



Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte

Im Auftrag des Vereins für Reformationsgeschichte herausgegeben von Irene Dingel

Band 104
Kritischer Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)

Kritischer Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)

Herausgegeben von
Anselm Schubert, Daniel Hess, Gunnar Heydenreich,
Oliver Mack und Andreas Maier

Katalogbeiträge von
Daniel Görres, Amalie Hänsch, Thomas Klinke,
Wibke Ottweiler und Aline Sindel

Unter Mitarbeit von Vincent Christlein





Unterstützt durch das Deutsche Nationalkomitee des Lutherischen Weltbundes
mit Mitteln der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands (VELKD).

Vorwort

Die Bedeutung Martin Luthers für die Religions- und Kulturgeschichte ist unbestritten. Anders als seine eigenen Werke sind die für seine Wirkungsgeschichte fast ebenso wichtigen zeitgenössischen Porträts jedoch bislang weder vollständig gesammelt noch kritisch erschlossen. Diese Luther-Bildnisse sind in Gesellschaft und Forschung mit hohem Wiedererkennungswert weltweit präsent, obwohl über ihren historischen Verwendungszusammenhang, ihre Datierung und ihre Authentizität bislang weithin Unklarheit herrschte.

Der vorliegende *Kritische Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)* (KKL) ist das erste auf Vollständigkeit zielende Verzeichnis aller überlieferten druckgrafischen und gemalten Luther-Porträts aus dem ersten Jahrzehnt der Reformation. Um der wissenschaftlichen Forschung und der interessierten Öffentlichkeit ein verlässliches Instrument zur kunst- und reformationshistorischen Beurteilung dieser wichtigen Bildbestände an die Hand zu geben, wurden die Porträts mit kunsttechnologischen und informationstechnologischen Mitteln neu untersucht und kunst- und reformationshistorisch kontextualisiert.

Der vorliegende Katalog stellt die gedruckte Fassung des 2022 im Cranach Digital Archive online erschienenen *Kritischen Katalogs der Luther-Bildnisse (1519–1530)* dar (lucascranach.org). Die online-Variante bietet zu allen Luther-Bildnissen umfassende Dokumentationen mit hochauflösenden Abbildungen und einer Vielzahl von kunsttechnologischen und kunsthistorischen Einzeluntersuchungen, während der gedruckte Katalog die wichtigsten Informationen für die praktische Arbeit in Kunstgeschichte, Theologie und Geschichtswissenschaft in übersichtlicher Form bereitstellt.

Ein solches Projekt kann nur auf der Basis einer engen Kooperation unterschiedlicher Disziplinen und Institutionen gelingen. Gefördert wurde das Projekt von 2018–2021 durch Mittel des Wettbewerbs der Leibniz-Gemeinschaft im Rahmen des Paktes für Forschung und Innovation. Das Germanische Nationalmuseum sowie sein Institut für Kunsttechnik und Konservierung, das Cranach Digital Archive, der Lehrstuhl für Neuere Kirchengeschichte der Universität Erlangen-Nürnberg, der Lehrstuhl für Informatik 5 (Mustererkennung) der Universität Friedrich-Alexander Erlangen-Nürnberg sowie das Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft der Technischen Hochschule Köln haben dabei ihre Ressourcen und Expertisen zur Verfügung gestellt.

Wir danken sehr herzlich dem Deutschen Nationalkomitee des Lutherischen Weltbundes, das mit einem großzügigen Zuschuß die Drucklegung eines derartig aufwändigen Werkes erst ermöglicht hat. Wir danken dem Vorstand des Vereins für Reformationgeschichte für die Aufnahme des Bandes in die Reihe der »Quellen und Forschungen zur Reformationgeschichte« und hier namentlich Prof. Dr. Irene Dingel als Herausgeberin der Reihe.

Der größte Dank geht aber an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die auch unter schwierigen Corona-Bedingungen weit über das Erwartbare hinaus mit ihrer Begeisterung und ihrer Hingabe ein Projekt möglich gemacht haben, das in seiner interdisziplinären Ausrichtung neue Wege beschreitet.

Nürnberg, im Juni 2023

Die Herausgeber

Inhalt

A. Einleitung.....	8
I. Individuum und Ähnlichkeit im Porträt der Frühen Neuzeit.....	9
II. Die Luther-Bildnisse der Reformationszeit – ein Forschungsüberblick.....	11
B. Methodik.....	24
I. Methodische Grundlagen.....	25
II. Hinweise zu den kunsttechnologischen Verfahrensweisen.....	28
III. Mustererkennung.....	32
C. Kritischer Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530).....	46
Bildnisgruppe I	
Martin Luther als Augustinermönch (1519–1524).....	47
Bildnisgruppe II	
Martin Luther als »Junker Jörg« (ab 1521).....	167
Bildnisgruppe III	
Hochzeitsbildnisse Martin Luthers und Katharina von Boras (1525–1526).....	209
Bildnisgruppe IV	
Martin Luther als Ehemann und Reformator im Doppelbildnis (1528–1530).....	263
Bildnisgruppe V	
Martin Luther im Brustbildnis mit Baret (ab 1530).....	343
Danksagung.....	361
Abbildungsnachweis.....	364
Quellen- und Literaturverzeichnis.....	365

A. Einleitung

I. Individuum und Ähnlichkeit im Porträt der Frühen Neuzeit

In der Kulturgeschichte der Frühen Neuzeit gilt das Bildnis als Ausdruck eines neuen Verständnisses von Individuum und Persönlichkeit und die naturgetreue Darstellung als Errungenschaft eines frühmodernen künstlerischen Selbstbewusstseins am Umbruch vom Mittelalter zur Renaissance. Mit Blick auf die den Bildnissen beigegebenen Herrschaftszeichen und Symbole sowie die unabhängig von Alter und Anlass vielfach stereotypen Erscheinungsformen sind diese Vorstellungen jedoch kritisch zu hinterfragen. In der jüngeren Forschung erweisen sich Porträts weniger als Ergebnis eines gewandelten epochalen Verständnisses von Natur und Persönlichkeit, sondern sind im vielschichtigen Kontext von formelhafter Aufladung und Verlebendigung, Repräsentation und Gruppenbildung, Memoria und Propaganda zu verstehen.

Dies gilt auch für die Luther-Bildnisse, die nach herkömmlichem Verständnis als Imagebildungen gelten, die das Leben Luthers und die Reformationsbewegung propagandistisch begleiteten. Als größter Porträtkomplex des 16. Jahrhunderts sind sie im Spannungsfeld zwischen kulturbildhafter Verehrung und propagandistischer Vereinnahmung neu zu verorten. Im Rahmen des KKL liegt der Fokus dabei auf den eigenständigen Bildnissen Luthers, da ihnen im Vergleich zu den historisierenden, allegorisierenden und karikierenden Darstellungen ein ungleich höherer historischer Zeugniswert zuzuschreiben ist. Diese Aussage ist freilich selbst wieder historisch zu perspektivieren.

Schon im Lebensumfeld Luthers war die Ähnlichkeit, d. h. die möglichst lebensechte Darstellung eines Porträtierten, ein Leitmotiv der Porträtkunst, wie dies das Bildnis des Humanisten Christoph Scheurl von Lucas Cranach d. Ä. aus dem Jahr 1509 in besonderer Weise verdeutlicht. Die dem Bildnis beigegebene Inschrift macht deutlich, dass das gemalte Bildnis dem lebenden Scheurl zum Verwech-

seln ähnlich sei. In solchen Bildnissen trat die Kunst in einen Paragone mit der Wirklichkeit, und als bester Maler galt fortan, wer die Natur am überzeugendsten nachzuahmen vermochte. In der Bildnismalerei des frühen 16. Jahrhunderts wurde die lebensnahe Wiedergabe zum Prüfstein der künstlerischen Qualität und zum Künstlerlob in den beigegebenen Inschriften.

Dieser Authentizitätsanspruch wurde freilich im ersten Drittel des 16. Jahrhunderts grundlegend erweitert. Lucas Cranach d. Ä. selbst unterschied 1520 in seinem Kupferstich Martin Luthers zwischen dem äußeren und inneren Bild des Porträtierten: Während der Künstler nur die sterblichen Züge wiedergeben könne, biete Luthers eigenes Werk dessen unsterbliches Abbild. Analog hielt Albrecht Dürer in seinem Bildnis Philipp Melanchthons von 1526 fest, dass seine Hand zwar das Aussehen Philipps, nicht aber seinen Geist festzuhalten vermöge.¹ Im Bildnisstich von Erasmus von Rotterdam aus demselben Jahr vermerkte er, dass er das Bildnis nach dem Leben gezeichnet habe, die Werke des Erasmus aber ein besseres Bild des Gelehrten zeigten.² Mit dem unvergänglichen geistigen Werk vermochte das nach dem vergänglichen Leib gezeichnete Bild nicht mitzuhalten und gab deshalb den Charakter einer Persönlichkeit letztlich nur bedingt wieder. Der klassische Topos vom Wettstreit der Künste prägte so schon in der Frühen Neuzeit die Vorstellung von der authentischen Abbildhaftigkeit eines Porträts.

Erst mit der Entwicklung der Anthropologie im späten 18. Jahrhundert etablierte sich eine zunehmend psychologisierende Bildnisdeutung, die auch für die Beurteilung der Luther-Bildnisse weitreichende Konsequenzen hatte.³ Die Grundlage hierfür hatte u. a. der Zürcher Theologe Johann Caspar Lavater mit seinen physiognomischen Theorien und der Deutung von Bildnissen historischer Persönlichkeiten gelegt. In seiner Porträt-

1 Vgl. Schoch 2001, Nr. 101.

2 Vgl. ebd., Nr. 102.

3 Vgl. dazu als ältere Überblickswerke Schings 1994 und Dürbeck 1998.

sammlung finden sich auch zwei Luther-Bildnisse. Zum Cranach-Stich von 1520 (I.2D1) vermerkte Lavater: »[...] kein genialischer Schädel, nur kalter Verstand, [...] kein Weltumwälzer im Ganzen.«⁴ Das nach 1530 zur Ikone des Reformators gewordene Bildnis Luthers in Schaubes und Barets zeigt dagegen die Gesichtsform »[...] des dennoch großen, einzigen, unvergleichbaren Luthers.«⁵ Lavaters psychologisierende Bildauslegungen wirkten über die Historienbilder des 19. Jahrhunderts bis weit in die Lutherforschung des 20. Jahrhunderts fort und spielten in der Frage nach der Authentizität der jeweils diskutierten Luther-Bildnisse eine zentrale Rolle. Erst in der neueren reformationsgeschichtlichen Forschung ist man davon abgekommen, die Luther-Bildnisse als authentischen Ausdruck seiner religiösen, emotionalen und biografischen Entwicklung zu verstehen.⁶ Dennoch sind sie als Zeugnis der zeitgenössischen Wahrnehmung der Person Luthers von unübertroffenem Quellenwert. Die Luther-Bildnisse sind auch in der Hinsicht von singulärer Bedeutung, als von keiner anderen Persönlichkeit des 16. Jahrhunderts eine vergleichbare Reihe von Porträts

über den gesamten Lebenszeitraum überliefert sind. Freilich verführte eben dies auch dazu, die Luther-Bildnisse als gemalte Biografie zu verstehen.

Da Luther-Bildnisse überdies in Serie hergestellt und über den Entstehungsanlass hinaus in verschiedenen Kopien verbreitet wurden, ist für jeden einzelnen Typus der Entstehungszeitpunkt und die konkrete Verortung in der öffentlichen Wahrnehmung Luthers kritisch zu hinterfragen. Die in Serie hergestellten autonomen Luther-Bildnisse werfen schließlich auch ein Licht auf die seriellen Fertigungsprozesse in der frühneuzeitlichen Kunstproduktion. Die Luther-Bildnisse bieten eine Basis für die Erörterung der historischen Techniken und Rahmenbedingungen der seriellen Produktion von Porträtmalereien und der gattungsübergreifenden Verwendung von Vorlagen und Übertragungsmethoden. Bis auf wenige Beispiele fehlen bislang belastbare Befunde zu den spezifischen Techniken serieller Fertigung. Der Grund hierfür liegt in den fehlenden schriftlichen Quellen und im immensen Aufwand, den eine angemessen minutiöse Erfassung und Auswertung der Einzelwerke erzeugen würde.

4 Zitiert nach Mraz / Schögl 1999, S. 113.

5 Vgl. Hess / Mack 2010, S. 279–281.

6 Vgl. die Einleitungen in Koeplin / Falk 1974 und Warnke 1984.

II. Die Luther-Bildnisse der Reformationszeit – ein Forschungsüberblick

Im Folgenden können nur die wichtigsten forschungsgeschichtlichen Entwicklungen zu den Luther-Bildnissen der Reformationszeit dargestellt werden. Dazu wird die Forschungsliteratur in insgesamt drei Gruppen unterschieden, wobei Überschneidungen immer wieder begegnen.⁷

Die zahlenmäßig größte Gruppe sind rein quantitative Verzeichnisse von Luther-Porträts, die im Laufe der mit dem 17. Jahrhundert beginnenden Sammlungsgeschichte in ihrem Umfang nicht unerheblich variieren: Während bis 1900 die Verzeichnisse (vor allem in Bezug auf Werke Cranachs) immer weiter ausgedehnt wurden, schrumpfte mit Eduard Flechsig seit 1900 der Kanon der als authentisch angesehenen Porträts auf ein Minimum. Im Laufe des 20. Jahrhunderts erweiterten auch gedruckte Luther-Porträts anderer Künstler sowie Gemälde der Cranach-Werkstatt die Untersuchungsgrundlage.

Weitaus weniger häufig sind meist recht knappe qualitative Analysen einzelner Bildwerke oder Bildwerksgruppen: Solche zunächst kunsthistorischen Analysen beginnen erst nach der Etablierung der Kunstgeschichte als akademischem Fach um 1900. Erst mit der zunehmenden Anzahl kunsttechnologischer Untersuchungen seit den 1970er Jahren war es möglich, über stilkritische Vergleiche hinaus belastbare Aussagen zu Herkunft und Entstehungszeitraum zu treffen.

Die kleinste Gruppe bilden narrative Kontextualisierungen, die sich um eine historische Einordnung und Deutung der Entstehung der Luther-Porträts, ihrer Bezüge und ihres Wandels bemühen. Solche Studien setzen die quantitativen Verzeichnisse und die qualitativen Analysen voraus und stehen unter dem Einfluss wechselnder historiografischer Trends.

1. Quantitative Verzeichnisse und kunsttechnologische Analysen

Das Sammeln und Verzeichnen überlieferter Luther-Bildnisse begann bereits im Zuge der um 1700 einsetzenden Selbsthistorisierung des Luthertums.⁸ Unter einer noch weitgehend hagiografischen Perspektive sammelte etwa Christian Juncker Nachrichten über verschiedene Gemälde, Drucke und Medaillen mit Luther-Porträts und bot auch bereits eine Reihe von Abdrucken.⁹ Doch im Laufe des 18. Jahrhunderts brachte man im Luthertum, auch in Ablehnung des katholischen Heiligenkultes,¹⁰ bildlichen Zeugnissen Luthers aus der Reformationszeit zunehmend

eine gewisse Reserviertheit entgegen,¹¹ sodass die wissenschaftliche Sammlung überlieferter Luther-Porträts erst mit Beginn der kunsthistorischen Cranach-Forschung um 1760 einsetzte. Auf Junckers Sammlung beruhte etwa die knappe Behandlung der Luther-Porträts in Carl Eberhard Reimers erster monografischer Abhandlung zu Lucas Cranach d. Ä. von 1761.¹² Auch die von Adam von Bartsch (1808) und Joseph Heller (1821) erstellten Werkverzeichnisse Lucas Cranachs d. Ä. beruhten auf literarischen Nachrichten und waren meist so knapp, dass die bezeich-

7 Im folgenden Forschungsüberblick werden nur die Forschungen aufgenommen, die einen expliziten Bezug zu Luther-Porträts aufweisen, nicht auch die Literatur, die sich nur im Allgemeinen dem Verhältnis Cranachs zur Reformation oder zu Luther widmet. Ein nahezu vollständiges Literaturverzeichnis zu den Luther-Porträts Lucas Cranachs d. Ä. bis zum Jahr 1953 bietet Lüdecke 1953, S. 190–191; die neuere Literatur ist zum größten Teil erfasst bei Kaufmann 2020.

8 Vgl. Juncker 1699 und ders. 1706; dazu zuletzt Spehr u. a. 2021; ältere Forschung bei Zeeden 1950; Horst 1951; Schönstädt 1978; Bornkamm 1967.

