

PETER SCHMELZLE

Neue Überlegungen und Ergebnisse zu
zwei Gemälden der Cranach-Nachfolge
im Besitz der Kilianskirche in Heilbronn

Sonderdruck aus:

Christhard Schrenk · Peter Wanner (Hg.)

heilbronnica 6

Beiträge zur Stadt- und Regionalgeschichte

Quellen und Forschungen zur Geschichte der Stadt Heilbronn 22

Jahrbuch für schwäbisch-fränkische Geschichte 38

2016

Stadtarchiv Heilbronn

Neue Überlegungen und Ergebnisse zu zwei Gemälden der Cranach-Nachfolge im Besitz der Kilianskirche in Heilbronn

PETER SCHMELZLE

Zwei angebliche Cranach-Gemälde in Heilbronn

Im Besitz der Heilbronner Kilianskirche befinden sich zwei Gemälde, die der in Schwäbisch Hall geborene deutsch-amerikanische Kunstmäzen Max Kade (1882–1967) der Kilianskirche 1965 aus Anlass der Einweihung des wiederaufgebauten Chors geschenkt hat.

Die Bilder zeigen nach tradierter Deutung Martin Luther als Junker Jörg und seine Frau Katharina von Bora. Aufgrund der Darstellungsart beider Bildnisse und der Signatur des Damenbildnisses kann eine Entstehung der Gemälde in der Werkstatt des sächsischen Hofmalers Lucas Cranach vermutet werden.

Beide Gemälde waren bei der Ausstellung „450 Jahre Reformation in Heilbronn 1530–1980“ von 26. Oktober bis 30. November 1980 im Deutschhof in Heilbronn ausgestellt, befanden sich danach zeitweise als Leihgabe in Köln und werden seit nunmehr rund 20 Jahren in der Sakristei der Kilianskirche verwahrt.

Das Luther-Bild hat die Maße 51,5 x 35 cm und ist auf Holz (Weichholz, vermutlich Lindenholz) gemalt. Das Bild zeigt Martin Luther mit dem für seine Zeit als „Junker Jörg“ typischen Vollbart als Brustbild nach rechts vor blaugrünem Hintergrund. Er ist in ein schwarzes Gewand gekleidet, unter dem am Hals ein weißer Rüschenkragen hervorschaut. Er hält ein Schwert in Händen, wobei seine linke Hand den Schwertknäuf umschließt, während die rechte Hand am unteren Bildrand die Klinge unterhalb der Parierstange umfasst. Dass es sich beim dargestellten Herrn um Martin Luther handelt, ist, auch ohne erklärende Beischrift, aufgrund der motivischen Übereinstimmung mit weiteren Gemälden und Holzschnitten unzweifelhaft.

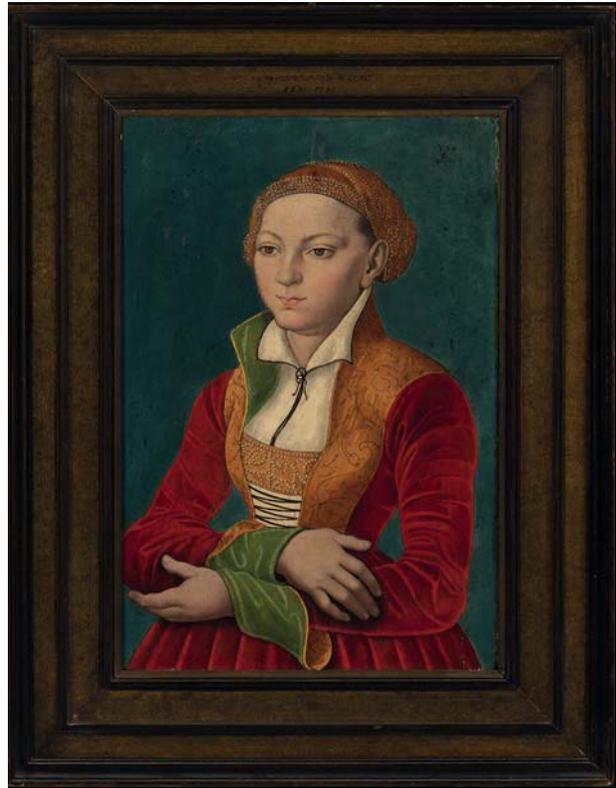
Das Damenbildnis misst 51,5 x 34 cm und ist ebenfalls auf Holz gemalt. Vor einem gleichartigen blaugrünen Hintergrund dargestellt ist eine stehende weibliche Halbfigur nach links in einem roten Kostüm mit grünem Innenfutter, mit schmuckvoll besticktem Bruststeinsatz über der weißen Bluse und ebenso schmuckvoll bestickter roter Mütze. Die Dargestellte hat die Hände vor dem Bauch verschränkt. Oben rechts befindet sich in Schwarz die Datierung 1534 und darunter das Künstlerzeichen des im 16. Jahrhundert in Wittenberg tätigen kursächsischen Hofmalers Lucas Cranach, die gekrönte und geflügelte Schlange. Die Identifikation der Dame als Katharina von Bora sowie die Datierung des Bildes sind problematisch, was im Folgenden noch näher dargestellt werden wird.



*„Martin Luther als
Junker Jörg“, Öl / Holz,
34 x 51,5 cm, nicht bezeichnet,
nicht datiert
(Kilianskirche Heilbronn)*

Die Formatgleichheit, die gleichartigen Bildträger, die sich zugewandten Personen, der gleichartige blaugrüne Hintergrund sowie gleichartige ältere Aufkleberreste auf den Rückseiten der Tafeln lassen eine seit jeher bestehende Zusammengehörigkeit der Bildnisse möglich scheinen, wengleich auch ein großes Qualitätsgefälle zwischen beiden Bildnissen offensichtlich ist. Während das Lutherbildnis sehr dunkel gehalten ist und bis auf den Rüschenkragen keine Details in der Kleidung erkennen lässt, zeigt das Damenbildnis neben seiner Farbenpracht eine reiche Fülle von Details, darunter die Perlenstickereien auf Brustbesatz und Mütze, die floralen Motive auf dem Überkleid und das Spiel von Licht und Schatten in den Gewandfalten. Das Damenbildnis verzichtet im Gegensatz zum Lutherbildnis auf all zu starke Abschattungen im Inkarnat. Das Ohr der Dame erscheint zwar eigentümlich langgezogen, hat aber dennoch eine deutlich natürlichere Binnenformung als das trichterförmige Ohr des Lutherbildnisses.

Die Tafeln galten aufgrund der Motive und der Darstellungsart sowie nicht zuletzt der Signatur zum Zeitpunkt der Schenkung an die Kilianskirche 1965 noch als Werke Cranachs. In der Folgezeit wurde die Zuschreibung bezweifelt. Eine ausführ-



*„Katharina von Bora“,
Öl / Holz, 35 x 51,5 cm,
bezeichnet mit Schlangensignet;
datiert 1534
(Kilianskirche Heilbronn)*

liche Besprechung der Tafeln fand bisher nicht statt, so dass diese gleichzeitig mit der Veröffentlichung von Ergebnissen aus einer infrarotreflektografischen Untersuchung vom Februar 2014 hiermit nachgeholt werden soll.

Besitz- und Forschungsgeschichte

Die Tafeln stammen aus dem Besitz von Max Kade (1882–1967), der aus Steinbach bei Schwäbisch Hall stammte und 1904 nach Nordamerika ausgewandert war, wo er mit einem Arzneimittelunternehmen zu Vermögen kam.

Ab den 1920er Jahren richtete er umfangreiche Zuwendungen an seinen Heimatort Steinbach bzw. Schwäbisch Hall, wohin Steinbach 1930 eingemeindet worden war. Kade wurde 1929 zum Ehrenbürger von Steinbach und 1935 zum Ehrenbürger von Schwäbisch Hall ernannt. Gemeinsam mit seiner Frau Annette geb. Baudais (1882–1974) gründete er 1944 in New York die Max Kade Foundation, die sich nach Kriegsende zunächst für die Nothilfe und den Wiederaufbau in Deutschland



Max Kade (1882–1967).

einsetzte und sich später der Wissenschaftsförderung zuwandte. Kade war zudem ein bedeutender Kunstsammler, der vor allem eine große Graphiksammlung zusammengetragen hat. Er stiftete zahlreiche seiner Kunstwerke, vor allem altdeutsche und niederländische Graphik, an die Stuttgarter Staatsgalerie.¹

In Heilbronn hat Kade mit einer Stiftung von 25 000 Dollar den Wiederaufbau des zerstörten Chors der Kilianskirche ermöglicht.² Als er während seines Engagements für Heilbronn in Wien den Heilbronner Oberbürgermeister Paul Meyle traf, erwähnte er, dass er im Besitz der beiden Gemälde sei. Er äußerte seinen Wunsch, die Tafeln für besondere Zwecke stiften zu wollen. Auf Meyles Vorschlag hin wurde man sich darüber einig, dass Kade die Bilder bei der Einweihung des wiederaufgebauten Chors an das Dekanat der Kilianskirche stiften würde.³

Über die Transportvorbereitungen unterrichtete Kade OB Meyle in einem Schreiben vom 8. Oktober 1965. Darin schreibt er: „Gestern wurden die Luther-Bilder bei uns gepackt [...] und nächste Woche wird die Kiste mit den beiden Bildern an das Dekanat der Kilianskirche mit der Lufthansa auf den Weg gebracht.“ Kade erwähnt

¹ Gunther Thiem: „Kade, Max“, in: Neue Deutsche Biographie 10 (1974), S. 719f. <http://www.deutsche-biographie.de/pnd119082144.html> rev. 2016-05-04

² Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Brief von OB Meyle an Max Kade vom 05.10.1965

³ Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Brief von OB Meyle an Max Kade vom 05.10.1965

in diesem Schreiben über die Transportvorbereitungen auch, dass die Gemälde 1939 und 1949 schon von Kunstwissenschaftlern begutachtet worden waren. Er schreibt: *„Heute bin ich in der Lage mitteilen zu können, dass die Gutachten von Max J. Friedländer, datiert Berlin, den 15.4.1939, sowie die Gutachten von W. R. Valentiner, datiert Detroit, 1.10.1949, über die gleichen Bilder nach gründlicher Untersuchung als richtig anerkannt worden sind. Ein Zweifel über die Echtheit war aufgekommen, weil die Bilder, ehe sie in meinen Besitz kamen und nachdem Friedländer sie begutachtet hatte, gelitten hatten und der Schaden trotz der Restauration nicht so gut gemacht wurde, wie man es sich hätte wünschen können. Mir lag daran, keine Fälschungen zu verschenken. Es ist jetzt auch zur Zufriedenheit des Herrn Direktor Petermann an der Staatsgalerie Stuttgart eindeutig festgestellt, dass die Bilder echt sind.“*⁴

Die von Kade erwähnten Gutachten sind heute leider verschollen, wären aber sicher wertvoll zur weiteren Besprechung der Bilder, zumal die erwähnten Gutachter ausgemachte Cranach-Experten waren. Max J. Friedländer (1867–1958) war von 1924 bis 1933 Direktor der Berliner Gemäldegalerie. Er hat sich bereits um 1900 mit Cranach befasst, gab 1932 gemeinsam mit Jakob Rosenberg ein (bis heute bedingt gültiges) Cranach-Werkverzeichnis heraus und galt zu seiner Zeit als der bedeutendste Cranach-Experte. Wilhelm Valentiner (1880–1958) war von 1924 bis 1945 Direktor des Detroit Institute of Arts und Experte für altniederländische Malerei, hat aber auch verschiedentlich altdeutsche Tafelgemälde begutachtet.

Wo und wann Kade die Bilder erworben hat und welche vorhergehende Provenienz sie haben, ist heute nicht mehr bekannt. In Kades Nachlass bei der Max Kade Foundation gibt es darüber keine Unterlagen mehr. Zumindest gehen aus Kades Schreiben aber folgende Zusammenhänge hervor: Als Max J. Friedländer die Tafeln 1939 begutachtete, waren sie noch nicht im Besitz von Max Kade; ehe dieser sie erwarb, erlitten sie Schaden und sind anschließend nicht zufriedenstellend restauriert worden. Ob Kade die Bilder bereits zum Zeitpunkt von Valentiners Gutachten 1949 besaß, ist nicht bekannt.

Weitere Provenienzhinweise ergeben sich aus Stempeln und Klebezetteln auf den Tafelrückseiten. Das Lutherbild trägt einen runden französischen Zollstempel mit umlaufender serifenloser Schrift „DOUANES FRANCAISES“ und zweizeiliger Mittelschrift „PARIS BATIGNOLLES“ sowie den Rest eines Aufklebers mit handschriftlichem Eintrag „3554 Cranach“. Das Damenbildnis weist auf der Rückseite Reste von zwei Aufklebern mit handschriftlichen Aufschriften „3555 L. Cranach“ und „775 Cranach“ auf. Bei den Nummern handelt es sich wohl um Inventarnummern einer Sammlung oder Losnummern eines Auktionshauses. Die fortlaufenden Nummern 3554 und 3555 legen eine gemeinsame Vorgeschichte der Bilder nahe. Trotz ausgiebiger Recherchen des Autors konnten die Nummern bislang keiner bestimmten Sammlung oder Auktion zugeordnet werden.

⁴ Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Brief von Max Kade an OB Meyle vom 08.10.1965



Französischer Zollstempel „DOUANES FRANCAISES“ und Aufkleberrest, beschriftet „3554 Cranach“, auf der Rückseite des Lutherbildnisses.

Der Zollstempel belegt, dass sich zumindest die Luther-Tafel zeitweilig in Frankreich befand, dem modernen Schrifttyp nach zu urteilen wohl im 20. Jahrhundert. Ob das Bild in Frankreich ausgestellt oder gehandelt wurde, lässt sich nicht sagen.

Aus den bisherigen Provenienzhinweisen lässt sich kein schlüssiges Bild über den Weg der Gemälde zu Max Kade zeichnen. 1939 sah sie Friedländer in Berlin, 1949 sah sie Valentiner in Detroit. Wie und wann die Bilder in die USA gelangt sind, wer sie wann und wo nach 1939 restauriert hat, wann sie sich in Frankreich befanden und wo und wann sie Kade erwarb, bleibt vorerst ein Rätsel für die künftige Forschung.

Wesentlich besser als ihre Vorgeschichte ist der Weg der Gemälde von New York nach Heilbronn dokumentiert, da hierzu im Stadtarchiv Heilbronn, in den Städtischen Museen und im Archiv der Kilianskirche noch Archivalien vorliegen: Nachdem die Bilder am 7. Oktober 1965 in New York verpackt worden waren,⁵ hat man sie am 11. Oktober 1965 als Luftfracht der Lufthansa von New York nach Stuttgart transportiert. Der Frachtschein führt „eine Kiste mit zwei Gemälden“ auf, als Warenwert wurde 1000,- Dollar vermerkt.⁶ Am 26. Oktober 1965 bestätigte der Heilbronner Dekan Günther Siegel nach erfolgreichem Abschluss von Zollverhandlungen das Eintreffen der Gemälde in Heilbronn.⁷

Zur Einweihung des Kilianskirchen-Chores am 28. November 1965 konnte Max Kade nicht selbst nach Heilbronn kommen. OB Paul Meyle würdigte den Stifter

⁵ Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Brief von Max Kade an OB Meyle vom 08.10.1965

⁶ Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Kopie des Frachtscheins

⁷ Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Brief von Dekan Siegel an Max Kade vom 16.10.1965

Versicherungswert bezifferte man damals auf 70 000 DM pro Bild.¹¹ Im vom Stadtarchiv verfassten Katalog zur Ausstellung galten die Bilder weiterhin als Werke des älteren Cranach. Das Lutherbild datierte man wegen der Darstellung als „Junker Jörg“ auf die Zeit vor 1525, das Damenbildnis aufgrund seiner inschriftlichen Datierung auf 1534. An der Identität der dargestellten Dame ließ man keine Zweifel, ihre Kleidung hielt man für zeittypisch: „Katharina ist in der zeittypischen Tracht mit besticktem Mieder, roter Jacke mit grünen Aufschlägen und hohem Kragen dargestellt. Die kleine, perlenbestickte Haube bedeckt das ganze Haar. Dem ernsten Gesicht mit den großen klugen Augen gibt der weiße Kragen Helligkeit und Frische.“¹²

Bald nach der Reformationsausstellung beauftragte man den Heilbronner Museumsdirektor, Dr. Andreas Pfeiffer, mit einer eingehenden Untersuchung der Gemälde. Da dieser selbst kein Cranach-Experte ist, hat er sich von Kurt Löcher, dem damaligen Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, und von Dieter Koeplin, dem Leiter des Kupferstichkabinetts der Öffentlichen Kunstsammlung Basel, beraten lassen. Kurt Löcher hat vielfach zur süddeutschen Renaissancemalerei publiziert. Dieter Koeplin hat die bis heute umfangreichste Cranach-Ausstellung in Basel 1974 organisiert, deren zweibändiger Begleitkatalog mit zugehörigem Kolloquiumsband zu den umfassendsten Cranach-Veröffentlichungen überhaupt zählt. Beide Experten waren nicht in Heilbronn, sondern bewerteten die Bilder nach übersendeten Fotos. In einem Brief vom 10. Dezember 1981 teilte Dieter Koeplin mit:

„Das sind, wie die guten Photos nach meiner Meinung deutlich genug zeigen, leider nur Cranach-Imitationen aus wesentlich späterer Zeit (18./19. Jh.?). [...] Davon sind mir noch zwei Varianten bekannt (mit gleicher Handstellung). Der weiße Kragen ist bei diesem Typus Unsinn. Der Moment historisch wäre Dezember 1521. Damals war Luther noch nicht verheiratet. Man könnte natürlich meinen, die Katharina von Bora sei dann 1534 dazugefügt worden. Aber auch dieses Bild scheint mir deutlich ein Werk ungefähr des 18. Jhs. zu sein. Die Signatur ist ganz sicher falsch: abweichend von echten. Restaurierung wäre demnach nicht zu empfehlen. Viele derartige Stücke, die als Dokumente späterer Zeit historisch u. künstlerisch reizvoll sind, werden verrestauriert in der trügerischen Hoffnung, dass ein echter Cranach sich entpuppe. Übrig bleibt dann meist eine Ruine, unwiderruflich zerstört.“¹³

Kurt Löcher schrieb nach Heilbronn am 10. Februar 1983:

„Die Bildnisse Luther und Katharina von Bora lassen sich nach den Fotos nicht ganz leicht beurteilen. Soviel ist aber sicher, dass sie nicht vom älteren Cranach selbst oder seiner Werkstatt stammen. Bedarf nach Bildnissen des Paares bestand ja bis ins 19. Jahrhundert hinein. Dass Luther auf dem Heilbronner Bild als Junker Jörg erscheint, ist eher mißverständlich und wäre in der Luther-Zeit im Zusammenhang der

¹¹ Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Versicherungsunterlagen

¹² 450 Jahre Reformation (1980), S. 179ff., Nr. 125, 126

¹³ Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Brief von Dieter Koeplin vom 10.12.1981



Die Porträts von Martin Luther als „Junker Jörg“ und seiner Frau Katharina von Bora, die in der Sakristei der Kilianskirche hängen, stammen nicht – wie bisher angenommen – von Lucas Cranach d. Ä. Die Bilder, die 1965 der Kirche von Max Kade gestiftet wurden, sind Kopien nach Cranach aus dem 17. oder 18. Jahrhundert. Die vermeintlichen Kostbarkeiten sind damit relativ wertlos.

