgoldschnitt des Buches, das Hundt in der Hand hält. Das selbe Muster aus sich kreuzenden Linien mit Punkten innerhalb der Rautenfelder wiederholt sich auf dem ebenfalls mit Kopfgoldschnitt versehenen Buch Luthers (Abb. 10).

Eine Chronologie der im Werk der Cranach-Werkstatt vorkommenden Rautenmuster ermöglicht im Gegensatz zur Verwendung von Pergament als Bildträger eine sichere Beweisführung dafür, dass es sich bei dem Luther-Porträt nicht um ein Werk nach 1546 handeln kann. Erstmals ansatzweise nachweisbar sind Rauten bei Cranach für das Jahr 1506 am Ärmel der heiligen Dorothea auf dem sogenannten Katharinenaltar in Dresden.³³ 1514 zieren sie als Seidenstickerei das Kleid der Herzogin Katharina von Sachsen³⁴ und um 1525 das Brautkleid der Sibylle von Cleve.³⁵ Fast schon gesetzmäßig hält auch Kurfürst Friedrichs Schutzheiliger Bartholomäus wieder um das Jahr 1515 eine Bibel mit einem rautenförmig ziselierten Kopfgoldschnitt in Händen.³⁶ Bezeichnenderweise trägt der darunter abgebildete Kurfürst eine mit der des Luther-Bildes fast schon deckungsgleich zu bezeichnende kräftige Unterzeichnung. Aus zeichenphänomenologischer Sicht³⁷ kann kein Zweifel daran bestehen, dass beide Unterzeichnungen nicht nur von derselben Hand, sondern auch aus demselben Herstellungszeitraum stammen.

Weitere elf Werke³⁸ mit einem Entstehungszeitraum vor 1518 belegen zudem eindrucksvoll, dass es sich bei dem untersuchten Rautenmuster eindeutig um ein stilistisches Merkmal der frühen

³³ CC-ALT-250-000. Flügelaltar mit einem Flügelpaar. Mitteltafel 127,0 x 139,5 cm, Seitenflügel je ca. 123 x 65 cm, Lindenholz. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 A, BB, B (Mittelbild und Flügellinnenseiten) und London, National Gallery, Inv. Nr. 6511 (Flügelrückseiten),

³⁴ CC-POR-323-001. Ganzfigurige lebensgroße Darstellung der Herzogin Katharina von Sachsen, 184,5 x 83 cm, von Holz auf Leinwand übertragen. Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1906 H.

³⁵ CC-POR-360-001. Sibylle von Cleve als Braut, 57 x 39 cm, Buchenholz. Weimar, Schlossmuseum, Inv. Nr. G 12. Sowie CC-POR-360-002. Sibylle von Cleve als Braut, 53,3 x 38,1 cm, Holz. Christie's, New York, 15. April 2008, Lot 12.

³⁶ CC-CMM-300-001. Die gekrönte Madonna verehrt von Friedrich dem Weisen am Betpult, hinter ihm sein Schutzheiliger Bartholomäus, 115 x 91 cm, von Lindenholz auf Leinwand übertragen. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 2749.

³⁷ Vgl. Michael Hofbauer: CRANACH – Die Zeichnungen, Berlin 2010, S. 32ff.

³⁸ **Um 1510:** CC-BNT-160-005. Salome, 61 x 49,5 cm, Eichenholz. Lissabon, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. Nr. 738 Pint. CC-CMS-080-001. Martyrium der heiligen Barbara, 154 x 137 cm, Holz. New York, Metropolitan Museum of Art, Inv. Nr. 57.22. CC-CMS-080-002. Martyrium der heiligen Barbara, 49,0 x 38,4 cm, Holz. Privatbesitz. CC-CMM-200-002. Madonna zwischen weiblichen Heiligen, 96,5 x 80,5 cm, von Holz auf Leinwand übertragen. Kopenhagen, Statens Museum for Kunst, Inv. Nr. KMSsp731. CC-POR-440-002. Barbara von Sachsen mit Sohn Friedrich, 53 x 38,4 cm, Holz. Windsor,



Abbildung 11: Lucas Cranach d. Ä., Bildnis Friedrich der Weise, um 1515, mit Detail der Hand aus dem Nürnberger Luther-Bildnis als Hinweis auf denselben Entstehungszeitraum.

Cranach-Werkstatt handelt, welches später keine Verwendung mehr fand und deshalb für ein posthumes Luther-Bildnis ausgeschlossen werden kann. Die Häufung der Werke um 1515, welche ein Rautenmuster aufweisen sowie die mit einem Werk von 1515 übereinstimmende Unterzeichnung deuten zudem auf einen Entstehungszeitpunkt des Luther-Porträts um das Jahr 1515 hin.

In diesen Zeitraum fällt auch ein Porträt Friedrichs des Weisen,³⁹ das eine weitere Übereinstimmung mit dem Luther-Porträt zeigt. Die Hand am mit Pelz verbrämten Mantel des Kurfürsten findet sich in nahezu gleicher Haltung auf dem Luther-Bild (Abb. 11). Beide Hände sind gleichartig konstruiert und kombinieren auf eigentümliche Weise eine Greifbewegung zu Buch bzw. Mantel mit einem durch den isoliert abgespreizten Zeigefinger angedeuteten Zeigegestus. Derselbe Gestus

Royal Collection, Inv. Nr. RCIN 403373. **Datiert 1515:** CC-BNT-150-001. Enthauptung Johannes des Täufers, 84,5 x 58 cm, Holz. Kroměříž (Kremsier), Schlossgalerie, Inv. Nr. 267/2367. **Um 1515:** CC-BNT-140-002. Johannes predigt vor Zuhörern im Wald, 40,5 x 28 cm, Holz. Privatbesitz. **Datiert 1516:** CC-CMM-200-001. Madonna mit weiblichen Heiligen, 119 x 83 cm, Lindenholz. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Nr. 10. **Um 1516:** CC-CMM-200-010. Madonna mit weiblichen Heiligen, 67,5 x 47,3 cm, Lindenholz. Budapest, Szépművészeti Múzeum, Inv. Nr. 133. CC-POR-420-001. Erbprinz Friedrich von Sachsen als Knabe, 42,5 x 33 cm, Lindenholz. Washington, National Gallery of Art, Inv. Nr. 1947.6.1. **Um 1518:** CC-CMD-010-016. Schmitzburg-Epitaph, 93 x 36,2 cm, Lindenholz. Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 40.