9 Vgl. Juncker 1699.

10 Vgl. Steffens 2008, S. 38.

11 Vgl. Heal 2017, S. 279–300.

12 Vgl. Reimer 1761, S. 54–61.

neten Werke heute kaum mehr eindeutig zu identifizieren sind.¹³ Heller hat Lucas Cranach d. Ä. nicht weniger als 36 Gemälde,¹⁴ zwei Kupferstiche¹⁵ und sieben Holzschnitte¹⁶ mit dem Bildnis Luthers zugewiesen.¹⁷

Mit einer stärkeren Hinwendung zur altdeutschen Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts war freilich auch das Interesse an der Maltechnik Lucas Cranachs d. Ä. gewachsen.¹⁸ Nachdem Lessing 1774 die Frage nach dem Erfinder der Ölmalerei neu gestellt hatte,¹⁹ fanden verschiedentlich Untersuchungen alter Gemälde statt, bei denen auch technische Fragen wie die des Bindemittels erörtert wurden.²⁰ Christian Ludwig von Hagedorn hatte schon 1762 die umfangreiche Porträtproduktion als Ursache für einen Qualitätsabfall in der Cranach-Werkstatt postuliert. Kurz vor 1800 begann die Auseinandersetzung mit der Werkstattkopie²¹ und im 19. Jahrhundert verbreitete sich die Einschätzung zahlreicher Bilder als Werkstattprodukte.²² Um 1825 fertigte der Bildhauer Johann Gottfried Schadow Durchzeichnungen von Köpfen auf Cranach-Gemälden an, stellte weitgehende Deckungsgleichheit fest und schloss auf mechanische Übertragungstechniken.²³

Auf der Grundlage des Autopsieprinzips²⁴ reduzierte erst Christian Schuchardt 1851 den Bestand an Luther-Porträts auf nur noch 14 Gemälde,²⁵ drei Kupferstiche²⁶ und acht Holzschnitte.²⁷ Diese Liste wurde dann auch von Passavant in seiner Überarbeitung des Werkes von Bartsch übernommen.²⁸ Schuchardt erwog zwar teilweise schon die Möglichkeiten späterer Kopien, widmete den Bildnissen aber keine eingehenderen Einzeluntersuchungen.²⁹ Erst im 1871 posthum erschienenen dritten Band bot Schuchardt auch Informationen über einen neu aufgefundenen Weimarer (II.M2) und einen verlorenen Leipziger »Junker Jörg« (II.M1) und stieß damit eine bis heute andauernde Diskussion um Alter und Authentizität dieser Werke an.³⁰ Richtungsweisend für die Cranach-Forschung war Eisenmanns Vermutung, dass der Meister unmöglich alle Werke selbst habe ausführen können, sondern diese nach den Originalen seiner Hand von den Werkstattgehilfen und Schülern fabrikmäßig und arbeitsteilig anfertigen lassen musste.³¹ Die kleine geflügelte Schlange galt seitdem allgemein als Ateliermarke und nicht mehr als Meistersignet.

13 Vgl. Bartsch VIII.275–301, bes. S. 299–300; Passavant 1863, S. 1–23; Heller 1821.

14 Vgl. Heller 1821, Nr. 187, 190, 191, 194, 196, 197 (2x), 198, 199, 206, 208, 209, 210, 214, 216 (3x), 217, 218, 219, 220 2x, 221, 222, 223, 224, 225 (3x), 227, 229, 231, 232, 234, 235 (Windsor), 236 (Florenz).

15 Vgl. ebd., Nr. 258–259.

16 Vgl. ebd., Nr. 395–399.

17 Die heute als älteste Porträtmalerei geltenden Weimarer und Leipziger »Junker Jörg« waren ihm noch unbekannt; bei Heller 1821, S. 225, wird nur ganz summarisch ein Gemälde von »Junker Georg« genannt, das »[...] von einem anderen Meister, und zwar wahrscheinlich Vischer [...]« sei.

18 Vgl. Goldberg 1997, S. 112–122; zu den folgenden Ausführungen vgl. auch Heydenreich 2007b, S. 19–36.

Die Werke Lucas Cranachs d. Ä. lieferten das Vorbild für einen Gemäldeaufbau, dessen Qualität nicht primär malerische Effekte, sondern Dauerhaftigkeit sein sollten, vgl. Hagedorn 1762, S. 742; vgl. Wagner 1988, S. 16–17.

19 Vgl. Berger 1982, S. 47–63.

20 Vgl. Fiorillo 1803, S. 189–228; Holst 1934, S. 26–27. Die Wiederentdeckung pompejanischer Wandmalereien und der Wunsch nach einer leuchtend farbigen und dauerhaften Malerei führten zu zahlreichen Versuchen, die Techniken der antiken Wachsfarbenmalerei zu klären. Bezeichnenderweise äußerte Johann Georg Meusel 1780 mit dem Hinweis auf die Unterschrift unter einem Luther-Bildnis von Lucas Cranach d. Ä. die Mutmaßung, dieser habe mit Wachsfarben gemalt, vgl. Meusel 1780, S. 63. In der maltechnischen Literatur fand die Vermutung bald weite Verbreitung, vgl. Knirim 1839, S. 112; Fernbach 1845; Losos 1988, S. 123. Wahrscheinlich beruht sie jedoch auf der Fehlinterpretation des Distichons, welches unter den Kupferstichen mit dem Bildnis Luthers im Ordenshabit aus dem Jahr 1520 erhalten ist (vgl. unten S. 57).

21 Vgl. Köhler 1794, S. 192.

22 Vgl. Heller 1821; Kugler 1847; Schuchardt 1851a und ders. 1871.

23 Vgl. Schadow 1825.

24 Vgl. Schuchardt 1851a, S. 1.

25 Vgl. ebd., S. 22–23, 26, 28, 34, 41, 45, 66, 97, 102, 106, 124, 131, 157.

26 Vgl. Schuchardt 1851c, S. 189–191.

27 Darunter erstmals »Junker Jörg« und der (heute Beham zugeschriebene) Luther mit dem Hl. Geist (I.3D5), vgl. Schuchardt 1851c, S. 310–311 und S. 312.

28 Auch in der Überarbeitung des Werkes von Bartsch durch Johann David Passavant: Passavant 1863, S. 1–23, wird der Holzschnitt Luthers als »Gentilhomme George« und der heute Beham zugeschriebene »Luther mit Hl. Geist« gelistet.

29 Vgl. Schuchardt 1851b, S. 74–78.

30 Vgl. Schuchardt 1871, S. 202; weitere Luther-Porträts ebd., S. 134, 135, 150, 156, 157, 158, 180, 183, 207.

31 Vgl. Eisenmann 1877, S. 34.

1888 veröffentlichte Arrey von Dommer einen Katalog der Lutherdrucke der Hamburger Stadtbibliothek, der die älteren Luther-Bibliografien praktisch obsolet machte und nebenbei die Aufmerksamkeit erstmals auch auf die vielfältigen gedruckten Porträts lenkte, mit denen süddeutsche Offizinen bis 1523 meist Werke Luthers ausstatteten.³² Mit Dommers Katalog vermehrte sich das zur Verfügung stehende Material an Luther-Bildnissen auf einen Schlag um ein Vielfaches.

In der Cranach-Forschung dagegen führte die Tendenz, zwischen den eigenhändigen Werken des Meisters und denen der Schüler streng zu unterscheiden, zunächst zu einer immer stärkeren Reduzierung der Zahl vermeintlich authentischer Luther-Porträts.³³ Die extremste Position vertrat Eduard Flechsig, der auf der Grundlage stilkritischer und ansatzweise auch kunsttechnologischer Kriterien in seinen *Cranachstudien* (1900) den Kanon radikal reduzierte. Er erkannte nur noch zwei Kupferstiche (»Luther als Augustinermönch« [I.1D2] und »Luther mit Doktorhut« [I.4D1], den »Junker Jörg«-Holzschnitt [II.D1]),³⁴ den Leipziger »Junker Jörg«³⁵ (II.M1) und das Berliner »Bildnis als Ehemann«³⁶ (III.M2) als authentisch an – und erklärte den »Mönch in der Nische« (I.2D1) zur Arbeit eines Schülers bzw. Hans Cranachs.³⁷ Diese Liste sollte bis auf kleine Abweichungen zum weitgehend anerkannten Minimalkonsens der Forschung werden.

Ausgehend von Flechsigs Beobachtung, dass der Mönch in der Nische (I.2D1) Vorlage für die süddeutschen Luther-Porträts war, nahm die Forschung systematisch auch die Rezeptionsgeschichte der Cranach-

schen Luther-Porträts in den Blick.³⁸ Alfred Hagelstange untersuchte 1907 auf der Grundlage von Dommers Arbeit erstmals eigens die Luther-Porträts in Luther-Drucken der Jahre 1520–1525.³⁹ Sein Ansatz wurde 1912 systematisch fortgeführt von Karl Schottenloher, der nicht nur die verschiedenen Überarbeitungen und Varianten des Cranachschen Kupferstichs, sondern auch die Entstehung und Rezeption von Baldung Griens »Luther mit Hl. Geist« (I.3D1), des Doppelbildnisses mit Ulrich von Hutten u. a. bibliografisch erfasste und mit reformationshistorischen Quellen in Verbindung brachte.⁴⁰ Unabhängig davon hatte auch Campbell Dodgson in seinem Katalog deutscher und flämischer Drucke (1903/11) bereits einige gedruckte Luther-Porträts von Künstlern neben Lucas Cranach d. Ä. verzeichnet.⁴¹

In der von dem Germanisten Hans Heinrich Borchardt und Luther-Forschern wie Hermann Barge, Georg Buchwald oder Paul Kalkhoff herausgegebenen weitverbreiteten Münchener Ausgabe der Werke Luthers (8 Bde., 1914–1925) boten die Herausgeber auf der Grundlage der Arbeiten von Flechsig und Hagelstange erstmals eine Gesamtschau der überlieferten druckgrafischen Luther-Porträts, freilich weitgehend ohne weitergehende Bewertungen.⁴² Immerhin verfolgte die Lutherausgabe im Verlauf ihres Erscheinens den Anspruch, alle wichtigen zeitgenössischen Luther-Bildnisse vollständig abzubilden. 1925 legte Hans Heinrich Borchardt im letzten Band eine Liste aller von ihm verwendeten Luther-Porträts vor.⁴³ Zukunftsweisend wurde die systematische Einteilung der Bildnisse in 14 unterschiedliche Bildnisgruppen, die er jeweils als Nach-

32 Vgl. Dommer 1888.

33 Vgl. Friedrich Lippmann in seinem 1895 erschienenen, lange maßgeblichen Tafelwerk zum grafischen Werk Lucas Cranachs d. Ä. (Lippmann 1895). Hier werden nur noch drei Kupferstiche (I.1D2.1; I.4D1.2; I.2D1, Tafel 61–63) und der Holzschnitt des »Junker Jörg« (Tafel 54) als authentische Werke erfasst. Lippmann identifizierte sogar bereits zutreffend das in Dresden überlieferte Exemplar als die älteste Fassung (S. 15).

34 Vgl. Flechsig 1900a, S. 295.

35 Vgl. ebd., S. 108.

36 Vgl. ebd., S. 258.

37 Vgl. ebd., S. 57.

38 Vgl. ebd., S. 58.

39 Vgl. Hagelstange 1907, S. 97–107.

40 Vgl. Schottenloher 1913, S. 221–231, bes. 222 und 224.

41 Vgl. Dodgson 1911, S. 172 (zu Weiditz) und ebd., S. 316–321 (zu Lucas Cranach d. Ä.).

42 Vgl. Borchardt 1914, S. 303–314; auf S. 305 ist die Spekulation erwägenswert, der Holzschnitt-Tondo könne eventuell die Vorlage für den Mönch in der Nische (I.2D1) gewesen sein, womit die Geste der an die Brust gelegten Hand erklärbar wäre.

43 Vgl. den Überblick in Borchardt 1925, S. 513–516.

stiche, Kopien oder Abwandlungen eines originalen Ausgangsbildes verstand.⁴⁴ Dabei lenkte Borchardt den Blick auf eine ganze Reihe von Bildnissen, die der Forschung teilweise unbekannt gewesen sind.

Unabhängig davon hatte der Hallenser Kirchenhistoriker Johannes Ficker 1920 die unterschiedlichen Forschungstraditionen zu einem systematischen Überblick verbunden, der 1921 von Georg Stuhlfauth nur in Details ergänzt wurde.⁴⁵ In der Frage der Cranach-Porträts schloss sich Ficker weitgehend Flechsig an, berücksichtigte aber auch Porträts in Flugschriften und -blättern, Schaumünzen, Medaillen usw.⁴⁶ Auf der Grundlage dieser Vorarbeiten veröffentlichte Johannes Ficker 1934 schließlich einen auf Vollständigkeit zielenden Katalog aller zu Lebzeiten Luthers entstandenen Luther-Bildnisse jedwedem Mediums.⁴⁷ Fickers weit mehr als 400 Werke umfassendes Verzeichnis ist bis heute der Ausgangspunkt jeder wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Luther-Porträts. Vor allem die von Ficker eingeführte Taxonomie der Bilder in nur sechs Gruppen (Mönch, Doktor, Ritter, Ehemann, Professor, Kirchenvater) hat sich in der weiteren Forschung als prägend erwiesen. Freilich bot Ficker weder Abbildungen noch kritische Untersuchungen der einzelnen Bilder, sondern listete mit großer Sorgfalt nur alle ihm

bekannt gewordenen Bildnisse in heraldisch knappen Beschreibungen auf.

Der von Flechsig formulierte Kanon von Luther-Bildnissen Lucas Cranachs d. Ä. setzte sich in der Forschung weitgehend durch.⁴⁸ Kontrovers wurde nur die Authentizität des Mönchs in der Nische (I.2D1)⁴⁹ und der »Junker Jörg«-Gemälde⁵⁰ (II.M1 und II.M2) diskutiert. 1939 sprach sich Albert Giesecke wieder für die Priorität des Weimarer »Junker Jörg« (II.M2) aus.⁵¹ Max J. Friedländer und Jakob Rosenberg (1932) erklärten (mit Campbell Dodgson) in ihrem Verzeichnis der Gemälde Lucas Cranachs d. Ä. beide »Junker Jörg«-Gemälde gegenüber einer verlorenen Bildstudie für sekundär.⁵² Umgekehrt erklärten 1954 die Autoren des auf Friedrich Wilhelm Heinrich Hollstein zurückgehenden Verzeichnisses der deutschen Druckgrafik den Mönch in der Nische (I.2D1) ohne Angabe von Gründen wieder zum authentischen Werk Lucas Cranachs d. Ä. und schufen damit ein viel diskutiertes ikonologisches Problem der Cranachforschung.⁵³

Deshalb war die Lösung der Forschung von der Fixierung auf die »eigenhändigen Werke« Lucas Cranachs d. Ä. und der daraus folgende Zuwachs an weiteren, als historisch geltenden Luther-Porträts ein wichtiger Schritt. Im Katalog der Wittenberger Cranach-Ausstellung von 1953

44 Er unterschied: I. Mönchsstich von Lucas Cranach d. Ä.; II. Unbekanntes Bild von 1521, wonach der Holzschnitt im GNM und das Gemälde in der Matthäuskirche in München entstanden sei; III. Luther mit dem Doktorhut; IV. Luther als »Junker Jörg«; V. Tondo Luthers als Ehemann; VI. Vorzeichnung Lucas Cranachs d. Ä. von 1529; VII. Gemälde von Lucas Cranach d. Ä. von 1532; VIII. Gemälde von Sebastian Adam in Dessau; X. Gemälde Lucas Cranachs d. Ä. von 1546 in der Lutherhalle Wittenberg; XI. Die Zeichnung Joh. Wilhelm Reiffensteins in der Berliner Staatsbibliothek, die Totenbilder (XII), spätere Bilder (XIII) und Phantasiebilder (XIV).

45 Vgl. Ficker 1920, S. 1–50; Stuhlfauth 1927; Stuhlfauth 1931, S. 129–131. In weiteren Studien brachte Ficker weitere Nachträge. In Ficker 1924 und Ficker 1931 sprach er sich für den zweiten Zustand des Augustinermönchs (I.2D1.2) als ursprünglich aus, auf dem sich Lucas Cranach d. Ä. selbst zusammen mit Luther verewigt habe. Der Stich sei demnach überhaupt nicht für die Öffentlichkeit, sondern für den engeren Freundeskreis entstanden.

46 Den Leipziger »Junker Jörg« (II.M1) erklärt auch Ficker 1920, S. 44, zum Original aus dem Jahre 1521, dessen Vorlage auch dem eigenen Holzschnitt und der Adaption Behams zugrunde gelegen habe.

