Kulturheros

LiteraturForschung Bd. 28
Herausgegeben vom Zentrum für Literatur- und Kulturforschung

Zaal Andronikashvili, Giorgi Maisuradze,
Matthias Schwartz, Franziska Thun-Hohenstein (Hg.)

Kulturheros

Genealogien. Konstellationen. Praktiken

Mit Beiträgen von

Andrea Albrecht, Jenny Alwart, Zaal Andronikashvili,
Kai Bremer, Natascha Drubek, Martin Fontius, Claude Haas,
Herbert Kopp-Oberstebrink, Gabriela Lehmann-Carli,
Thomas Macho, Giorgi Maisuradze, Eka Meskhi, Juri Murašov,
Luka Nakhutsrishvili, Anna Pawlak, Christoph Schmälzle,
Matthias Schwartz, Johannes Steizinger,
Franziska Thun-Hohenstein und Martin Treml

Kulturverlag Kadmos Berlin

Das dem Band zugrundeliegende Forschungvorhaben wurde vom Bundesministerium für Bildung und Forschung unter den Förderkennzeichen 01UG0712 und 01UG1412 gefördert.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Copyright © 2017,
Kulturverlag Kadmos Berlin. Wolfram Burckhardt
Alle Rechte vorbehalten
Internet: www.kulturverlag-kadmos.de
Umschlaggestaltung: kaleidogramm, Berlin.
Umschlagabbildung: Auszug aus Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung (›Elisium‹)*, um 1832
Gestaltung und Satz: kaleidogramm, Berlin
Druck: Axlo
Printed in EU
ISBN978-3-86599-316-8

Bildnisse

Effigies Lutheri. Martin Luther im Bilderstreit der Konfessionen

Anna Pawlak

»Ich liebe ihn nicht, das gestehe ich ganz offen«,[1] bekannte Thomas Mann am 29. Mai 1945 über Martin Luther in seiner berühmten Washingtoner Rede »Deutschland und die Deutschen«, die er anlässlich seines siebzigsten Geburtstages in der Library of Congress hielt.[2] Der prominente Ort bot dem Schriftsteller einen feierlichen Rahmen für das »waghalsige Unternehmen«,[3] nur drei Wochen nach der bedingungslosen Kapitulation des Dritten Reiches über die politische und geistesgeschichtliche Stellung Deutschlands zu reflektieren. Für Mann, der sich jahrzehntelang bis zu seinem Tod 1955 gleichermaßen intensiv wie kritisch mit dem Reformator auseinandergesetzt und zuweilen über dessen Persönlichkeit sowie allem voran deren historische Ideologisierung scharf geurteilt hatte,[4] fungierte Luther als deutscher Kulturheros, dessen herausragende geschichtliche Bedeutung unrelativierbar bleibt: »Wer wollte leugnen, daß Luther ein ungeheuer großer Mann war, groß im deutschen Stil, groß und deutsch auch in seiner Doppeldeutigkeit als befreiende und zugleich rückschlägige Kraft, ein konservativer Revolutionär«.[5] Sprach der Nobelpreisträger dennoch angesichts des Wittenberger Bibelprofessors zunächst von Befremdung und instinktiver Abneigung, polemisierte er sogleich vehement gegen seine eigenen Ausführungen: »Nichts gegen die Größe Martin Luthers!«, denn dieser, »stellte ja nicht nur die Kirche wieder her; er rettete das Christentum«.[6] Zudem habe der Theologe mit seiner gewaltigen Bibelübersetzung die deutsche Sprache erst geschaffen, die scholastischen Fesseln gesprengt sowie der Freiheit der Forschung

---

1 Mann, Thomas, *Deutschland und die Deutschen*, Stockholm 1947, 17.

2 Zu der Rede siehe: Bahr, Ehrhard, »Thomas Manns Vortrag ›Deutschland und die Deutschen‹. Vergangenheitsbewältigung und deutsche Einheit«, in: *Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann: Deutscher, Europäer, Weltbürger,* hg. v. Michael Braun u. Birgit Lermen, Frankfurt a. M. 2003, 65–79.

3 Ebd., 9.

4 Zur Auseinandersetzung Thomas Manns mit Martin Luther siehe u. a.: Fuhrmann, Helmut, *Literatur, Literaturunterricht und die Idee der Humanität. Aufsätze und Vorträge*, Würzburg 2007, 47–70.

5 Mann, *Deutschland* (wie Anm. 1), 18.

6 Ebd.

Vorschub geleistet und nicht zuletzt die europäische Demokratie befördert.[7] Den zum »stiernackigen Gottesbarbar« stilisierten Luther,[8] den »Freiheitsheld, der nichts von Freiheit verstand«, verklärte der Schriftsteller an einer der zentralen Stellen seines Vortrags letztlich zu einer »riesenhafte[n] Inkarnation deutschen Wesens«.[9]

Manns Rede, die er selbst als ein »Stück deutscher Selbstkritik« verstanden haben wollte,[10] ist gerade deshalb bemerkenswert, weil sich in ihr nicht nur die intellektuelle Sehnsucht nach einem positiv konnotierten erinnerungskulturellen Bezugspunkt der deutschen Geschichte vor 1933 offenbart,[11] sondern auch, weil sie differenzierte und durchaus konträre historische Vorstellungen von Luthers Person und Werk mit dem Ziel subsumierte, das breite Spektrum an historischen ›Entwürfen‹ des Reformators um ein neues ambivalentes Exemplum zu komplementieren: dasjenige der »antipolitischen Devotheit«, des »Dualismus von geistiger und politischer Freiheit«, der nach Ansicht des Schriftstellers die nationalsozialistische Katastrophe des 20. Jahrhunderts begünstigte und deren Ursprung in der spezifischen deutschen Innerlichkeit liege.[12] Das in vielen Teilen hoch selbstreflexive Plädoyer Manns für Demokratie und gegen jede Form der politischen Unterwürfigkeit beschwor und instrumentalisierte eindringlich derart entgegengesetzte und wirkungsmächtige Bilder des Wittenberger Theologen, dass der Germanist Jacques Darmaun als Fazit der Washingtoner Ausführungen zutreffend festhielt: »Der Weg der deutschen Zukunft führt für Thomas Mann von nun ab mit Luther gegen Luther«.[13]

In dieser scheinbaren Paradoxie manifestiert sich vielleicht am nachdrücklichsten das grundlegende Rezeptionsproblem der historischen Person des Reformators, der in seiner beinahe fünfhundertjährigen Deutungsgeschichte als derart extreme Projektions- und Identifikationsfläche fungierte, dass die Forschung bisweilen die Notwendigkeit einer radikalen Loslösung des historischen Individuums von seiner Wirkungsgeschichte

---

7 Ebd., 18f.

8 Mann, Thomas, »Die drei Gewaltigen, 1949«, in: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*, Bd. X, Frankfurt a. M. 1974, 374–383, 375f.

9 Mann, *Deutschland* (wie Anm. 1), 17.

10 Ebd., 37f.

11 Vgl. Kaufmann, Thomas, *Martin Luther*, München 2006, 13.

12 Vgl. Kaufmann, Thomas, »Luther zwischen den Wissenschaftskulturen. Ernst Troeltschs Lutherdeutung in der englischsprachigen Welt und in Deutschland«, in: *Luther zwischen den Kulturen. Zeitgenossenschaft – Weltwirkung*, hg. v. Hans Medick u. Peer Schmidt, Göttingen 2004, 455–481, 480.

13 Darmaun, Jacques, »Thomas Manns Luther- und Deutschlandbilder«, in: *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses, Paris 2005*, Bd. VIII: *Universal-, Global- und Nationalkulturen – Nationalliteratur und Weltliteratur*, hg. v. Jean-Marie Valentin, Bern 2007, 57.

postuliert.[14] Vom Schriftexegeten, Kirchenlehrer und wahren Propheten respektive Apostel im 16. und 17. Jahrhundert, der mit Gotteshilfe Übermenschliches geleistet habe, über den Befreier der Vernunft und des Gewissens in der Aufklärung bis hin zum Nationalhelden, Heroen der deutschen Kultur und Vorbild bürgerlicher Lebensführung im 19. Jahrhundert – dies sind nur wenige Haupttransformationen, denen Luther im Laufe der Geschichte unterworfen wurde und an deren Vollzug sowie Tradierung die bildende Kunst entscheidend beteiligt war.[15] Die Tatsache, dass sich jede Epoche, ja jede Generation »ihren eigenen Luther schuf«[16], wurde zusammen mit der Heterogenität dieser zeitgebundenen Konstrukte spätestens zu Beginn des 20. Jahrhunderts auch als ein gravierendes Forschungsproblem erkannt, das den deutschen Theologen und Kirchenhistoriker Heinrich Böhmer 1906 dazu veranlasste, ernüchtert festzustellen, dass es »so viele Luthers gibt, als es Lutherbücher gibt«.[17]

In seiner herausragenden Studie zu Lucas Cranachs Bildnissen des Reformators von 1984 zeigte jedoch der Kunsthistoriker Martin Warnke, dass es bereits zu Lebzeiten und unmittelbar nach dem Tod des Wittenberger Theologen 1546 vor allem so viele Luthers gab, als es Luther*bilder* gab.[18] Cranach, der Hofmaler des sächsischen Kurfürsten, schuf mit den auffällig in ihrer Ikonografie variierenden und für die breite Öffentlichkeit bestimmten druckgraphischen Portraits ein wirkmächtiges »Image« des Reformators, das zum fundamentalen Bestandteil der protestantischen Publikationspolitik wurde und dabei zugleich gerade durch seine Mannigfaltigkeit eine mediale Angriffsfläche für das katholische Lager bot: »Luther als Heiliger, als Herkules, als Junker – diese Verwandlungsfähigkeit des Reformators mochte seinen Anhängern seine Allzuständigkeit bestätigen, den katholischen Kritikern jedoch offenbarte

---

14 Vgl. Ebeling, Gerhard, »Befreiung Luthers aus seiner Wirkungsgeschichte«, in: Ders., *Lutherstudien,* Bd. III: *Begriffsuntersuchungen – Textinterpretationen – Wirkungsgeschichtliches,* Tübingen 1985, 395–404; Schilling, Heinz, *Martin Luther. Rebell in einer Zeit des Umbruchs,* München 2012, 15f.