Fotos: HSt-Archiv, HSt-Kugler





„Cranach“-Gemälde in Kilianskirche: Wertlose Kopien
Luther-Porträt kein Original

Von Barbara Denz

Die Porträts von Martin Luther als „Junker Jörg“ und seiner Frau Katharina von Bora, die bislang als echte Cranach-Gemälde zu den größten Kostbarkeiten in der Kilianskirche zählten, haben sich jetzt als vergleichsweise wertlose Kopien von unbekannter Hand aus dem 17. oder 18. Jahrhundert herausgestellt.

Mit Lucas Cranach d. Ä. (1472 bis 1553) haben die beiden Bilder, die der Kilianskirche 1965 von Professor Max Kade (New York) geschenkt wurden, lediglich das Motiv gemein. Sie stammen nach einhelliger Expertenmeinung weder von Cranach selbst noch aus seiner Zeit. Und sind damit auch nicht als Originale und damit als unschätzbare Kunstwerke gelten die Porträts aber bis zum Anfang dieses Jahres. Nahezu 20 Jahre wogte man sich in Heilbronn also in dem Glauben, im Besitz von Kunstwerken zu sein, um die die Stadt jedes Museum der Welt beneiden würde.

Pfeiffer, mit der eingehenden Untersuchung der Gemälde beauftragt, stellte fest – und mit ihm Experten wie der Leiter des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg: „Die Gemälde stammen nicht von Lucas Cranach, auch nicht von einem Zeitgenossen.“ Indiz dafür, daß die Porträts einige Jahrhunderte

Einweihung des wiederhergestellten Chores der Kilianskirche am 28. November 1965 – Max Kade hatte dafür 25 000 Dollar gestiftet – dankt Meyle dem Spender und fügt an: „... er hat der Kilianskirche zu diesem Tag zwei Bilder geschenkt aus der Schule von Lucas Cranach.“

Heilbronner Stimme vom 9. November 1983.

*Ehepaarbildnisse wohl ganz undenkbar. So scheinen mir die Bilder frühestens in das 17. Jahrhundert zu gehören.*¹⁴

Leider haben weder Koepplin noch Löcher näher begründete Argumente für ihre Beurteilungen angeführt und stattdessen nur auf die Kraft ihres kennerschaftlichen Urteils gesetzt. Unerklärlich bleibt, warum Dieter Koepplin den weißen Kragen des Lutherbilds als „unsinnig“ bezeichnet, da sich weiße Rüschenkrägen zwar nicht auf den bekannten Motivwiederholungen, aber dennoch vielfach auf Porträts aus dem Cranach-Kreis finden, so z.B. auf unzähligen Bildnissen der sächsischen Kurfürsten Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige, auf Predigerporträts wie dem des Veit Dietrich¹⁵ oder auf dem Porträt eines Herrn von Rava.¹⁶ Ein solcher Kragen dürfte in Luthers höfischem Umfeld auf der Wartburg durchaus dem Zeitgeschmack entsprochen haben.

In Heilbronn schloss man sich jedenfalls der Expertenmeinung an und lud die Presse zur Berichterstattung ein. Was und wie dann berichtet wurde, ist bestenfalls als unglücklich zu bezeichnen. Statt die Experten genau zu zitieren und Dieter

¹⁴ Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Brief von Kurt Löcher vom 10.02.1983

¹⁵ Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Inv. Nr. Gm974

¹⁶ Museu de Arte de São Paulo, Inv. Nr. 181 P

Koepplins Einwurf des historischen und künstlerischen Reizes solcher Bilder aufzugreifen, titelte die Heilbronner Stimme am 9. November 1983: „Cranach-Gemälde in Kilianskirche: Wertlose Kopien“. Ein entscheidendes Indiz für die Entstehung der Bilder „einige Jahrhunderte nach Cranachs – und Luthers – Zeit“ wäre dabei „allein die Kleidung, die Luther und seine Frau auf den Heilbronner Darstellungen tragen.“ Im Artikel werden die Gemälde reißerisch erst zu vermeintlich „unschätzbaren Kunstwerken“, „um die die Stadt jedes Museum der Welt beneiden würde“ aufgebaut, um dann einen umso tieferen Fall zu „vergleichsweise wertlosen Kopien von unbekannter Hand“ aufzuzeigen.¹⁷ Es lässt sich heute nicht mehr feststellen, was die Reporterin Barbara Denz damals zu ihren Formulierungen verleitet hat, aber sowohl die Argumentationskette mit der zeituntypischen Kleidung wie auch die Einschätzung der Gemälde als wertlos war sicher schon zum Erscheinungszeitpunkt 1983 haltlos. Die dargestellte Kleidung, sowohl die Luthers als auch die der Dame, ist typisch für den Zeitraum zwischen 1530 und 1550, denn sie findet sich vielfach auf entsprechend datierten Werken jener Zeit, darunter auch auf Darstellungen der Cranach-Werkstatt. Wertlos sind die Gemälde sicher auch nicht, denn Cranach-Kopien (speziell solche von historischem und künstlerischem Reiz, wie ihn Dieter Koepplin attestiert) haben auf dem neuzeitlichen Kunstmarkt stets ihren Wert gehabt. Die negative Berichterstattung hat dennoch dafür gesorgt, dass die Bilder in der Sakristei der Kilianskirche verblieben und weiterhin wenig beachtet wurden.

Um 1990 waren die Bilder dann länger nach Köln ausgeliehen. Am 31. Oktober 1991 berichtete Gerd Kempf in der Heilbronner Stimme erneut über die Bilder. Für diesen Artikel hatte man offensichtlich umfangreich recherchiert, gab darin die Geschichte der Stiftung an die Kilianskirche, die wechselweisen Zu- und Abschreibungen sowie die Meinung von Koepplin und Löcher korrekt wieder. Auch rückte man von der Beurteilung „wertlos“ ab und bezeichnete die Bilder als „Kopien einer späteren Zeit – die deswegen nicht wertlos seien, aber halt keine echten Cranachs“. Kempf zitiert außerdem nicht namentlich genannte Fachleute, die (wohl bei der Ausstellung in Köln) zum Schluss kamen, die Bilder „könnten doch in der Cranach-Schule entstanden sein“.¹⁸

Mit der Aussicht auf eine neuerliche Zuschreibung an die Cranach-Schule setzten 1991/92 nochmals Aktivitäten um die Gemälde ein. Offensichtlich hat man damals den gesamten noch vorliegenden Schriftwechsel zu den Bildern durchgesehen und in den Briefen anlässlich der Stiftung von 1965 die Hinweise auf die älteren Gutachten von Friedländer und Valentiner gefunden. Der damalige Heilbronner Oberbürgermeister Manfred Weinmann wandte sich daraufhin am 21. Januar 1992 schriftlich an die Max Kade Foundation in New York mit der Bitte, in deren Archiv nach den in Heilbronn sonst unbekanntem alten Gutachten zu suchen. Am 21. April 1992 antwortete Erich H. Markel, der Präsident der Max Kade Foundation:

¹⁷ Heilbronner Stimme vom 09.11.1983, S. 17

¹⁸ Heilbronner Stimme vom 31.10.1991

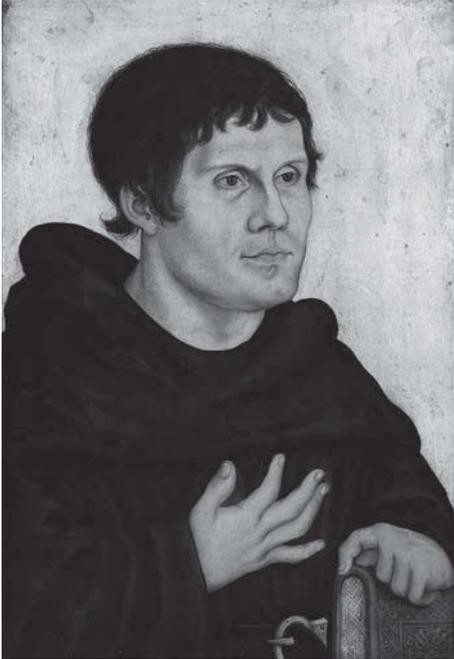
„Es tut mir aufrichtig leid, dass ich Ihren Brief vom 21.01.1992 nicht vorher beantworten konnte und kann leider auch jetzt, nachdem ich über die zwei Cranach Gemälde nachgeforscht und besonders die zwei Expertisen von Professor Friedländer und Valentiner gesucht habe, keine positive Antwort erbringen. Wie Sie vielleicht wissen, ist Max Kade 1967 gestorben und sein Nachlass wurde damals aufgelöst. Bisher konnten wir in den vorhandenen Unterlagen die besagten Gutachten über die Cranach Bilder nicht finden. Ich selbst habe die Gutachten von Friedländer und Valentiner nicht gelesen, bin aber überzeugt, dass Max Kade, der ein sehr gewissenhafter [sic!] Kunstsammler war, sie kannte [...]. Es wäre natürlich schön, wenn man die Untersuchungsergebnisse und die Begutachtung von den zwei großen Experten hätte. Falls wir sie noch finden, komme ich Ihrem Wunsche gerne nach.“¹⁹

Die Gutachten blieben jedoch bis heute verschollen und eine weitere Beschäftigung mit den Gemälden fand praktisch nicht mehr statt.

Das Cranach Research Institute, ein Forschungsprojekt des Heidelberger Kunsthistorikers Dr. Michael Hofbauer und der Universitätsbibliothek Heidelberg, erfasst seit Januar 2011 den Gesamtbestand aller Gemälde, die die Cranach-Werkstatt verlassen haben oder auf deren Vorlagen zurückgehen. Inklusiv der Werke von Nachfolgern und Imitatoren wurden inzwischen über 2500 Tafelwerke katalogisiert. Dabei wurde augenscheinlich, dass für das Heilbronner Lutherbild mindestens vier motivgleiche Darstellungen vorkommen, die in zwei Fällen auch Bildnispaare mit Darstellungen der Katharina von Bora bilden. Dass es motivgleiche Tafeln gibt, hatte Dieter Koeplin bereits in seinem Gutachten von 1981 angemerkt, allerdings hatte er deren Zahl noch niedriger beziffert: Er kannte noch ein Gemälde-Paar aus Penig bei Chemnitz und Kopien davon im amerikanischen Kunsthandel, die sich heute im Museum von Muskegon befinden.

Das Cranach Research Institute konnte im Zuge seiner Recherchen noch weitere Motivwiederholungen benennen. Der Kunsthistoriker Julius Vogel erwähnt in einem Beitrag von 1918 ein den Bildern in Penig entsprechendes Bildnispaar in einer Sammlung in London, von dem wenigstens noch das Lutherbild mit einem Foto überliefert ist. Aus dem holländischen Kunsthandel wurde außerdem ein weiteres übereinstimmendes Lutherbild bekannt. Die Summe von mindestens fünf Darstellungen des Heilbronner Luther-Typs und mindestens drei oder vier zugehörigen Bildnissen der Bora beweist, dass es sich bei den Heilbronner Bildnissen um Beispiele eines einst verbreiteten, aber in Vergessenheit geratenen, feststehenden Darstellungstypus handelt. Dieser Umstand widerlegt die von einigen der bisher gehörten Experten geäußerten Thesen, dass die beiden Heilbronner Tafeln in größerem zeitlichen Abstand entstanden wären oder dass die Paarung gar missverständlich oder undenkbar sei.

¹⁹ Städtische Museen Heilbronn, Archiv, Brief Erich H. Markel an OB Manfred Weinmann v. 21.04.1992

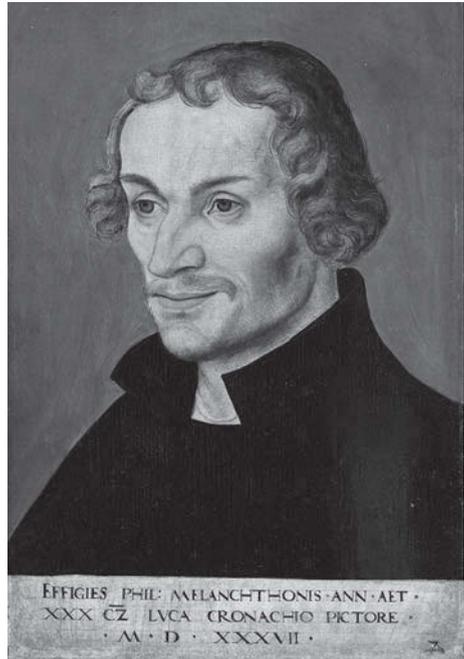


*Martin Luther als Augustiner-Mönch.
Gemälde der Cranach-Werkstatt
(Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum,
Inv. Nr. Gm1570)*

Die Bilder sollen daher im Folgenden nochmals im Entstehungskontext betrachtet und durch stilkritische und ikonographische Überlegungen sowie durch die Auswertung technologischer Untersuchungen und Vergleiche mit den bekannten Motivwiederholungen kritisch neu bewertet werden, um Antworten auf die Fragen zu finden, ab wann dieser Darstellungstypus möglich ist, was er aussagen soll und warum die Heilbronner Katharina von Bora in ihrem roten Kleid völlig anders dargestellt ist als auf den beiden anderen erhaltenen entsprechenden Bildnispaaren in Penig und Muskegon.

Martin Luther, Katharina von Bora und Lucas Cranach in Wittenberg

Martin Luther (1483–1546) besuchte ab 1501 die Universität Erfurt. Er wollte ursprünglich Jurist werden, trat dann aber nach einem Gelübde in Todesangst während eines Gewitters 1505 in das Erfurter Kloster der Augustiner-Eremiten ein, wo er 1507 zum Priester geweiht wurde. Er galt als sehr gewissenhaft, vor allem in den täglichen Bußübungen. Er beschäftigte sich aber auch bald mit der Frage, wie die Gnade Gottes, d.h. die Vergebung der Sünden, zu erlangen sei, zumal das religiöse Verständnis jener Zeit noch von der Angst vor der ewigen Verdammnis im Fegefeuer geprägt war, dem die Menschen durch Buße, Beichte, mildtätige Stiftungen und den Kauf von Ablassbriefen zu entkommen suchten. Luther fragte sich, wie dieses Klima



*Philipp Melanchthon; datiert 1537
Gemälde der Cranach-Werkstatt
(Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, Inv. Nr. 940)*

der Angst überhaupt mit dem versprochenen Seelenheil zusammen passt. 1508 nahm er ein Theologiestudium an der Universität Wittenberg auf, um sein Wissen über Glaubensfragen zu vertiefen. Während seines Studiums führte ihn 1510 oder 1511 eine Reise nach Rom, wo ihn der im Vatikan herrschende Sittenverfall schockierte, da das prunkvolle dekadente Leben im Umkreis des römischen Bischofs nichts mit der kargen und ernsten Lebensführung des Augustiners Luther gemein hatte. Die Romreise gilt als Schlüsselerlebnis für seine späteren gegen die Papstkirche gerichteten Ansichten. Zurück aus Rom promovierte er 1512 in Wittenberg und hatte dort anschließend (bis an sein Lebensende) einen Lehrstuhl der „lectura in biblia“ inne.