47 Vgl. Zimmermann 1927; Zimmermann 1929; Ficker 1934.

48 Auch die im Gefolge der Cranach-Jahre 1953 und 1973 in Ost- bzw. Westdeutschland erschienenen Kataloge und Bände hielten sich im Ganzen an Flechsigs Kanon authentischer Luther-Bildnisse, vgl. etwa Lüdecke 1953, S. 64–65; Lüdecke 1954, S. 54, 55, 59; Ruhmer 1963, S. 85; Ausst.-Kat. Berlin 1967, S. 16, 45f., 216; Ausst.-Kat. Schlossmuseum Weimar 1972, S. 52, 59, 135; Ausst.-Kat. Kronach / Coburg 1972, S. 15 und 44; Ausst.-Kat. Bielefeld 1972, S. 49.

49 Vgl. Schade 1974, S. 49, und Koeplin / Falk 1974, S. 96–97.

50 So der Ausst.-Kat. Weimar / Wittenberg 1953, S. 26; vgl. aber auch Mennecke 2012, S. 63–99; Schwarz 2012, S. 184–21; Kaufmann 2020.

51 Vgl. Giesecke 1939, S. 21–24.

52 Vgl. Friedländer / Rosenberg 1932; Dodgson 1911, S. 311, Nr. 124. Friedländer / Rosenberg 1932 versuchen, »eigenhändige« Werke des Meisters zu identifizieren (Vorwort), und lehnen auf dieser Grundlage sowohl den Weimarer (II.M2) als auch den Leipziger »Junker Jörg« (II.M1) als nicht original ab (S. 54). Zudem weisen sie Lucas Cranach d. Ä. neu fünf 1525/26 zur Hochzeit Luthers entstandene Bildnispaare und drei Einzelbilder (vgl. S. 60) zu. Fünf Doppelbildnisse Luthers und Katharina von Boras sowie fünf Einzeldarstellungen Luthers aus den Jahren 1528/29 werden ebenso als Werkstattarbeiten eingeschätzt (vgl. S. 74, Nr. 251) wie sieben Bildnispaare mit Melanchthon aus den Jahren 1530/33 sowie sechs Bildnisse Luthers aus dieser Serie (S. 75, Nr. 252). Eine ganzfigurige Darstellung Luthers von 1539 wird Lucas Cranachs d. J. zugeschrieben (S. 92, Nr. 340).

53 Vgl. Hollstein German V.1.1–177, bes. 8. Für die Grafik Lucas Cranachs d. Ä. indizierte Hollstein sowohl den Holzschnitt des »Junker Jörg« (S. 107) als auch den »Augustinermönch« (S. 7, nur im dritten Zustand), den »Mönche in der Nische« (S. 8) und den »Doktor« (S. 9, nur im ersten Zustand); darin folgen ihm u. a. Koeplin / Falk 1974; Schade 1974; Ullmann 1983 und Warnke 1984. Die Vielzahl der oberdeutschen Überarbeitungen dieses Stiches wurden bei Hollstein 1954 ebenso als »Copy« (S. 8) bezeichnet wie die verschiedenen Zustände des »Junker Jörg« (S. 107).

traten neben die Werke Lucas Cranachs d. Ä. gleichberechtigt die Bildnisse der Söhne und der Werkstatt – und damit einige bislang kaum behandelte Luther-Porträts.⁵⁴ 1959 wurde erstmals auf das Gemälde »Martin Luther als Augustinermönch« (I.6M1) des Germanischen Nationalmuseums hingewiesen, das Luther in Kutte aber mit vollem Haar zeigt und zu diesem Zeitpunkt auf 1521/22 datiert und der Cranach-Werkstatt zugewiesen wurde.⁵⁵ 1974 wiesen Dieter Koeplin und Tilman Falk auf ein ähnliches Bild hin, das Luther als Augustinermönch mit Doktorhut (I.6M2) zeigt.⁵⁶ 1981 wurde ein weiteres Bild dieses Typus' in Wittenberg publik gemacht (I.6M3).⁵⁷ Mit dem Mischtypus aus Augustinermönch und Doktor war erstmals seit Ficker eine weitere Gruppe von Luther-Gemälden definiert. Auch Koeplin und Falk nahmen das Werk der Cranach-Söhne und der Werkstatt in die Betrachtung des Werkkomplexes Lucas Cranachs d. Ä. auf. 1981 gelang es Robert W. Scribner, die Fickersche Liste der Luther-Porträts in Flugschriften um einige unbekannte Varianten zu ergänzen und durch genauere Druckerzuschreibungen zu präzisieren.⁵⁸ Doch das lange angemahnte kritische Verzeichnis aller gedruckten und gemalten Luther-Porträts der Reformationszeit fehlte weiterhin.

Völlig unabhängig von den bisherigen Debatten entwickelte sich die kunsttechnologische Diskussion. Die Anfänge der technologischen Untersuchung von Kunstwerken finden sich bereits im frühen 19. Jahrhundert.⁵⁹

Wiederholt wurde in den folgenden Jahrzehnten die Notwendigkeit einer wissenschaftlichen Erforschung der Malmaterialien und Maltechnik betont,⁶⁰ aber erst mit dem ausgehenden Jahrhundert nahm die naturwissenschaftliche Untersuchung ihren Anfang.⁶¹ Und erst seit den 1960er Jahren fanden Ergebnisse technologischer Untersuchungen mit naturwissenschaftlichen Methoden auch Eingang in kunsthistorische Forschungen zum Werk Lucas Cranachs d. Ä.⁶² Sammlungs- und Ausstellungskataloge beinhalteten nun auch technische Informationen.⁶³

Seit etwa 1913 erforschte der Röntgenarzt Alexander Faber in Weimar die Möglichkeiten der Röntgenuntersuchung von Gemälden.⁶⁴ Bereits wenige Jahre später wurden erste Röntgenaufnahmen von Werken Lucas Cranachs d. Ä. angefertigt.⁶⁵ Eine auf Lucas Cranachs d. Ä. Tafelbildern im Normallicht durchscheinende Pinselunterzeichnung wurde bereits im Jahre 1928 beschrieben.⁶⁶ Im folgenden Jahrzehnt entdeckte man die Möglichkeit, Unterzeichnungen im infraroten Strahlenbereich sichtbar zu machen.⁶⁷ Seit den 1990er Jahren liefert eine zunehmend größere Anzahl mittels Infrarotreflektografie sichtbar gemachter Unterzeichnungen vermehrt Informationen zur Entstehungsgeschichte der Gemälde und zu Fragen der Arbeitsteilung.⁶⁸

Dass in der Werkstatt Lucas Cranachs d. Ä. Kopien angefertigt wurden, war lange vermutet worden. Koeplin und Falk erkannten in Vorbereitung der Basler Ausstellung feine Punkte unter der Pinselzeichnung eines Bild-

54 Vgl. Ausst.-Kat. Weimar / Wittenberg 1953, Nr. 73, 183, 299, 312 und 322.

55 Vgl. Ausst.-Kat. München 1959, S. 6, Nr. 4 und Abb. 2.

56 Vgl. Koeplin / Falk 1974, S. 99.

57 Vgl. die Angaben bei Ausst.-Kat. Eisenach 2015, S. 35.

58 Vgl. Scribner 1981, S. 251–258.

59 Vgl. Meyer 1813, S. 3–5; Schadow 1825, S. 96–99; Nadolny 2021, S. 354–358.

60 Vgl. Knirim 1839, S. VIII; 1867 benannte Pettenkofer diese Notwendigkeit, vgl. Eibner 1922, S. XIII.

61 Vgl. Rees-Jones 1990; Goltz 2002, S. 86–88.

62 Vgl. Grate, 1961; Hutter 1972; Schade 1972; Börsch-Supan 1974, S. 413–419.

63 Ausst.-Kat. Wien 1972; Ausst.-Kat. Berlin 1973; Grimm / Konrad 1990; Lübbecke 1991; Hoffmann 1990; Ausst.-Kat. Washington 1993; Löcher 1997; Schneckenburger-Broschek 1997.

64 Vgl. Faber 1914.

65 Vgl. Goltz 2002, S. 90–92; Brandmayer 1930, S. 7–9; Wolters 1932, S. 228–240. Aber erst seit 1953 röntgte der Restaurator Konrad Riemann in Halle/Saale systematisch Gemälde, darunter die Luther-Bildnisse in der Weimarer Sammlung, vgl. Danz 2015.

66 Vgl. Benesch 1928, S. 81.

67 Vgl. Ausst.-Kat. Braunschweig 1978, S. 45; Hollanders-Favart / Schoute 1979; Asperen de Boer 1988; Burmester / Schawe 2011, S. 41–47.

68 Vgl. Ausst.-Kat. Eisenach 1998.

nisses Katharina von Boras, die nach ihrer Einschätzung darauf hindeuteten, dass eine durchlöcherterte Pause für die grobe Fixierung des Bildnisses verwendet wurde.⁶⁹ Auch Konrad Riemann nahm 1980 an, dass die Gesichtskonturen Martin Luthers auf einem Gemälde in der Weimarer Sammlung mittels einer Lochpause übertragen wurden.⁷⁰ 2002 wurde die Verwendung von Lochpausen in der Cranach-Werkstatt hinterfragt und die Möglichkeit der Übertragung von Porträtzeichnungen mittels Griffelpausen beschrieben.⁷¹ 2004 bestätigte Kathrin Kirsch die schon 1998 von Bernd Bünsche publizierte Beobachtung, dass die erhaltenen Lochpausen mit der Darstellung von Martin Luther und Katharina von Bora aus dem 17. Jahrhundert stammten und nicht der seriellen Produktion in der Cranach-Werkstatt gedient haben konnten.⁷² 2009 präsentierten Mechthild Most und Anja Wolf die Übertragung der Kontur- und Binnenformen eines Luther-Bildnisses mit dem Durchdrückverfahren.⁷³

Bereits Flechsig hatte auch die Holzarten der von ihm untersuchten Cranach-Gemälde dokumentiert.⁷⁴ Im Rahmen des Basler Ausstellungsprojektes 1973 erfolgte eine Auswertung der in der Cranach-Werkstatt verwendeten Holzarten.⁷⁵ Sieben Jahre später war die Jahresringchronologie für Buchenholz durch Peter Klein erstellt. Diese erlaubt seitdem die genauere Datierung vieler Tafeln.⁷⁶ 1994 veröffentlichte Klein die Ergebnisse seiner Untersuchungen von zehn Luther-Bildnissen.⁷⁷

In den 1990er Jahren nahmen technologische Untersuchungen von Cranach-Gemälden sprunghaft zu.⁷⁸ Wurden zuvor nur vereinzelt Malmaterialien bestimmt,⁷⁹ so sind Pigmente und Bindemittel mit der Entwicklung der Analysetechnik nun häufiger Untersuchungsgegenstand.⁸⁰ 1998 veröffentlichte Gunnar Heydenreich Beobachtungen zur Verwendung von Standardformaten und deren Einfluss auf die Entwicklung von Bildkompositionen in der Cranach-Werkstatt.⁸¹ Am Beispiel der Ehebildnisse Martin Luthers und Katharina von Boras ließ sich zeigen, dass die für die Gemälde verwendeten Buchenholztafeln in Größe, Format und Material den Wittenberger Bucheinbänden aus dieser Zeit entsprachen und sich in der Wittenberger Werkstatt Buchdruck und Gemäldeherstellung offenbar überschneiden.⁸²

Die interdisziplinäre Forschungsplattform *Cranach Digital Archive* (cda) bietet seit 2012 den freien Zugang zu Dokumentationen von inzwischen über 2500 Gemälden mit hochauflösenden Abbildungen sowie kunsthistorischen, kunsttechnologischen und konservierungswissenschaftlichen Informationen.⁸³ Darunter befinden sich auch etwa 140 Bildnisse von Martin Luther, von denen 60 Tafeln in Zusammenarbeit mit den Partnerinstitutionen mittels Infrarotreflektografie untersucht werden konnten. Das Datenmaterial floss in den vorliegenden Katalog ein und bildete hier u. a. die Grundlage für das Teilprojekt zur Mustererkennung.

69 Vgl. Koepplin / Falk 1974, S. 295.

70 Vgl. Riemann 1980, S. 152.

71 Vgl. Bünsche 1998a und 1998b; Heydenreich 2002, S. 230–231.

72 Vgl. Bünsche 1998b; Kirsch 2004, S. 252–263.

73 Vgl. Most / Wolf, in: Ausst.-Kat. Berlin 2009, S. 90–91.

74 Vgl. Flechsig 1900a, S. 9–33. Die Angaben stützen sich dabei vor allem auf die im Katalog zur Cranach-Ausstellung in Dresden 1899 veröffentlichten Holzarten der Tafelgemälde. Die Bestimmung der Holzart darf somit als früheste naturwissenschaftliche Untersuchungsmethode gelten, die in die kunsthistorische Beurteilung der Gemälde Lucas Cranachs d. Ä. in größerem Maße einbezogen wurde.

75 Cadourin / Veillon 1976, S. 443.

76 Vgl. Klein / Bauch 1981, S. 1–5; Klein / Bauch 1983, S. 35–39.

77 Klein 1994, S. 194–200. Für ein auf 1533 datiertes Porträt im Herzog Anton Ulrich-Museum in Braunschweig konnte er nachweisen, dass es frühestens ab 1536 gemalt sein konnte. Indem hier offenbar ein früherer Bildtypus einschließlich der Jahreszahl 1533 innerhalb der Cranach-Werkstatt kopiert wurde, umriss Klein eine der Ausgangsfragen für das aktuelle Forschungsvorhaben (cda: lucascranach.org/DE_HAUMB_GG23).

78 Vgl. Schawe 1995, S. 10–22; Bünsche 1995, S. 55–68; Giebe / Schölzel 1996, S. 63–88.

79 Vgl. Ausst.-Kat. Helsinki 1988.

80 Vgl. Tuurnala u. a. 1991, S. 63–72; Wagner 1994, S. 316–325.

81 Vgl. Heydenreich 1998.

82 Vgl. Heydenreich 2007a, S. 29–47.

83 Zum Cranach Digital Archive vgl. cda: lucascranach.org; vgl. auch cranach.net (<https://cranach.uni-heidelberg.de/wiki/index.php/Hauptseite>) eine Kooperation der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart und der Universitätsbibliothek Heidelberg.

2. Stilistische und kirchenhistorische Analysen

Ansätze für erste eingehende Analysen einzelner Luther-Bildnisse finden sich in Schuchardts Nachtragsband von 1871. Er nennt die Gründe, die ihn bewogen haben, ein von ihm aufgefundenes Weimarer Gemälde des Hl. Franz Xaver als Lucas Cranachs d. Ä. eigenhändigen »Junker Jörg« von 1521 zu identifizieren⁸⁴ und berichtet über einen in der Leipziger Ratsbibliothek ehemals befindlichen, nun aber verschwundenen »Junker Jörg«, der wohl mit dem damals neu entdeckten Bildnis in der Stadtkirche Penig identisch sei.⁸⁵

Das hier erstmals deutlich werdende Interesse an Lucas Cranachs d. Ä. möglicherweise ältestem erhaltenen Gemälde Luthers verdankt sich vermutlich der 1850 erfolgten Erstedition von Matthias Ratzebergers um 1550 entstandener Luther-Biografie, nach der Justus Jonas während Luthers zwischenzeitlicher Rückkehr nach Wittenberg im Dezember 1521 bei Lucas Cranach d. Ä. eher scherzhaft ein Porträtgemälde Luthers in Auftrag gegeben habe.⁸⁶ Die Frage nach Alter und Authentizität des Weimarer und des Leipziger »Junker Jörg« (II.M1; II.M2) sollte vor diesem Hintergrund ein Grundproblem der Cranachforschung werden. Schuchardt erklärte das Weimarer Bild zum Original, während Alfred von Sallet 1876 den Holzschnitt als »[...] sicher nach dem Leben gezeichnetes Bildnis Luthers als Junker Georg [...]«⁸⁷ verstand und die verschiedenen Gemälde nur als spätere Kopien ansah, wobei man »[...] nur dem Weimarer Oelbild [...] vielleicht

eine gleiche Glaubwürdigkeit und Treue vindiciren [...]«⁸⁸ dürfe.