15 Zur Wirkungsgeschichte Luthers siehe u. a.: Seidlmayer, Michael, »Das Lutherbild im Wandel des Zeit«, in: *Ein Leben aus freier Mitte. Beiträge zur Geschichtsforschung. Festschrift für Ulrich Noack*, Göttingen 1961, 17–36; Bornkamm, Heinrich, *Luther im Spiegel der deutschen Geistesgeschichte. Mit ausgewählten Schriften von Lessing bis zur Gegenwart,* Göttingen 1970; Mostert, Walter, »Luther III. Wirkungsgeschichte«, in: *Theologische Realenzyklopädie,* hg. v. Gerhard Müller, Bd. XXI, Berlin u. a. 1991, 567–594; *Luther-Bilder im 20. Jahrhundert: Symposium an der Freien Universität Amsterdam,* hg. v. Ferdinand von Ingen u. Gerd Labroisse, Amsterdam 1984.

16 Schilling, *Martin Luther* (wie Anm.14), 15.

17 Böhmer, Heinrich, *Luther im Lichte der neueren Forschung. Ein kritischer Bericht* [1906], Leipzig 1910, 7.

18 Vgl. Warnke, Martin, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a. M. 1984.

dies Grundwidersprüche seines Wesens.«[19] Die Werke Cranachs, in denen das offizielle Bildnis des Theologen gleichsam generiert und autorisiert wurde, weisen differenzierte künstlerische Strategien der Sakralisierung und Heroisierung auf, welche von der Mehrzahl der etwa fünfhundert zeitgenössischen (Rollen-)Portraits Luthers kontinuierlich rezipiert und innovativ uminterpretiert wurden.[20] Sie feiern den Wittenberger Bibelprofessor nicht nur als omnipräsenten und omnipotenten Gottesmann, sondern verklären ihn zur universellen Verkörperung der Reformation, zum personalisierten Sinnbild der neuen Theologie, dessen Verehrung in der Erstellung eines wächsernen Scheinleibes Luthers für die Stadt Halle im 17. Jahrhundert einen ihrer denkwürdigen Höhepunkte fand.[21] Der Genese, den Facetten sowie der zeitgenössischen Rezeption dieses Phänomens in der Druckgraphik des 16. Jahrhunderts möchte der vorliegende Text anhand der exemplarischen Analyse ausgewählter Bildnisse des Reformators nachgehen.

Martin Luther, der erst mit 36 Jahren zum ersten Mal in einem Bild wiedergegeben wurde, sollte zu der am häufigsten dargestellten Persönlichkeit deutscher, wenn nicht europäischer Geschichte avancieren, obwohl oder gerade weil – und darin liegt womöglich die Präzedenzlosigkeit dieser historischen Entwicklung – der Theologe, der wie kein anderer auf vielfältige Weise die Kunst seiner Zeit prägen sollte, eine bemerkenswerte Toleranz, um nicht zu sagen Gleichgültigkeit gegenüber seinen eigenen Bildnissen und ihrer konfessionell-politischen Instrumentalisierung zeigte.[22] Daran vermochte offenbar nicht einmal der Umstand etwas zu ändern, dass die ästhetischen Konzeptionen der Bilder und allem voran der geradezu kultische Umgang der Anhänger des Reformators mit seinen Portraits immer wieder im eklatanten Widerspruch zu einigen seiner bildbezogenen theologischen Ansichten standen. Der Grund dieses außergewöhnlichen Verhältnisses des Wittenbergers zu seinen Bildnissen, so eine der Thesen Martin Warnkes, welche an den zentralen Aspekt von Manns Rede erinnert, war der »vielbesprochene lutherische Rückzug in

---

19 Ebd., 51.

20 Vgl. Ficker, Johannes, »Bildnisse Luthers aus der Zeit seines Lebens«, *Luther-Jahrbuch* 16 (1934), 103–161; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 6.

21 Vgl. Kornmeier, Uta, »Luther in effigie, oder: Das ›Schreckgespenst von Halle‹«, in: *Lutherinszenierung und Reformationserinnerung*, hg. v. Stefan Laube u. Karl-Heinz Fix, Leipzig 2002, 343–370; Stoellger, Philipp, »Theologie als Verkörperung. Die Bildlichkeit des Körpers und Körperlichkeit des Bildes als theologisches Problem«, in: *Bodies in Action and Symbolic Forms*, hg. v. Horst Bredekamp, Marion Lauschke u. Alex Arteaga, Berlin 2012, 143–172.

22 Vgl. Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 64; Schilling, *Martin Luther* (wie Anm. 14), 242.

die Innerlichkeit«,[23] der gerade Künstlern ungeahnte Entfaltungsmöglichkeiten bei der Gestaltung ihrer *effigies Lutheri* bot.

Autorisierung

Nach der Leipziger Disputation, in der Luther 1519 die päpstliche Primatialgewalt im göttlichen Recht exegetisch sowie historisch in Frage stellte, die unfehlbare Autorität von Konzilien bezweifelte und sich nicht zuletzt mit einzelnen Lehrsätzen des 1415 als Ketzer verbrannten Jan Hus einverstanden erklärte, stieg das öffentliche Interesse an dem Wittenberger immens.[24] Der Fall des nun öffentlich der Häresie bezichtigten Theologen versprach spätestens jetzt spektakulär zu werden und machte ihn bildwürdig.[25] Das wohl erste Bildnis des Reformators (Abb. 1) veröffentlichte 1519 der Leipziger Drucker Wolfgang Stöckel auf dem Titelblatt eines Sermons,[26] der Luthers Ausführungen zu jener Rechtfertigungslehre enthält, die er in der Leipziger Disputation vorgetragen hatte. Der Theologe, bekleidet mit einer Mönchskutte und einem Doktorhut, wird als Dreiviertelfigur wiedergegeben und hält seine linke Hand in einem Redegestus erhoben. Verweist bereits diese, mit der ›falschen‹ Hand ausgeführte Gebärde darauf, dass der Holzschnitt seitenverkehrt gedruckt wurde, findet sich diese Vermutung in der Luther kreisförmig umgebenden, ebenfalls spiegelverkehrt erscheinenden Inschrift »DOCTOR. MARTINUS LUTTER. AUGUSTINER: WITTENB:« bestätigt.

Der Darstellungsmodus der Figur greift, wie Warnke darlegte, jene Schilderungen von Heiligen als Randfiguren auf, welche häufiger in den Rahmen von Fresken und Buchillustrationen um 1500 zu finden waren.[27] Da die Gesichtszüge des Reformators, die seine späteren Bildnisse überliefern, auf dem Titelblatt der offensichtlich unter Zeitdruck entstandenen Publikation nicht einmal angedeutet sind, ist eine Portraitnähe im klassischen Sinne physiognomischer Identifizierbarkeit nicht gegeben. Der Schwerpunkt der Darstellung liegt unverkennbar nicht auf der naturgetreuen Schilderung des Individuums Martin Luther, sondern auf

---

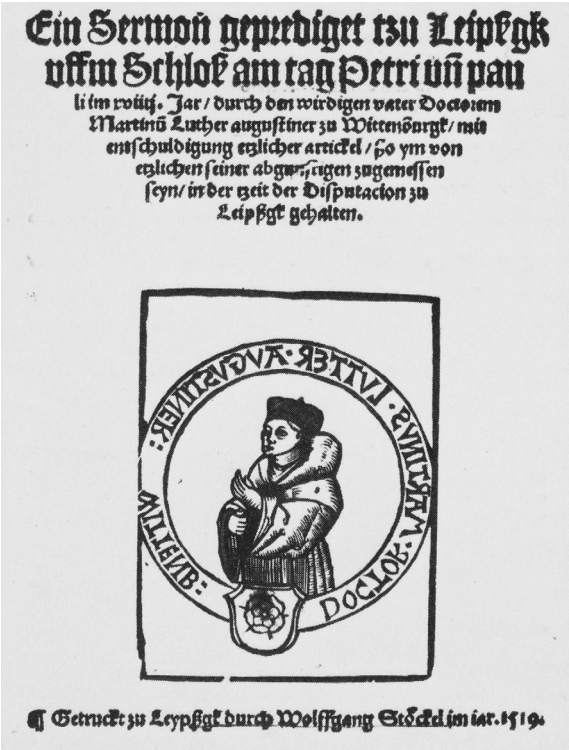
23 Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 64.

24 Vgl. Kaufmann, *Martin Luther* (wie Anm. 11), 51f.; Schilling, *Martin Luther* (wie Anm.14), 186–190.

25 Vgl. Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 9; Holsing, Henrike, *Luther – Gottesmann und Nationalheld. Sein Image in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*, Köln 2004, 16.

26 Luther, Martin, *Ein Sermon geprediget tzu Leipßgk uffm Schloß am tag Petri un pauli ym xviiii. Jar*, Leipzig 1519.

27 Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 11.


Ein Sermon geprediget tzu Leipßgk
uffm Schloß am tag Petri uñ pau
li im xviiij. Jar / durch den wirdigen vater Doctorem
Martinũ Luther augustiner zu Wittenburgk / mit
entschuldigung etzlicher artickel / so ym von
etzlichen seiner abgunstigen zugemessen
seyn / in der zeit der Disputacion zu
Leipßgk gehalten.