Luthers Wirkungsort Wittenberg war schon im hohen Mittelalter sächsische Residenzstadt, hatte ab dem frühen 15. Jahrhundert aber an Bedeutung verloren. Nach der „Leipziger Teilung“ des sächsischen Königshauses von 1485, bei der sich die Wettiner in eine ernestinische und eine albertinische Linie spalteten, wurde Wittenberg unter Kurfürst Friedrich III. (1463–1525) wieder zur Residenzstadt ausgebaut. Der Kurfürst ließ ab 1490 ein neues Residenzschloss sowie eine neue Stiftskirche errichten und die Stadtbefestigung bedeutend ausbauen. Er förderte außerdem das Bildungswesen durch die Gründung der Universität in Wittenberg im Jahr 1502. Als Luther 1508 erstmals nach Wittenberg kam, war die Stadt im Umbruch begriffen. Dieses Klima der Erneuerung unter Friedrich III. hat Luthers späteren Werdegang als Reformator sicherlich begünstigt.



*Kurfürst Friedrich III. der Weise von Sachsen;
datiert 1532
Gemälde der Cranach-Werkstatt
(New York, Metropolitan Museum of Art,
Inv. Nr. 46.179.1)*

Seine berühmten „95 Thesen“, in denen er vor allem die Praxis des Ablasshandels und damit die Papstkirche und ihr Finanzsystem kritisierte, schlug Luther am 31. Oktober 1517 am Hauptportal der Schlosskirche von Wittenberg an. Die Thesen, die er 1518 nochmals mit dem an das Volk gewandten „Sermon von dem Ablass und Gnade“ wiederholte, fanden nicht zuletzt aufgrund des im 15. Jahrhundert erfundenen Buchdrucks rasch Verbreitung und wurden überregional diskutiert, sie machten Luther zum Sprachrohr und zur Symbolfigur der Kritiker der Papstkirche und der überfälligen Kirchenreform.

Als Luther im April 1518 bei der Heidelberger Disputation seine Thesen zu erläutern hatte, beeindruckte er damit auch den jungen Philipp Melanchthon (1497–1560) aus Bretten, der daraufhin seine gerade erst begonnene akademische Laufbahn in Tübingen aufgab und Luther nach Wittenberg folgte.

Melanchthon hatte in Wittenberg ab 1518 den Lehrstuhl für Griechische Sprache inne und war später Rektor der Universität. Er wurde zu einem der wichtigsten Wegbegleiter Luthers. Auf Melanchthon geht die Reform der Schulordnung und die erste systematische Darstellung der reformatorischen Theologie zurück.

Auf eine päpstliche Bannbulle reagierte Luther 1520 mit seiner Schrift „Von der Freiheit eines Christenmenschen“, in der er ein neues Verständnis von Religion und Freiheit definierte. So solle sich der Mensch nicht durch die vielfältigen religiösen Pflichten und Ängste in seiner Freiheit beschneiden lassen, sondern vielmehr allein durch den Glauben zur Freiheit und zur Gnade Gottes finden.

Mit seinen Vorstellungen, die nicht nur dem Papst, sondern vielen bis dato unumstößlichen religiösen Praktiken jegliche Berechtigung absprachen, machte Luther sich nicht nur Freunde. Im Sommer 1518 wurde er vor die Kurie nach Rom geladen, wo er als Ketzer angeklagt werden sollte. Inzwischen hatte Luther aber bereits die Unterstützung seines Landesherrn, des sächsischen Kurfürsten Friedrich III., gewonnen.

Friedrich III., der auch den Beinamen „der Weise“ trägt und den ausgesprochen politisches Reformdenken prägte, war zwar noch tief im Katholizismus verwurzelt, setzte sich jedoch vehement für eine Stärkung der Territorialfürsten ein, was ihn zum Kritiker der kaiserlichen Zentralgewalt und zum Gegner der geldgierigen Päpste machte. Er erwirkte, dass Luther nicht nach Rom ausgeliefert wurde, sondern dass er seine Standpunkte bei Anhörungen vor deutschsprachigen Gremien, z.B. beim Reichstag von Augsburg 1518 und beim Reichstag von Worms 1521 rechtfertigen konnte. Luther gelang es auf dem Reichstag jedoch nicht, den Kaiser für sich zu überzeugen, so dass er durch das „Wormser Edikt“ von 1521 mit der Reichsacht belegt wurde, die ihn praktisch vogelfrei machte. Um ihn vor Gefahren an Leib und Leben zu bewahren, war es wieder sein Förderer Kurfürst Friedrich, der Luther im Mai 1521 inkognito als „Junker Jörg“ auf der Wartburg in Eisenach festsetzen ließ. Dort kleidete sich Luther nicht wie ein Mönch, sondern wie ein höfischer Junker, und er ließ sich zur Vervollkommnung der Tarnung auch volles Haupthaar statt der mönchischen Tonsur und einen Vollbart wachsen, wodurch er das Aussehen erlangte,



*Katharina von Bora, aus einem Luther-/
Bora-Bildnispaar der Cranach-Werkstatt;
datiert 1526
(Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum für
Kunst- und Kulturgeschichte, Leihgabe aus
Hamburger Privatbesitz)*

mit dem er uns heute auf dem Heilbronner Gemälde entgegentritt. Auf der Wartburg übersetzte Luther bis zum Frühjahr 1522 das Neue Testament auf Deutsch und schuf damit die Grundlage der heutigen deutschen Bibelausgaben.

In der Zeit von Luthers Abwesenheit aus Wittenberg trieb unterdessen der Prediger Andreas Bodenstein, genannt Karlstadt (um 1486–1541), die Reformation voran. Karlstadt setzte sich für die Abschaffung der Heiligenbilder und der Kirchenmusik ein, da Bilder und Musik von der Andacht ablenken würden. Er feierte an Weihnachten 1521 die erste evangelische Messe auf Deutsch, wobei er weltliche Kleidung trug und das Abendmahl „in beiderlei Gestalt“ beging, wobei auch Laien den Kelch selbst in die Hand nehmen durften, was seit 1415 verboten, aber eines der zentralen Anliegen der Reformatoren war. Karlstadt brach auch mit dem Zölibat, indem er im Frühjahr 1522 als einer der ersten Geistlichen überhaupt heiratete. Karlstadts Bildersturm, also die Entfernung der Heiligenbilder aus der Kirche, und einige seiner weiteren Positionen gingen den Gläubigen jedoch zu weit, so dass es zu Tumulten in Wittenberg kam. Der Rat der Stadt Wittenberg rief Luther zur Hilfe. Dieser verließ sein schützendes Domizil auf der Wartburg, kehrte nach Wittenberg zurück, setzte sich dort mäßigend für die Fortführung der Reformation ein und erwirkte ein Predigtverbot für Karlstadt sowie die Zensur von dessen Schriften. Im Herbst 1523 empfahl Luther den ebenfalls reformatorisch gesinnten Johannes Bugenhagen (1485–1558) als Stadtpfarrer in Wittenberg. In die Wittenberger Verhältnisse kehrte dadurch Ruhe ein, gleichwohl hatten die Reformation und die Kirchenspaltung als überregionale Phänomene eben erst begonnen.



*Lucas Cranach d. Ä. im Alter von 77 Jahren;
datiert 1550
Selbstporträt oder Werk von der Hand des Sohnes
Lucas Cranach d. J.
(Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 1631)*

In Wittenberg hielt sich unterdessen seit Ostern 1523 die aus dem Kloster Nimbschen entflohene Nonne Katharina von Bora (1499–1552) auf. Sie entstammte sächsischem Landadel und war wohl schon in frühester Kindheit in Klöstern aufgewachsen, spätestens seit 1509/10 im Kloster Nimbschen, rund 90 Kilometer von Wittenberg entfernt, wo ihre Tante Äbtissin war. Im Alter von 16 Jahren legte sie dort 1515 ihr Gelübde als Nonne ab. Beeinflusst durch die frühen Schriften Luthers, begann sie, sich kritisch mit dem Klosterleben auseinanderzusetzen. Schließlich war sie 1523 des Klosterlebens überdrüssig und schmiedete Fluchtpläne. Als Fluchthelfer fungierte der zur Hilfe gerufene Luther, der es ihr und acht weiteren Nonnen ermöglichte, auf einem Wagen – versteckt hinter Heringsfässern – aus dem Kloster zu entkommen. Die entflohenen Nonnen wurden in Wittenberg in den Häusern angesehener Bürger einquartiert. Nachdem sie zunächst im Hause von Philipp Reichenbach untergebracht war, kam Katharina von Bora noch im Laufe des Jahres 1523 im Haus des Hofmalers Lucas Cranach des Älteren († 1552) unter.

Der nach seiner Geburtsstadt Kronach benannte Maler tritt um das Jahr 1500 erstmals aus dem Dunkel der Geschichte, als er in Wien greifbar wird. Viele junge Künstler wandten sich um 1500 nach Wien, um im Umfeld des Kaiserhofes in Kontakt mit Regionalfürsten zu kommen, die nach tüchtigen Hofmalern suchten. Ob er seinen langjährigen Dienstherrn Friedrich III. auch in Wien oder anderswo kennengelernt hat, ist ungewiss. Spätestens 1505 ist Cranach jedoch als Hofmaler in Wittenberg nachgewiesen, wo es für ihn als Maler und Illustrator alle Hände voll zu tun gab. So waren dort nicht nur Porträts des Landesherrn als Gemälde oder Holzschnitte und Kupferstiche zu fertigen, sondern auch Jagdbilder, Altarwerke oder religiöse Andachtsbilder zu malen. Außerdem gab es in der im Aufbau begriffenen Residenzstadt und den fürstlichen Nebenresidenzen auch Bedarf nach der schmuckvollen Ausmalung der herrschaftlichen Räume, und natürlich fielen auch viele triviale Anstreich- oder Vergoldungsarbeiten in den Schlössern an.²⁰ Außerdem hatte die Hofmalerwerkstatt in Cranachs ersten Wittenberger Jahren auch ein bebildertes Inventar der großen Reliquiensammlung Friedrichs III. zu erstellen, nämlich das 1509 gedruckte „Wittenberger Heiltumsbuch“.²¹

Cranachs urkundlich belegter Werdegang spiegelt die Aufbruchsstimmung in der aufstrebenden Residenzstadt Wittenberg wider. Nachdem er zunächst in der Malstube im Schloss tätig war, hat er um 1510 seine Werkstatt in ein Privathaus am Wittenberger Marktplatz verlegt. Als Hofmaler unterlag er nicht den Zunftgesetzen, so dass er statt der üblichen ein oder zwei Gesellen einen wesentlich größeren Werkstattbetrieb aufbauen konnte. Durchschnittlich werden sechs Gesellen genannt,²²

²⁰ Zu den urkundlich belegten Tätigkeiten der Wittenberger Malerwerkstatt siehe LÜDECKE, Cranach (1953).

²¹ CÁRDENAS, Friedrich der Weise (2002)

²² SCHADE, Werkstatt (1974)

manchmal sogar zehn oder mehr.²³ Cranach nahm auch private Aufträge an und hat eine Reihe weiterer Geschäftsfelder aufgenommen, darunter 1513 einen Weinausschank und ab 1520 eine Apotheke. Außerdem handelte er mit Papier und betrieb zeitweilig auch eine Druckerei. In den Steuerlisten von 1528/29 erscheint Lucas Cranach d. Ä. nach dem sächsischen Kanzler Gregor Brück als zweitreichster Bürger Wittenbergs. Er war verheiratet mit Barbara Brengbier, der Tochter eines Gothaer Bürgermeisters, und hatte mit dieser fünf Kinder, darunter die beiden um 1512 und 1515 geborenen Söhne Hans und Lucas (d. J.) sowie drei Töchter, deren Geburtsdaten teilweise unbekannt sind. Bereits 1519/20 gehörte Lucas Cranach als Kämmerer dem Rat der Stadt an, später (um 1540) wurde er deren Bürgermeister. Er blieb zeitlebens Hofmaler und hat unter den Kurfürsten Friedrich der Weise, Johann der Beständige und Johann Friedrich der Großmütige gearbeitet. Letzterem folgte er hochbetagt nach der Schlacht bei Mühlberg 1547 sogar in die Gefangenschaft nach Augsburg.

In den überschaubaren Wittenberger Verhältnissen des frühen 16. Jahrhunderts kann davon ausgegangen werden, dass der umtriebige Hofmaler Cranach bereits in Luthers frühester Wittenberger Zeit in Kontakt mit dem späteren Reformator und dessen Umkreis und Gedankengut kam.

Luther-Bildnistypen bei Cranach

Erstmals porträtiert hat Cranach Luther auf zwei Stichen aus dem Jahr 1520, die ihn noch als Augustinermönch mit Tonsur zeigen. Die Entstehung dieser Stiche im Jahr ihrer inschriftlichen Datierung 1520 gilt als unzweifelhaft. Zu jener Zeit gab es, nach Thesenanschlag, Reichstag von Regensburg, Leipziger und Heidelberger Disputation und Luthers Schrift „Von der Freiheit eines Christenmenschen“ bereits ein großes Interesse an Luther. Kupferstiche und Holzschnitte waren quasi die Pressefotos der damaligen Zeit. Sie konnten schnell in hohen Auflagen gedruckt und verbreitet werden und vermittelten auch vielen Menschen, die die dargestellten Personen nie selbst zu Gesicht bekommen hatten, einen Eindruck vom Aussehen der Dargestellten. Zur Erläuterung, wer auf dem Druck dargestellt ist, ist eine lateinische Beischrift beigegeben, sinngemäß etwa: „Luther selbst hat die Zeugnisse seines Geistes verewigt, wogegen die Darstellung des Lucas vergänglich ist.“

1521 porträtierte Cranach Luther im Profil mit Doktorhut, wieder mit erklärender Beischrift. Auch hier gibt es wenig Zweifel an der inschriftlichen Datierung 1521. Die lateinische Beischrift bedeutet sinngemäß: „Dies Bild der sterblichen Gestalt Luthers ist ein Bild des Lucas, das ewige Bild seines Geistes prägt er selbst.“ Wieder lag der primäre Zweck des Druckes darin, das Aussehen Luthers bekannt zu machen, da sich die Abbildung auf keine konkrete Episode aus Leben und Werk Luthers bezieht.

²³ StA Weimar Reg. S. fol. 286a, Nr. 1 S., Bl. 5



Frühe Darstellungen Luthers in Stichen von Lucas Cranach: als Augustinermönch mit Tonsur, datiert 1520, und derselbe Porträttyp in erweiterter Darstellung in einer Nische; datiert 1520 (Originale im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im British Museum, Inv. Nr. 1854,1113.232)

Beide Darstellungen als Mönch wurden vielfach von Zeitgenossen kopiert, u.a. von Hans Baldung, genannt Grien, Hieronymus Hopfer, Daniel Hopfer, Albrecht Altdorfer und Johann Sadeler.²⁴

Cranach hat Luther auch zeitnah als „Junker Jörg“ mit Vollbart porträtiert. Gelegenheit zu einer solchen Porträtaufnahme hatte der Hofmaler vielleicht schon, als sich Luther Anfang Dezember 1521 wegen der Unruhen um den Prediger Karlstadt für ein paar Tage in Wittenberg aufgehalten hatte, oder unmittelbar nach seiner Rückkehr im März 1522. Die Inschriften des Drucks besagen, dass Luther 1521 die Zuflucht auf der Wartburg bezogen hätte und dass er bei seiner Rückkehr 1522 so wie abgebildet aussah.

Auch hier ist die Beischrift erforderlich, da den Abgebildeten sonst ja niemand erkannt hätte. Die Drucke hatten selbstverständlich auch einen propagandistischen Zweck, denn sie zeigten den Zeitgenossen, dass der untergetauchte Luther trotz der Reichsacht noch am Leben war und sein Reformwerk fortsetzen würde.

²⁴ SCHUCHARDT, Bildnisse (2015), Nr. 11, 13, 17, 19, 20



Frühe Darstellungen Luthers in Stichen und Holzschnitten von Lucas Cranach: als Doktor mit Doktorhut; datiert 1521 (Original in den Kunstsammlungen der Veste Coburg)

Lucas Cranach d. Ä. war weit mehr als nur Porträtist oder Chronist Luthers. Offensichtlich gab es auch eine sehr vertraute Beziehung zwischen Maler und Reformator, denn schon 1520 wurde Luther Taufpate von Cranachs Tochter Anna. Als Stadtrat war Cranach sicher auch an der Entscheidung beteiligt, Luther 1522 wegen der Tumulte um Karlstadt aus seinem Asyl von der Wartburg nach Wittenberg zurück zu rufen. Bald darauf schuf er die Holzschnitte für die illustrierten Ausgaben von Luthers deutscher Bibel und für zahlreiche seiner weiteren Schriften. Der Druck, der Luther als Junker Jörg zeigt, lag bis ins 17. Jahrhundert dann auch zahlreichen Ausgaben der deutschen Bibelübersetzung bei.