In seinen *Cranachstudien* und seinem Bildwerk zu Lucas Cranach d. Ä. (beide 1900) nahm Flechsig stilistische Analysen der Cranachschen Luther-Porträts vor, auf deren Grundlage er die Liste der authentischen Werke extrem verkürzte.⁸⁹ Als »[...] grösstes, schönstes und charaktervollstes gedrucktes Bildnis Luthers [...]« galt Flechsig der Luther mit Doktorhut (I.4D1.2), den er erstmals auf März 1521 (vor der Abreise nach Worms) datierte und dessen Subscriptio er erstmals mit dem Brief Luthers an Spalatin vom 7.3.1521 in Verbindung brachte.⁹⁰ Demnach sei Spalatin als Verfasser des Textes wahrscheinlich. Flechsigs These ist (trotz aller historischen und philologischen Schwierigkeiten, die mit ihr verbunden sind) in der Forschung weithin akzeptiert worden.⁹¹ Das ist umso bemerkenswerter, als auf der Grundlage seiner Hypothese seit 1973 äußerst weitreichende Schlussfolgerungen über eine regelrechte Bild- und Propagandapolitik des sächsischen Hofes gezogen wurden.⁹² Als zweiten authentischen Kupferstich »Luther als Mönch fast von vorn«⁹³ akzeptiert Flechsig den später so prominenten Augustinermönch (I.1D2), dem er freilich keine weitere Aufmerksamkeit widmete – anders als dem Mönch in der Nische (I.2D1), den er ausführlich analysierte, jedoch als »innerlich« unzureichend von der Liste der Werke Cranachs d. Ä. strich und Hans Cranach

84 Vgl. Schuchardt 1871, S. 202.

85 Vgl. ebd., S. 183–184.

86 Vgl. Neudecker 1850, S. 57: »Also ließ auch D. Jonas Meister Lucas Malern holen, einen frembden Juncker abzumalen, Meister Lucas fragete Ihn, Ob er das Contrafait von Oel oder wasserfarben zurichten sollte, und Juncker George antworten musste, wardt er In dieser unkentlichen Gestalt An der rede von Meister Lucas auch erkant, Legete darnach seinen habitum equestrem abe und verrichtet sein Ampt, Dardurch er des Carlstadts Unruhe stillete, und diejenigen, die er Irre gemacht hatte, wiederumb zu recht brachte.« Zur neueren Debatte vgl. Kaufmann 2020, S. 66–67.

87 Sallet 1876, S. 78–83, hier S. 78.

88 Ebd., S. 83.

89 Vgl. Flechsig 1900b.

90 Ebd., S. 55; vgl. die Einleitung zu Bildnisgruppe II.

91 Die Formulierung »tu eas curabis« kann sich grammatikalisch nur auf die Bilder beziehen und nicht auf die Unterschrift, die Luther liefern sollte. Zudem ist zu fragen, was »curabis« in diesem Zusammenhang heißen sollte. Vor allem aber wäre zu klären, warum die vermeintliche Bildunterschrift Spalatin's sich inhaltlich nicht von der des ersten Kupferstichs von 1520 unterscheidet. Dass sich Spalatin's Beitrag im März 1521 aber auf diesen ersten, auf 1520 datierten Kupferstich beziehen könnte, hat auch Warnke für unwahrscheinlich gehalten, vgl. Warnke 1984, S. 39.

92 Vgl. unten Abschnitt 3.

93 Vgl. Flechsig 1900a, S. 56–57.

zuwies.⁹⁴ Richtig erkannte Flechsig aber, dass dieses Werk den zahlreichen Holzschnitten zugrunde lag, die seit 1520 Luthers Porträt in Deutschland verbreiteten, und datierte den Mönch in der Nische (I.2D1) deshalb auf 1520.⁹⁵

Was die Gemälde betrifft, so war Schuchardts Vermutung bei Flechsig zur historischen Gewissheit geworden: Der Leipziger »Junker Jörg« (II.M1) war fortan »[...] das in der ersten Dezemberwoche 1521 entstandene Urbild [...]«,⁹⁶ während alle anderen Varianten als Kopien von fremder Hand oder Werke der Söhne Cranachs galten, da Lucas Cranach d. Ä. sein künstlerisches Schaffen nach 1522 weithin eingestellt (!) habe.⁹⁷ Etwas inkonsequent bezeichnete Flechsig Lucas Cranach d. Ä. dennoch als Urheber der »Urbilder« jener Serie von 1525, die Luther als Ehemann zeigt, deren massenhafte Fertigung freilich Hans Cranach zuzuschreiben sei.⁹⁸ Flechsigs Identifizierung der »authentischen« Luther-Porträts Lucas Cranachs d. Ä. sollte sich in den Katalogen bis weit in die 1990er Jahre ebenso durchsetzen wie sein Versuch, die Porträts ansatzweise in der Reformationsgeschichte zu kontextualisieren.⁹⁹

Während die bibliografische Forschung Hagelstanges und Schottenlohers den Untersuchungsgegenstand ausweitete, versuchte die kirchengeschichtliche Forschung im Anschluss an Flechsig durch eine Konzentration auf die Entstehungsgeschichte der »authentischen« Porträts

zu einem »wahren Bild« von Luther zu gelangen.¹⁰⁰ 1906 stellt der Bonner Kirchenhistoriker Heinrich Boehmer fest, der frühere Kupferstich verrate bei Luther eine »krankhafte Spannung«.¹⁰¹ Der *historische Luther* sei weder hier noch im späten »typischen Lutherkopf«, sondern nur in Lucas Cranachs d. Ä. Luther mit Doktorhut (I.4D1) zu finden.¹⁰² Auch der Leipziger Kirchenhistoriker Hans Preuß übernahm Flechsigs Kanon, änderte 1913 (auf der Basis von Carlyles Heldenbegriff) aber erstmals die stilistische Bewertung der Luther-Porträts:¹⁰³ Während das Urteil der Forschung über den ersten Kupferstich bis dahin durchgehend negativ ausgefallen war und nur Luther mit dem Doktorhut (I.4D1) als authentisches Abbild galt,¹⁰⁴ etablierte Preuß eine neue Lesart, die im »asketischen« frühen Kupferstich einen Nachweis der »dämonischen« und »heroischen« Genialität Luthers sah.¹⁰⁵ Preuß' positive Neubewertung des Kupferstichs sollte in der Forschung äußerst folgenreich werden: Als authentisches Zeugnis galt fortan der älteste Kupferstich Lucas Cranachs d. Ä.¹⁰⁶

In der Folgezeit erschienen nur wenige Detailstudien zu einzelnen Luther-Porträts, etwa zu den Totenbildern Luthers¹⁰⁷ und späten Luther-Darstellungen Lucas Cranachs d. Ä. in Königsberger Museen.¹⁰⁸ Die Rezeption der auf das Cranachsche Porträt zurückgehenden Lutherbilder im oberdeutschen Buchdruck erfuhr keine weitere Erforschung.

94 Vgl. ebd., S. 57. Interessant ist vor allem die Aussage, das Bild sei minderwertig, weil die hinzugefügte Hand und das Buch den Blick vom Gesicht Luthers wegführten – die Umkehrung des Arguments von Ficker.

95 Vgl. ebd., S. 58.

96 Flechsig 1900a, S. 108.

97 Vgl. ebd., S. 242.

98 Vgl. ebd., S. 258.

99 Weder Vogel 1918, S. 57–64, noch Glaser 1921 gehen in der Frage der Luther-Porträts über Flechsig hinaus.

100 Boehmer 1906, S. 6, stellt fest, »daß wir nicht viele, sondern kein einziges wirklich gutes und ganz ähnliches Porträt des Reformators, nicht hunderte, sondern nur ganz wenige Lutherbilder von der Hand des berühmten Cranach besitzen. Auf diesen wenigen echten aber, die wir bislang kennen, und die uns den Reformator auf der Höhe seiner Kraft zeigen, suchen wir den typischen Lutherkopf vergebens.« Vgl. auch Preuß 1913; Jordan 1919, S. 64–69, und 1925, S. 25–27; Thulin 1930, S. 379–380; Bauer 1930; Knolle 1939, S. 83.

101 Boehmer 1906, S. 334, ist möglicherweise abhängig von Worringer 1908, S. 117, der sich in seiner Arbeit zu Lucas Cranach d. Ä. den historiografischen (und vor allem ästhetischen) Wertungen Flechsigs 1900a anschloss, der Luther im ersten Kupferstich als »krankhaft« bezeichnete.

102 Vgl. Boehmer 1906, S. 5.

103 Vgl. Preuß 1913, S. 20.

104 Vgl. Flechsig 1900a, S. 55; Schottenloher 1913, S. 222; Hagelstange 1907, S. 98; Boehmer 1906, S. 6; Jordan 1920, S. 69.

105 Vgl. Preuß 1913, S. 5–8.

106 Demgegenüber wertet Preuß 1913, S. 8, Luther mit Doktorhut als »kindlich«, »eigentümlich« und »beleibter« ab. Preuß' heroische Deutung findet sich auch in Lilienfein 1942, S. 49; Popitz 1967, S. 16 und 45ff.; Ausst.-Kat. Bielefeld 1972, Nr. 49.

107 Vgl. Stuhlfauth 1931.

108 Vgl. Troschke 1938.

1955 bot Jahn eine nur kurze Charakterisierungen der Luther-Grafiken Lucas Cranachs d. Ä.,¹⁰⁹ und erst die im Zuge der Vorbereitung der großen Cranach-Ausstellung im Kunstmuseum Basel vorgenommenen kunsttechnologischen Analysen von Dieter Koeplin und Tilman Falk stellten die Datierung und die Zuschreibung verschiedener Werke auf eine neue Grundlage: Durch die Wasserzeichen der Cranach-Drucke ließ sich etwa feststellen, dass nur der in wenigen Exemplaren erhaltene erste Zustand des Augustinermönchs (I.1D2.1) um 1520, die anderen beiden Zustände aber erst nach 1540 bzw. 1570 (I.1D2.2 und I.1D2.3) gedruckt worden waren. Darauf baute Koeplin die These auf, dem ersten Zustand sei die Druckgenehmigung des sächsischen Hofes verweigert worden, da man dort stattdessen den »sanfteren Mönch« in der Nische bevorzugt habe.¹¹⁰ Für den Doktorhut (I.4D1) und seine Subscriptio schließt sich Koeplin der These Flechsigs an, wonach der Text auf Luthers Bitte von Spalatin geschaffen worden sei. Auch Werke Hans Cranachs und Lucas Cranachs d. J. sowie der Werkstatt wurden aufgenommen, sodass eine Reihe von Luther-Porträts neu in die Betrachtung geriet.¹¹¹ In der Frage des »Junker Jörg« distanzieren sich Koeplin und Falk von der älteren Forschung, als sie festhielten, die Bildvorlage für den Holzschnitt und die Gemälde sei erst nach der endgültigen Rückkehr Luthers von der Wartburg, die Gemälde selbst gar »[...] z. T. aus historischem Rückblick später [...]« geschaffen worden.¹¹²

Die beeindruckend geschlossene Analyse und Deutung der frühen Kupferstiche Lucas Cranachs d. Ä. durch Martin Warnke 1984 verdankte sich weitgehend dem auf Koeplin beruhenden historiografischen Narrativ von der reformatorischen Bildpropaganda.¹¹³ Ausführlicher wird

dies in Teil III des KKL behandelt. Warnke verzichtete bei seiner Deutung der einzelnen Bildnisse weitgehend auf die traditionellen individual-psychologischen Deutungen und begründete ihre Gestalt vor allem mit ikonografischen und ideengeschichtlichen Traditionen: Für die Subscriptionen der Kupferstiche wurde ein Vorbild in der humanistischen Literatur identifiziert und Luthers Physiognomie nicht mehr als Ausdruck individueller »Genialität« (Preuß), sondern als ikonografischer Topos verstanden.¹¹⁴ Für Warnke ist die Wechselhaftigkeit und Vielseitigkeit der Luther-Porträts Ausdruck ihrer propagandistischen Funktion: Die Entstehung des »Junker Jörg«-Motivs versteht er als »Nobilitierung« des ordnungsstiftenden Luther zu einem weltlichen Heroen, die Totenbilder als Ausdruck reformatorischer Propaganda.¹¹⁵

Da das Warnkesche Narrativ sich in der Forschung weitgehend durchgesetzt hat, drehte sich die Diskussion der kirchenhistorischen Forschung in den letzten Jahren vor allem um die Authentizität der vermeintlich ältesten gemalten Luther-Porträts.¹¹⁶ 2012 veröffentlichte die Kirchenhistorikerin Ute Mennecke eine Studie zum Holzschnitt des »Junker Jörg« und interpretierte seinen »habitus« nicht als ritterliche Verkleidung, sondern als Zeichens eines vom Einhalten monastischer Gelübde befreiten gläubigen Christen.¹¹⁷ Erst nachträglich habe Lucas Cranach d. Ä. in den Gemälden das Schwert eines Ritters hinzugefügt und damit die »religionspolitisch brisante Aussage«¹¹⁸ zurückgenommen. Hilmar Schwarz wies jedoch nach, dass Menneckes Interpretation zumindest teilweise auf einer falschen Quellengrundlage basiert, da sie eine spätere Auflage des Holzschnitts als Original angenommen hatte.¹¹⁹ Schwarz versuchte aufgrund äußerer

109 Vgl. Jahn 1955.

110 Vgl. etwa Koeplin / Falk 1976, S. 443.

111 Vgl. ebd., Nr. 43, 359, 637, 638, 648.

112 Vgl. Koeplin / Falk 1974, S. 98.

113 Vgl. Warnke 1984.

114 Vgl. ebd., S. 46–49.

115 Vgl. ebd., S. 49, 59.

116 Holste 2004 schrieb in ihrer weitgehend Warnkes Narrativen und Bildinterpretationen verhafteten Dissertation dem »Junker Jörg«-Holzschnitt eine Priorität gegenüber den Gemälden zu, vgl. S. 176 und 178.

117 Vgl. Mennecke 2012, hier S. 92.

118 Vgl. ebd., S. 97f.

119 Vgl. Schwarz 2012.

und innerer Kriterien eine relative Reihenfolge der Drucke festzulegen und ging ansonsten mit Vogel davon aus, Lucas Cranach d. Ä. habe im Dezember 1521 zunächst das Leipziger Gemälde des »Junker Jörg« (II.M1) geschaffen, das dann Vorbild für die späteren Drucke gewesen sei.¹²⁰ 2020 vertrat Thomas Kaufmann eine radikale Spätdatie-

rung des Motivkomplexes des »Junker Jörg«, der erst 1537 entwickelt und nachträglich auf die Rückkehr nach Wittenberg bezogen worden sei.¹²¹ Hauptargument waren die uneindeutige Quellenlage zur Schaffung eines Gemäldes im Winter 1521 und die fehlende künstlerische Rezeption des Motivs in der Folgezeit.¹²²

3. Narrative Kontextualisierungen

Der Versuch, die Entstehung und Rezeption der Luther-Bildnisse konsequent im Zusammenhang der reformationsgeschichtlichen Entwicklung zu verstehen, ist bislang eher selten unternommen worden. Dennoch haben vor allem diese Narrative die Forschung am stärksten und dauerhaftesten geprägt. Sie beruhen meist auf einer Kombination aus tradierten Bildinterpretationen mit einer immer differenzierteren historischen Quellenlage.

Den ersten Versuch einer solchen Kontextualisierung machte Ficker 1920 im Rahmen der Lutherrenaissance mit seinen *Ältesten Bildnissen Luthers*.¹²³ Ficker nahm auf der Grundlage kritischer Quellenlektüre erstmals alle Luther-Bildnisse der frühen Reformation in den Blick und ordnete sie in ein auf einem heroischen Persönlichkeitsbegriff beruhendes Narrativ ein. Er verstand die Bilder primär psychologisch als künstlerische Reaktion Lucas Cranachs d. Ä. darauf, dass Luther ihm »zum Erlebnis wurde«. ¹²⁴ Lucas Cranach d. Ä. sei durch den missglückten Stöckel-Druck von 1519/20 (I.1D1) und durch die Anfrage Albrecht Dürers dazu bewogen worden, »der Zeit die große Persönlichkeit in der Schöpfung wahrer Kunst [zu] geben.«¹²⁵ Der erste Kupferstich (I.1D2) zeige Luther

noch »[...] forschend und fragend auf ein Ziel gerichtet, in fester Entschlossenheit [...]«, während der angeblich für den Reichstag bestimmte Luther mit Doktorhut (I.4D1) den Kämpfer zeige »[...] der Siege errungen hat; der mit kühnem Mute den Lauf seiner Sache abwartet.«¹²⁶ Dass ausgerechnet das (laut Flechsig) Lucas Cranach d. Ä. nicht zuzurechnende, »flache und flau« Bild des »Mönchs in der Nische« (I.2D1) reformationsgeschichtlich die stärkste Wirkung ausgeübt hatte,¹²⁷ erklärte Ficker durch die Beigabe des Buches als Attribut, das aus Luther einen die Reformation und das Kommen des Gotteswortes selbst verkörpernden »Idealtypus« gemacht habe.¹²⁸ Auf der Grundlage von Schottenloher und Hagelstange rekonstruiert er in großer Vollständigkeit die Rezeption des Lutherbildes in den süddeutschen und böhmischen Offizinen sowie ihre Abhängigkeiten untereinander.¹²⁹ Das zugrundeliegende reformationsgeschichtliche Narrativ ist die fortwährende »Steigerung« oder »Bereicherung« des künstlerischen Ausdrucks, der mit dem Siegeszug der reformatorischen Botschaft mithalten musste. Problematisch ist bei Ficker allerdings, dass sich seine zeitgebundenen, weithin der Lutherrenaissance verbundenen

120 Vgl. ebd., S. 204.

121 Vgl. Kaufmann 2020.

122 Während die Holzschnitte nicht eindeutig datierbar seien, ihre Inschrift aber eindeutig nachträglich auf 1522 zurückschauen, besitze man ein auf 1537 datiertes Gemälde mit dem »Junker Jörg« in Penig und die von Aurifaber gemachte Aussage, auch das Gedicht »Quaesitus toties« sei von Luther 1537 auf dem Bundestag in Schmalkalden verfasst worden (vgl. Koeplin/Falk 1974, S. 68, Anm. 84). Den mit 1522 datierten Behamschen Holzschnitt hält Kaufmann für abhängig von dem Cranach'schen (vgl. ebd., S. 68, Anm. 78), den er in die 1540er Jahre datiert.