¶ Getruckt zu Leypßgk durch Wolffgang Stöckel im iar. 1519.

Abb. 1 Titelholzschnitt zu *Ein Sermon geprediget tzu Leipßgk uffm Schloß am tag Petri un pauli ym xviiii. Jar*, Wolfgang Stöckel, Leipzig 1519

dem stilisierten Typus eines frommen Augustinermönchs und gebildeten Theologen, der sich als ›heiliger‹ Mann und potenzieller ›Märtyrer‹ an den Leser seines Sermons wendet.[28]

Nur wenige Monate später, zu Anfang des Jahres 1520, dem Jahr, in dem Luther mehrere seiner zentralen antirömischen Schriften publizierte, bedankte sich Albrecht Dürer bei Georg Spalatin, dem Sekretär des Kurfürsten von Sachsen, für die Zusendung einiger reformatorischer Schriften und äußerte den dringlichen Wunsch, Martin Luther zu portraitieren: »Und hilft mir got, das jch zw doctor Martinus Luther kum, so will jch jn mit fleis kunterfetten und jn kupfer stechen zw einer langen gedechtnus des kristlichen mans, der mir aws grossen engsten gehollfen hat«.[29] Dürer, dessen Wunsch unerfüllt bleiben sollte, legte dem Schreiben drei Abzüge seines 1519 erschienenen Kupferstiches mit dem Bildnis

[28] Vgl. ebd., 9f.

[29] *Dürer. Schriftlicher Nachlaß*, hg. v. Hans Rupprich, 3 Bde. Berlin 1956–1969, Bd. I, 86f.; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 15; Gülpen, Ilonka van, *Der deutsche Humanismus*

Abb. 2 Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch*, erster Zustand, 1520, Kupferstich, 138 x 95 mm

des Erzbischofs und Kurfürsten von Mainz, Albrecht von Brandenburg, bei,[30] sicherlich nicht nur um seine Kunstfertigkeit zu belegen, sondern gleichermaßen um auf das propagandistische Potenzial des druckgraphischen Mediums zu verweisen. In der Forschung wird vermutet, dass Spalatin eines dieser Exemplare Cranach zu Studienzwecken überließ, der daraufhin brisanterweise zeitgleich an einem ersten Kupferstich mit dem Portrait des Reformators und jenem mit dem Konterfei Albrecht von Brandenburgs arbeitete, des Adressaten von Luthers 95 Thesen aus dem Jahr 1517.[31]

---

und die frühe Reformationspropaganda 1520–1526. Das Lutherporträt im Dienst der Bildpublizistik, Hildesheim u. a. 2002, 124.

30 Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 15.

31 *Der Kardinal. Albrecht von Brandenburg. Renaissancefürst und Mäzen. Ausstellungskatalog Halle*, 2 Bde., hg. v. Thomas Schauerte u. Andreas Tacke, Regensburg 2006, Bd. I, 232f.; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 22. Zum Verhältnis der beiden Stiche zueinander und ihrem möglichen Pendantcharakter vgl. Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 17–23; Holste, Tanja, *Die Porträtkunst Lucas Cranachs d. Ä.*, Kiel 2004, 166.

Abb. 3 Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch vor einer Nische,* 1520, Kupferstich, 165 x 115 mm

Cranachs erste Version von Luthers Portrait (Abb. 2), ein Brustbildnis im Dreiviertelprofil, das den mit einer Mönchskutte bekleideten, Tonsur tragenden Theologen als willensstarke, aber zugleich reflektierte Persönlichkeit mit markanten, geradezu kantigen Gesichtszügen wiedergibt, ist nur in wenigen zeitgenössischen Drucken nachweisbar.[32] Die Auffassung Luthers als charismatischen Asketen in all seiner unerschütterlichen Glaubensfestigkeit entsprach anscheinend nicht den Erwartungen und politischen Interessen des ihn protegierenden kursächsischen Hofes, weshalb Cranach noch im gleichen Jahr eine zweite Version des Portraits anfertigte (Abb. 3), das als erstes offizielles Bildnis des Reformators gelten kann.[33] Auch dieses zeigt den Wittenberger Bibelprofessor nach

[32] *Lukas Cranach. Gemälde. Zeichnungen. Druckgraphik. Ausstellungskatalog Basel*, hg. v. Dieter Koepplin u. Tilman Falk, Basel 1974, 2 Bde., Bd. I, 91f.; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 24f.; Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld* (wie Anm. 25), 18; Holste, *Die Porträtkunst Lucas Cranachs* (wie Anm. 31), 168.

[33] Vgl. Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld* (wie Anm. 25), 18f.; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 26–29; Holste, *Die Porträtkunst Lucas Cranachs* (wie Anm. 31), 169f.

dem bereits erprobten Muster in einer Mönchskutte, allerdings wurden die Gesichtszüge des Dargestellten im Vergleich zu dem ersten Entwurf deutlich weicher gezeichnet und die extreme Konzentration auf die Physiognomie durch den Verzicht auf starke Schattierungen, die Erweiterung der Komposition um Arme und die Einbettung der Figur in eine Nische relativiert. In der Rechten hält Luther eine aufgeschlagene Bibel, die Linke hat er wohl in andächtigem Demutsgestus als Reaktion auf die Lektüre der Heiligen Schrift auf die Brust gelegt, während sein Blick, der nur wenig von der Eindringlichkeit und Entschlossenheit des Vorläufers beibehalten hat, leicht nach oben gerichtet ist. Die Gegenüberstellung beider Stiche Cranachs verdeutlicht, dass der Reformator kurzfristig von einem rebellischen Mönch in einen andächtigen Nischen-Heiligen verwandelt wurde, der voller Demut im unmittelbaren Kontakt zu Gott steht. Der ›Image-Wechsel‹ erfolgte offenbar angesichts des nahenden Wormser Reichstages aus konkretem historischen Anlass: Bereits im Mai 1520 lag der Entwurf einer gegen Luther gerichteten Bannandrohungsbulle vor, die am 15. Juni des Jahres unter dem Titel *Exsurge Domine* verabschiedet wurde. Nachdem der Reformator am 10. Dezember 1520 ostentativ die päpstliche Bulle zusammen mit einigen scholastischen Buß- und Lehrbüchern den Flammen übergeben hatte – eine Tat, derer er sich lebenslang erfreuen sollte und die insbesondere in der deutschen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts wiederholt verherrlicht wurde[34] – verhängte Leo X. mit *Decet Romanum Pontificem* vom 3. Januar 1521 die Exkommunikation des Wittenbergers.[35] Für seine Anhänger reiste Luther nach Worms, entsprechend der Stilisierung in den Bildnissen von Stöckel und Cranach, als ein heiliger Mann in der Nachfolge Christi, dessen Schicksal, wie die Flugschrift *Ain schöner newer Passion* belegt, explizit mit dem Leidensweg des Gottessohns verglichen wurde.[36]

Wahrscheinlich kurz vor der Abreise des Wittenbergers zum Reichstag, Anfang Februar 1521, entstand Cranachs Vorzeichnung zu einem dritten druckgraphischen Portrait des Reformators (Abb. 4),[37] das diesen zwar erneut als Mönch zeigt, allerdings mit Doktorhut im strengem Profil, das dem Dargestellten »die Aura des amtlich Gültigen« verleiht und ihm da-

---

34 Zu den Bildern vgl. Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld* (wie Anm. 25), 134–136, 178, 276–282, 429, Abb. 167–172.

35 Vgl. Kaufmann, *Martin Luther* (wie Anm. 11), 53.

36 Wachinger, Burghart, *Die Passion Christi in Literatur und Kunst des Spätmittelalters*, hg. v. dems. u. Walter Haug, Tübingen 1993, 4f.: »Die Zielsetzung dieses Texts [*Ain schöner newer Passion* – A. P.] ist durchsichtig: Der Wormser Reichstag wird nach dem Muster des Prozesses Jesu gezeichnet; die Gegner Luthers sind dabei mit den Gegnern Christi parallelisiert, auf Luther selbst fällt der Abglanz der Christusrolle«.

37 Gülpen, *Das Lutherporträt* (wie Anm. 29), 151.

Abb. 4 Lucas Cranach d. Ä., *Luther mit Doktorhut*, zweiter Zustand, 1521, Kupferstich, 208 x 150 mm

mit »in die Sphäre der Repräsentanz« entrückt.[38] Luthers im Vergleich zu den beiden früheren Stichen sichtlich massigeres Gesicht mit einer stark ausgeprägten Stirnwulst über der auffälligen Augenbraue lässt Analogien zu dem in der Traktatliteratur beschriebenen leoninen Typus erkennen, einem auf die Ikonografie des Herkules zurückgehenden physiognomischen Prototyp, der seit der Antike auf die inneren Eigenschaften des Dargestellten wie Kühnheit und Unerschrockenheit aber auch Weitsicht und göttliche Nähe verweist.[39] Über die Augen des Reformators sollte später Melanchthon ganz im Sinne dieser symbolischen Analogie berichten, dass sie »hell und freudig blickend, wie sie die Löwen tragen und die Genies«, waren.[40] Jene Verbindung der individuellen Gesichtszüge

38 Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 42.

39 Vgl. ebd., 48; Gülpen, *Das Lutherporträt* (wie Anm. 29), 153; Müller, Sabine, *Das hellenistische Königspaar in der medialen Repräsentation*, Berlin 2009, 346f.