Da Katharina von Bora, die spätere Ehefrau Luthers, ab 1523 ausgerechnet im Hause Cranachs untergebracht war, hat Cranach auch für die Ehebahnung zwischen Luther und der entlaufenen Nonne eine nicht geringe Rolle gespielt. Die Urkunden berichten, dass Cranach Luther auf dessen Brautwerbung begleitete.²⁵

²⁵ THULIN, Cranach (1955)

mag für manchen reformatorisch gesinnten, aber noch zweifelnden Herrscher oder Geistlichen bestimmt gewesen sein, dem man mit dem Bildnis Luthers und seiner Frau vorbildhafteres Bildwerk statt der zuvor üblichen Heiligenbilder gab.

Von der Hochzeit 1525 bis etwa 1529/30 entstanden zahlreiche Luther-/Bora-Bildnispaare, wobei Luther ab 1528 stets mit einer Gelehrtenkappe dargestellt ist. Dieser Bildnistyp, von dem sich ein Exemplar im Melanchthonhaus in Bretten befindet, wurde vielfach wiederholt. Varianten davon befinden sich u.a. auch in den Museen in Darmstadt, Bremen, Gotha, Hannover, Florenz und Mailand.

Bald nach 1530 verblasste dann die Wirkkraft der Luther-/Bora-Bildnispaare. Der Bauernkrieg 1525 und der Reichstag von Speyer 1529 stärkten Luthers Position. Im Bauernkrieg hatte Luther sich nach der Bluttat von Weinsberg in einer Schrift gegen die „mörderischen und räuberischen Rotten der Bauern“ gewandt und damit den Bauern die religiöse Legitimation des Aufstandes entzogen, so dass der Bauernkrieg auch letztlich nicht als Glaubenskrieg geführt wurde und es den reformatorisch gesinnten Länderfürsten möglich war, gleichzeitig gegen die Bauern vorzugehen und dennoch die Reformation voranzutreiben. Auf dem Reichstag von Speyer 1526 erhielten die Länderfürsten und Reichsstädte das Recht, selbst über die Durchführung der Reformation zu entscheiden. Als beim zweiten Reichstag in Speyer 1529 der Kaiser nochmals versuchte, mit der Androhung der Reichsacht die reformatorisch gesinnten Ständevertreter zurück zu einer einheitlichen, d.h. altgläubig katholischen Glaubensrichtung zu zwingen, protestierten dagegen sechs Fürsten und 14 Reichsstädte, darunter auch Heilbronn, vertreten durch Bürgermeister Hans Rieser. Auf diese so genannte „Speyrer Protestation“ geht der Begriff der „protestantischen Kirche“ zurück, denn etwa um diese Zeit setzt auch das Verständnis der Protestanten als eigenständige Kirche ein. 1530 duldet Kaiser Karl V. schließlich auf dem Reichstag von Augsburg das von Philipp Melanchthon verfasste protestantische Glaubensbekenntnis, das so genannte „Augsburger Bekenntnis“.

Im Strudel dieser Ereignisse verwundert es wenig, dass Katharina von Bora spätestens ab 1530 keine große Rolle mehr als aktuelle Symbolfigur spielt und an ihre Stelle auf Bildnispaaren mit Martin Luther nun Melanchthon tritt, den Cranach den überlieferten Bildnissen zufolge mindestens viermal (um 1532, 1543, 1545 und 1548) nach dem Leben porträtierte.

Luther und Melanchthon, die beide bis an ihr Lebensende in Wittenberg lehrten, führten zu einem bedeutenden Aufschwung der Wittenberger Universität, die durch die beiden Persönlichkeiten eine überregionale Anziehungskraft gewann. Die Luther-/Melanchthon-Bildnispaare haben daher trotz der turbulenten Entwicklung der Reformation nichts Kämpferisches an sich, sondern entsprechen vollkommen den Gelehrtenbildnissen ihrer Zeit. Beide sind in schwarzen Gelehrtenmänteln dargestellt und tragen zumeist Gelehrtenkappen. Sie erscheinen als in sich ruhende, ernste Persönlichkeiten mit festem Blick. Luther hält als Attribut das Buch in Händen, das



Lucas Cranach d. Ä.: Bildnispaar Martin Luther und Katharina von Bora; datiert 1525 (Basel, Kunstmuseum, Inv. Nr. 177 (Luther) und 177a (Bora))



Bildnispaar Martin Luther und Katharina von Bora; datiert 1529 (Bretten, Melanchthonhaus)



*Bildnispaar Luther / Melanchthon; datiert 1543
(Heidelberg, Kurpfälzisches Museum)*

gleichermaßen auf seine vielen reformatorischen Schriften wie auch seine Leistung der Bibelübersetzung und seinen Lehrstuhl der „lectura in biblia“ verweist.

Bei den späteren Alters- und posthumen Bildnissen erscheinen Luther und Melancthon dann barhäuptig und mit etwas aufwendigerer Kleidung. Beide Gelehrte tragen ein rotes Untergewand mit weißem Kragen, Melancthons Mantel weist außerdem typischerweise ein fellbesetztes Revers auf. Melancthon hält vor allem auf den posthumen Bildnissen nach 1560 ebenfalls häufig ein Buch in Händen, teilweise auch eine Schriftrolle. Sofern sein Buch aufgeschlagen dargestellt ist, enthält es griechische Buchstaben, die auf seinen Lehrstuhl der griechischen Sprache hindeuten.

Lucas Cranach d. Ä. hat Martin Luther bis an dessen Lebensende immer wieder porträtiert. Selbst die Darstellungen von Luther auf dem Sterbebett wurden von der Cranach-Werkstatt (nach einer 1546 am Sterbebett in Eisleben gefertigten Zeichnung von Lucas Furtenagel) ausgeführt.

Von der 1552 gestorbenen Katharina von Bora sind keine Alters- oder Sterbebildnisse bekannt. Wohl aber von Philipp Melancthon, der Cranach überlebte und



*Bildnispaar Luther / Melancthon; datiert 1562
(Hamburg-Nienstedten, Kirche)*



*Undatierte Darstellungen Luthers auf dem Sterbebett (Karlsruhe, Kunsthalle, Inv. Nr. 121) und
Melancthons auf dem Sterbebett (Oldenburg, Landesmuseum, Inv. Nr. LMO 15.575).*

1560 starb, so dass die Bilder von Melanchthon im Tod aus der Cranach-Werkstatt schon eindeutig von der Hand des jüngeren Cranach stammen müssen, der nach dem Tod des älteren 1553 den Werkstattbetrieb als sächsischer Hofmaler fortführte.

Die Altersbildnisse Luthers und Melanchthons wurden für zahlreiche Gedächtnisbilder auch noch Jahrzehnte nach dem Tod der Reformatoren wiederholt.

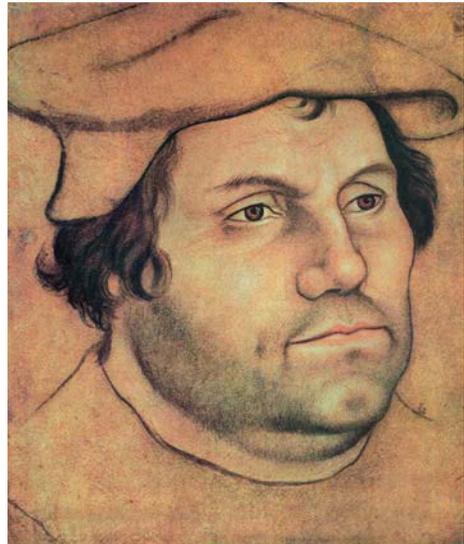


Posthume Bildnispaare Luther / Melanchthon in Leipzig; datiert 1579 (Leipzig, Stadtgeschichtliches Museum, Inv. Nr. Kirchliche Kunst Nr. 21 und 23) und in Meissen; datiert 1581 (Meißen, Dom).

So zeigt z.B. ein Luther-/Melanchthon-Bildnispaar im stadthistorischen Museum in Leipzig die Reformatoren im Stil der späten 1540er Jahre, wurde aber gemäß der aufgemalten Datierung erst 1579 gemalt. Ein Exemplar im Meißener Dom stammt aus dem Jahr 1581.

Nicht alle der bisher gezeigten Bilder müssen aus der Cranach-Werkstatt stammen, selbst die nicht, die das Cranachsche Schlangensignet zeigen, denn die Cranachschen

Bildtypen, unter den Porträts speziell die von Luther, Bora und Melanchthon sowie die der sächsischen Kurfürsten, wurden auch von anderen Malern und Holzschneidern übernommen. Die Holzschnitte fanden als Drucke in hohen Auflagen weite Verbreitung und wurden auch fernab von Cranachs Wirkungskreis kopiert. Ebenso war es für die Kopie von Gemälden nicht zwingend nötig, dass Kopisten die originalen Cranach-Gemälde oder die dargestellten Personen je zu Gesicht bekamen, da sich zahlreiche Pinselskizzen, Lochpausen u.ä. erhalten haben, die als Vorlagen zur Erstellung von Lutherbildnissen im Stile Cranachs dienten.



Arbeitshilfe zur Erstellung von Luther-Porträts im Stile Cranachs: Pinselskizze im Stil der Lutherbildnisse; um 1532 (Sammlung Northwick, Drumlanrig Castle, Thornhill)

Eine solche Arbeitshilfe ist z.B. die in einer englischen Sammlung befindliche Pinselskizze mit dem markanten Proträt Luthers, wie es von Cranach auf zahlreichen Gemälden dargestellt wurde. Die auf die Zeit um 1532 datierte²⁶ Skizze ist auf das Wesentliche reduziert, nämlich auf die Gesichtszüge Luthers, die Haare mit der markanten in die Stirn fallenden Locke und den ebenso markanten Bartansatz. Luthers Gelehrtenkappe ist hingegen nur in ihrer charakteristischen Kontur wiedergegeben, auf eine Darstellung der Kleidung wird auf der Skizze vollends verzichtet. Dennoch reicht diese Skizze bereits aus, um danach ein eindeutig zu erkennendes Porträt des Reformators zu erstellen.

²⁶ SCHADE, Werkstatt (1974) Nr. 167



*Arbeitshilfen zur Erstellung von Luther-Porträts im Stile Cranachs: Lochpausen im Stil der Luther-/Bora-Bildnispaare um 1528; entstanden um 1670/80.
(Weimar, Staatliche Kunstsammlungen und Berlin, Kupferstichkabinett)*

Weitere Werkzeuge aus der Kopistenpraxis sind mehrere erhaltene konturierte Lochpausen, die es Malern ermöglichten, Luther-/Bora-Bildnispaare im Stile Cranachs zu malen. Zwei solche Lochpausen in den grafischen Sammlungen in Berlin und Weimar sind nachweislich der im Papier enthaltenen Wasserzeichen erst in der Zeit um 1670/80 entstanden, also über 100 Jahre nach dem Tod Cranachs und der abgebildeten Personen. Sie belegen, dass die Cranachschen Bildnistypen lange Zeit auch von dritter Hand wiederholt wurden und dass dabei auch die Datierung und die Signatur der originalen Gemälde, die hier jeweils über der Schulter der Dargestellten sichtbar sind, mitkopiert wurden.

Nahezu alle bekannten Darstellungen Luthers und seiner Frau gehen auf Porträtaufnahmen Cranachs zurück. Cranach war dem Wittenberger Reformatorenkreis zeitlich, räumlich und persönlich verbunden, und wir dürfen annehmen, dass die von ihm geschaffenen Bildnisse einen hohen Grad an Authentizität aufweisen.

Exkurs: Reformatorische Bildideen und katholische Bilder

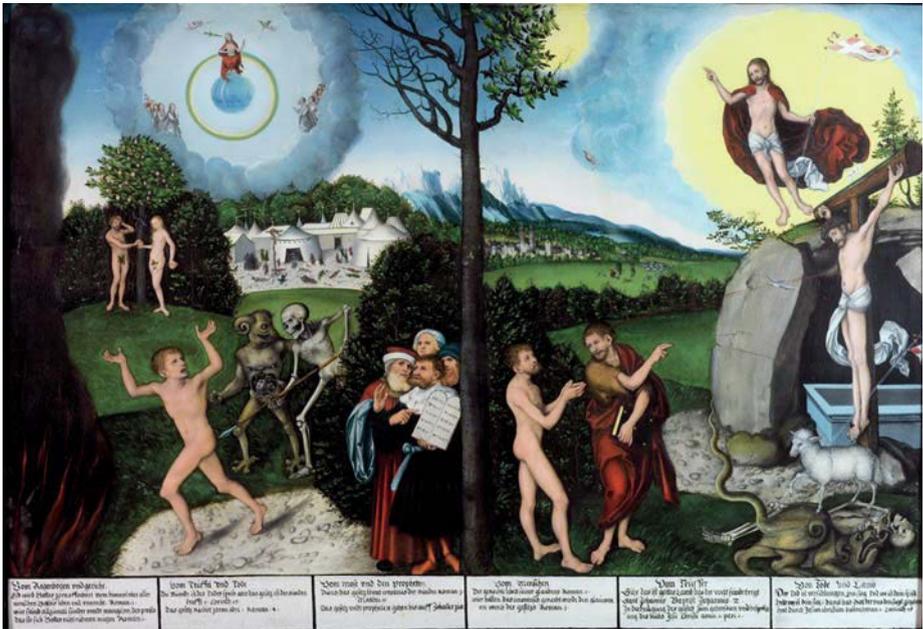
Cranach war freilich nicht nur Porträtist, sondern auch Maler unzähliger religiöser Bilder, vor allem von Darstellungen aus dem Alten und dem Neuen Testament. Er ist der Schöpfer zahlreicher reformatorischer Bildideen. Unter anderem geht die „Allegorie auf Gesetz und Gnade“ auf ihn zurück, ein auch von Zeitgenossen vielfach wiederholtes Bildmotiv, bei dem das Gesetz des Alten Testaments der Gnadenvorstellung des Neuen Testaments gegenüber gestellt wird und das damit eine der zentralen Positionen Luthers versinnbildlicht. Den Urtypus dieses Bildmotivs bildet eine 1529 datierte Tafel, die sich heute im Schlossmuseum Gotha befindet.²⁷

Auf der linken Bildhälfte ist unten in der Mitte der nackte Mensch zu sehen, der unter den Augen des im Himmel thronenden Weltenrichters von Tod und Teufel ins Fegefeuer am linken Bildrand getrieben wird, während die Propheten auf die Gebotstafel deuten und im Mittelgrund der Sündenfall und die Anbetung der Ehernen Schlange die Versündigung gegen die Gesetze Gottes symbolisieren. Auf der rechten Bildhälfte weist Johannes der Täufer den Menschen dagegen auf den Auferstandenen als Überwinder von Tod und Teufel hin, der mit seinem Tod auch eine Vergebung der Sünde erwirkt hat. Der die Szenen mittig trennende Baum ist zur alttestamentarischen Seite nach links hin verdorrt, während er zur neutestamentarischen Seite hin grüne Blätter trägt und das Leben symbolisiert.

Darüber hinaus hat Cranach zahlreiche mythologische Stoffe abgebildet. Mit Darstellungen der sich erdolchenden Lucretia oder der Venus, mit Adam und Eva, der Caritas, der drei Grazien sowie Bildern von Faunenfamilien und Quellnymphen hat Cranach über die Einbindung nackter Frauengestalten in biblische oder mythologische Themen außerdem die inszenierte Nacktheit im Gemälde salonfähig gemacht. Diese Nacktheit lässt sich durchaus auch in einem reformatorischen Sinn verstehen, zumal in der „Allegorie auf Gesetz und Gnade“ der Sündenfall und die Scham vor der Nacktheit zu den alttestamentarischen Zwängen gezählt werden, die mit der Reformtheologie überwunden werden sollen. Zügellos geraten Cranachs Nackte freilich nicht, sie bleiben stets in einen moralischen Kontext eingebunden.

Cranach gilt durch solche Bildfindungen als der Maler der Reformation, er war jedoch primär Geschäftsmann und natürlich auch weiterhin für altgläubige Auftraggeber tätig. So schuf er z.B. für Kardinal Albrecht von Brandenburg einen umfangreichen Altarzyklus für die neue Stiftskirche in Halle. Außerdem sind zahlreiche Madonnenbilder von Cranach überliefert, darunter das bekannte „Gnadenbild Mariahilf“ aus dem Innsbrucker Dom. Dieses Madonnengemälde kam als Geschenk von Kurfürst Johann Georg von Sachsen an Erzherzog Leopold V., der es erst in Passau, später auf der Innsbrucker Burg aufbewahrte. 1650 hat es die Innsbrucker Bürgerschaft als Geschenk erhalten und es kam in die Innsbrucker Pfarrkirche, den

²⁷ MESSLING, Lucas Cranach (2010), S. 229, Nr. 146



*Allegorie auf Gesetz und Gnade; datiert 1529
(Gotha, Stiftung Schloss Friedenstein Gotha, Inv. Nr. 722/676)*

heutigen Innsbrucker Dom. Ausgehend von dort wurde das Bild vor allem im Alpenraum tausendfach wiederholt. In der Umgebung von Heilbronn findet sich eine Variante dieses Motivs am linken Seitenaltar der Remigius-Kirche in Neckarsulm-Dahenfeld.