123 Vgl. Ficker 1920.

124 Vgl. ebd., S. 49.

125 Ebd., S. 7.

126 Ebd., S. 10 und 13.

127 Vgl. ebd., S. 15.

128 Vgl. ebd., S. 31.

129 Vgl. ebd., S. 15.

Deutungen des reformationsgeschichtlichen »Erlebnisses« Luthers und seine (meist Preuß aufnehmenden) Interpretationen der Luther-Porträts in einem hermeneutischen Zirkel stets gegenseitig bestätigen; eine kritische Bewertung des Verhältnisses von Ereignis und Bild wird deshalb unmöglich.¹³⁰

Erst Johannes Jahn legte 1955 einen knappen neuen Deutungsentwurf der Cranachschen Luther-Porträts vor. Für ihn ist die Porträtproduktion nicht mehr die persönliche Antwort des Künstlers auf das »Erlebnis« Luther, sondern die Reaktion auf das Bedürfnis der reformatorischen Öffentlichkeit nach Bildern.¹³¹ Auch Jahn versteht Lucas Cranachs d. Ä. erstes Luther-Porträt (I.1D2) noch als Ausdruck des persönlichen Interesses an der Person. Dieses »zarte« Werk sei aber nur für den »Freundeskreis« bestimmt gewesen, weshalb Lucas Cranach d. Ä. einen Werkstattgenossen mit einem zweiten Kupferstich (I.2D1) beauftragt habe, der die öffentliche Nachfrage nach Luther-Bildnissen befriedigen sollte.¹³² Dieser öffentlichen Nachfrage habe auch der Luther mit Doktorhut (I.4D1) dienen sollen, der Luther als »fest und sicher in sich ruhende Persönlichkeit« zeige, und schließlich auch der »Junker Jörg«: Grundlage sei eine verlorene »Bildnisstudie« gewesen, nach der die erhaltenen Gemälde und der Holzschnitt angefertigt worden seien.¹³³ Die Rezeption der Cranach-Entwürfe in den Druckschriften behandelte Jahn nicht.

Das bis heute wichtigste Narrativ legte 1974 Dieter Koepplin vor.¹³⁴ In Anlehnung an die sozialgeschichtlichen Interpretationsansätze der Zeit deutete er Cranachs Luther-Porträts als Bestandteil einer vom sächsischen Hof dirigierten propagandistischen »lutherischen Staatsaffä-

re«.¹³⁵ Lucas Cranach d. Ä. habe seinen Augustinermönch (I.1D2) zunächst als Reaktion auf den »[...] Wunsch einer unübersehbaren Menge an Leuten [...]« geschaffen, die Publikation des Kupferstichs sei dann aber vom Hof »anscheinend geradezu verhindert«¹³⁶ worden. Diese These stützte Koepplin auf die Annahme, dass vom ersten Zustand des Kupferstichs nur wenige Exemplare veröffentlicht und die beiden letzten Fassungen erst nach 1540 bzw. um 1570 gedruckt worden seien.¹³⁷ Erst eine zweite Fassung – der Mönch in der Nische (I.2D1) – habe »das offizielle, in erster Linie von Spalatin, dem Ratgeber des Fürsten in religiösen Dingen, zu erteilende ›Gut zum Druck‹« erhalten und sei ausgeliefert worden, weil der Hof eine »würdigere Aufmachung«¹³⁸ Luthers gewünscht habe. Gegen den breiten Konsens der Forschung erklärte Koepplin damit nicht nur den Mönch in der Nische (I.2D1) wieder zum eigenhändigen Werk Lucas Cranachs d. Ä., sondern postulierte auch eine direkte Einwirkung des sächsischen Hofes auf die Entstehung und propagandistische Verwendung der Cranach'schen Lutherbilder, wofür er sich freilich allein auf Flechsigs problematische Interpretation des Briefes Luthers an Spalatin vom 7.3.1521 stützen konnte.¹³⁹ Auch der 1521 geschaffene Luther mit Doktorhut (I.4D1), für den Spalatin die Verse geschaffen habe, sei aufgrund des »[...] politisch und humanistisch motivierten Repräsentationsdruck[s]« entstanden, den der Hof in den Religionsverhandlungen ausgeübt habe.¹⁴⁰ Klassenkämpferisches Pathos dringt vor allem bei Koepplins Deutung des »Junkers Jörg« durch: Die Vorlage für den Holzschnitt und die späteren Gemälde seien sicher nicht schon im Dezember 1521, sondern erst im März 1522 entstanden, »als Luther wie ein Ordner« erschien: Von Lucas Cranach d. Ä., der »als

130 Die Gemälde sind nach ebd., S.45, Illustration »eine[r] historische[n] Episode«, in der gemäß der Formulierung auf S. 50, »des Geistes ewig Bild« leuchtet.

131 Vgl. Jahn 1955, S. 58–62.

132 Vgl. ebd., S. 60.

133 Vgl. ebd.

134 Vgl. Koepplin / Falk 1974.

135 Vgl. ebd., S. 92.

136 Ebd.

137 Vgl. ebd., S. 91.

138 Ebd., S. 91f.

139 Vgl. Kaufmann 2020, S. 16: Kaufmann hat zurecht darauf hingewiesen, dass es keinerlei quellenmäßigen Hinweis auf eine sächsische »Bildpolitik« gibt. Die von Koepplin / Falk 1974, S. 97, angeführte Stelle bei Höss 1989, S. 184, bezieht sich ausschließlich auf Spalatin's mäßigendes Einwirken auf Luther in Fragen seiner politischen Aktion (geplante Verbrennung der Dekretalen), aber an keiner Stelle auf irgendeine Zensurmaßnahme in der Bildpolitik.

140 Vgl. Koepplin / Falk 1974, S. 95.

Ratsherr, reicher Mann und Hofmaler [...] sicher auf der Seite derjenigen [stand], die Karlstadt loswerden wollten«, sei Luther so massig und kräftig angelegt worden, »dass das Bild Respekt einflößen sollte.«¹⁴¹ Die von Lucas Cranach d. Ä. geschaffenen Werke wurden von Koepplin als Teil der staatlichen Propaganda einer obrigkeitlichen Reformation verstanden.

Dieses politische Narrativ sollte extrem erfolgreich werden: Es wurde sowohl 1983 von dem ostdeutschen Kunsthistoriker Ernst Ullmann als auch 1984 von dem westdeutschen Kunsthistoriker Martin Warnke zur Grundlage ihrer Deutungen der Cranachschen Luther-Porträts gemacht.¹⁴² Ullmanns Deutung liegt das von der DDR-Historiografie propagierte Narrativ von Martin Luther als dem Vertreter einer obrigkeitlichen Fürstenreformation zugrunde. Ullmann verbindet Jahns Bildinterpretationen mit Koepplins sozialgeschichtlicher Deutung, wonach es neben dem persönlichen Bedarf an Luther-Bildern für den Freundeskreis auch den Bedarf des Hofes nach »repräsentativen« Bildern im Rahmen der »reformatorischen Auseinandersetzung« gegeben habe.¹⁴³ Für Luther-Bildnisse sei sicher die Zustimmung des Kurfürsten vonnöten gewesen, die für den ersten Kupferstich (I.1D2) (»Fanatiker seiner Sache«) verweigert worden sei, um im Rahmen der Verhandlungen des Kurfürsten in auf dem Reichstag einem »versöhnlicher[n] Bild« Platz zu machen.¹⁴⁴ Auch für die Verbreitung des »Junker Jörg«-Holzschnitts (II.D1) setzt Ullmann die Zustimmung des Kurfürsten voraus.¹⁴⁵ In der Frage der Gemälde seit 1525 lässt Ullmann offen, ob sie Lucas Cranach d. Ä., seinen Söhnen oder der Werkstatt zuzurechnen sind. Sie werden auch nicht mehr mit einer dezidierten Bildpolitik

des Hofes in Verbindung gebracht, sondern ganz allgemein in den Kontext der Reformationsgeschichte gestellt, ohne das Verhältnis von Bild und Ereignis zu reflektieren.¹⁴⁶

In den Grundzügen ähnlich ist die Interpretation, die Martin Warnke 1984 vorlegte: In weitgehender Anlehnung an Koepplin entwickelte er das Narrativ von dem unversöhnlich wirkenden ersten Kupferstich, der im Interesse der Reichstagsverhandlungen einem »mild und friedlich gestimmten, gesprächsfähig gehaltenen frommen Mann«¹⁴⁷ weichen musste. Dass Lucas Cranach d. Ä. der Urheber auch des zweiten Kupferstichs (I.2D1) sei, wird (mit Koepplin und gegen Flechsig) schlicht behauptet.¹⁴⁸ Abweichend von den älteren Narrativen weist Warnke auf den Widerspruch zwischen der hagiografischen Überhöhung Luthers in den süddeutschen Adaptionen des zweiten Kupferstichs (I.2D2–I.2D8 und I.3D2a) und dem theologischen Selbstverständnis Luthers hin.¹⁴⁹ Warnke interpretiert die Disticha der Kupferstiche als Versuch, die »Verwertungsstrategien, die sein Gesicht nach aktuellen Bedürfnissen modellierten«, zuzulassen und zugleich die Unverletzlichkeit von Luthers geistigem Erbe zu vindizieren.¹⁵⁰ Mit dem Profilbild des Luther mit Doktorhut (I.4D1) sei Luther »von der geistlichen Sphäre in die politisch-staatliche entrückt«¹⁵¹ worden, was in der Nobilitierung (!) Luthers als »Junker Jörg« einen biografischen Anhaltspunkt habe.¹⁵² Insgesamt setzt auch Warnke voraus, dass »von Spalatin gewiß die wichtigsten Einflüsse auf die Cranachschen Luther-Bildnisse ausgegangen«¹⁵³ seien. Ziel dieser Bildpolitik, die Luther zum Heiligen oder Heroen gemacht habe, sei die Anpassung an die Normen gewesen, »welche die Adressaten anerkannt sehen wollten,

141 Ebd., S. 98: Hier bezieht sich Koepplin auf das in der Superscriptio genannte Jahr 1522, das allerdings beim ältesten erhaltenen Dresdner Druck nicht zu finden ist.

142 Vgl. Ullmann 1983; Warnke 1984.

143 Vgl. Ullmann 1983, S. 47.

144 Vgl. ebd., S. 46.

145 Vgl. ebd., S. 48.

146 Vgl. ebd., S. 50.

147 Vgl. Warnke 1984, S. 27.

148 Vgl. ebd., S. 29.

149 Vgl. ebd., S. 35.

150 Vgl. ebd., S. 38–39.

151 Vgl. ebd., S. 45.

152 Vgl. ebd., S. 49 und 51.

153 Ebd., S. 61.

ehe sie dem neuen Mann Glauben schenkten.«¹⁵⁴ Anders als Ficker sieht Warnke in der ikonografischen Heroisierung Luthers gerade nicht das Sinnbild eines Siegeszuges der Reformation, sondern einen Kompromiss zwischen spätmittelalterlichen Sehgewohnheiten und neuer Lehre.

Warnkes Ansatz ist (ungeachtet seiner seit Koeppelin unverändert schmalen Quellenbasis) in der neueren Forschung weitgehend kanonisch geworden.¹⁵⁵ Nur wenige Historiker haben Warnkes Narrativ ignoriert oder kritisiert.¹⁵⁶ Heinz Schilling wies 2015 auf das Fehlen einer belastbaren Quellenbasis hin.¹⁵⁷ Auch Thomas Kaufmann bezweifelte, dass es eine regelrechte sächsische Bildpolitik

gegeben habe, bestätigte die Annahme aber doch indirekt, indem er behauptete, das Image Luthers als »Junker Jörg« sei 1537 als antikatholische Inszenierung Luthers entstanden.¹⁵⁸ Ein sowohl den Quellen als auch dem Differenzierungsgrad der neueren reformationsgeschichtlichen Forschung gerecht werdendes Narrativ zum Verhältnis der Luther-Porträts zur Causa Lutheri und der weiteren Reformationsgeschichte steht aus. Es setzt eine genaue kunstwissenschaftliche Analyse und eine Präzisierung der Datierung der Luther-Porträts voraus. Als Vorarbeit zu einer solchen umfassenden Deutung soll der vorliegende *Kritische Katalog der Luther-Bildnisse (1519–1530)* dienen.

154 Ebd., S. 67; vgl. auch ebd., S. 65, wonach die Öffentlichkeit »[...] durch Cranachs Bildnisse nicht global, sondern differenziert angesprochen worden [sei]. Das zweite Bildnis, das Luther als frommen, heiligen Mönch stilisiert (Abb. 13), war am ehesten auf das Volk, auf den »gemeinen Mann« berechnet, während das dritte (Abb. 19) eher für gebildete, humanistische Kreise bestimmt war.«

155 Unkritisch übernehmen ihn Gülpen 2002, S. 126–162; Holste 2004; Ozment 2012, S. 125–134; Ausst.-Kat. Eisenach 2015, S. 27–34; Pettegree 2015a, S. 163–178; Roper 2016, S. 205–28.

156 Scribner 1981, S. 36–47, kennt Koeppelns Überlegungen und deutet wie dieser die Bilder als Bildpropaganda (die Luther mit einer Art Weberschem Charisma ausstatten sollte), verzichtet aber auf konkrete Kontextualisierungen der Bildwerke und die Übernahme des Koeppelnschen Narrativs. In der maßgeblichen Luther-Biografie von Brecht 1983, S. 87, dienen die Luther-Porträts nur der Illustration und nicht der Entfaltung eines reformationshistorischen Narrativs.

157 Vgl. Schilling 2015, S. 242.

158 Vgl. Kaufmann 2020, S. 16.

B. Methodik

I. Methodische Grundlagen

Ziel des *Kritischen Katalogs der Luther-Bildnisse* (KKL) ist es, die überlieferten, zwischen 1519 und 1530 entstandenen Luther-Bildnisse quellenkritisch einzuordnen, um der Forschung die grundlegenden Informationen zur besseren Beurteilung ihrer kunst- und reformationshistorischen Aussagekraft an die Hand zu geben.

1. Aufgenommen wurden in den KKL nur (druck-)grafische und gemalte Luther-Bildnisse. Objekte der materiellen Kultur wie Münzen, Ofenkacheln usw. wurden ausgeklammert, weil die Fülle der hier in Frage kommenden Objekte bislang nicht annähernd katalogisiert ist¹ und weil die Darstellungen auf diesen Objekten gegenüber den druckgrafischen und gemalten Luther-Bildnissen zeitlich meist sekundär und von diesen ikonografisch abhängig sind.
2. In das Korpus des KKL wurden grundsätzlich nur solche Bildnisse aufgenommen, die expliziten Porträtcharakter besitzen und keine, die Luther symbolisch, allegorisch oder satirisch-karikierend darstellen ohne Abbildhaftigkeit zu intendieren.² Einzig die davon abweichende älteste Lutherdarstellung des Jahres 1519 (I.1D1) wurde wegen ihrer besonderen historischen und ikonografischen Bedeutung berücksichtigt und darf als »Prolog« des KKL gelten. Umgekehrt konnten nicht alle Nachdrucke von Vorlagen mit Porträtcharakter berücksichtigt werden, wenn und insofern sie ihrerseits abbildhafte Merkmale vermissen lassen.³ Bei Doppelbildnissen wurden die jeweiligen Gegenstücke der Luther-Porträts hinsichtlich übergreifender Charakteristika mit erfasst, auch wenn diese heute als Einzelwerke vorliegen. Dabei fanden insbesondere solche Merkmale Beachtung, die Aussagen zur allgemeinen

Herstellungspraxis der Bildnisserien erlauben oder die Befunde der Luther-Bildnisse ergänzen beziehungsweise deren Kontextualisierung ermöglichen.