40 Zitiert nach Gülpen, *Das Lutherporträt* (wie Anm. 29), 153.

des Reformators mit Elementen der Heroenphysiognomie wird durch den dunkel schraffierten Hintergrund, von dem sich Luthers Konterfei plastisch hervorzuheben scheint, zusätzlich monumentalisiert und gleichsam der eigenen Zeit enthoben. Das von Cranach verwendete, an antike Münzen und Medaillen angelehnte Profilbildnis,[41] welches in der italienischen Portraitmalerei seit dem frühen 15. Jahrhundert vorherrschte, war nördlich der Alpen bis auf wenige Ausnahmen der politischen Elite vorbehalten.[42] In diesem Kontext sollte der Darstellungsmodus darauf verweisen, dass Luther aufgrund seiner Gelehrsamkeit und religiösen Überzeugung, die er ungeachtet des Kirchenbanns furchtlos vertrat, nicht nur als theologische, sondern auch als intellektuelle und politische Autorität galt. Dank eines Briefes von Luther an den Sekretär des sächsischen Kurfürsten Spalatin, in dem es unter anderem heißt »Has effigies iussit Lucas a me subscribi et ad te mitti« ist bekannt, dass Cranach den Reformator bat, die Inschrift wohl dieses Stiches zu gestalten, worauf dieser jedoch verzichtete und die Verantwortung dafür Spalatin übertrug (»tu eas curabis«), der damit unmittelbar in die Konzeption des Werkes involviert war.[43] Nicht zuletzt deshalb bleibt zu vermuten, dass der Kupferstich ein Politikum, ein klares visuelles Signal angesichts des in Worms abgehaltenen Reichstages war, vor dem der Reformator angehört wurde.[44]

Lucas Cranachs d. Ä. letztes druckgraphisches Bildnis des Wittenbergers ist in gewisser Weise die unmittelbare Folge dieses historischen Ereignisses: Nachdem Luther Mitte April 1521 vor den versammelten Fürsten verhört wurde und zum letzten Mal zum Widerruf seiner Lehren aufgefordert, diesen verweigert hatte, verhängte Karl V. über ihn die Reichsacht (Wormser Edikt).[45] Um den Reformator zu schützen, fingierte Kurfürst Friedrich der Weise dessen Entführung und ließ ihn unter falscher Identität auf die Wartburg bringen. Wahrscheinlich erst nach der endgültigen Rückkehr des Reformators nach Wittenberg im März 1522 schuf Cranach ein gemaltes und ein druckgraphisches Bildnis des Theologen als Junker Jörg,[46] eine gleichsam medienübergreifende profa-

---

41 *Ausstellungskatalog Lukas Cranach*, Bd. I (wie Anm. 32), 95.

42 Vgl. Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 42–49.

43 *Ausstellungskatalog Lukas Cranach*, Bd. I (wie Anm. 32), 95; Ficker, »Bildnisse Luthers«, 11; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 39; Gülpen, *Das Lutherporträt* (wie Anm. 29), 151.

44 Vgl. ebd., 153.

45 Schilling, *Martin Luther* (wie Anm.14), 215–236.

46 Vgl. Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 51; *Ausstellungskatalog Lukas Cranach* (wie Anm. 32), Bd. I, 98f.; Holste, *Die Porträtkunst Lucas Cranachs* (wie Anm. 31), 176–178.

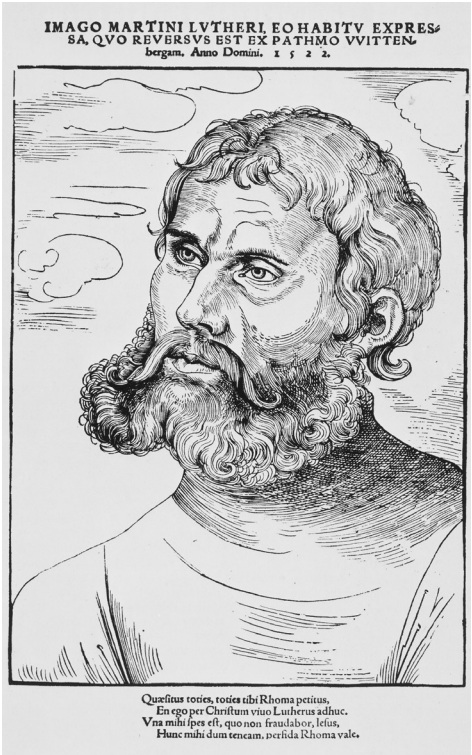


Abb. 5 Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Junker Jörg,* 1522, Holzschnitt, 283 x 204 mm

nisierte Nobilitierung Luthers in seiner adligen Verkleidung.[47] Bei dem Holzschnitt (Abb. 5) handelt es sich, wie bereits bei den ersten beiden Portraits des Reformators aus der Hand Cranachs, erneut um ein Büstenstück im Dreiviertelprofil, das den Dargestellten dieses Mal vor einem freien Himmel zeigt, bei dem es sich möglicherweise um einen symbolischen Verweis auf dessen ›wiedererlangte‹ Freiheit handelt. Luther, dessen markante Gesichtszüge dank des gewählten Bildausschnitts hervorgehoben und trotz des Vollbarts sofort erkennbar sind, trägt halblanges lockiges Haar und ist in ein Wams gekleidet. Sein konzentrierter Blick vermittelt Strenge und Entschlossenheit; in Verbindung mit den leicht zusammengezogenen dunklen Augenbrauen und den ausgeprägten Stirnfalten lässt sich auch dieser als Verweis auf den leoninen Typus

[47] Über diese schrieb Luther an Spalatin: »So sind mir hier meine Kleider ausgezogen und Reiterskleider angezogen worden; das Haar und den Bart lasse ich wachsen, so daß Du mich schwerlich erkennen würdest, da ich selbst mich schon längst nicht mehr kenne.« zitiert nach *Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburg 1983*, hg. v. Werner Hofmann, München 1983, 116.

deuten. Obwohl die Inschrift des Holzschnitts den Aufenthalt Luthers auf der Wartburg mit der Verbannung des Evangelisten Johannes auf die Insel Patmos gleichsetzt, wo dieser die Offenbarung schrieb, steht in Cranachs Werk in erster Linie nicht der gebildete Theologe im Zentrum der künstlerischen Aufmerksamkeit, sondern ein Respekt einflößender Bewahrer der während seiner Abwesenheit durch ausgreifenden Radikalismus gefährdeten gesellschaftlichen Ordnung, die er nach seiner Rückkehr mit den acht Invokavitpredigten wieder herzustellen suchte.[48] Die ›ritterliche‹ Darstellungskonvention eines entschlossenen Kämpfers konstituierte eine neue ›weltliche‹ Facette des Reformators, die durch die späteren gemalten Werke Cranachs, etwa die ab 1525 verbreiteten Doppelbildnissse Luthers mit seiner Ehefrau Katharina van Bora oder das seit 1532 geläufige und über mehrere Jahrhunderte populärste Portrait Luthers in der schwarzen Schaube, in der Öffentlichkeit immer stärker propagiert wurde.

Ob im Modus des Mönchs, Gelehrten, Heiligen, adligen Junkers oder Ehemanns – seit den ersten öffentlichen Auftritten des Wittenberger Theologen bis zu seinem Tod besaß die äußerst flexibel und schnell arbeitende Cranachwerkstatt ein regelrechtes Monopol auf Bildnisse des Wittenberger Theologen, die, nicht zuletzt aufgrund der quellengesicherten persönlichen Freundschaft zwischen Cranach d. Ä. und Luther als die einzig authentischen Portraits des Reformators angesehen, massenhaft produziert und verkauft wurden:[49] »Das mit Hilfe der Druckgraphik schnell und weit in Umlauf gebrachte Bild vermochte es, den bis dahin ausschließlich über das Wort seiner Schriften und Predigten bekannten Wittenberger Mönch in kürzester Zeit aus der gesichtslosen Anonymität zu reißen und die Aufmerksamkeit eines großen Rezipientenkreises auf die Person Luthers zu lenken.«[50] Dieser historische Prozess der visuellen Autorisierung Luthers durch Cranach war zugleich, wie die Inschriften der hier kurz besprochenen Druckgraphiken belegen,[51] mit jenem der Konso-

---

48 *Ausstellungskatalog Lukas Cranach*, Bd. I (wie Anm. 32), 98.

49 Vgl. Wegemann, Susanne, »Cranach und das Lob der Schnelligkeit – Aspekte der Produktivität im Kontext von Humanismus und Reformation«, in: *Konzepte von Produktivität im Wandel vom Mittelalter in die Frühe Neuzei*t, hg. v. Corinna Laude u. Gilbert Heß, Berlin 2008, 207–228; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 62; Gülpen, *Das Lutherporträt* (wie Anm. 29), 151f.