Alterung und Verjüngung von porträtierten Personen

Im seit 2010 entstehenden Werkverzeichnis Corpus Cranach des Cranach Research Institute werden derzeit rund 300 Porträtmalereien von Luther, Bora oder Melanchthon erfasst, die Cranach oder seinem unmittelbaren Umkreis zugerechnet werden können oder in direkter Abhängigkeit davon stehen. Trotz der zahlreichen erhaltenen Bildnisse hatten Luther, Bora und Melanchthon freilich nicht ununterbrochen Modell zu sitzen. Vielmehr ist davon auszugehen, dass jeweils nur im Abstand von ein paar Jahren Porträtaufnahmen nach der Natur angefertigt wurden, da sich in der Vielzahl der über Jahrzehnte entstandenen Gemälde nur einige wenige Darstellungen ausmachen lassen.

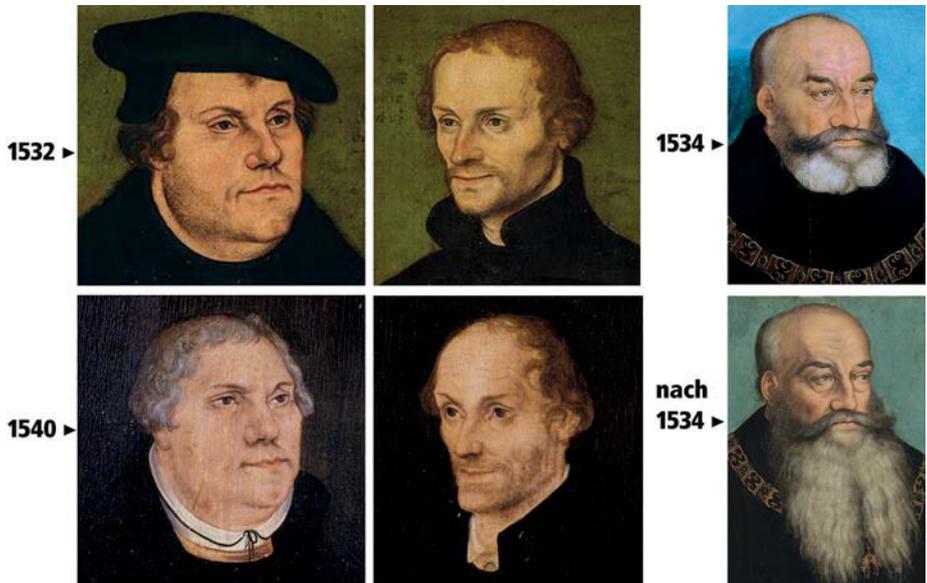
Der in der chronologischen Abfolge älteste Darstellungstyp zeigt Luther, wie er als Augustiner um 1520 ausgesehen haben könnte. Nur ein Gemälde dieses Typs ist bekannt. Darauf folgt der Darstellungstyp von Luther als Junker Jörg 1522 mit Bart und Schwert. Von diesem Motiv gibt es einige bekannte Varianten; zu diesem Typ zählt auch die Heilbronner Luther-Tafel. Anlässlich ihrer Hochzeit entstanden ab 1525 dann Paarbildnisse von Luther und Bora mit Luther in schwarzer Kleidung ohne Mütze als Brustbild ohne Hände; Bora in Schnürkostüm, schwarzer Jacke und mit Haarband, als Brustbild mit Händen. Von diesem weit verbreiteten Darstellungstyp gibt es auch mehrere kleine Rundbildnisse mit kleinerem Ausschnitt. 1528 erscheint Luther in schwarzer Kleidung mit Mütze, Bora mit Halstuch und weißer Kappe. Auch dieser und die weiteren Darstellungstypen sind weit verbreitet. Auf Tafeln von 1529 erscheint Luther wie zuvor, Bora in schwarzer Jacke mit Pelzbesatz und mit Haarreif. Versionen mit kleinem und großem Bildausschnitt sind bekannt, wobei beide Personen mit oder ohne Hände gezeigt werden. Um 1532 erscheint Luther mit schwarzer Gelehrtracht und Mütze nach rechts, auf kleinem oder großem Format, mit oder ohne Hände. Üblicherweise wird Luther zu jener Zeit bereits Melanchthon statt Bora als Begleitfigur beigegeben, der auf frühen Darstellungen meist noch barhäuptig ist, später auch eine Gelehrtenkappe trägt. Ab 1539 treten die Altersbildnisse



Übersicht der Luther-Darstellungstypen und ihrer Pendanten; oben von links nach rechts: 1 Luther als Augustiner (Germanisches Nationalmuseum Nürnberg). 2 Luther als Junker Jörg (Museum der Bildenden Künste Leipzig). 3 Bildnispaar Luther / Bora, datiert 1526 (Wartburg). 4 Bildnispaar Luther / Bora; datiert 1528 (Schlossmuseum Weimar). Unten von links nach rechts: 5 Bildnispaar Luther / Bora; datiert 1529 (Hessisches Landesmuseum Darmstadt). 6 Bildnispaar Luther / Melanchthon; datiert 1532 (Gemäldegalerie Dresden). 7 Bildnispaar Luther / Melanchthon (Schlossmuseum Gotha).

ein. Luther wird darauf mit schwarzer Gelehrtracht, weißem Hemd und rotem Kragen dargestellt, als Brustbild nach rechts, barhäuptig mit grauem lichtem Haar, mit Buch in den Händen. Es sind auch Versionen mit farbiger Schaubekannt. Als Pendant üblicherweise mit Melanchthon, dieser in Altersbildnissen auch barhäuptig.

Praktisch alle Cranach-Gemälde von Luther, Bora und Melanchthon lassen sich den genannten Bildnistypen zuordnen. Die abgebildeten Personen mussten demnach nur einige wenige Male tatsächlich Modell sitzen; zudem griffen die Maler auch zu Tricks, um nach der Natur angefertigte Porträtaufnahmen in der Malerwerkstatt über längere Zeit als Vorlagen für Gemälde nutzen zu können: Auf den Gemälden wurde dem inzwischen gealterten Aussehen der abgebildeten Personen nämlich durch ergraute Haare oder einen längeren Bart Rechnung getragen, während man die Gesichtszüge beibehielt. Eine solche Alterung der Dargestellten lässt sich durch den Vergleich der Luther-/Melanchthon-Bildnispaare von 1532 und 1540 und auch für verschiedene oft wiederholte Fürstenbildnisse belegen.



Praxis der Alterung der Dargestellten unter Beibehaltung derselben Porträtvorlagen: Martin Luther und Philipp Melanchthon auf Bildnispaaren in Dresden (1532) und Gotha (1540), Georg der Bärtige mit kurzem Bart auf einem Bildnis von 1534 (Leipzig, Museum der Bildenden Künste) und mit langem Bart nach 1534 (Aschaffenburg, Staatsgalerie, Inv. Nr. WAF 168).

Auf dem Bild von 1532 trägt Luther eine Kappe, unter der noch braune Haare hervorschauen, 1540 ist er mit unbedeckten grauen Haaren dargestellt. Melanch-

thon hat 1532 noch braunes volles Haar, 1540 erscheint er mit ergrautem Haar und einem deutlich nach oben verschobenen, gelichteten Haaransatz. Da die Konturen und Gesichtszüge ansonsten vollkommen übereinstimmen, gehen die Bildnisse von 1540 sicher noch auf dieselben Porträtaufnahmen wie die Bildnisse von 1532 zurück. Diese Praxis der Alterung der Dargestellten findet sich in den 1530er Jahren häufiger bei Bildwerken der Cranach-Werkstatt, so beispielsweise auch bei Porträts des Herzogs Georg des Bärtigen, der sich nach dem Tod seiner Frau 1534 den Bart lang wachsen ließ. Seine Porträts bis 1534 zeigen ihn mit gestutztem Bart, die Bilder nach 1534 dann mit völlig übereinstimmenden Gesichtszügen, aber eben mit langem Bart.

In den 1530er Jahren hat die Cranach-Werkstatt also effektive Methoden entwickelt, wie sie Personen mit dem vorhandenen Vorlagenfundus glaubhaft gealtert abbilden konnte, auch ohne über aktuelle Porträtaufnahmen zu verfügen. Doch wenn sich Personen auf Gemälden älter machen lassen, kann man sie – unter Verwendung einer ähnlichen Variationstechnik oder unter Verwendung von älteren grafischen Vorlagen – vielleicht auch jünger machen.

Eine solche Verjüngung der Dargestellten betrifft die Gemälde mit Luther als Augustiner und als Junker Jörg. Stammen sie tatsächlich auch aus der Zeit, zu der sie Luther angeblich zeigen? Sind die Gemälde von Luther aus der Zeit vor der Eheschließung vielleicht erst viel später entstanden? Diese Fragen drängen sich vor allem aus Überlegungen zur Bildniswürdigkeit auf. Luther war zwar spätestens seit dem Thesenanschlag von 1517 und den nachfolgenden Auseinandersetzungen eine Person des öffentlichen Interesses, aber zur schnellen Verbreitung seines Aussehens waren in der Zeit der Anhörungen während der Reichstage und Disputationen sowie in seiner Zeit auf der Wartburg die eingangs gezeigten Kupferstiche und Holzschnitte wesentlich besser geeignet, als ungleich teurer und komplizierter herzustellende Gemälde. Ölporträts konnten sich zu jener Zeit auch nur Herrscher oder wohlhabende Bürger leisten. Und eine Verehrung Luthers hatte zu seiner Zeit als Mönch oder auf der Wartburg noch nicht eingesetzt. Als er 1522 die Bibel auf Deutsch übersetzt hat, wusste man ja noch nicht einmal, ob es nicht doch noch zu einem Ketzerprozess gegen ihn kommen würde. Auch die Bibelübersetzung selbst war zunächst ein ungewisses Projekt. Luthers Bildniswürdigkeit im Hinblick auf repräsentative Gemälde setzt daher wohl erst nach 1522 ein. Wie erklären sich aber die Gemälde, die ihn bis 1522 zeigen?

Luther als Junker Jörg bei Cranach

Was sicher von 1522 stammt, ist Cranachs Holzschnitt, der Luther als Junker Jörg zeigt. Dass der Holzschnitt Verbreitung fand, beweist ein zweiter Holzschnitt von Hans Sebald Beham, der Luther zwar im Gegensinn als Halbfigur mit Händen zeigt, der bei den Gesichtszügen und Haaren aber exakt auf Cranachs Vorlage zurückgeht. Dabei wurden selbst winzige Details wie einzelne Haarlocken, die Falten und



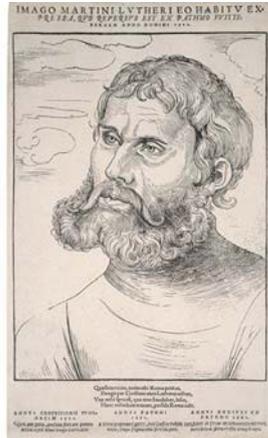
Links: Luther als Augustiner (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm1570). Mitte: Überblendung der Konturen des Gemäldes mit dem Junker-Jörg-Stich von 1522. Rechts: Deckungsgleicher Stich von 1520 mit Luther als Augustiner (British Museum, Inv. Nr. 1854,1113.232).

die Anlage der Schattierung im Gesicht nahezu deckungsgleich übernommen. Die seitenverkehrte Wiedergabe des Holzschnitts von Hans Sebald Beham hängt mit der Drucktechnik zusammen. Wenn Cranachs Vorlage z.B. auf den rohen Druckstock durchgepaust und dieser danach geschnitten wurde, ergibt sich im Druck eine solche spiegelverkehrte Wiedergabe.

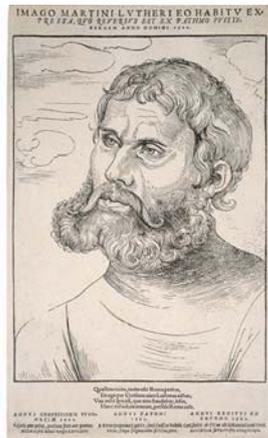
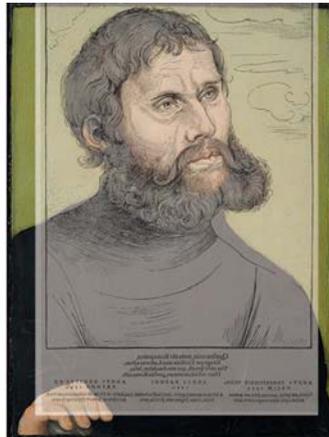
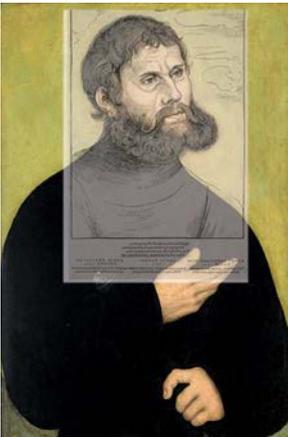
Cranachs Holzschnitt von 1522 ist außerdem auch der Schlüssel für einige später entstandene Gemälde. Im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg befindet sich das undatierte Gemälde, das Luther noch als jungen Augustiner in Mönchskutte zeigt. Dort teilt man die Überzeugung einiger Forscher, dass das Gemälde erst posthum, also nach 1546, gemalt wurde, und zwar nach der Vorlage des Holzschnitts von 1522 für das Gesicht und die Frisur, da die Gesichtszüge und abermals viele Details in den Haaren vollkommen mit dem Holzschnitt von 1522 übereinstimmen, und nach dem Kupferstich von 1520, der die Vorlage für die Handhaltung gab.²⁸ Eine solche Komposition nach verschiedenen Vorlagen nennt man *Pasticcio*.

Die genaue Datierung des Gemäldes in Nürnberg und die Abhängigkeit zwischen ihm und weiteren Darstellungen Luthers sind umstritten. Im Hinblick auf die Bildniswürdigkeit Luthers im Gemälde, die erst zweifelsfrei ab den Ehegattenbildnissen von 1525 gegeben ist, scheint eine spätere Ausführung des Gemäldes, also lange nach Luthers Mönchszeit, jedoch sehr plausibel. Dass das Gemälde ebenso wie der Beham-Druck spiegelverkehrt mit den Cranach-Drucken übereinstimmt, rührt da-

²⁸ HESS / MACK, Scheideweg (2010)



Überblendung der Gemälde in Weimar und Leipzig mit dem Holzschnitt von 1522.
 Von links: Luther als Junker Jörg (Weimar, Schlossmuseum, Inv. Nr. G 9), Luther als Junker Jörg
 (Leipzig, Museum der Bildenden Künste, Inv. Nr. 566), Holzschnitt von 1522.



her, dass es in der Cranach-Werkstatt seitenverkehrte Zeichnungen als gemeinsame Vorlage für die Druckstöcke und das später entstandene Gemälde gegeben haben könnte. Auch einige der Gemälde, die Luther als Junker Jörg zeigen, gehen wohl auf den Holzschnitt von 1522 zurück. Die bekanntesten Gemälde von Luther als Junker Jörg befinden sich im Schlossmuseum in Weimar und im Museum der Bildenden Künste in Leipzig. Beide Gemälde sind auf Buchenholz gemalt und undatiert. Bei beiden Gemälden ist Luthers Kopf wieder von der Kopfneigung her, von den Konturlinien der Augen, der Nase, der Lippen und des Wangenknochens bis hin zu



Martin Bernigeroth d. J.: Bildnis des Lucas Cranach, Leipzig 1761; offensichtlich ein missverstandenes Luther-Porträt.

Details der ihm in die Stirn fallenden Haarsträhnen weitgehend deckungsgleich mit dem Holzschnitt von 1522, der bis ins 17. Jahrhundert noch vielen Bibelausgaben beigegeben war.

Freilich könnte eines dieser Gemälde, vor allem das auch in der Größe völlig mit dem Holzschnitt übereinstimmende Bild in Leipzig tatsächlich schon 1521 oder 1522 gemalt worden sein und als Vorlage für den Holzschnitt gedient haben.²⁹ Die Anfertigung einer größeren Zahl von Junker-Jörg-Gemälden zu jener Zeit ist jedoch nicht plausibel. 1522 war es noch wichtig, das Aussehen Luthers überhaupt erst bekannt zu machen. Dazu ist eine Beischrift nötig, wie sie der Holzschnitt aufweist. Auf den Gemälden in Weimar und Leipzig hingegen ist Luther durch keine Beischrift kenntlich gemacht, sondern kann nur allein über die Übereinstimmung mit dem Holzschnitt identifiziert werden. Wie klar die Abhängigkeit des Gemäldes vom erklärenden Holzschnitt ist, zeigt sich in der Rezeptionsgeschichte der beiden Gemälde, da man im Lauf der Zeit vergaß, wer die abgebildete Person überhaupt ist.