3. Der Sammlungs- und Untersuchungszeitraum des KKL wurde auf das erste Jahrzehnt der Reformation (1519–1530) beschränkt: zum einen, weil das Interesse der reformationsgeschichtlichen und kunstgeschichtlichen Forschung traditionell den frühen Luther-Bildnissen und ihrer Wirkung in den ersten Jahren der Reformation galt, zum anderen, weil mit dem Jahr 1529/30 der von Cranach d. Ä. gestaltete Bildnistyp »Luther als Lehrer der Kirche« (J. Ficker) aufkam. Er bildet eine ikonografisch weitgehend homogene Gruppe und entfaltete aufgrund der höchsten Anzahl an überlieferten Bildnissen die breiteste Wirkung in der Rezeptionsgeschichte der Luther-Bildnisse. Gerade dies macht es unmöglich, im Rahmen eines zeitlich begrenzten Forschungsprojektes auch diese Bildnisgruppe zu berücksichtigen.⁴ Eine historiografische Zäsur in den Jahren 1529/30 lässt sich reformationshistorisch mit der konfessionellen Verfestigung der Reformation und der Etablierung eines lutherischen Kirchentums im Gefolge der Protestation der evangelischen Stände (1529) und der beginnenden Bekenntnisbildung (1529/30) plausibel machen, die ja eben in der Darstellung Luthers als Lehrer der Kirche ikonografisch ihren Ausdruck findet.
4. Trotz der Einschränkung des Untersuchungszeitraums ließ sich aus technischen wie taxonomischen Gründen auch für den KKL Vollständigkeit nicht erreichen. So stand eine Reihe von Werken für eine kunsttechnologische Untersuchung nicht zur Verfügung, weil etwa

1 Als vorläufige Sammlung immer noch nur Ficker 1934.

2 Vgl. dazu die Einleitung zu Teil I.

3 Vgl. dazu die Einleitung zu Bildnisgruppe I.

4 Vgl. Boehmer 1906, S. 5.

ihr aktueller Standort unbekannt ist oder der Zugang zu Werken in Privatsammlungen nicht möglich war. Solche Werke, die auch ohne auswertbares Bildmaterial überliefert sind und daher derzeit nicht erschlossen werden können, sind mit * gekennzeichnet (siehe Punkt 7).

Durch die Untersuchungen des KKL konnten Entstehungsumstände und Datierungen einzelner Werke präzisiert werden. Das führte zwangsläufig auch dazu, dass einige Werke, die anfänglich dem Untersuchungszeitraum zugewiesen wurden, ausgeschieden und umgekehrt einige Werke, deren Datierung korrigiert werden konnte, dem Untersuchungszeitraum zufließen. Um die Entscheidungskriterien transparent zu machen, weist der KKL diese Werke als Supplemente der jeweiligen Bildnisgruppen aus. Freilich kann nicht ausgeschlossen werden, dass einige Werke, die bislang auf »nach 1530« datiert werden und deshalb im Rahmen des KKL nicht untersucht wurden, aufgrund späterer Erkenntnisse künftig dem Untersuchungszeitraum zugeschlagen werden müssen.

5. Der Forschungsdiskurs zu den im KKL behandelten Werken aus Malerei und Druckgrafik schlägt sich in einer Vielzahl von unterschiedlichen Zuschreibungen nieder. Der KKL dokumentiert solche abweichenden Einschätzungen und überprüft sie auf der Grundlage der eigenen stilistischen, kunsttechnologischen und quellenkundlichen Untersuchungsergebnisse. Alle Zuschreibungen sind in einer Reihenfolge wiedergegeben, bei der die nach aktueller Einschätzung plausibleste Zuschreibung an erster Stelle steht und durch die Angabe »KKL 2023« spezifiziert wird. Neuzuschreibungen werden nur bei Werken vorgeschlagen, die entweder bislang unveröffentlicht waren oder deren bisherige Zuschreibungen unbegründet erscheinen. Für seriell hergestellte und motivisch wie stilistisch weitgehend homogene Luther-Gemälde sind die zur Differenzierung des Werkstattbetriebes Lucas Cranachs d. Ä. entwickelten Zuschreibungskategorien nur bedingt geeignet, da sich aus individuellen Merk-

malen nur in Einzelfällen sichere Schlüsse auf die am Werkprozess Beteiligten ziehen lassen. Die feststellbaren Unterschiede in Qualität, Stil und Maltechnik werden daher in den Katalogtexten herausgearbeitet.

6. Die Werke des KKL sind in fünf Bildnisgruppen aufgeteilt. Sie umfassen folgende Bildinhalte und Zeiträume:

Bildnisgruppe I: Martin Luther als Augustinermönch (1519–1524)

Bildnisgruppe II: Martin Luther als »Junker Jörg« (1521–1523)

Bildnisgruppe III: Hochzeitsbildnisse Martin Luthers und Katharina von Boras (1525–1526)

Bildnisgruppe IV: Martin Luther als Ehemann und Reformator im Doppelbildnis (1528–1530)

Bildnisgruppe V: Martin Luther im Brustbildnis mit Baret (ab 1530)

Die Bildnisgruppen können nach Porträttypus in Untergruppen aufgeschlüsselt sein. Die Taxonomie nimmt dabei die originale Bilderfindung, die ikonografische Umsetzung und die relative Chronologie in den Blick. So enthält z. B. die Bildnisgruppe I die voneinander abhängigen Untergruppen, die Luther als Mönch, vor Nische, mit Doktorhut, mit Taube, in Ganzfigur usw. zeigen.

7. Zur eindeutigen Identifizierung wurde jedem Gemälde und jeder Druckmatrize eine KKL-Ordnungsnummer zugewiesen. Sie setzt sich zusammen aus einer römischen Ziffer zur Bezeichnung der Bildnisgruppe, einem Großbuchstaben zur Bezeichnung der Bildgattung (Malerei, Druckgrafik oder Zeichnung) sowie einer laufenden Nummer, die eine relative Chronologie innerhalb der Bildnisgruppe wiedergibt. Bei Doppelbildnissen erfolgt eine zusätzliche Auszeichnung durch

a (= Luther-Bildnis) und b (=Pendant). Bei druckgrafischen Werken wird zur Unterscheidung der verschiedenen Zustände eine arabische Ziffer angehängt. Werke, die aufgrund der Forschungen des KKL dem Anhang (siehe Punkt 4) zuzuweisen sind, werden durch den Einschub »Sup« (»Supplement«) in der Ordnungsnummer identifizierbar. Werke, die derzeit nicht erschlossen werden können (siehe Punkt 4), sind mit einem * hinter der KKL-Nummer gekennzeichnet.

8. Bei druckgrafischen Werken werden Einblattdrucke sowie als Buchillustrationen genutzte Bildnisse glei-

chermaßen behandelt. Es wird zwischen Druckstock bzw. -block für den Holzschnitt sowie Druckplatte für Kupferstich und Eisenradierung unterschieden. Von einem neuen Zustand wird gesprochen, wenn ein intentionaler Eingriff in das Lineament des Druckstocks oder der Druckplatte vorgenommen wurde, der eine Veränderung der gedruckten Darstellung zum Ziel hat, aber auch wenn durch Ansetzung eines weiteren Druckstocks der Bildinhalt erweitert wurde. Sofern möglich werden bei Druckschriften und Einblattdrucke unterschiedliche Auflagen und Nachdrucke identifiziert und chronologisch geordnet.

II. Hinweise zu den kunsttechnologischen Verfahrensweisen

1. Gemäldeuntersuchungen

Wibke Ottweiler

Gegenstand des kunsttechnologischen Teilprojekts war neben der Generierung hochauflösenden Bildmaterials die Untersuchung der Werke hinsichtlich ihrer materiellen Beschaffenheit, des Werkprozesses und ihres Zustands.

Von insgesamt 85 für den KKL erschlossenen Gemäldetafeln wurden 38 Tafeln vor Ort kunsttechnologisch untersucht.⁵ Die Ergebnisse sind für jedes untersuchte Gemälde als »Kunsttechnologischer Untersuchungsbericht« im Cranach Digital Archive abrufbar.⁶ Neben der Anfertigung von Gesamt-, Detail- und Makroaufnahmen sowie strahlendiagnostischen Flächenaufnahmen wie Infrarotreflektogrammen und in Einzelfällen UV-Fluoreszenz- und Röntgenaufnahmen wurden Umzeichnungen der Konturen erstellt und erläuternde Kartierungen angefertigt. Außerdem wurden die Holzart der Gemäldetafeln bestimmt und die Tafeln, wenn möglich, dendrochronologisch analysiert.⁷ Werkspuren an den Rückseiten der Gemäldetafeln gaben Aufschluss über verwendete Werkzeuge und ihren spezifischen Einsatz.

Der systematische Vergleich lieferte wichtige Hinweise auf die Entstehung in oder außerhalb der Cranach-Werkstatt sowie zu Werkprozessen innerhalb der Bildnisserien. Die Beschaffenheit der Tafelränder (Grundiergrat, Farbgrat, Schleifspuren in der Grundierung) lieferte Indizien dafür, ob die Tafel in einem (Arbeits-)Rahmen grundiert und bemalt und auf welche Weise der Auftrag geglättet wurde. Technologische Merkmale der Malerei wurden mithilfe einer mikroskopischen Oberflächenuntersuchung erfasst. Bei ausgewählten Gemälden wurden Pigmente mittels Röntgen-Fluoreszenz-Analyse untersucht, um Unterschiede in der Materialwahl festzustellen. Dies lieferte wertvolle Hinweise zum Werkprozess von Bildnisserien und Indizien zu Datierung und Authentizität. Die Dokumentation des Erhaltungszustandes dient auch der Vermeidung von Fehlinterpretationen in den informationstechnologischen und kunsthistorischen Teilprojekten.

2. Untersuchung von Druckgrafiken

Thomas Klink

Es wurden insgesamt 641 Druckgrafiken kunsttechnologisch untersucht und für den KKL erschlossen. Mit Ausnahme von zwei Nachdrucken aus dem 19. Jahrhundert (II.D-Sup02 und II.D-Sup03) handelt es sich bei sämtli-

chen der untersuchten Papiere um von Hand geschöpfte Hadernbüttenpapiere mit charakteristischer, gerippter Vergéstruktur.

⁵ Die nicht autopsisch untersuchten Werke waren entweder in jüngster Zeit bereits mit hochauflösendem Bildmaterial erfasst worden oder standen für eine Untersuchung nicht zur Verfügung. Die enge Kooperation mit dem *Cranach Digital Archive* ermöglichte die Auswertung aller Daten der dort erfassten Werke. Neben wenigen heute als verschollen oder zerstört geltenden Gemälden, die in Form historischer Aufnahmen überliefert sind, konnten nur einige Exemplare nicht vor Ort untersucht werden.

⁶ cda: lucascranach.org/de.

⁷ Die Holzart wurde bis auf wenige Einzelfälle, die mikroskopisch durch Peter Klein analysiert wurden, makroskopisch am Objekt bestimmt. In diesen Fällen wird auf die Nennung des botanischen Namens verzichtet.

Matrix zur Beschreibung der strukturellen Papier- und Druck-Qualitäten:

Die Kettlinien-Orientierung gibt die Richtung (hoch / quer) an, in der die Kettdrähte des Schöpfsiebs, wie sie im Papier abgebildet sind, als hellere Linien im Gegenlicht gelesen werden können. Die Orientierung der Kettdrähte wird anhand des Verhältnisses zur Orientierung der Darstellung benannt. Das Kettlinien-Intervall gibt die relativen (weil zum Teil variierenden) Abstände der Kettdrähte des Schöpfsiebs an, wie sie im Papier abgebildet sind und als hellere Linien im Gegenlicht gelesen werden können. Gelesen wurde das Intervall, jeweils bei hoch orientierten Kettlinien, von der linken zur rechten Blattkante, und bei quer orientierten Kettlinien, von der unteren zur oberen Blattkante. Die Rippliniendichte benennt die relative Dichte an Rippliniendichten des Schöpfsiebs, wie sie im Papier abgebildet sind und als hellere Linien im Gegenlicht gelesen werden können. Die Rippliniendichte verläuft jeweils quer, um 90° versetzt zu den Kettlinien. Die Rippliniendichte wird hier in Anzahl der Rippliniendichten je Strecke von zehn Millimetern angegeben.

Die Faserverteilung gibt eine allgemeine Einschätzung der Gesamtverteilung der Papierfasern im Gesamtbild des zum Papierbogen geschöpften Faservlieses und damit ein qualitatives Merkmal des Materials wieder. Anomalien im Papiervlies können kleine Einschlüsse sein, die aus dem Hadern-Rohstoff stammen oder während des Schöpfvorgangs in der Bütte eingetragen wurden. Diese können mikroskopisch sowie im Gegenlicht gelesen werden.

Das Wasserzeichen ist eine durch Draht gebildete Figur, die auf das Schöpfsieb gebunden wurde und sich so im Papier abbildet. Die Angabe gibt den im Gegenlicht gelesenen Eindruck wieder. Seine Stellung kann auf oder zwischen Steg liegen, d. h. zentriert zwischen den Kettlinien (zwischen Steg) oder mittig durchkreuzt von einer Kettlinie (auf Steg) platziert sein. Die Beschreibung der Figur des Wasserzeichens erfolgt nach der Klassifikation des Wasserzeichen-Informationssystems (WZIS) für Was-

serzeichen in den DFG-Handschriftenzentren. Die Maße des Wasserzeichens sind jeweils in maximaler Streckenausdehnung in Höhe und Breite in mm wiedergegeben. Auf etwaige Referenzen wie z. B. Piccard und Briquet oder Online-Verzeichnisse wie WZIS oder Wasserzeichen des Mittelalters (WZMA) wird verwiesen. Anomalien am Wasserzeichendraht sind als solche gekennzeichnet, wenn, im Vergleich mit einem geeigneten Referenz-Wasserzeichen-Beleg, die Drahtfigur etwa Fehlstellen, Ausbuchtungen oder sonstige Abweichungen vom zu erwartenden Verlauf der Drahtzeichnung aufweist. Ferner können sich Reparaturen oder sonstige Markierungen, wie Bindedrähte, als Anomalien abzeichnen.

Die Siebseite des Papiers kennzeichnet die dem Sieb zugewandte Seite während des Vorgangs des Schöpfens. Sie kann entweder dem Recto oder dem Verso des Bildnisses zugeordnet werden; wobei die Schauseite mit dem Bildnis stets als Recto aufgefasst wird – auch bei Bildnissen, die sich als Illustration im Verbund einer gedruckten Schrift befinden (wo die Bildnisse häufig auf dem Verso der Folia auftreten). Stegschatten resultieren aus lokalen Verdickungen im Papiervlies, in der Regel entlang der Kettlinien. Ihre Stegschatten-Breite ist selten exakt zu messen, da sich die Kanten der Stegschatten kaum scharf abbilden, sondern einen fließenden Übergang bilden. Die Anomalien im Siebbild beschreiben strukturelle Unebenheiten, die z. B. aus einem Fehlgriff beim Schöpfen, Ablegen oder Gautschen des frischen Papierbogens resultieren können.

Die Qualität der gedruckten Bildnisse wurde dem Augenschein nach beurteilt. Dabei wurde in a) Qualität des Druckträgers (Holzstock bzw. Kupferplatte), dem Abnutzungsgrad nach, sowie in b) die Qualität des Abzugs, der aufgenommenen Druckfarbe und ihrer Gleichmäßigkeit nach, unterschieden.

3. Technische Angaben

Die Höhe der hölzernen Gemälde-Tafeln wurde links, mittig und rechts gemessen; die Breite der Tafeln oben, mittig und unten. Bis zu einer Differenz von 0,5 cm sind die Maximalmaße ausgewiesen, ab 0,5 cm jeweils das Minimal- und Maximalmaß. Die Tafelstärke wird immer mit dem Maximalwert (Tafelmitte) und dem Minimalwert (Tafelkanten) angegeben. Rahmenmaße sind nur bei originalen Rahmen genannt, zu nicht originalen Rahmen werden keine Angaben gemacht.

Für die in der Regel passepartoutiert vorgefundenen Bildnisse auf Papier in Form von Einblattdrucken sowie Illustrationen in gedruckten Schriften wurde jeweils die maximale und minimale Streckenausdehnung in Höhe und Breite gemessen. Dies betrifft sowohl den Träger

(Papier) selbst, als auch die Maße des Druckträgers (sofern bekannt) sowie die Maße der Darstellung (in der Regel in Form einer umlaufenden Einfassungslinie markiert). Die Messungen erfolgten mit einem starren Stahllineal (Marke Rumold) der EG-Genauigkeitsklasse I. Die Stärke / Dicke des Papierträgers wurde – sofern zugänglich – mit einem mechanischen Hand-Mikrometer-Messtaster der Firma Käfer Messuhrenfabrik GmbH & Co KG mit einer Messskala von 0,01 mm gemessen. Es erfolgten durchschnittlich etwa vier Messungen an repräsentativen Messpunkten, bis max. etwa 50 mm vom Rand der Blätter entfernt. Angegeben wurde jeweils das gemessene Maximal- und Minimalmaß.