50 Wegemann, »Cranach und das Lob der Schnelligkeit« (wie Anm. 49), 215.

51 »AETHERNA IPSE SVAE MENTIS SIMVLACHRA LVTHERVS EXPRIMIT · AT VVLTVS CERA LVCAE OCCIDVOS« (Die unvergänglichen Bilder seines Geistes bringt Luther selbst zum Ausdruck, das Wachs des Lucas dagegen seine sterbliche Gestalt). »LVCAE OPVS EFFIGIES HAEC EST MORITVRA LVTHERI AETHERNAM MENTIS EXPRIMIT IPSE SVAE« (Dieses sterbliche Bildnis Luthers ist das Werk des Lucas, das Unvergängliche seines Geistes bringt er [Luther] selbst hervor). Vgl. Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 36, 41.

lidierung des frühneuzeitlichen Künstlermythos unmittelbar verbunden und derart wirkungsmächtig, dass der Akt der ›Imageerschaffung‹ als solcher selbst zum Gegenstand künstlerischer Reflexionen in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts wurde – etwa in Heinrich Stelzners um 1890 entstandenem Gemälde *Cranach malt Luther auf der Wartburg*, bei dem Melanchthon als Zeuge und Garant der Wahrheitstreue des entstehenden Bildnisses fungiert.[52] Der sich in den Beischriften der Drucke wiederholende Topos, der Künstler sei in der Lage, ›nur‹ das äußere, vergängliche Bild des Reformators zum Ausdruck zu bringen, während sich das innere, unvergängliche seiner Person der Kunst entziehe, gleiche nach Warnke einer Verfügung oder Lizenz, die Luther Cranach für die freie Gestaltung seiner Bildnisse erteilte. Mit den Inschriften, dem für die gesamte Theologie des Reformators so relevanten Wort, wird dieser gleichsam von der »Verantwortung für sein Gesicht entlassen«, und »indem er sich auf sein geistiges Leistungsbild zurückzieht«, verweigert er den wohl einzigen Bildnissen seiner selbst, die in Portraitsitzungen entstanden sind, die letzte Autorisierung.[53]

Sakralisierung

Angesichts der immensen Popularität von Lutherbildnissen bereits vor dem offiziellen Beginn des Reichstags berichtete der päpstliche Nuntius Hieronymus Aleander im Dezember 1520 entrüstet aus Worms: »So hat man ihn [Luther] denn auch neuerdings mit der Taube über dem Haupte und mit dem Kreuze des Herren, oder auf einem andern Blatte mit der Strahlkrone dargestellt; und das kaufen sie, küssen es und tragen es selbst in die kaiserliche Pfalz. Ew. Herrlichkeit möge daran ersehen, was für Leuten wir in die Hände geraten sind: das ist nicht mehr das katholische Deutschland von ehemals!«[54] Am 8. Februar beschreibt er zudem seinen gescheiterten Versuch, eines dieser Objekte der kultähnlichen Luther-Verehrung zu erwerben: »In Augsburg verkaufte man vor einiger Zeit ein Bild Luthers mit dem Heiligenscheine, hier wurde es ohne denselben feilgeboten, und zwar unter so großem Zudrang, daß im Nu alle Exemplare verkauft waren, ehe ich mir eines verschaffen konnte.«[55] Die

---

52 Vgl. Gross, Friedrich, *Jesus, Luther und der Papst im Bilderkampf 1871–1918. Zur Malereigeschichte der Kaiserzeit*, Marburg 1989, 104–106.

53 Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 38.

54 Kalkoff, Paul, *Die Depeschen des Nuntius Aleander vom Wormser Reichstage 1521*, Halle 1897, Nr. 4, 56–63, 58f.

55 Ebd. Nr. 6, 69–82, 79f.

Abb. 6 Hans Baldung Grien, *Luther mit der Taube des Hl. Geistes,* 1521, Holzschnitt, 155 x 115 mm

Wormser Depeschen Aleanders belegen nicht nur, dass die von Cranach entworfenen Bildformeln auf dem Markt überaus erfolgreich waren, sondern auch, dass sie unmittelbar nach ihrem Erscheinen kopiert und mit dem Ziel einer zunehmenden Sakralisierung Luthers ikonografisch variiert wurden.

Einer der begehrten Stiche, die Aleander kurz charakterisierte, stammte womöglich von Hans Baldung Grien, dem Cranachs zweites Lutherportrait von 1520 als Vorlage seines Bildnisses diente.[56] Während Cranach unter anderem durch das Motiv der Nische auf die Heiligkeit des Augustinermönchs verwies, verzichtete Baldung Grien auf dieses Element der Komposition und ergänzte sie durch die Taube des Hl. Geistes, die über Luthers von einer hell strahlenden Lichtgloriole umgebenen Kopf schwebt (Abb. 6). Der Reformator, dessen verklärter Blick nach oben gerichtet

[56] Denkbar wäre aber auch, dass Baldung Grien seinen Holzschnitt erst anfertigte, als das Gerücht im Umlauf war, Luther sei nach dem Reichstag ermordet worden. Vgl. *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 64.

ist, hält entsprechend dem Vorbild – allerdings spiegelverkehrt – eine geöffnete Bibel in der linken Hand, während er mit der Rechten einen Beteuerungsgestus vollführt. Bei genauer Betrachtung der beiden Werke fallen an dieser Stelle indessen zwei markante Unterschiede auf. Nicht nur ist die Bibel in Griens Holzschnitt um etwa das doppelte größer als jene in Cranachs Kupferstich und gewährt dem Betrachter expliziter einen Blick auf eine ihrer beschriebenen Seiten, sondern der Handgestus Luthers, der jetzt weniger zum Körper hin als vielmehr zum Buch führt, markiert auch eine relevante semantische Verschiebung: Die Heilige Schrift, in die der Reformator mit seinen Fingern geradezu hineinzugreifen scheint, ist, so evoziert es die Darstellung, der einzige Ursprung der sich in der Gloriole und der Taube des Hl. Geistes manifestierenden göttlichen Illumination.[57] Der Wittenberger Theologe wird hier unverkennbar als ein von Gott erwählter Ausleger und Verkünder seines Wortes gefeiert und in den Rang eines neuen Heiligen der Reformation erhoben.[58] Die dazugehörige Inschrift am oberen Rand des Blattes komplementiert in diesem Sinne die symbolische Aussage des Bildes: »Martinus Luther ein dyener Jhesu Christ / vnd ein widervffrichter Christlicher leer«.[59]

In der Folgezeit sollte Baldung Griens Auratisierung Luthers als eines heiligen Schriftgelehrten sowohl in die einzelnen Publikationen des Reformators als auch in die Berichte über dessen Auftreten auf dem Reichstag Eingang finden, so etwa in Michael Stifels *Von der Christförmigen rechtgegründeten leer Doctoris Martini Lutheri* aus dem Jahr 1522, die den Theologen als den emporsteigenden Engel preist, welcher in der Vision der Offenbarung (14,6) den Bewohnern der Erde das ewige Evangelium verkündet.[60] Nur zwei Jahre später vollzog Hans Sebald Beham in seinem Titelholzschnitt zu *Das new Testament Deütsch* eine weitere visuelle Metamorphose des Reformators: Aus Baldung Griens erleuchtetem Exegeten und Verkünder der Schrift wird in Behams Werk ihr »Verfasser«, der mit einem auf das Kruzifix gebannten Blick das Wort Gottes andächtig aufschreibt, während über ihm die Taube des Hl. Geistes schwebt.[61] In der niederdeutschen Oktavausgabe des Lutherischen Neuen Testaments von 1530 griff Cranach Behams apotheotische Überhöhung Luthers zum Evangelisten auf, verzichtete jedoch auf das Motiv des Kruzifixes als eine

---

57 Vgl. Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 32.

58 Vgl. *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 153; *Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellungskatalog Nürnberg 1983*, hg. v. Gerhard Bott, Frankfurt a. M. 1983, 222f.

59 *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 153; *Ausstellungskatalog Martin Luther und die Reformation* (wie Anm. 58), 222f.

60 Vgl. ebd., 223.

61 Abb. in: *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 154, Abb. 28a.

Abb. 7 Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Evangelist Matthäus,* 1530, Holzschnitt aus *Das Neuwe Testament Mar. Luthers,* Hans Lufft, Wittenberg 1530, 125 x 83 mm

der Quellen göttlicher Inspiration (Abb. 7). Der Reformator sitzt, gänzlich in seiner geistigen Aufgabe vertieft, in einer Studierstube am Schreibpult mit dem Rücken zum Fester. Über dem von der Welt abgewandten Gelehrten schwebt erneut die von einer Lichtgloriole umgebene Taube des Hl. Geistes, zu der ein am rechten Rand des Holzschnittes dargestellter Engel aufblickt, welcher Luther den Spiegel der göttlichen Wahrheit vorhält. Verweisen bereits diese Motive des Bildes auf die Ikonografie des Evangelisten Matthäus, in dessen Rolle als gotterwählter Verfasser der Schrift Luther versetzt wird, erinnern die zwei im Vordergrund als Symbole der Wahrheit und Gotteserkenntnis wiedergegebenen Rebhühner an die Darstellungstradition des Hl. Hieronymus im Gehäuse.

Abb. 8 Wolfgang Stuber, *Martin Luther als Hl. Hieronymus im Gehäuse,* um 1580, Kupferstich, 138 x 126mm

Die paradigmatische Adaption dieser Bildkonvention, welche in der symbolischen Gleichsetzung des Reformators mit dem Kirchenvater eine Analogiebildung zwischen Hieronymus' lateinischer und Luthers deutscher Bibelübersetzung postuliert, wurde in einem Wolfgang Stuber zugeschriebenen Kupferstich aus der Zeit um 1580 programmatisch gesteigert. Das Werk (Abb. 8) ist eine beinahe exakte Kopie des 1514 erschienenen Stiches *Hl. Hieronymus in Gehäuse* von Albrecht Dürer mit dem entscheidenden Unterschied, dass der Künstler den in die Schrift versenkten Kirchenvater mit Luthers Gesichtszügen versah, der nun an seiner Stelle das Werk der Bibelübersetzung vollbringt. Die angestrebte bildliche Amalgamierung des Wittenbergers mit dem Hl. Hieronymus, welche ebenfalls von den Luther umgebenden Attributen des Heiligen,

wie dem Löwen, Rosenkranz und Kardinalshut getragen wird,[62] verweist darüber hinaus auf die grundlegende reformatorische Idee der Überwindung des alten Glaubens durch den neuen: »So wie Luther im Bild an die Stelle des Heiligen tritt, so tritt die deutsche Bibelübersetzung an die der lateinischen Vulgata: Luther wird der neue Kirchenvater, der neue Glaube löst den alten ab«. Dieser bildimpliziten Rhetorik, welche von dem erstarkten protestantischen Selbstbewusstsein in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts zeugt, ist ebenfalls die antipäpstliche Inschrift verpflichtet, die sich zwischen dem Wappen der sächsischen Kurfürsten und jenem Luthers am unteren Rand des Stiches befindet: »Lebend war ich dir eine Pest, o Papst, sterbend werde ich dein Tod sein«.[63]