²⁹ VOGEL, Junker (1918), S. 58

1761 hielt der Stecher Martin Bernigeroth d. J. das Leipziger Gemälde für ein Selbstbildnis Cranachs und hat es als solches publiziert.³⁰ Ebenfalls im 18. Jahrhundert hielt man das Weimarer Bild für eine Darstellung des Heiligen Franz Xaver.³¹

Da die Gemälde die abgebildete Person nicht kenntlich machen und es 1522 auch noch keinen Bedarf nach selbsterklärenden Luther-Gedächtnisbildern gab, ist für die Mehrzahl der Junker-Jörg-Gemälde anzunehmen, dass sie erst geraume Zeit nach 1522 entstanden sind, als der Holzschnitt durch die Bibelausgaben schon weit verbreitet war, als man bereits auf Luthers Lebensleistung zurückzublicken begann und retrospektiv seine Zeit auf der Wartburg als bedeutende, bildniswürdige Episode wahrzunehmen begann. Eine solche Wahrnehmung und Würdigung ist etwa ab der Anerkennung der Augsburger Konfession 1530 oder mit Erscheinen der vollständigen Lutherbibel 1534 denkbar. Für die 1530er Jahre wurde außerdem auch die Praxis der Konstruktion von gealterten Bildnissen aufgezeigt. Gut möglich, dass man in der Cranach-Werkstatt zu jener Zeit aus dem Vorlagen-Vorrat das Bild Luthers konstruiert hat, wie er 10, 15 oder 20 Jahre früher als Mönch oder als Junker Jörg aussah.

Mit dieser Festlegung der Entstehung der Junker-Jörg-Gemälde auf die 1530er Jahre verwundert es auch nicht, dass sich auf dem Heilbronner Bildnispaar rechts oben auf dem Damenbildnis die Datierung 1534 befindet. Von den bekannten vier weiteren Varianten des Heilbronner Luther-Motivs tragen zwei eine Jahreszahl und datieren dabei auch in die 1530er Jahre.

Das Heilbronner Bildnispaar und seine Entsprechungen

Das Heilbronner Bildnispaar hat Entsprechungen in heute noch erhaltenen Paarbildnissen im Muskegon Museum of Art (Michigan, USA) und aus dem Besitz der Bergkirche von Penig bei Chemnitz. Aus archivalischen Quellen sind ferner noch bekannt eine einzelne Luthertafel, die sich einst im Kunsthandel bei Goudstikker in Amsterdam befand, sowie ein Luther-/Bora-Bildnispaar in englischem Privatbesitz (1909), von dem zumindest noch eine Abbildung der Luthertafel überliefert ist. Die Tafeln in Muskegon, Penig und Heilbronn stimmen jeweils auch in etwa in der Größe überein. Von den Tafeln bei Goustikker und in englischem Privatbesitz ließen sich keine Maße mehr ermitteln, vom Malduktus her dürften sie aber auch in etwa das Format der anderen Tafeln (ca. 50 x 35 cm) haben.

Interessant an diesen Paarungen ist vor allem, dass Luther als Junker Jörg und Katharina von Bora eigentlich nicht zusammengehören, da Luther auf der Wartburg noch unverheiratet und Bora 1521/22 noch Nonne im Kloster Nimbschen war. Vielleicht war den Urhebern der Bildnispaare dieser Umstand bewusst, denn es fällt auf,

³⁰ Leipzig, Universitätsbibliothek Leipzig, Porträtstichsammlung, Inventar-Nr. 10/154.

³¹ SCHÖLL, Merkwürdigkeiten (1847), S. 167



Das Heilbronner Bildnispaar und seine Entsprechungen (von links): Muskegon Museum of Art, signiert und datiert 1537; ehemals Penig, jetzt LDA Sachsen, Dresden; Kilianskirche Heilbronn, signiert und datiert 1534; ganz rechts oben ehemals Goudstikker, signiert und datiert 1537; unten: ehemals Sammlung Ward, London.

dass keine der zu den Junker-Jörg-Bildern gehörenden Damen einen Ring trägt, obwohl ihre Hände demonstrativ zur Schau gestellt werden. Auf den gesicherten sonstigen Luther-/Bora-Ehegattenbildnissen der Cranach-Werkstatt trägt Luthers Gattin – sofern ihre Hände überhaupt sichtbar sind – dagegen stets einen oder zwei Ringe.

Solche Bildnisse von Luther als Junker Jörg sowie seiner Gattin könnten als Ergänzung zu den ab 1532 gebräuchlichen Gelehrtenbildnissen von Luther und Melancthon entstanden sein und mit diesen einen Bilderzyklus bilden, der Luthers Leben in mehreren Bildern illustriert: Übersetzung der Bibel als Junker Jörg auf der Wartburg, Bruch mit dem Zölibat und Hochzeit mit Katharina von Bora, gemeinsames Wirken mit Philipp Melancthon als Lehrer an der Universität Wittenberg.

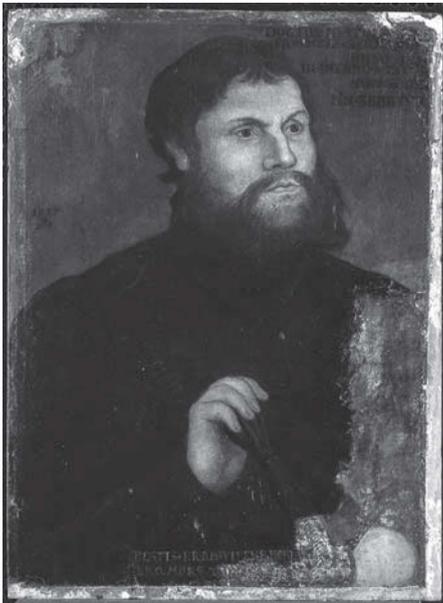
Auffällig an den Paarungen von Luther als Junker Jörg und Katharina von Bora ist außerdem das Vorhandensein einer Signatur auf den Damenbildnissen. Bei den sonstigen signierten Luther-/Bora-Bildnispaaren sind üblicherweise die Luther-Porträts signiert und datiert, während die zugehörigen Bora-Porträts keine Signatur tragen. Die drei Damenbildnisse, die sich den Lutherbildnissen des Heilbronner Typs

zuordnen lassen, sind hingegen allesamt bezeichnet: das Heilbronner Damenbildnis mit der Cranach-Schlange und der Datierung 1534, das Bild in Muskegon nur mit der Cranach-Schlange und das Bild aus Penig mit einem 1890 von Steche noch gesehenen, aber heute nicht mehr sichtbaren „außergewöhnlich gebildeten“ Cranach-Signet.³²

Das Bildnispaar aus Penig

Das Bildnispaar aus Penig ist am besten dokumentiert und untersucht. Es wurde seit 2012 beim Landesdenkmalamt in Dresden restauriert und war während des Thüringer Themenjahres „Bild und Botschaft“ 2015 bei einer Ausstellung auf der Wartburg zu sehen.

Die beiden Gemälde befanden sich einst im Besitz des Leipziger Domherrn Buschner und kamen 1848 durch eine Schenkung von dessen Neffen in die Bergkirche nach Penig. Aus Sicherheitsgründen wurden die Bilder schon vor einigen Jahren dem Denkmalamt in Dresden zur Verwahrung übergeben und verblieben bis 2015 dort.



Bildnispaar Martin Luther und Katharina von Bora aus der Bergkirche in Penig während der Restaurierung.

³² STECHE, *Kunstdenkmäler* (1890), S. 46f.

Beide Tafeln haben die Maße 51 x 36 cm und sind auf Holz gemalt. Im 19. Jahrhundert hielt man die Tafeln noch für Eichenholz³³, jüngere Untersuchungen ergaben für die Luther-Tafel Ahornholz und für die Bora-Tafel Nussbaumholz.³⁴

Das Luther-Gemälde aus Penig ist durch eine (nachträgliche?) Inschrift identifiziert: „DOCTOR MARTINVS LVTHER. PROPHETA. GERMANUS. ANNO. 1521. IN. PATHMO. AETATIS SUAE. 38. DEPINGEBATUR.“ (sinngemäß: Doktor Martin Luther, der deutsche Prophet, gemalt im Jahre 1521 in der Verbannung, 38 Jahre alt). Unten mittig trägt das Lutherbild aus Penig die weitere Inschrift „PESTIS. ERAM. VIVENS. MORTVS. ERO. MORS. TVA. PAPA.“ (ein Zitat aus Luthers Tischrede in Schmalkalden vom 26. Februar 1537, sinngemäß an den Papst gewandt: „Deine Pest war ich lebend, sterbend werde ich dein Tod sein“). Luther und seine Anhänger verwendeten dieses Zitat häufig und es findet sich auf zahlreichen Luther-Darstellungen. Das Gemälde ist links über Luthers Schulter mit dem Cranach-Schlangensignet bezeichnet und datiert 1537.³⁵

Die Katharina von Bora aus Penig entspricht in etwa Cranachs Bora-Darstellungstyp von 1529/30, wenngleich sie auch einen etwas größeren Bildausschnitt als die sonstigen bekannten Tafeln zeigt. Das Bild trägt eine Inschrift („KATHARINA. A. BOR. VXOR. ACERRIMI. CHRISTI. JESV. SALVATORIS. NOSTRI. PER. GERMANIAM. APOSTOLI. DNI. DOCTORIS. MARTINI LUTHERI. 70.“), die die Dargestellte als Katharina von Bora, Ehefrau Martin Luthers, indentifiziert.

Das Bildnispaar im Muskegon Museum of Art

Die Herkunft der Gemälde in Muskegon ist unbekannt. Möglicherweise handelt es sich um das von Schuchardt erwähnte Bildnispaar im Besitz eines Herrn von Schreiber[s]hofen in Dresden.³⁶ Das Bildnispaar befand sich in den 1930er Jahren im amerikanischen Kunsthandel und wurde 1939, wie später dann das Heilbronner Paar, von W. R. Valentiner begutachtet. Das Muskegon Museum of Art hat die beiden Gemälde 1939 in New York bei Kunsthändler Silberman erworben. Beide Tafeln haben die Maße 51 x 36 cm und sind auf Buchenholz gemalt.³⁷

Auf der wie auf der Tafel in Penig links über Luthers Schulter mit der Jahreszahl 1537 datierten und mit Schlangensignet signierten Luther-Tafel in Muskegon wurden bei der Restaurierung im Jahr 2013/14 oben rechts und unten mittig Reste identischer Inschriften wie in Penig vorgefunden. Außerdem befand sich unten links auf dem Lutherbild in Muskegon einst eine Lutherrose, d.h. Luthers seit 1530 ver-

³³ STECHE, *Kunstdenkmäler* (1890), S. 46f.

³⁴ Streit um Cranach-Werke. Alles Fälschung? In: Mopo24 vom 05.10.2015

³⁵ STECHE, *Kunstdenkmäler* (1890), S. 46f.

³⁶ SCHUCHARDT, *Cranach* (1871), S. 150f., Nr. 41 und 42

³⁷ Auskunft von Restaurator Barry Bauman, River Forest, Illinois, Dezember 2014.



*Bildnispaar Martin Luther und Katharina von Bora.
(Muskegon Museum of Art)*

wendetes Siegelbild.³⁸ Über eventuelle Inschriften des Bora-Bildnisses, das rechts unten mit dem Cranach-Schlangensignet signiert ist, ist nichts bekannt. Ebenso unbekannt ist, wie lange die Inschriften schon übermalt waren. Auf alten Fotos aus dem amerikanischen Kunsthandel sind die Inschriften nicht zu sehen, sie könnten schon sehr lange übermalt gewesen sein.³⁹

Das Bildnispaar der ehemaligen Sammlung Ward, London

Das Bildnispaar wird 1918 bei Vogel beschrieben, wo das Lutherbild auch abgebildet ist, während sein Pendant im Text erwähnt wird: „Im Besitze eines Herrn Humphry Ward, London SW, Grosvenor Place 25, aus dem Leipziger Antiquariatshandel erworben und von dem Leipziger Gemälderestaurator Herrn Walther Kühn, der mir Photographie und nähere Angaben gütigst zur Verfügung gestellt hat, 1909 restauriert. Mit denselben Beischriften wie das Peniger Bild, auch mit Signatur, ob mit

³⁸ Auskunft von Restaurator Barry Bauman, River Forest, Illinois, Dezember 2014.

³⁹ Archiv Koeplin, Basel, Mappe 104–130; undatiertes Foto der Tafel bei Reinhard Galleries, New York.



*Martin Luther, ehemals Sammlung Ward.
Von dem zugehörigen Bora-Bildnis hat sich
keine Abbildung erhalten.*



*Martin Luther, ehemals bei Goudstikker,
Amsterdam.*

Jahreszahl dazu ist ungewiss. Als Gegenstück dazu das Bildnis von Luthers Gattin. Die linke Hand Luthers hält das Schwert unterhalb des Griffes gefaßt, die rechte ruht auf des ‚Schwertes Knopf‘.⁴⁰ Über den Verbleib der beiden Gemälde ist nichts bekannt.

Die Luthertafel ehemals bei Goudstikker, Amsterdam

Das Bild ist lediglich noch durch eine historische Fotografie bekannt. Das Foto hatte der Kunsthändler Jacques Goudstikker (1897–1940) einst dem Cranach-Experten Jakob Rosenberg (1893–1980) zur Begutachtung geschickt, aus dessen Nachlass es in das Archiv von Prof. Dieter Koeplin in Basel kam. Über die Größe und den Verbleib des Gemäldes ist nichts bekannt. Koeplin merkte an, dass das Bild berieben wirkt.⁴¹

Das Heilbronner Bildnispaar im Vergleich mit seinen Pendants

Luther

Die Heilbronner Luther-Tafel unterscheidet sich von den vier weiteren bekannten Ausführungen des Motivs auf den ersten Blick vor allem durch Luthers weißes Hemd mit Rüschenkragen sowie die Handhaltung mit sichtbarem Daumen. Ein weiterer Vergleich der fünf Luther-Bilder ist nur noch bedingt möglich, da sie alle unterschiedliche Schädigungen und Restaurierungen durchlaufen haben könnten und zwei der Bilder schließlich auch verschollen sind. Aus dem Schriftwechsel von Max Kade von 1965 geht hervor, dass die Heilbronner Tafel einst nicht zufriedenstellend restauriert wurde. Die Tafel aus Penig wies größere Beschädigungen auf und man hat während der Restaurierung ab 2012 große Teile der Malschicht entfernt. Die Tafel in Muskegon war ebenfalls stark geschädigt und wurde 2013/14 restauriert. Die Tafel ehem. in Amsterdam wirkt auf dem vorliegenden Bildmaterial stark berieben und könnte ebenfalls überrestauriert sein.

Trotz der eingeschränkten Vergleichsmöglichkeiten sollen noch einige stilistische und motivische Detailunterschiede der Luther-Varianten besprochen werden. Luthers Körperhaltung und Leibesfülle definiert sich insbesondere dadurch, ob im rechten unteren Bereich eine Lücke zwischen Oberkörper und Arm klafft oder nicht. So erscheint Luther auf den Bildern aus Penig, Muskegon, Amsterdam und London wegen dieses kompositorischen Details als leicht nach vorne gebeugter

⁴⁰ VOGEL, Junker (1918), S. 63 und Abb. S. 59

⁴¹ Archiv Koeplin, Basel, Mappe 104–130: undatiertes Foto der Tafel bei Goudstikker, Amsterdam, mit Archivnotizen.

schlanker Mann, während er auf der Heilbronner Darstellung, wo Oberkörper und Arm eine Einheit bilden, stämmig und behäbig nach hinten gelehnt erscheint. Auf der Heilbronner Tafel hat Luther auch einen deutlich breiteren und kantigeren Kopf als auf den restlichen Varianten.

Große Unterschiede weisen die Tafeln auch in der Behandlung von Luthers Ohr auf. Die Tafel in Penig zeigt das Ohr als sich im Wesentlichen auf das Ohrfläppchen beschränkenden hellen Bereich ohne Binnenkontur. Die Tafel ehemals in Amsterdam zeigt einen größeren Bereich des Ohrs mit angedeuteter Binnenkontur, während auf der Tafel in Muskegon das Ohr als schmaler, wenig definierter Bereich erscheint. Die Heilbronner Tafel schließlich zeigt ein eigentümlich trichterförmiges Ohr mit Binnenkonturen und ausgedehnten Schattenpartien.