4. Untersuchungstechnik

Bildgebende Verfahren

Fotografie: Technologische Gesamt- und Detailaufnahmen (Gemälde und Druckgrafik)

System 1: Kamera: Canon EOS D50, Objektive: Canon Macro Lens EF, 100 mm 1:2,8; Canon Zoom Lens EF, 24–195 mm, Lampen: Fotoleuchten Xenolux 1000 (Multiblitz), 650 W, mit Multiflex-Filter 65 x 65, Lufex 65

System 2: Kamera: Hasselblad H5D multishot, Objektiv: Hasselblad HC 80, Lampen: Tageslicht-Röhrenleuchten Osram 5500 K / Fotoleuchten Xenolux 1000 (Multiblitz), 650 W, mit Multiflex-Filter 65 x 65, Lufex 65

UV-Fluoreszenzfotografie (Gemälde)

Kamera: Canon EOS D50, Objektive: Canon Macro Lens EF, 100 mm 1:2,8; Canon Zoom Lens EF, 24–195 mm mit B+W UV-Sperrfilter; diverse UV-Strahlungsquellen (Gerätebestand der jeweiligen Restaurierungswerkstätten)

Infrarotreflektografie GNM, IKK / TH Köln, CICS (Gemälde)

Mobile OSIRIS-A1 Kamera (Opus Instruments Ltd.) mit Indium – Gallium – Arsenid Array; Wellenlängenbereich 900–1700 nm; max. Aufnahmegröße 4096 x 4096 Pixel.

Beleuchtung: Fotoleuchten Xenolux 1000 (Multiblitz), 650 W, mit Multiflex-Filter 65 x 65, Lufex 65

Röntgen (Gemälde)

Gerätetyp 1 (analog): Isovolt 225 DSI mit DP 266 (Seifert, GmbH & Co KG, seit 2010 GE Sensing and Inspection Technologies); Röntgenschutzgehäuse: Isovolt 225 / M1, Röhrentyp: MB 225/4; Schaltgerät: DS 1, Hochspannungserzeuger:

Kathode 225kV; Wasserkühpumpe WL 4001 (Anodenkühlung). Filme: Agfa Strukturix D4 DW, 30 x 40 cm (GNM, IKK)
Gerätetyp 2 (digital): Röntgenröhre ERESKO 42 MF 4 und CRxFlex Scanner (Hochschule für Bildende Künste Dresden)

Mikro-Computertomografie (Gemälde)

Tomomat EZRT, source: Yxlon Microfocus 225.99(51); target: transmission, high-power target, high-power mode; energy: 150kV; current: 150 μ A tube, ~96 μ A target; power: 22.5W, ~14.4W target; prefilter: 0.5mm Al; detector: Thales Pixium RF4343 (Fraunhofer EZRT Fürth)

Mikroskopische Verfahren

Stereomikroskopie (Gemälde)

Gerätetyp: Mobiles analoges Tischmikroskop Will-Wetzlar KG, Okular-Vergrößerung 10 x, Objekt-Vergrößerung 0,7–4,5x; Kaltlichtquelle: KL 2500 LCD (Schott), mit Lichtleitern (GNM, IKK)

Digitalmikroskopie (Gemälde und Druckgrafik)

Gerätetyp: Dino-Lite Edge AM7515 MZT (GNM, IKK / TH Köln, CICS)

Licht-, Fluoreszenz- und Polarisationsmikroskopie, (Gemälde)

Gerätetyp: Olympus BX51/BX52, Vergrößerung 50x, 100x, 200x, 500x
VIS-Lichtquelle: Halogenlampe 12 V 100 WHAL-L (Philips 7724 / 12 V 50 WAHL-L (LIFE JC); UV-Lichtquelle: USH-102D 100W (Ushio Mercury Lampe) (GNM, IKK)

Materialanalytische Verfahren (Gemälde)

Röntgenfluoreszenzanalyse

Gerätetyp: Mobiler RF-Spektrumsanalysator, Typ Niton X1.3t Hybrid+ (Analyticon Instruments GmbH); Messmodus: Legierung, nur main-Filter (GNM, IKK / TH Köln, CICS)

Externe Materialanalysen (Gemälde)

Röntgenspektroskopie am Rasterelektronenmikroskop REM-EDX

Gerätetyp: Rasterelektronenmikroskop TM 3000 (Fa. Hitachi) mit EDX Detektor (Fa. Bruker, Auswertesoftware Quantax 70) (Kunstgutanalytik Dr. Sylvia Hoblyn, Radebeul / Dr. Bernadett Freysoldt, Leipzig)

Peptide mass fingerprint analysis PMF

Analysemethode: Desorption-Ionization Time of Flight mass spectrometric (MALDI) (Dan Kirby, Milton, MA, USA)

III. Mustererkennung

Aline Sindel

Abstrakt / Einführung

Angesichts der Vielzahl an wiederkehrenden Bildinhalten innerhalb der im KKL untersuchten Luther-Bildnisse liegt die Vermutung nahe, dass in der Cranach-Werkstatt und darüber hinaus Übertragungsverfahren verwendet wurden, um sowohl Motive innerhalb einer Gattung als auch gattungsübergreifend (z. B. Druckgrafik zu Gemälde oder vice versa) wieder zu verwenden. Um die Möglichkeit serieller Produktionsweisen zu untersuchen, werden die entsprechenden Bildnisgruppen miteinander verglichen, wobei wegen der Vielzahl der Abbildungen Werkzeuge unter Verwendung neuester Ansätze der Mustererkennung und neuronaler Netze entwickelt wurden, um einzelne Schritte des Ähnlichkeitsvergleichs zu unterstützen.

Grundvoraussetzung um die Luther-Bildnisse miteinander vergleichen zu können, ist die automatische Bildregistrierung, die anhand von extrahierten Merkmalen wie Gesichtsmerkmalen oder Rissstrukturen die digitalen Gemälde und Druckgrafiken passend übereinanderlegt. In Form automatischer Verfahren wurden verschiedene Gruppen von Bildnissen nach speziell definierten Kriterien miteinander registriert und damit eine Basis für die Ähnlichkeitsanalyse geschaffen. Beispielsweise zählt dazu auch die Skalierung aller digitalen Bilder entsprechend ihrer physikalischen Größe um einen absoluten Vergleich zwischen den Bildern zu ermöglichen, oder die serielle Registrierung aller Druckgrafiken eines Motivs zu einem Referenzbild.

Ebenfalls ein wichtiger Baustein sind die Visualisierungstools, mit denen die registrierten Bilder mit Hilfe verschiedener Überlagerungstechniken inspiziert und visuell miteinander verglichen werden können, um feine Unterschiede zu entdecken. Beim Untersuchen ähnlicher Motive liegt ein besonderes Augenmerk auf dem Vergleich der Gesichtsmerkmale und Umrisslinien, wofür gezielt auch Konturzeichnungen übereinandergelegt und deren Übereinstimmungen visualisiert werden können. Die im kunsttechnologischen Teilprojekt direkt am physikalischen Objekt erstellten Durchzeichnungen werden durch maschinell generierte Konturzeichnungen der digitalen Bilder für die Ähnlichkeitsanalyse ergänzt.

Ein weiteres Hilfsmittel ist das visuelle Clustering einzelner markanter Bildausschnitte wie Augen, Nase oder Haarlocke, das die Bildausschnitte nach ihren relativen Ähnlichkeiten zueinander in einen visuellen Zusammenhang bringt.

Um die Ähnlichkeitsanalyse der Druckgrafiken zu unterstützen, wurde neben den Visualisierungstools ein Werkzeug zum automatischen Markieren von feinen Unterschieden erstellt.

Durch ein automatisiertes Verfahren zum Detektieren der Kettlinienabstände kann auch ein Beitrag zur Analyse der Papierstruktur geleistet werden.

1. Bildregistrierung

Bildregistrierung ist eine Technik der Bildverarbeitung, die eine Transformation zwischen zwei Bildern berechnet, mit der das eine Bild auf das andere Bild abgebildet werden kann. Das schematische Beispiel in Abb. 1 zeigt die Registrierung von zwei Porträts anhand von vier Punktepaaren. In diesem Fall wird die Transformation zwischen den beiden Bildern aus Rotation und Translation zusammengesetzt, um die Punktepaare aufeinander abzubilden.

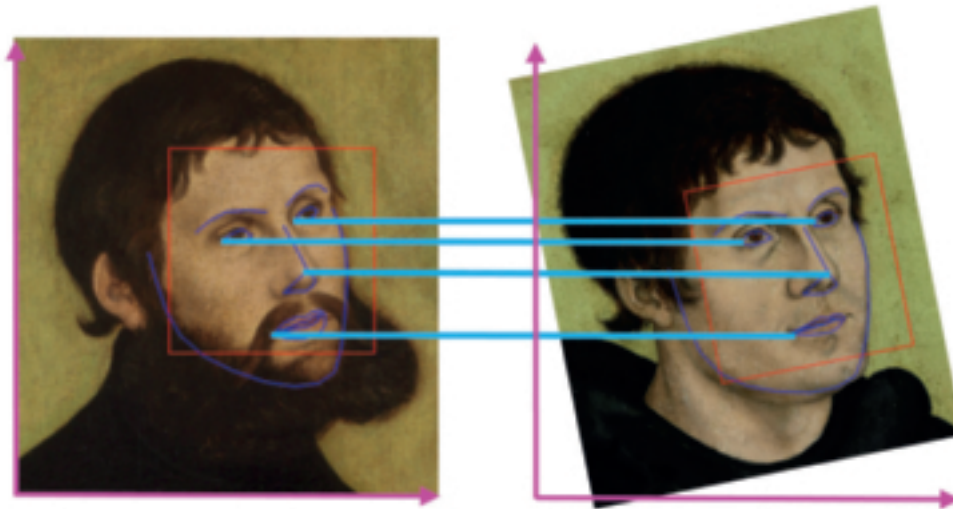


Abb. 1: Beispiel einer Registrierung von zwei Porträts anhand von vier Punktepaaren. Eingezeichnete Gesichtsm Merkmale wurden mit `dlib` (http://dlib.net/face_landmark_detection.py.html) detektiert. Links: Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther als »Junker Jörg« (Detail), Klassik Stiftung Weimar (II.M2) Rechts: Werkstatt Lucas Cranach d. Ä oder Umkreis, Bildnis Martin Luthers als Augustinermönch (Detail), Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Leihgabe der Paul Wolfgang Merkel'schen Familienstiftung (I.6M1)

Für die Ähnlichkeitsanalyse der Luther-Bildnisse ist die Bildregistrierung entscheidend, da sie einen direkten Vergleich zweier oder auch mehrerer Bilder ermöglicht. Bei hoher Stückzahl an Bildern wie z.B. bei den Druckgrafiken, bei denen es viele Abzüge desselben Motivs gibt, werden semiautomatische Verfahren wie manuelles Punktesetzen in einem Graphical User Interface (GUI) oder das manuelle Austarieren der Bilder sehr schnell zeitaufwändig und sind in der Regel weniger exakt als automatische, auf maschinellem Lernen basierte Registrierungsmethoden.

Der Bilddatensatz der Luther-Bildnisse stellt hohe Herausforderungen an die Entwicklung von automatischen robusten Registrierungsmethoden. Zu nennen sind hier Unterschiede im Digitalisierungsprozess wie unterschiedliche Auflösungen oder verwendete Kameraeinstellungen und -perspektiven. Die Druckgrafiken weisen Alterungszeichen des Papiers oder Drucks wie z.B. Wellungen, Deformationen und Verschleiß auf. Dazu kommen noch herstellungsbedingte Unterschiede wie die unterschiedliche Stärke der aufgetragenen Farbe des Drucks. Für die kunsttechnologischen Untersuchungen werden häufig neben der visuellen Fotografie noch andere Bildaufnahmetechniken wie Infrarotreflektografie, Ultraviolett-Fluoreszenz fotografie und Röntgenradiografie verwendet. Die multimodalen Bilder können sich im Hinblick auf den Darstellungsinhalt unterscheiden, da abhängig vom Verfahren zum Teil andere Materialien sichtbar werden und damit zusätzliche Details wie Unterzeichnungen oder Übermalungen zum Vorschein gebracht werden können.

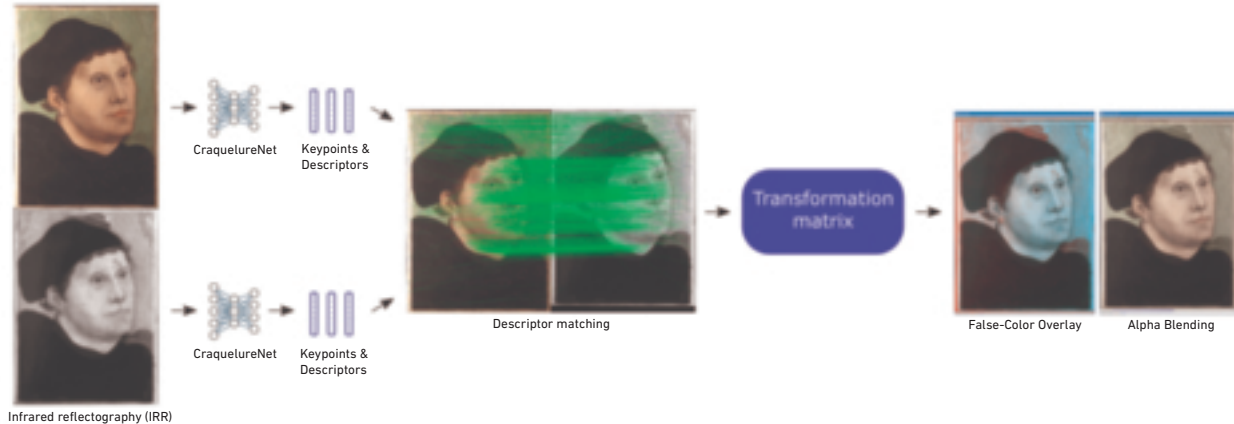
Im Folgenden werden die einzelnen Methoden der Bildregistrierung, die für das Projekt entwickelt wurden, kurz zusammengefasst.

1.1 Multimodale Registrierung von Gemälden

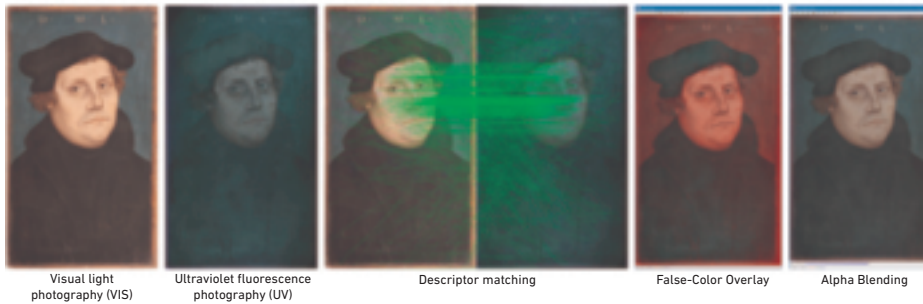
Historische Gemälde weisen meist ein feines Netz von Rissen (Kraquelee, Englisch: craquelure) in der Malschicht auf. Da die Rissstrukturen mithilfe der erwähnten Bildaufnahmetechniken sichtbar sind, eignen sie sich als Merkmale für die multimodale Registrierung. In der Registrierungsmethode CraquelureNet⁸ wird ein neuronales Netzwerk trainiert, das markante Positionen im Kraquelee detektiert (»Keypoints«) und diese mit Merkmalsvektoren (»Descriptors«) beschreibt (vgl. Abb. 2). Die Deskriptoren werden dann genutzt, um Keypoint-Paare zwischen den Bildern zu bestimmen. Um möglichst viele zusammenpassende Paare zu erhalten, wird im Trainingsprozess formuliert, dass die Ähnlichkeit zwischen Deskriptoren desselben Keypoint-Paares höher als zwischen nicht zusammenpassenden Keypoint-Paaren sein soll.

a) VIS-IRR Registration using CraquelureNet

Visual light photography (VIS)



b) VIS-UV Registration using CraquelureNet



c) VIS-XR Registration using CraquelureNet

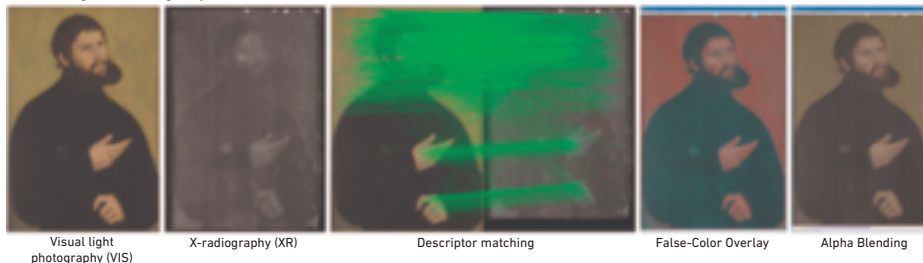


Abb. 2: Multimodale Registrierung mit dem CraquelureNet vom visuellem Bild zu (a) Infrarotreflektografie, (b) Ultraviolett-Fluoreszenzphotografie und (c) Röntgenradiografie. Keypoints und Deskriptoren werden durch das neuronale Netz extrahiert und über die Ähnlichkeit der Deskriptoren werden Punktpaare gebildet (»Descriptor matching«), die in der Visualisierung durch grüne Linien verknüpft sind. Aufgrund der Punktpaare wird eine Transformation zwischen den beiden Bildern berechnet. Die Ergebnisbilder sind als Falschfarbenüberlagerungsbilder und als Überblendungen dargestellt.