Der in der Losung Luthers explizit angesprochene Papst beziehungsweise das Papsttum stand seit 1520/21 beständig im Zentrum der apokalyptischen Theologie des Reformators und avancierte bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts zum Hauptangriffsziel der protestantischen Bildpropaganda. Die Figur des Pontifex maximus tauchte verstärkt nach der Publikation von Luthers *Wider das Papsttum zu Rom. Vom Teufel gestiftet* meist als Verkörperung des Antichristen und der Laster und wiederholt im Kontext der Darstellungen des Wittenberger Theologen auf. Im Todesjahr des Reformators 1546 schuf Lucas Cranach d. J. ganz im Sinne der 1545 erschienenen Schrift einen Holzschnitt zum Thema *Das Abendmahl der Evangelischen und die Höllenfahrt der Katholischen*, der den Triumph der wahren Kirche über das antichristliche Papsttum versinnbildlicht (Abb. 9). In der exakten Mitte des Bildes steht Luther vor der aufgeschlagenen Bibel auf einer mit den vier Evangelistensymbolen geschmückten Kanzel. Seine erhobene Rechte verweist auf den gekreuzigten Christus, zu dessen Füßen die reformierte Gemeinde, fast ausschließlich aus den Mitgliedern des sächsischen Kurfürstenhauses bestehend, das Abendmahl in beiderlei Gestalten einnimmt. Als bildlicher Gegenpol dieser, die göttliche Nähe ausdrückenden Szene fungiert zu der gesenkten Linken des Reformators ein feuerspeiender Höllenschlund, in dem die Vertreter des katholischen Klerus, Mönche, Bischöfe, Kardinäle und schließlich der Papst in Begleitung dämonischer Wesen erscheinen.[64] Die antithetische Gegenüberstel-

---

62 Hingegen verzichtete Stuber auf die Wiedergabe des Kruzifixes sowie des in Dürers Stich neben dem Löwen schlafenden Hundes. Vgl. ebd., 208.

63 »Pestis eram vivus, moriens tua mors ero papa«. Jene Losung Luthers sollte in der Folgezeit kontinuierlich auf zahlreichen Portraits des Reformators bis weit ins 17. Jahrhundert erscheinen. Vgl. ebd., 208.

64 Das Motiv des Leviathan-Mauls, in dessen feuerspeienden Schlund der Papst mit den hohen Vertretern des katholischen Klerus stürzt, zierte bereits das von der Cranach-Werkstatt ausgeführte Titelblatt von Luthers *Wider das Papsttum zu Rom. Vom Teufel gestiftet.* Vgl. *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 169, Abb. 41.

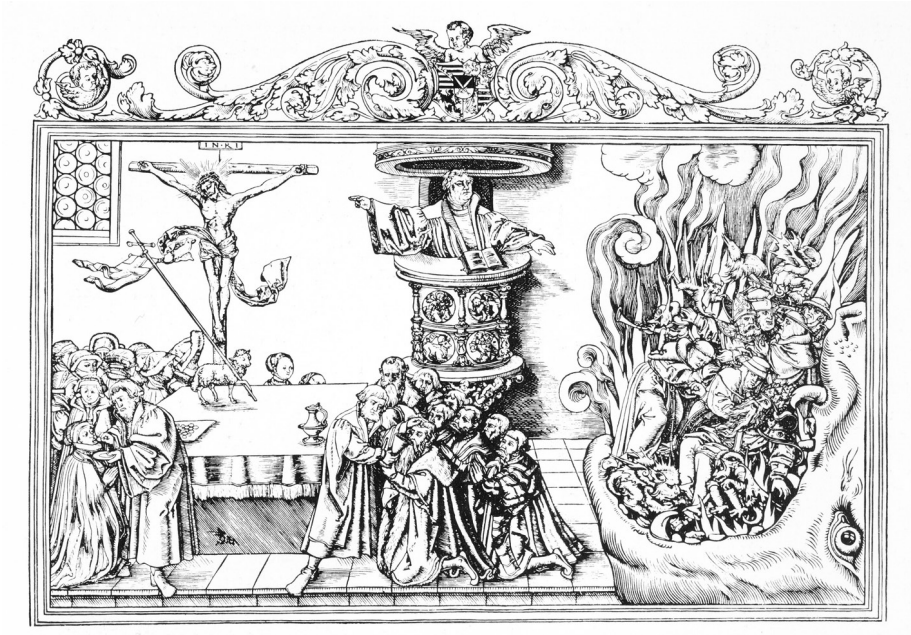


Abb. 9 Lucas Cranach d. J., *Das Abendmahl der Evangelischen und die Höllenfahrt der Katholischen*, 1546, Holzschnitt, 278 x 388 mm

lung der evangelischen Gemeinde und der katholischen Geistlichkeit nimmt damit unverkennbar die Züge eines Jüngsten Gerichtes an, bei dem Luther selbst in die Rolle des Weltenrichters erhoben wird. Feierte bereits 1524 ein Flugblatt den Wittenberger Theologen in Anlehnung an die Darstellungstradition der Höllenfahrt Christi als Erlöser und Befreier der Gerechten aus der ägyptischen Gefangenschaft der katholischen Kirche, erreichte die visuelle Sakralisierung seiner Person in Cranachs ikonografischer Überblendung mit dem Pantokrator, die höchstwahrscheinlich als posthume Verklärung des Reformators im Dienste seiner Memoria konzipiert wurde, einen ihrer visuellen Höhepunkte.

Auf der katholischen Seite stießen die neugeschaffenen protestantischen Bildformeln, die paradoxerweise zeitgleich mit den ersten reformatorischen Bilderstürmen Luther in die Rolle des Heiligen, Propheten, Evangelisten oder gar jene Christi versetzten, wenig überraschend auf heftige medienübergreifende Kritik. Nicht nur kam es wiederholt zu ikonoklastischen Übergriffen auf derartige Bildnisse oder gar Exekutionen des Reformators in *effigie*,[65] sondern den künstlerischen Imaginationen

[65] Vgl. Feld, Helmut, »Wurde Martin Luther 1521 in effigie in Rom verbrannt?«, in: *Lutherjahrbuch* 63 (1996), 11–18; Michalski, Sergiusz, »Bilderstürme im Ostseeraum«, in:

des ›Heiligen‹ Luther wurden dezidiert visuelle Strategien der Diffamierung und Dämonisierung entgegengesetzt, die den Wittenberger Theologen als häretischen Irrlehrer und politisch gefährlichen Aufrührer diskreditieren sollten. Während der Reformator schon 1520 in den bereits zitierten Briefen des päpstlichen Nuntius Aleander als falscher Heiliger und Prophet denunziert wurde, hielt das Wormser Edikt fest, dass dieser kein Mensch, sondern der böse Feind in der Gestalt eines Menschen mit Mönchskutte sei.[66] Das katholische Repertoire an pejorativen Vorstellungen des Reformators war dabei jedoch bei weitem nicht erschöpft und sollte sich im Laufe des 16. Jahrhunderts kontinuierlich ausdifferenzieren: Luther wurde zur Verkörperung der Blasphemie, Scheinheiligkeit und Summe aller alten sowie zum Ursprung neuer Ketzerei erklärt und von dem ehemaligen Dominikaner Petrus Sylvius 1533 gar als ein »diabolus incarnatus« bezeichnet.[67] Johannes Cochlaeus, der mit seinen *Commentaria de actis et scriptis Martini Lutheri Saxonis* von 1549 für die folgenden Jahrhunderte das katholische Luther-Bild prägen sollte, charakterisierte ihn als den schlimmsten Häretiker, der je gewütet habe und neben dem selbst ein Ketzer wie Arius verblasse.[68] Zudem sei Luther nach Cochlaeus wie der antike Brandstifter Herostratos, der heidnische Christenfeind Porphyrios und bleibe ein »minotaurus cucullatus«.[69]

Das an dieser Stelle nur angedeutete breite Spektrum an negativen christlichen wie profanen Topoi, die auf die Person des Wittenbergers angewendet wurden, verdeutlicht, dass die programmatische bildliche Wandlungsfähigkeit Luthers im Dienste der protestantischen Publizistik in ihr Gegenteil verkehrt werden sollte.[70] Im metaphorischen Sinne setzte sich die katholische Propaganda zum Ziel, den positiv konnotierten Proteus der Reformation konsequent als eine Hydra der Ketzerei zu entlarven. In diesem Sinne zeigt der 1529 herausgegebene Titelholzschnitt Hans Brosamers zu Cochlaeus' Schmähschrift *Sieben Köpffe Martini Luthers* den Reformator als mehrköpfiges Ungeheuer der Apokalypse (Abb. 10). Die unterschiedlichen Häupter, die einem gemeinsamen gewaltigen Korpus entwachsen und die durch eine in den monströsen Händen gehaltene Bibel aus unterschiedlichen Perspektiven lesend eine gleichsam babylo-

---

Macht und Ohnmacht der Bilder. Reformatorischer Bildersturm im Kontext der europäischen Geschichte, hg. v. Peter Blickle, München 2002, 223–238, 223.

66 Vgl. Burschel, Peter, »Das Monster. Katholische Luther-Imagination im 16. Jahrhundert«, in: *Luther zwischen den Kulturen* (wie Anm. 12), 33–48, 37.