Da von den Gemälden zum Teil nur Schwarz-Weiß-Bildmaterial vorliegt und die noch vorhandenen Gemälde zum Teil stark restauriert wurden, kann das Kolorit der Bilder nicht verglichen werden. Aus dem vorliegenden Bildmaterial lassen sich wenigstens Unterschiede in der Behandlung von Schatten und Abschattungen erkennen. Die 1537 datierte Luther-Tafel in Muskegon erzeugt durch einen oberhalb der linken Schulter Luthers angedeuteten Schatten Tiefe, während die restlichen Tafeln einen eher homogenen Hintergrund aufweisen. Gleichzeitig ist das Luther-Bild in Muskegon dasjenige unter den erhaltenen, das die geringsten Abschattungen im Gesicht im Bereich von Auge und Nase aufweist und durch Abschattungen im Bereich der Hand auch Luthers Handballen am gekonntesten modelliert. Die Tafel ehemals in Amsterdam zeigt im Gesicht ähnlich zurückhaltende Abschattungen, verzichtet jedoch auf eine Modellierung des Handballens. Die Tafel in Penig zeigt im Vergleich zu den vorgenannten Tafeln stärkere Abschattungen im Bereich der Schläfe und der Wange und weist im Vergleich mit den beiden vorgenannten Tafeln auch eine andersartige Schattenmodellierung des Handballens auf. Die Tafel in Heilbronn zeigt deutlich stärkere Abschattungen im Gesicht und bei den Fingern als die anderen Tafeln.

Weitere Detailunterschiede zwischen den vier Bildnissen liegen im Volumen von Luthers Kopfhair oder in der Ausgestaltung des Oberlippenbartes. Des Weiteren unterscheiden sich die Bilder auch in der Behandlung des Glanzpunkts in den Augen. Das Bild ehemals in Amsterdam weist keinen sichtbaren Glanzpunkt auf, die Versionen in Penig und ehemals in New York weisen drei oder vier Glanzpunkte (Fensterkreuz) auf, die Version in Heilbronn zeigt jeweils einen Glanzpunkt pro Auge.

Bora

Der augenfälligste Unterschied zwischen den Bildnispaaren ist schließlich auch der rätselhafteste: Während Katharina von Bora auf den Bildern in Muskegon und Penig in Gestus, Kleidung und Physiognomie mit ihren breit hervortretenden Wangenknochen vielen sonstigen Cranachschen Bora-Bildnissen aus der Zeit von 1529/30 wie z.B. dem Bild in Bretten entspricht, zeigt das Heilbronner Damenbildnis eine in ein



Bildnis einer vornehmen sächsischen Dame in Lyon und Bildnis der Christiane Eulenaus (?) in Bamberg; beide datiert 1534.

schmuckvolles höfisches Gewand gekleidete junge Frau, deren Gesicht kaum Ähnlichkeit mit der Bora der anderen Bildnispaare oder überhaupt mit einer Cranach-schen Darstellung von Katharina von Bora hat. Vielmehr hat das Heilbronner Damenbildnis mit den beiden Vergleichsstücken aus Penig und Muskegon nur den Bildausschnitt und den Gestus gemein. Eine sichere Identifizierung der hier dargestellten Dame als Katharina von Bora wäre für sich allein gestellt nicht möglich. Würde sie uns hier nicht im Paar mit Martin Luther entgegentreten, würde niemand auf die Idee kommen, die Dame überhaupt als Katharina von Bora anzusprechen.

Die Kleidung des 1534 datierten Heilbronner Damenbildnisses ähnelt in Details Darstellungen höfischer Damen von 1534 aus der Cranach-Werkstatt. So zeigt beispielsweise das ebenfalls im Dreiviertelprofil gezeigte Bildnis einer vornehmen sächsischen Dame von 1534⁴², von dem es eine Kopie im Hessischen Landesmuseum in Darmstadt gibt, ebenfalls einen bestickten Brustbesatz über dem Schnürmieder und eine nahezu identische bestickte Kappe. Auch ihr Haaransatz an der Schläfe und die Form der Augenbrauen stimmen mit dem Heilbronner Bildnis weitgehend überein.

⁴² Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. B-494

Ähnliche bestickte Brustbesätze und Kappen lassen sich auf zahlreichen weiteren Bildern höfischer Damen von Cranach finden, z.B. auf dem ebenfalls 1534 datierten und aufgrund einer rückseitigen Aufschrift zweifelhaft als „Christiane Eulenu“ identifizierten Frauenbildnis in Dresden⁴³ und einer weiteren Fassung in der Bamberger Staatsgalerie, auf dem um 1530/35 entstandenen Bildnis dreier sächsischer Prinzessinnen in Wien⁴⁴ oder auf den in der Mitte der 1530er Jahre entstandenen größeren Anzahl von Bildnissen der Sibylle von Cleve, Gattin Johann Friedrichs des Großmütigen. Das Obergewand auf dem Heilbronner Bildnis ist freilich etwas einfacher als das der Dame in Lyon oder der anderen höfischen Damen und entspricht auch nicht der bei Cranach häufig gezeigten Schlitzmode. Es scheint vielmehr ein Zwitter zwischen der sonst einfachen Kleidung der Bora wie in Muskegon und der höfischen Mode wie auf dem Bild in Lyon zu sein.

Für das Heilbronner Damenbildnis darf daher angenommen werden, dass es sich – ähnlich wie bei dem bereits besprochenen Bildnis von Luther als Augustiner um 1520 – um ein Pasticcio handelt, also um eine Motivkomposition unter Verwendung von Motivteilen verschiedener zuvor bereits vorhandener Bilder. Das Heilbronner Damenbildnis könnte nach der Vorlage eines Bora-Bildnisses im Stil derer aus Penig oder Muskegon und einem Bildnis einer höfischen Dame aus dem Jahr 1534, ähnlich dem in Lyon, komponiert sein. Hieraus würde sich auch die auf dem Heilbronner Bildnis befindliche Jahreszahl 1534 erklären, falls diese einfach von einer der Teilvorlagen mitkopiert wurde.



Signatur auf dem Damenbildnis in Heilbronn (links) und auf dem Bildnis der Christiane Eulenu (?) in Bamberg (rechts).

⁴³ Dresden, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv. Nr. 1913; bei der Dargestellten handelt es sich vermutlich um eine sächsische Prinzessin; vgl. MARX / MÖSSINGER, Cranach (2005), Nr. 44. Die rückseitige Aufschrift ist eventuell nur ein Hinweis auf die frühere Provenienz, möglicherweise war das Bild im Besitz des Leipziger Bürgermeisters Christian Eulenu (im Amt 1638 und 1641).

⁴⁴ Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 877

Die Signatur des Heilbronner Damenbildnisses entspricht auf den ersten Blick der Art der von Cranach verwendeten Signaturen: sie zeigt eine geflügelte Schlange mit stehenden Flügeln, Krone auf dem Kopf und Ring im Maul, darüber die Datierung 1534.

Über die Detailvariationen des Schlangensignets auf den ungefähr 1000 bekannten damit versehenen Gemälden gibt es noch keine eingehende Untersuchung. Als gesichert gilt nur, dass Cranach ein entsprechendes Wappen mit Wappenbrief vom 6. Januar 1508 verliehen bekam und dass die Cranach-Werkstatt bis 1537 die Schlange mit stehenden Flügeln und danach mit liegenden Flügeln darstellte. Der Wechsel des Signets hängt vermutlich mit dem Tod des Sohns Hans in Bologna 1537 oder mit der Übernahme einer leitenden Position des Sohns Lucas d.J. zusammen. Die Schlange kommt sowohl nach rechts oder links gewandt vor und ist, wie auf dem Heilbronner Bild, meist zur Bildmitte hin gewandt. Ob nur der Meister oder auch Mitarbeiter der Werkstatt die Schlange verwenden und aufbringen durften, ist umstritten.

Die meisten Schlangensignets der sicher aus der Cranach-Werkstatt stammenden und 1534 datierten Gemälde wie der Caritas in Schaffhausen⁴⁵, der identischen Bildnisse einer vornehmen sächsischen Dame in Darmstadt⁴⁶ und Lyon⁴⁷, des Bildnisses Georgs des Bärtigen in Berlin⁴⁸, der Madonna mit Kind und anbetendem Johannesknaben in Aschaffenburg⁴⁹ oder der Liegenden Quellnymphe in Liverpool⁵⁰ weisen jedoch spitzere und expressiver ausgeführte Flügel auf. Die Schlange verdickt sich dabei meist zur Körpermitte hin und hat einen spitz endenden Schwanz sowie einen flachen bekrönten Kopf. Die Heilbronner Signatur, in nahezu einheitlicher Strichstärke ausgeführt, mit wenig definiertem Kopf und spannungslosen Flügeln, wirkt im Vergleich dazu brav und kraftlos. Sie erscheint zwar plausibel, dürfte aber dennoch falsch bzw. eben mit von einer Vorlage kopiert sein. Dass Kopiervorlagen durchaus auch die Signaturen der Originale enthielten, wurde zuvor bereits bei den Lochpausen aus dem 17. Jahrhundert aufgezeigt.

Zuschreibung und Händescheidung bei Werken von Cranach

Die vielen motivischen, ausführungstechnischen und stilistischen Detailunterschiede legen den Schluss nahe, dass alle fünf besprochenen Varianten des Heilbronner

⁴⁵ Schaffhausen, Sturzenegger-Stiftung, Museum zu Allerheiligen, Inv. Nr. A 1781

⁴⁶ Darmstadt, Hessisches Landesmuseum

⁴⁷ Lyon, Musée des Beaux-Arts, Inv. Nr. B-494

⁴⁸ Berlin, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 635

⁴⁹ Aschaffenburg, Bayerische Staatsgemäldesammlung, Inv. Nr. 5566

⁵⁰ Liverpool, Walker Art Gallery, Acc. No. WAG1223

Luther-/Bora-Bildnistyps von verschiedenen Malern zu verschiedenen Zeiten gefertigt wurden. Aber stammt auch eines der Paare oder Einzelbilder von Cranach selbst?

Die Händescheidung innerhalb der Werke des Cranach-Kreises ist schwer, da in der Cranach-Werkstatt eine große Zahl von Mitarbeitern tätig war. Unter Berücksichtigung der durchschnittlichen Mitarbeiterzahl von sechs, bei Großaufträgen auch zehn und mehr Gesellen und einem Bestehen der Werkstatt von 1505 bis zum Tode von Cranach dem Jüngeren 1586 könnten im Lauf der Jahrzehnte 50 oder mehr Maler die Cranach-Werkstatt durchlaufen haben, die sich alle einem einheitlichen Mal- und Motivstil unterzuordnen hatten, den sie nach Ende ihrer Lehrzeit vielleicht auch in eigenen Werkstätten fortgeführt haben. Die Cranach-Werkstatt ist der Ursprung und Fixpunkt der sogenannten sächsischen Malerschule, deren Stil weit über Sachsen hinaus noch bis zum Beginn der Barockzeit wirkt.

Eine sichere Zuschreibung von Werken an Cranach oder einen seiner Söhne ist nur sehr eingeschränkt möglich und orientiert sich oft nur an qualitativen Aspekten. So schreibt man die qualitativsten Werke in der Regel Cranach d.Ä. zu und dann dem Qualitätsgefälle folgend seinen Söhnen, seiner Werkstatt und seinem Umkreis. Diese tradierte und vor allem noch auf dem Kunstmarkt gepflegte Art der Zuschreibung wird von der jüngeren Forschung jedoch in Frage gestellt, da man in Cranach d.Ä. inzwischen einen vielbeschäftigten Werkstattleiter sieht, der oftmals vielleicht nur schnelle Entwürfe gefertigt hat und die langwierige Ausführung der Gemälde oftmals seinen sicher handwerklich versierten Mitarbeitern überlassen haben könnte.⁵¹

In den 1530er Jahren wirkten Cranachs Söhne Hans (um 1513–1537) und Lukas der Jüngere (1515–1586) schon als ausgebildete Maler in der Malerwerkstatt des Vaters mit. Auch ihr Anteil an den Werken jener Zeit ist nur schwer auszumachen. Zwar gibt es immer wieder Forschungsansätze, die versuchen, individualtypische Merkmale innerhalb der Cranach-Dynastie auszumachen, doch kaum eines der Ergebnisse findet einhellige Zustimmung oder hat Bestand. So hat z.B. der Braunschweiger Galeriedirektor Eduard Flechsig (1864–1944) um 1900 in seinen „Cranachstudien“ zahlreiche Werke der Hand des Cranach-Sohnes Hans zugeschrieben,⁵² diese Zuschreibungen aber später widerrufen.

Diese Zuschreibungsproblematik liefert den Grund, warum es zu vielen Werken des Cranach-Kreises kontroverse Bewertungen in der Kunstwissenschaft gibt. Die wechselnden Zu- und Abschreibungen spiegeln sich auch in den bisherigen Expertenmeinungen zu den beiden Heilbronner Bildnissen wider. Und auch die Authentizität des Bildnispaars aus Penig, das im Verzeichnis der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen von 1890 noch „mindestens als ausgezeichnetes Schulbild, wenn nicht Cranach's eigne Arbeit“⁵³ und bei Röber 1983 als „Werkstatt-

⁵¹ Zur Entwurfspraxis in der Cranach-Werkstatt vgl. HOFBAUER, Cranach (2010).

⁵² FLECHSIG, Cranachstudien (1900)

⁵³ STECHE, Kunstdenkmäler (1890), S. 46f.

kopie L. Cranachs d.Ä.“ galt,⁵⁴ wurde bei der Ausstellung auf der Wartburg 2015 von Wissenschaftlern erneut in Frage gestellt.⁵⁵

Abhängigkeits-Hypothese

Falls man doch nach rein augenscheinlichen Aspekten und ohne Rücksichtnahme auf eventuelle restauratorische Eingriffe versuchen will, innerhalb der erhaltenen Varianten des Heilbronner Luthertyps die „authentischste“ Variante zu benennen, so käme aus stilkritischen Erwägungen vielleicht am ehesten das Bildnispaar in Muskegon in Frage, das schon Valentiner 1939 für ein charakteristisches Werk Cranachs hielt. Das 1537 datierte Lutherbildnis in Muskegon stimmt stilistisch mit dem motivisch etwas abweichenden Bildnis von Luther als Junker Jörg im Museum der Bildenden Künste in Leipzig⁵⁶ überein und deckt sich in den Gesichtszügen des



⁵⁴ RÖBER, Werke (1983)

⁵⁵ Streit um Cranach-Werke. Alles Fälschung? In: Mopo24 vom 05.10.2015

⁵⁶ Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 566; auf Buchenholz, 33,5 x 25,3 cm

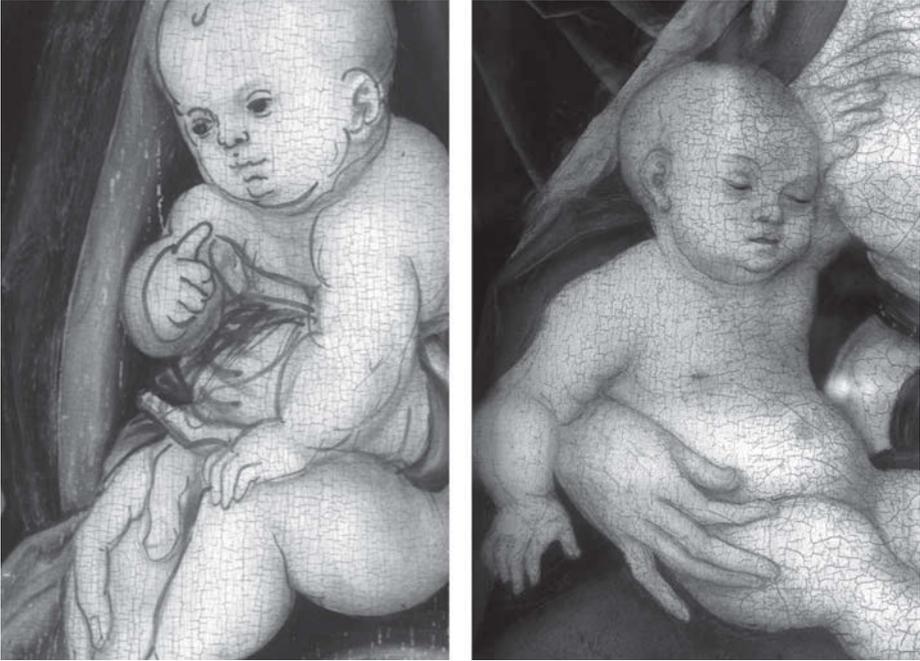
Reformators, in seiner Haarfülle, der Gestalt des Bartes sowie der Behandlung der Haare und Hände motivisch weitgehend mit dieser Tafel, die als Original von der Hand des älteren Cranach gilt.