Bildquellen:

- (a) Werkstatt Lucas Cranach d. Ä. oder Umkreis, Martin Luther, Stiftung Luthergedenkstätten in Sachsen-Anhalt (I.6M3)
- (b) Nachahmer von Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther, Anhaltische Gemälde-Galerie, Dessau (IV.M-Sup02a)
- (c) Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther als »Junker Jörg«, Klassik Stiftung Weimar (II.M2)

8 Vgl. Sindel u. a. 2021a.

1.2 Gattungsübergreifende Registrierung von Gemälden und Druckgrafiken

Die Registrierung von Gemälden und Druckgrafiken ist wegen der verschiedenartigen Darstellungstechniken eine große Herausforderung. Für die Registrierung von Porträts unterschiedlicher Gattungen können semantische Bildinhalte wie Gesichtsmerkmale oder Konturen verwendet werden.

Die entwickelte Registrierungsmethode basierend auf Gesichtsmerkmalen besteht aus drei Schritten (siehe Abb. 3): Im ersten Schritt »Face Detection« wird die grobe Gesichtsregion durch ein neuronales Netzwerk lokalisiert. Anschließend wird die genaue Position der Gesichtsmerkmale durch das neuronale Netzwerk ArtFacePoints⁹ innerhalb der Gesichtsregion bestimmt (»Facial Landmark Prediction«). Schließlich wird die Transformation aufgrund der Facial Landmarks der beiden Bilder berechnet.

Face Detection in Artworks



a) DE_SAOH_2000-3a_005



b) DE_KSW_GrS_DK-182-83_Overall_001_mirrored



c) DE_KSVC_M417_Durchzeichnung

Facial Landmark Detection in Artworks using ArtFacePoints



a) DE_SAOH_2000-3a_005



b) DE_KSW_GrS_DK-182-83_Overall_001_mirrored



c) DE_KSVC_M417_Durchzeichnung

Registration via Facial Landmarks



Abb: 3: Registrierung anhand von Gesichtsmerkmalen: Ergebnisse des Face Detectors und des Facial Landmark Detectors ArtFacePoints und der Registrierung. Bildquellen: Werkstatt Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther, Stiftung August Ohm, Hamburg (III.M-Sup01)
Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther als Augustinermönch im Ordenshabit in Nische (gespiegelt), Exemplar der Klassik Stiftung Weimar (I.2D1)
Durchzeichnung des Werks: Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther, Kunstsammlungen der Veste Coburg (IV.M2a)

⁹ Vgl. Sindel u. a. 2023.

1.3 Registrierung von einer Serie von Druckgrafiken desselben Motivs

Von einigen Motiven der Luther-Druckgrafiken sind etliche Abzüge vorhanden, die zwar dasselbe Motiv zeigen, sich in ihrem Erhaltungszustand aber unterscheiden. Für den genauen Vergleich der Abzüge ist eine Bildregistrierung erforderlich. Im Projekt wurde daher eine gruppenweise Registrierungsmethode angewandt, mit der jedes Bild der Gruppe auf ein Referenzbild aus der Gruppe registriert wird (vgl. Abb. 4).¹⁰



Abb. 4: Registrierung von einer Serie von Druckgrafiken. Ergebnis von registrierten Bildern zu einer Referenz, Beispiel dreier registrierter Abzüge und ihrer Falschfarbenüberlagerungsbilder. Mehrere Abzüge von: Daniel Hopper, Martin Luther als Augustinermönch im Ordenshabit, mit Doktorhut (I.4D3)

2. Konturerkennung

Für den Vergleich von Kunstwerken mit ähnlichem Motiv werden in der Kunsttechnologie Durchzeichnungen der Gemälde oder der Druckgrafiken angefertigt, die nur die Umrisslinien der dargestellten Inhalte enthalten. Besonders für den gattungsübergreifenden Vergleich von Gemälde und Druckgrafik reduzieren sich die Gemeinsamkeiten der Bilder auf diese Umrisslinien. Daher wurde eine automatische Konturerkennungsmethode namens Art2Contour¹¹ entwickelt, die sich nur gezielt auf die wesentlichen gemeinsamen Konturen konzentriert (vgl. Abb. 5).

Art2Contour ist ein generatives adversariales neuronales Netz (»generative adversarial neural network (GAN)«), das das Erkennen der Konturen in den Kunstwerken in einem Wechselspiel zwischen zwei neuronalen Netzen, dem »Generator« und dem »Discriminator«, erlernt. Im Trainingsprozess stehen Generator und Discriminator im Wettkampf. Der Generator generiert basierend auf einem Kunstwerk eine Konturzeichnung. Der Discriminator erhält sowohl das echte Paar (echtes Kunstwerk und zugehörige handgezeichnete Kontur) als auch das künstlich ergänzte Paar (echtes Kunstwerk und zugehörige generierte Konturzeichnung) und hat als Aufgabe unechte Bildpaare als solche zu erkennen. In diesem wechselseitigen Trainingsprozess werden beide Netzwerke immer besser in ihrer Aufgabe, bis am Ende des Trainings der Generator realistisch aussehende Konturzeichnungen erzeugen kann.

Für den Trainings- und Evaluationsdatensatz wurden jeweils fünf auf Touchpads handgezeichnete Konturzeichnungen pro Bild von unterschiedlichen Personen annotiert, da es individuell von der zeichnenden Person abhängt, wie präzise die Konturzeichnung angefertigt wird und wie viele Linien verwendet werden. Für die Bewertung des Generators im Training werden die fünf handgezeichneten Konturbilder sowohl einzeln als auch ihr Konsensus in den Konturen mit der generierten Konturzeichnung verglichen.

¹⁰ Vgl. Sindel u. a. 2020b.

¹¹ Vgl. Sindel u. a. 2020a.



Abb. 5: Konturdetektion mit Art2Contour von Gemälde und Druckgrafik

Links: Lucas Cranach d. Ä., Martin Luther, Kunstsammlungen der Veste Coburg (IV.M2a)

Rechts: Georg Pencz, Martin Luther mit Barett und Schaube, Halbfigur nach links gewandt, Reproduktion auf der Grundlage des Exemplars der Thrivent Collection of Religious Art, Minneapolis (IV.D1)

3. Visualisierungstools

Im Rahmen des Projektes wurden zwei Visualisierungstools entwickelt, mit denen die Bildnisse auf feine Unterschiede untersucht werden können.

3.1 ImageOverlayApp

Die ImageOverlayApp¹² ist eine Python GUI Anwendung, mit der registrierte Bildpaare auf verschiedene Art und Weise visuell verglichen werden können (vgl. Abb. 6). Feine Unterschiede zwischen den Bildern können mit Hilfe des Differenzbildes, des Falschfarben-Overlays (red-cyan) oder durch das interaktive Blenden zwischen zwei Bildern mit einem Regler inspiziert werden.

3.2 ContourOverlayApp

Die ContourOverlayApp ist eine Python GUI Anwendung zur Visualisierung von beliebig vielen registrierten Konturbildern (Durchzeichnungen oder maschinell erstellte Konturen z.B. mittels Art2Contour) (vgl. Abb. 7). Das »perceptual Overlay« berechnet das Überlagerungsbild aller Konturen, wobei alle Konturen in weiß mit relativer Transparenz dargestellt werden. Das »intersection overlay« berechnet die Schnittbereiche von Konturen (Intersection) und stellt diese in weiß dar. Pro Bild wird dem Konturbereich, der keine Überschneidung mit einer anderen Kontur hat, eine eigene Farbe des HSV-Farbraums zugeordnet, sodass die einzelnen Konturen den jeweiligen Bildern zugeordnet werden können.

¹² Vgl. Sindel u. a. 2020b.

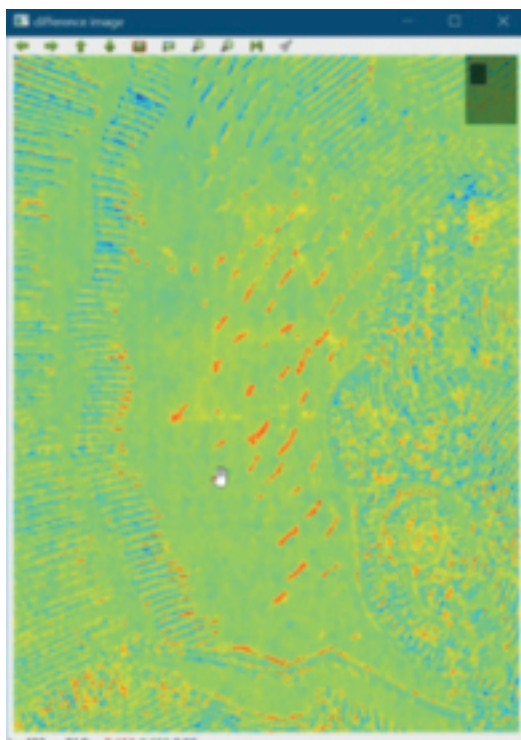
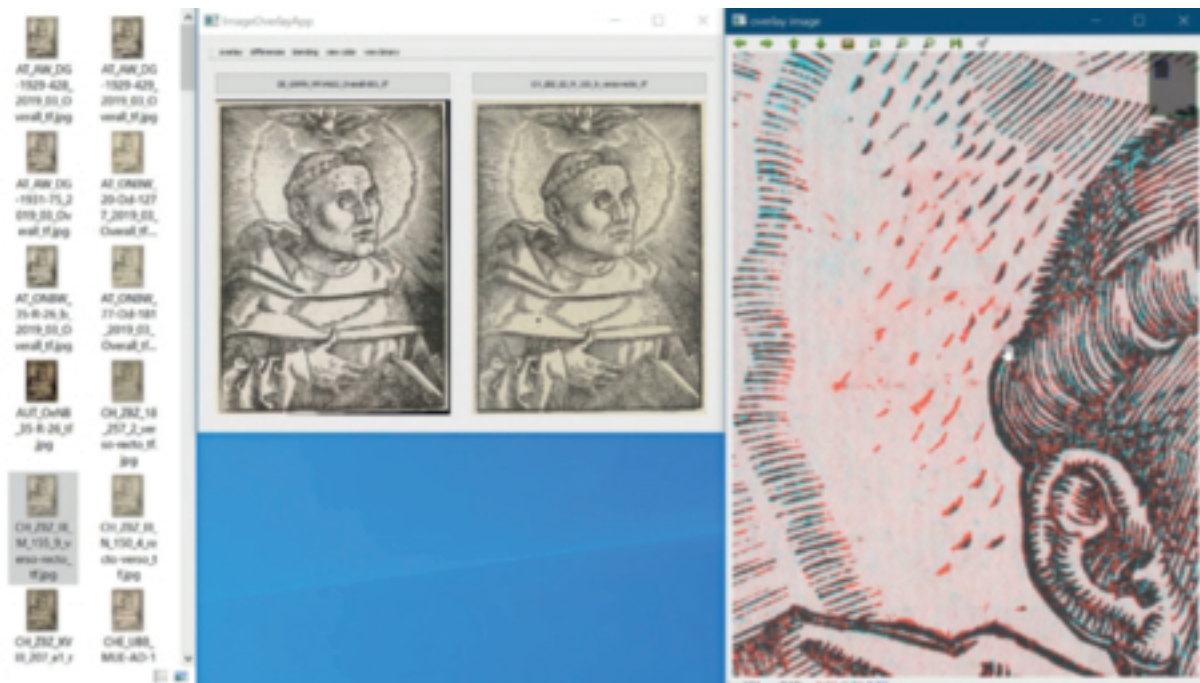


Abb. 6: ImageOverlayApp zur Visualisierung von registrierten Bildern unter Verwendung verschiedener Überlagerungs- und Überblendungstechniken anhand von Hans Baldung Grien, Martin Luther als Augustinermönch im Ordenshabit, im Strahlenkranz, mit Buch und Taube (I.3D1)

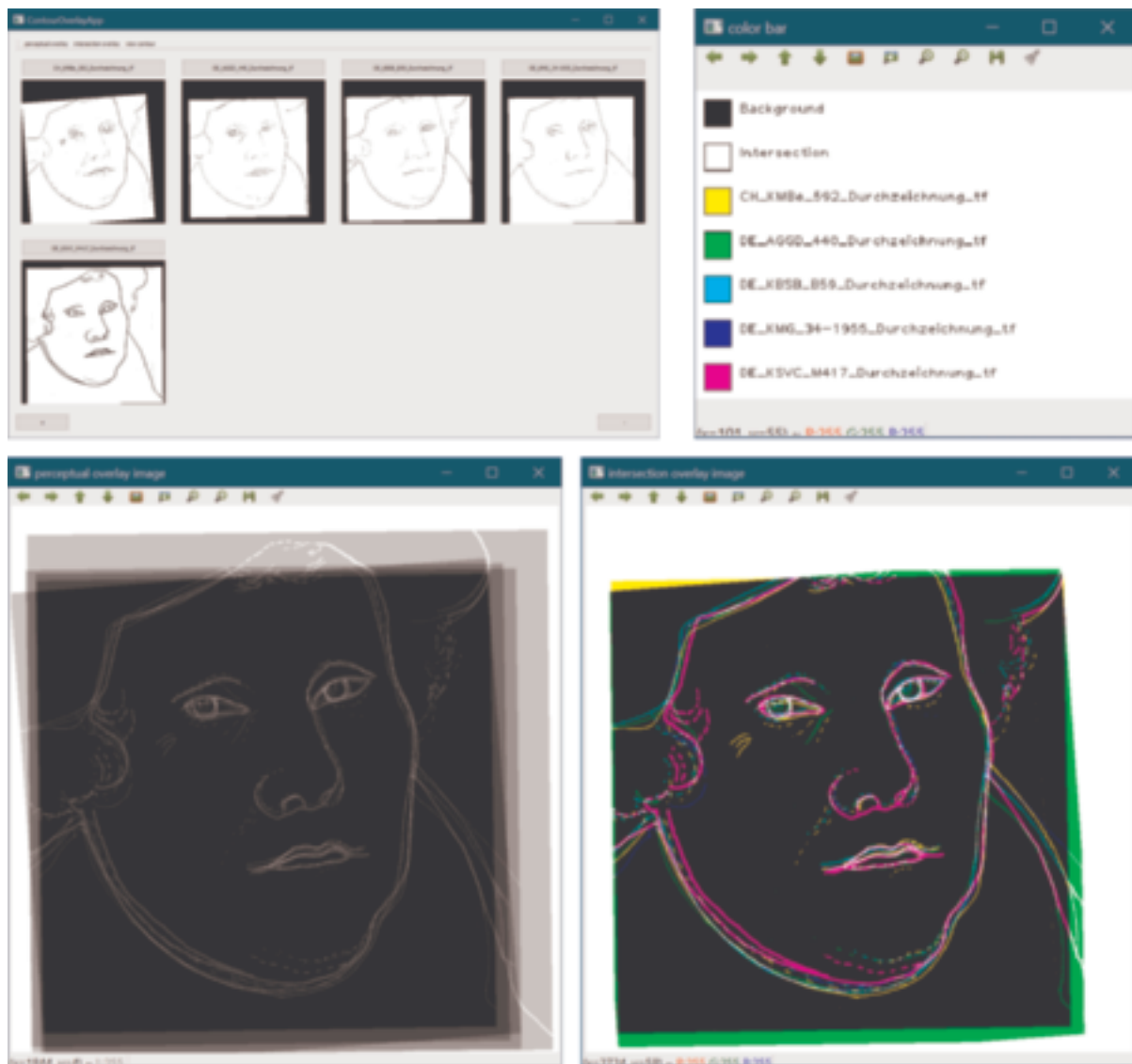


Abb. 7: ContourOverlayApp zur Visualisierung mehrerer Konturzeichnungen und Hervorheben von Übereinstimmungen und Abweichungen in den Konturen. Durchzeichnungen von verschiedenen Exemplaren von Vertretern der Bildnisgruppe IV.