67 Vgl. ebd.

68 Vgl. ebd.

69 Vgl. ebd., 40.

70 Vgl. *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 160; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 51f.

Abb. 10 Hans Brosamer, Titelholzschnitt zu *Sieben Köpffe Martini Luthers* von Johannes Cochlaeus, Valentin Schumann, Leipzig 1529, 162 x 134 mm

nische Sprachverwirrung stiften, sollten auf die Widersprüchlichkeit und moralische Verdorbenheit von Luthers Wesen verweisen.[71] Sie verkörpern von rechts nach links den Augustinermönch mit Doktorhut, den neuen Hl. Martinus, den Ungläubigen in Gestalt eines ›Türken‹ sowie den opportunistischen Priester und aufgewühlten Schwärmer, um dessen wildes Haar Wespen herumfliegen. Die Reihe der »unberechenbaren Charaktervielfalt« schließen die Köpfe des Visitirers – womit der Reformator als antipäpstlicher Kirchenführer verspottet wird – und des durch eine Keule gekennzeichneten Barabbas ab, der Luther zu einem notorischen Unruhestifter, zu einem »dux tumultus« im Sinne der Kritik des Erasmus macht.[72] Barabbas sollte noch im selben Jahr im Titelholzschnitt

[71] Vgl. ebd.

[72] *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 158; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 51f.

zu Cochlaeus' Schrift *Martin Luther Biceps* erneut auftauchen, der den Reformator als zweiköpfiges Monstrum diffamierte, gebildet aus dem schönredenden verlogenen Doktor links und dem Hass sowie Zwietracht stiftenden Wilden Mann mit Keule rechts.[73] Für die visuelle Gestaltung und Konstituierung dieses Konzeptes des verächtlichen Rollenspiels, die Transformation der lutherischen Vielgesichtigkeit in das Exemplum des Charakter- beziehungsweise Gottlosen war dabei nicht nur die protestantische Sakralisierung Luthers von entscheidender Bedeutung, sondern auch, wie insbesondere der Unruhestifterkopf belegt, die zunehmende Heroisierung seiner Person, die in den 1520er Jahren einsetzte und eine neue medienwirksame Facette des Reformators hervorbrachte.

Heroisierung

Im Modus des antiken Heroen, als Keule schwingender Mönch, erscheint Luther 1523 auf einem Holzschnitt Hans Holbeins d. J. (Abb. 11), der den Wittenberger Theologen als tatkräftigen Streiter zeigt, der gewaltsam die Geistesgrößen der Scholastik und kirchliche Inquisitoren wie Aristoteles, Thomas von Aquin, Wilhelm von Ockham, Nikolaus von Lyra, Robertus Holcoth oder Duns Scotus bekämpft.[74] Die meisten Vertreter der alten kirchlichen Autorität liegen bereits erschlagen am Boden, sein nächstes Opfer, den Kölner Inquisitor Hoogstraten, hat Luther mit voller Kraft am Hals gepackt und fixiert ihn mit seinem entschlossenen, geradezu wilden Blick, während er mit der Keule zum nächsten Schlag ausholt. Aufgelegt auf die Mönchskutte trägt der Reformator, an dessen Nase ein gefesselter Papst wie eine Marionette baumelt, das fast bis zum Boden reichende Fell des nemäischen Löwen. Die am Baum rechts neben ihm angebrachte Inschrift »HERCULES GERMANICUS« erläutert die programmatische Bedeutung der ungewöhnlichen Szene, indem sie Luther als deutschen Nationalhelden vorstellt:[75] »Im Sinne der paulinischen Metapher von den geistlichen Waffen (Eph. 6,11–17) kämpft hier Luther mit den Kräften eines antiken Halbgotts gegen die mittelalterliche Scholastik an«.[76] Wird auf den heroischen Charakter der Darstellung zusätzlich durch die Angleichung der Pose Luthers und Hoogstratens an die antike Laokoon-Gruppe verwiesen, bleibt nicht zuletzt angesichts der umfassenden Beischrift des Blattes offen, ob die Schilderung der

---

73 Vgl. *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 160, Abb. 33a.
74 Vgl. Gülpen, *Das Lutherporträt* (wie Anm. 29), 342f.
75 Vgl. ebd., 340f; Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld* (wie Anm. 25), 52f.
76 Gülpen, *Das Lutherporträt* (wie Anm. 29), 341.

Abb. 11 Hans Holbein d. J., *Luther als Hercules Germanicus*, 1522, Holzschnitt, 145 x 226 mm

rohen Gewalt, mit welcher der Augustinermönch hier ans Werk geht, nicht nur der Verherrlichung, sondern teilweise auch der Tadelung seiner Person dienen sollte.[77]

[77] Gülpen, *Das Lutherporträt* (wie Anm. 29), 343: »Germanum Alcidem tollentem monstra Lutherum / Hostem non horres, impia Roma, tuum? / Nonne vides, naso ut triplicem suspenderit unco / Geryonem, et lasset pendula crista caput? / Ecce tibi, insanos feriat qua mole sophistas / Urgeat et rabidos strenua clava canes. / Ecce cadit male sana cohors, cui cerberus ipse / Cedit, et in fauces fertilis hydra novas. / Quin igitur fortem agnoscis dominumque paremque, / Tendistis victas cui semel icta manus? / Erratum, mihi crede, satis, sape, teque repurga / Aut Laernae impurae te sacra flamma manet«. In der Forschung wurde wiederholt diskutiert, inwiefern Holbeins Auffassung Luthers als Hercules Germanicus als ein ironisches Gegenbild zum erasmischen Ideal des Hercules Gallicus fungiert. Vgl. *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 158f.; Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 55f.; Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld* (wie Anm. 25), 53f.

Abb. 12 Holzschnitt zu *Murnarus Leviathan vulgo dictus Geltnarr,* Johann Schott, Straßburg 1521

Die explizite ikonografische Amalgamierung des Wittenberger Theologen mit der mythischen Gestalt des Herkules wurde jedenfalls zwei Jahre später 1524 von Peter Vischer d. J. in einer allegorischen Federzeichnung aufgegriffen, deren symbolische Elemente bereits von ihrem prominenten Besitzer Johann Wolfgang von Goethe gedeutet worden sind.[78] Mit der eindeutigen Absicht, eine Apotheose des Dargestellten zu schaffen, gab Vischer den Reformator in idealistischer Nacktheit wieder, wie er mit dem Schild des Glaubens (Scutum Fidei) bewaffnet das noch gefesselte Gewissen (Consciencia) und das Volk (Plebes) aus den in Flammen stehenden Trümmern der katholischen Kirche (Sedes Apostolica Romana) in Richtung des auferstandenen Christus hinausführt.[79]

---

78 Vgl. *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 159.
79 Siehe ebd., 158, Abb. 32b.

Als ein genuin christlicher Heros, der seine religiöse Überzeugung und Glaubenskraft allein aus dem Wort Gottes bezieht, erscheint Luther hingegen bereits 1521 auf einem Holzschnitt der in Straßburg publizierten und gegen den Franziskaner Thomas Murner gerichteten satirischen Schrift *Murnarus Leviathan vulgo dictus Geltnar* (Abb. 12).[80] Obwohl der Reformator im Text nicht einmal erwähnt wird, beherrscht seine monumental aufgefasste Figur, die über dem am Boden liegenden, zum alttestamentlichen Urmonster Leviathan metamorphosierten Murner steht, die Komposition des Blattes. Sowohl der Wittenberger Theologe als auch Murner tragen Mönchskutten, doch während der eine mit vorgehaltener Bibel in einer Triumphpose verharrend als Verkörperung der Tugend fungiert, wird der andere als unbeständige teuflische Summe der Laster verhöhnt.[81] Um genau jenes antithetische Verhältnis im Sinne der Psychomachia zu verdeutlichen, wurde die Figurenkonstellation an die Darstellungstradition des Apokalyptischen Weibes angelehnt und damit eine ikonografisch erprobte Bildformel der Bezwingung alles Bösen und Sündhaften auf den neuen standhaften *miles christianus* übertragen, der hier inmitten ausgewählter Bibelzitate dem Betrachter frontal in Ganzfigur entgegentritt. Peter-Klaus Schuster konstatierte 1983 in Bezug auf das Werk: »Bemerkenswert, wie früh mit diesem Holzschnitt innerhalb der Luther-Ikonografie bereits der bis in den Denkmalkult des 19. Jahrhunderts fortwirkende Darstellungstypus des glaubensfesten Reformators bereitsteht, der die Worte ›Hier stehe ich, ich kann nicht anders‹ auf dem Reichstag in Worms 1521 zwar nicht gesprochen hat, aber gesprochen haben könnte.«[82]

Die in der bildlichen Konfrontation Luthers mit Murner manifeste Antithese von Bewegtem und Festem, Unbeständigkeit und Standhaftigkeit, Chaos und Ordnung bleibt in der konfessionellen Propaganda bis ins 17. Jahrhundert ein zentrales Element der allegorischen Bildsprache und charakterisiert insbesondere das immer wieder neu aufgelegte programmatische Blatt *LVTHERVS TRIVMPHANS* von 1568 (Abb. 13).[83] Ein Vermerk auf der Rückseite dieses Holzschnitts eines anonymen Stechers klärt den Betrachter darüber auf, dass jener als Antwort auf die 1567 erschienene jesuitische Satire auf die Uneinigkeit der Evangelischen *Anatomia M. Lutheri* konzipiert wurde, welche die Streitigkeiten unter den Protestanten als brutale Zerstückelung von Luthers Leichnam durch

---

80 Vgl. *Ausstellungskatalog Martin Luther und die Reformation* (wie Anm. 58), 225f.
81 Vgl. Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld* (wie Anm. 25), 52f.
82 *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 155.
83 Vgl. ebd., 120.