Es ergäbe sich also folgende Abhängigkeit: 1522 schuf Cranach den Holzschnitt mit Luther als Junker Jörg; in direkter Abhängigkeit von diesem Holzschnitt entstand das von der Größe und vielen Details vollkommen übereinstimmende Gemälde in Leipzig, vielleicht schon gleichzeitig mit dem Holzschnitt, eher aber erst einige Jahre später. Die Tafel in Muskegon könnte als leicht variierte Wiederholung der Leipziger Tafel 1537 auch in der Cranach-Werkstatt entstanden sein. Dabei sprechen auch die zurückhaltenden Schattierungen der Tafel in Muskegon für eine Authentizität des Gemäldes, denn prinzipiell finden sich auf sicheren Tafeln der Cranach-Werkstatt nur sehr dezente Schattenpartien in den Gesichtern, vielmehr dominiert ein helles Inkarnat. Auch die Praxis der Variation spricht für die Cranach-Werkstatt, da dort Bilder praktisch nie nur einfach wiederholt, sondern stets in Details variiert wurden. Die Datierung 1537 für das Bild in Muskegon ist plausibel, da wie zuvor dargestellt ab etwa 1530 eine restrospektive Rückschau auf Luthers Leistung einsetzt und 1534 die vollständige Luther-Bibel erschien, der bis ins 17. Jahrhundert noch häufig der Holzschnitt mit Luther als Junker Jörg beigegeben war. Außerdem war Luther 1537 schwer erkrankt, so dass für dieses Jahr auch möglich scheint, dass bereits Gedächtnisbilder im Hinblick auf seinen möglichen Tod geschaffen worden sein könnten.

Die Wiederholungen des Luther-Motivs aus Muskegon könnten, unter Übernahme von Aufschriften und Datierung 1537 wie in Penig, oder in unbeschrifteten und undatierten Versionen wie in Heilbronn oder ehemals in Amsterdam, zu späteren Zeiten von anderen Malern außerhalb der Cranach-Werkstatt gemalt worden sein. Dabei muss nicht zwangsläufig immer die heute in Muskegon befindliche Darstellung als Vorlage gedient haben, sondern die Tafeln können auch untereinander kopiert oder nach einer heute nicht mehr bekannten Vorlage entstanden sein.

Infrarot-Reflektografie

Um weitere Einblicke zur Entstehung der Heilbronner Tafeln zu gewinnen, wurden die Bildnisse am 11. Februar 2014 in der Sakristei der Kilianskirche von Dr. Michael Hofbauer und Peter Schmelzle mittels Infrarotreflektografie untersucht. Bei diesem berührungs- und zerstörungsfreien optischen Verfahren kann eine eventuell vorhandene Unterzeichnung unter der Malschicht im Digitalbild sichtbar gemacht werden. Die Art der Unterzeichnung erlaubt dann Rückschlüsse auf den Entstehungsprozess. Eine freie Unterzeichnung mit schnellem suchenden Strich und zahlreichen Pentimenten (d. h. Abweichungen zum ausgeführten Gemälde) kann auf eine originäre Motivfindung des Künstlers hinweisen, während eine zaghafte Unterzeichnung mit formverbindlichem Strich auf die Kopie einer Vorlage unter Verwendung einer Übertragungshilfe schließen lässt.



Infrarot-Reflektogramme (Details): Links Madonna mit Kind und Johannesknaben in Maastricht (IRR-Aufnahme: Dr. Michael Hofbauer und Peter Schmelzle, 21. März 2012); rechts Madonna, das Kind stillend in Leipzig (IRR-Aufnahme: Dr. Michael Hofbauer, 9. Mai 2011).

Als Vergleichsbeispiele seien hier zwei Detailausschnitte aus der Untersuchung von Cranach-Madonnen unterschiedlicher Entstehungszeiträume gezeigt. Bei der wohl um 1513–16 entstandenen Madonna mit Kind und Johannesknaben aus der Cranach-Werkstatt im Bestand des Bonnefantenmuseums Maastricht⁵⁷ tritt speziell im Bereich der Hände Marias, die das Kind halten, im Reflektogramm der unsichere, die optimale Form noch suchende Strich des Malers in der Unterzeichnung zu Tage. Bei dieser Madonna handelt es sich damit sicher um eine freie Bildfindung und daher um ein originäres Werk, dem keine verbindliche Vorlage zugrunde liegt, sondern dessen Entwurf frei mit Feder oder Pinsel auf dem grundierten Holzbrett ausgeführt wurde. Bei der das Kind stillenden Madonna aus dem Museum der bildenden Künste in Leipzig⁵⁸, die um 1530–35 entstand, zeigt sich zwar eine ähnlich kräftige, aber weitaus formverbindlichere Unterzeichnung, bei der lediglich die

⁵⁷ Maastricht, Bonnefantenmuseum, Inv. Nr. 3762

⁵⁸ Leipzig, Museum der bildenden Künste, Inv. Nr. 42

Armhaltung des Kindes und die Fingerspitzen noch nachträglich korrigiert wurden. Hier wurde das Motiv sicher mit einer Vorlage auf den Malgrund übertragen und danach nur in Details korrigiert, im Speziellen um eine etwas zu breit geratene Vorlage auf eine schmälere Tafel zu bringen, so dass der Arm des Kindes nicht unmittelbar an der Kante der Tafel liegt.



*Martin Luther als Junker Jörg,
Heilbronn, Infrarot-Reflektogramm vom 11. Februar 2014.
(IRR-Aufnahme: Dr. Michael Hofbauer und Peter Schmelzle)*

Bei den Heilbronner Bildnissen sucht man eine solch deutliche Unterzeichnung jedoch vergeblich. Die Heilbronner Luthertafel weist im Infrarot-Reflektogramm keine dicke oder durchgängige Unterzeichnung auf. Eine Tusch-Unterzeichnung mit Pinsel oder Federkiel ist damit ausgeschlossen. An der rechten Schläfe, längs des Nasenrückens und der Nasenflügel sowie an den Konturen der Oberlippe zeichnen sich einige feine Linien ab, die möglicherweise von einer formverbindlichen Unter-

zeichnung mit Silberstift herrühren. Im Bereich der Augen kann keine Unterzeichnung ausgemacht werden. Die auch im Gemälde sichtbaren Konturlinien der Finger sind nicht zwangsläufig durchscheinende Unterzeichnung, sondern können auch Teil der Malerei sein. Am Ohr und am darunterliegenden Halsbereich wurden im Infrarot-Reflektogramm ferner Spuren von Übermalungen sichtbar.

Im Infrarot-Reflektogramm des Damenbildnisses ließ sich überhaupt keine Unterzeichnung feststellen. Das Damenbildnis weist schon bei normaler Betrachtung generell stärker ausgeprägte Konturlinien in der Malerei auf als das Lutherbild. Die Kleidung der Dame, die Konturen des Kopfes und der Hände usw. sind nahezu überall durch dunkle Linien scharf abgegrenzt, so dass unter diesen (nicht durchleuchtbaren, weil schwarzen) Linien vielleicht auch eine formverbindliche Unterzeichnung vermutet werden kann oder aber diese Linien sogar die Unterzeichnung darstellen und dann als konturgebender Teil der Malerei nicht deckend übermalt wurden.



*Katharina von Bora, Heilbronn, Infrarot-Reflektogramm vom 11. Februar 2014.
(IRR-Aufnahme: Dr. Michael Hofbauer und Peter Schmelzle)*

Das Fehlen einer klar erkennbaren Unterzeichnung bei beiden Bildern stützt zwar die These ihrer ursprünglichen Zugehörigkeit, die andersartige Handhabung von Konturlinien beim Damenbildnis spricht jedoch auch gegen eine gemeinsame Entstehung. Vielleicht entstanden die Bildnisse ja in einer Malerwerkstatt mit mehreren Malern, wo sie zwar gleichzeitig gemalt wurden, wo aber auch unterschiedlich geschulte Hände die unterschiedliche Konturierung und die qualitätvollere Malweise des Damenbildnisses erklären würden.

Jedenfalls bestätigen fehlende Unterzeichnung und fehlende Pentimente das Ergebnis der kunsttheoretischen Überlegungen, dass es sich bei dem Heilbronner Bildnispaar um keine freie Bildfindung, sondern um die Wiederholung eines bestehenden Motives bzw. die Umsetzung einer auf einem anderen Medium vorhandenen Vorlage handelt, die wahrscheinlich als Pauszeichnung oder unter Zuhilfenahme einer Übertragungshilfe wie des Panthografen auf den Malgrund übertragen wurde.

Fazit

Am Ende dieser Überlegungen sollen die für die Heilbronner Tafeln wichtigsten Fragen gestellt werden: Wer hat die Tafeln gemalt, wann und warum?

In der vorhergehenden Betrachtung wurde aufgezeigt, wie nahe Cranach dem Reformator Martin Luther stand und dass praktisch alle authentischen Bildnisse Luthers auf die Cranach-Werkstatt zurückgehen, wobei nur vergleichsweise wenige Porträtaufnahmen angefertigt wurden, die dann die Vorlage für viele Motivvarianten bildeten. Ausgehend von einer einzelnen Porträtaufnahme konnten die Dargestellten auch durch Variationen jünger oder älter abgebildet werden. Die Motive wurden zum Teil über Jahrzehnte wiederholt und auch andere Maler haben die Cranachschen Vorlagen aufgegriffen.

Die Heilbronner Tafeln sind gemäß der technologischen Untersuchung keine freie Bildfindung, sondern sie entstanden nach verbindlichen Vorlagen. Für die Vorlage des Heilbronner Motivtyps kommt eine Entstehung ab 1537 in Frage, womit auch die Heilbronner Bildnisse sicher nicht vor 1537 entstanden sind. Eine gemeinsame Entstehung und Zusammengehörigkeit der beiden Heilbronner Bilder ist wahrscheinlich. Der Kopist hat beim Lutherbild Kleinigkeiten wie das Rüschenhemd oder den Daumen variiert, während das Damenbildnis ein eigentümliches Pasticcio aus einem Bora-Darstellungstyp und einem höfischen Damenbildnis von 1534 ist.

Aufgrund von stilistischen Merkmalen und nicht zuletzt aufgrund der völlig untypischen Katharina von Bora kann eine Entstehung der Tafeln innerhalb der Cranach-Werkstatt abgelehnt werden, da man Bora dort sicherlich mit ihrer ansonsten einheitlich behandelten Physiognomie und mit der üblichen schlichten Kleidung dargestellt hätte. Gleichwohl darf dem Kopisten – eben weil er mindestens zwei Cranach-Frauentypen kombiniert hat – eine gewisse Kenntnis der Urheberschaft Cranachs und verschiedener Cranachscher Motive unterstellt werden.

Wie bei den Junker-Jörg-Bildern aus Weimar und Leipzig belegt, geriet das Wissen um die Identität des Dargestellten, wenn er nicht durch Beischriften kenntlich war, bis zum 18. Jahrhundert in Vergessenheit. Es ist daher gut vorstellbar, dass unsere Heilbronner Bilder auch erst im späten 17. oder frühen 18. Jahrhundert entstanden sind. Möglicherweise sind die Heilbronner Tafeln Kopien nach den Tafeln im Stile derer in Muskegon, nachdem deren Inschriften übermalt worden waren. Möglicherweise sind die Heilbronner Tafeln auch Kopien, die man nach ruinösen und heute verlorenen Vorlagen angefertigt hat, bei denen das Damenbild schon so sehr geschädigt war, dass man es frei im Stile Cranachs rekonstruiert hat. Und möglicherweise hat der unbekannte Kopist bei der Anfertigung der Tafeln die Dargestellten auch für ganz andere Personen gehalten: vielleicht für das Patronatspaar einer Kirche oder vielleicht sogar für Cranach und seine Frau.

Die Heilbronner Bildnisse sind künstlerisch reizvolle Zeugnisse der Nachwirkungen, die Lucas Cranach und seine Werkstatt mit ihren Bildideen ausgelöst haben. Sie stammen zwar wohl nicht direkt aus der Cranach-Werkstatt, aber höchstwahrscheinlich schon noch aus einer Zeit, in der die Kopie einer Bildidee mehr dem Transport einer Botschaft als dem gewerblichen Kunstbetrieb diente. Die Heilbronner Gemälde sind daher keine „Fälschungen“ und keine „wertlosen Kopien“, sondern der Cranach-Nachfolge zuzurechnende Zeitdokumente mit musealem Seltenheitswert. Das Heilbronner Luther-Bildnis dokumentiert einen Luther-Darstellungstyp, der sicher auf Cranach zurück geht. Das qualitativ höherwertige Damenbildnis, bei dem aufgrund der unterschiedlich behandelten Konturlinien vielleicht auch noch eine weitere Malerhand mitgewirkt hat, geht gleich auf mehrere Cranachsche Vorlagen zurück.

Der Wert der Bilder liegt in der Dokumentation des Luther-Darstellungstypus, von dem es in Deutschland sonst nur noch das Exemplar aus Penig gibt, sowie in der eigentümlichen Pasticcio-Komposition des qualitätvollen Damenbildnisses.

Nachdem die korrespondierenden Tafeln aus Penig, die lange Zeit nicht mehr öffentlich zu sehen waren, zu den Höhepunkten des Thüringer Themenjahres „Bild und Botschaft“ 2015 zählten, wäre es mit Hinblick auf die Lutherdekade und die bevorstehenden Reformationsjubiläen wünschenswert, wenn die Heilbronner Tafeln nicht weiterhin ein Schattendasein in der Sakristei der Kilianskirche fristen würden, sondern wenn der für die früh reformierte Stadt Heilbronn symbolträchtige Luther und die ihn begleitende Dame wieder öffentlich präsentiert werden würden.⁵⁹

⁵⁹ Der Autor dankt für die tatkräftige Unterstützung seiner Recherchen: Dr. Michael Hofbauer, Cranach Research Institute, Heidelberg; Annette Geisler, Stadtarchiv Heilbronn; Peter Wanner, Stadtarchiv Heilbronn; Hans-Jörg Eiding, Kilianskirche Heilbronn; Gerd Bäuerle, Kilianskirche Heilbronn; Dr. Rita E. Täuber, Städtische Museen Heilbronn; Dr. Andreas Pfeiffer, Museumsdirektor i. R., Heilbronn; Prof. Dieter Koepplin, Kunsthistoriker, Basel; Maren May, Landesamt für Denkmalpflege Sachsen; Dr. Maria Effinger, Digitalisierungszentrum der Universitätsbibliothek Heidelberg; Barry Bauman, Restaurator, River Forest, Illinois.

Literatur

- 450 Jahre Reformation in Heilbronn. Ursachen, Anfänge, Verlauf (bis 1555). Bearb. v. Helmut Schmolz u. Hubert WECKBACH. Heilbronn 1980 (Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Heilbronn 23)
- BECHSTEIN, Hans Dieter: Heilbronn. Die Kilianskirche: Mittelpunkt der Stadt. Heilbronn 1975
- CÁRDENAS, Livia: Friedrich der Weise und das Wittenberger Heiltumsbuch. Mediale Repräsentation zwischen Mittelalter und Neuzeit. Berlin 2002
- FLECHSIG, Eduard: Cranachstudien. Erster Teil. Leipzig 1900
- HESS, Daniel / MACK, Oliver: Luther am Scheideweg oder der Fehler eines Kopisten? Ein Cranach-Gemälde auf dem Prüfstand. In: AUGUSTYN, Wolfgang / SÖDING, Ulrich (Hg.): Original – Kopie – Zitat. Kunstwerke des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Passau 2010 (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München 26), S. 279–295
- HOFBAUER, Michael: Cranach – die Zeichnungen. Berlin 2010
- LÜDECKE, Heinz: Lucas Cranach der Ältere. Der Künstler und seine Zeit. Berlin 1953
- MARX, Harald / MÖSSINGER, Ingrid (Hg.): Cranach. Katalog zur Ausstellung in Chemnitz. Mit einem Bestandskatalog der Gemälde in den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Erarbeitet von Karin Kolb. Köln 2005
- MESSLING, Guido (Hg.): Die Welt des Lucas Cranach (1472–1553). Anlässlich der Ausstellung Die Welt des Lucas Cranach, Palast der Schönen Künste, Brüssel, 20. Oktober 2010 – 23. Januar 2011. Brüssel 2010
- RÖBER, Wolf-Dieter: Die Werke Lucas Cranachs d. Ä., Lucas Cranachs d.J. und ihrer Werkstatt im Erzgebirge. In: Sächsische Heimatblätter 6 (1983), S. 241ff.
- SCHADE, Werner: Die Werkstatt. In: Die Malerfamilie Cranach. Dresden 1974, S. 45ff.
- SCHÖLL, A.: Weimars Merkwürdigkeiten einst und jetzt. Weimar 1847
- SCHUCHARDT, Christian: Lucas Cranach des Aeltern Leben und Werke. Bd. 3. Leipzig 1871
- SCHUCHARDT, Günter (Hg.): Cranach, Luther und die Bildnisse. Thüringer Themenjahr „Bild und Botschaft“. Eisenach 2015
- STECHE, R.: Beschreibendes Verzeichnis der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen. Bd. XIV: Amtshauptmannschaft Rochlitz. Dresden 1890
- THULIN, Oskar: Cranach und Luther. In: Ders.: Cranach-Altäre der Reformation. Berlin 1955, S. 149–154
- VOGEL, Julius: Luther als Junker Georg. In: Zeitschrift für bildende Kunst 53 / NF 29 (1918), S. 57–65