³⁹ CC-POR-160-001. Kurfürst Friedrich der Weise, 55 x 35 cm, Buchenholz. Augsburg, Schaezlerpalais.

in völliger Übereinstimmung mit der Hand des Kurfürsten findet sich nochmals auf der Darstellung von Luther als Junker Jörg in Weimar,⁴⁰ wo Luther mit einem gleichartig abgespreizten Zeigefinger das Heft seines Schwertes umgreift. Die Grundform dieser Hand wurde als „Werkstattkonserve“ also nach 1515 über einige Jahre hinweg wiederverwendet, was den zeitlichen Zusammenhang der betreffenden Werke zusätzlich unterstreicht.

Die Bedeutung der vorgelegten Beweisführung zur Existenz eines frühen Luther-Bildnisses aus der Zeit um 1515 wirkt sich weniger auf die kunsthistorische Forschung als vielmehr auf die reformations- und sozialgeschichtliche Forschung im Allgemeinen aus. Mit dem behandelten Bildnis blickt uns nicht nur das nah an der historischen Wirklichkeit zu vermutende Gesicht des 32-jährigen Luthers an, sondern auch ein Augustinermönch, der bereits zwei Jahre vor Veröffentlichung seiner Ablassthesen seinen Entschluss zum Kampf für eine reformatorische Wende offen zur Schau getragen und auf die Tonsur als Zeichen von Buße und Abkehr von weltlichem Leben⁴¹ verzichtet hat. Wenn Luther sich sichtbar als Augustinermönch mit Kutte und schwarzem Gürtel hat darstellen lassen, so kann der gleichzeitige Verzicht auf die Tonsur als Gradmesser für Luthers Reformbestreben angesehen werden. Nicht die totale Ablehnung traditioneller klerikaler Strukturen, sondern die Reform des von der Kirche geforderten Tributs an die Gläubigen für einen Sündenablass dürfte bereits 1515 Luthers Hauptkritik auf die „römische Gnade“ gelenkt haben, als deren sichtbares Zeichen auch die „römische Tonsur“ angesehen werden kann. Mit seiner Ernennung zum Provinzialoberhaupt der Augustinereremiten im Jahr 1515 könnte Luther die Macht seines Amtes als nonverbales Statement gegen die alte Gnadenlehre genutzt haben. Ein Zusammentreffen außerhalb seines Einflussbereichs mit diesbezüglich ideologischen Gegnern, wie sie auf dem Reichstag zu Worms versammelt waren, könnte der Grund dafür gewesen sein, die Tonsur frisch schneiden zu lassen, um sich damit einen diplomatischen Vorteil zu verschaffen. Diese Lesart lässt sich durch die Existenz der beiden Kupferstiche untermauern, die Luther nicht „nur“ als traditionellen Augustinermönch darstellen, wie es die erste, nicht verbreitete Variante suggeriert, sondern als argumentierenden, gestikulierenden Mann des Wortes mit aufgeschlagenem Buch, wie ihn der modifizierte zweite Stich zeigt.

Feststehen dürfte, dass Luther bereits um das Jahr 1515 die Tonsur hat auswachsen lassen, obwohl er das Habit noch nicht ausgezogen hatte.⁴² Feststehen dürfte damit auch, dass er für seinen Auftritt vor dem Kaiser 1521 in Worms zur Tonsur zurückgekehrt ist.

Das mit großer Wahrscheinlichkeit um das Jahr 1515 entstandene Bildnis Martin Luthers im Mönchshabit zeigt das wirkliche Aussehen des jungen Luther⁴³ und ist der früheste bildhafte Beweis für den Beginn der Reformation.

⁴⁰ CC-POR-510-009. Martin Luther als Junker Jörg, 52,8 x 37,3 cm, Buchenholz. Weimar, Schlossmuseum, Inv. Nr. G 9.

⁴¹ Vgl. Pierer's Universal-Lexikon, Bd. 17, Altenburg 1863, S. 681, Digitalisat unter tinyurl.com/y2xuz9n6.

⁴² Es kann dahingestellt bleiben, ob die Frisur Luthers im Bereich des Oberkopfes eine (spätere?) Modifikation erfahren hat, wie die merkwürdig mit einzelnen aus einer schwarzen Fläche entspringenden Haare vermuten lassen. Die Unterzeichnung im Bereich der Stirn mit locker nach unten schwingenden Koteletten lässt keinen Zweifel daran, dass hier keine Tonsur vorgesehen und auch nicht ursprünglich ausgeführt worden war.

⁴³ Vgl. abweichend hierzu: Ein hochkarätiges Forschungsprojekt hinterfragt die Authentizität der Luther-Bildnisse, Pressemitteilung vom 30. Januar 2018 in (idw) – Informationsdienst Wissenschaft, digital eingesehen am 14. Februar 2020 unter <https://idw-online.de/de/news688354>.