Abb. 13 *LVTHERVS TRIVMPHANS*, 1568, Holzschnitt, 219 x 332 mm

seine vermeintlichen Anhänger verspottet.[84] Der visuelle Gegenentwurf heroisiert den verstorbenen Reformator als Verkünder und Verteidiger des wahren Glaubens, der in der Rolle Moses auf dem Berg Sinai breitbeinig und in einen Gelehrtentalar gekleidet auf einem Hügel steht. Anstatt der Gesetzestafeln hebt er die aufgeschlagene Bibel empor, während sich unter ihm, gleichsam als Fundament, auf dem seine einem Denkmal ähnelnde, sakrosankte Figur steht, geschlossen und einträchtig das evangelische Lager mit Melanchthon und Hus an der Spitze formiert. Die von Luther angeführten Reformierten trotzen mit ihrem unerschütterlichen Glauben einem gewaltigen Ansturm des katholischen Lagers, das über die Hälfte der Bildfläche in Anspruch nimmt.[85] Priester mit Reliquien, kultischen Geräten und Kunstwerken im oberen Register, Dominikanermönche mit Schwertern und Fackeln im mittleren Register und schließlich Jesuiten mit Schreibfedern im unteren Register, sie alle folgen in diesem stilisierten Kreuzzug ihrem Anführer Papst Leo X. Dieser sitzt auf einem erhöhten Thron, der, auf den wegrutschenden zentralen Büchern der scholastischen Lehre stehend, jeden Augenblick zu stürzen droht, während unter ihm der 1522 zum Katholizismus konvertierte, als Judas bezeichnete

[84] Vgl. ebd., 156, Abb. 30a.
[85] Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld* (wie Anm. 25), 44f.

Friedrich Staphylus die zweiköpfige Chimäre, ein Sinnbild seiner gegen Luther gerichteten Schrift, ins Feld führt.[86] Die Macht des Papsttums, das verdeutlicht die instabile Lage der *Cathedra Petri*, wurde gebrochen, die päpstlichen Insignien bröckeln, die Tiara ist gerade im Begriff vom Kopf des Pontifex maximus gefährlich nach hinten zu rutschen.[87] Dass der schwer angeschlagene Papst überhaupt noch sitzend seines Amtes walten kann, verdankt er – so eine der subtilen Bösartigkeiten des Blattes – dem beherzten Eingreifen zweier Jesuiten, die den Thron mühevoll mit den bereits zerbrechenden Mistgabeln stützen. Das Scheitern dieses verzweifelten Rettungsversuches bleibt eine Frage der Zeit, die nur auf das Materielle und Äußere ausgerichtete katholische Kirche kann der aus der Bibellektüre erwachsenen inneren Glaubensfestigkeit der Evangelischen nicht länger standhalten.[88]

Der Titel gebende Triumph des bereits zwanzig Jahre zuvor verstorbenen Luther wird hier zur Apotheose der von ihm gegründeten und letztlich auch verkörperten Kirche. Bis zum Vorabend des Dreißigjährigen Krieges sollte der mehrmals herausgegebene Holzschnitt seine hohe konfessionell-politische Aktualität behalten und zeugte von dem protestantischen Bedürfnis, genau jenen geheiligten heroischen Körper der neuen Theologie über den Tod des Reformators hinaus immer wieder neu zu vergegenwärtigen und vor allem zu instrumentalisieren. Das in *LVTHERVS TRIVMPHANS* noch äußerst präsente religiöse Moment trat in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts zunehmend hinter das heroische zurück, bis Luther schließlich im 19. Jahrhundert gänzlich im Sinne eines geschichtlichen Heros als Schlüssel- und Angelpunkt einer teleologischen Gesetzen unterworfenen Nationalgeschichte inszeniert wurde.[89]

Vor diesem Hintergrund ist es bezeichnend, dass im Zeitalter der Konfessionalisierung bereits die offiziellen Bildnisse Luthers auf seinem Sterbebett nicht nur seiner Memoria dienten, sondern wichtige Instrumente der Identitätspolitik des Luthertums waren: Mit der Darstellung des friedvollen Gesichts des verstorbenen Wittenberger Theologen, seines sich darin widerspiegelnden ›guten Gewissens‹, konnte ein wirksames visuelles Argument gegen die katholische Behauptung vorgelegt werden, den Reformator würde als Strafe für seine Sünden und ketzerische

---

86 Vgl. *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 156.
87 Vgl. Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld* (wie Anm. 25), 44f.
88 Vgl. *Ausstellungskatalog Luther und die Folgen* (wie Anm. 47), 156.
89 Vgl. Holsing, *Luther – Gottesmann und Nationalheld* (wie Anm. 25), 55.

Abb. 14 Lucas Schöne, *Luther-Effigie* in der Marienbibliothek, 1663, Marienkirche Halle/Saale

Lehre ein qualvoller Tod ereilen.[90] In diesem Kontext kommt der im 17. Jahrhundert mit Hilfe der posthumen Abgüsse des Gesichts und der Hände Luthers für die Hallenser Marienbibliothek angefertigten Effigie (Abb. 14) ein besonderer theologischer, politischer und nicht zuletzt ästhetischer Stellenwert zu, weil sie im übertragenen Sinne als Summe der ihn autorisierenden, sakralisierenden und heroisierenden künstlerischen Strategien des 16. Jahrhunderts fungieren kann. Der Kunsthistoriker Ernst Benkard beschrieb 1926 folgendermaßen die ungewöhnliche »Luthervergegenwärtigung«:[91] »Das Mannequin, angetan mit der Tracht der protestantischen Geistlichen, ist mit einem Lederriemen an die Hohe Lehne eines alten Renaissancestuhles angeschnallt, wodurch die sitzende

[90] Vgl. Warnke, *Cranachs Luther* (wie Anm. 18), 59; Kornmeier, »Luther in effigie« (wie Anm. 21), 347.

[91] Stoellger, »Theologie als Verkörperung« (wie Anm. 21), 159.

Haltung ermöglicht wurde. Vor der Puppe steht ein ovaler (moderner) Tisch, auf dem ihre Arme mit den im Wachs geformten Händen (ebenfalls angeblich nach Gipsabgüssen von der Leiche gearbeitet) Platz gefunden haben. Die Rechte, leicht zur Faust geballt, liegt auf einer dicken Bibel, die Linke ruht ausgestreckt auf dem Tischtuch.«[92] Schon die bloße Existenz einer Luther-Effigie überrascht, weil entsprechende Kunstwerke seit dem 14. Jahrhundert ein fester Bestandteil des königlichen Trauerzeremoniells waren.[93] Vor dem Hintergrund der gängigen Praxis, angesichts des fürstlichen Todes temporär Effigien als Träger der königlichen Dignität zu inthronisieren,[94] stellt sich eindringlich die Frage nach der Funktion des lutherischen Scheinleibes, der durch die Verwendung der Wachsabgüsse von Luthers realem Körper in besonderer Weise authentifiziert wurde.

Bemerkenswert scheint vor allem, dass die Erzeugung der fiktiven Gegenwart des Reformators zunächst durch die Rezeption der in den Lutherbildnissen des 16. Jahrhunderts erfolgreich etablierten Darstellungskonventionen konstituiert wurde, um selbst wiederum für das 18. Jahrhundert zur kanonischen Norm des Authentischen erklärt zu werden. So wurde die Wachsfigur Luthers nicht nur in der Tradition von Cranachs Bildern in einer an die Evangelistendarstellungen angelehnten Gelehrtenpose gezeigt, sondern bleibt in der Druckgraphik bis ins 19. Jahrhundert als das wahre Bildnis des Reformators präsent. Uta Kornmeier schreibt in diesem Kontext über einen Kupferstich Christian Gottlob Liebes von 1736: »Dass Christian Gottlob Liebes Stich […] als authentisches Abbild des Reformators angesehen wurde – und das nicht obwohl, sondern gerade weil er die Wachsfigur abbildet – belegt die Bildunterschrift: ›So sahe Luther aus, der theure Gottes=Mann, […] dessen Heldenmuth kein Kiel entwerfen kann.‹«[95] Die Effigie fungierte dank des kausalen Konnexes mit dem toten Körper des Wittenberger Theologen unverkennbar als seine artifizielle Verkörperung – als ein gleichsam substitutiver Bildakt, der Luthers Präsenz erzeugen sollte.[96] Doch gerade in diesem legitimatorischen Begehren lag, wie Benkard feststellte, letztlich das Problem des Kunstwerkes: »Wann auch immer die Panoptikumsfigur des Reformators entstanden sein mag, […] sie

---

92 Benkard, Ernst, *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin 1926, 67f.

93 Zu den Effigies siehe: Schlosser, Julius von. *Tote Blicke. Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs. Ein Versuch*, Berlin 1993; Kantorowicz, Ernst H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology* [1957], Princeton 1997; Brückner, Wolfgang, *Bildnis und Brauch. Studien zur Bildfunktion der Effigies*, Berlin 1966; Marek, Kristin, *Die Körper des Königs. Effigies, Bildpolitik und Heiligkeit*, München 2009.

94 Vgl. Kantorowicz, *The King's Two Bodies* (wie Anm. 93), 424–429.

95 Kornmeier, »Luther in effigie« (wie Anm. 21), 359, Abb. 358.

96 Vgl. Stoellger, »Theologie als Verkörperung« (wie Anm. 21), 159, 164.

bleibt im Herzen des protestantischen Sachsen eine pikante Parallele zu der Heiligenverehrung der katholischen Gläubigen. Abgesehen davon, daß noch heute diesem heiligen Luther Blumensträußchen von der Bevölkerung dargebracht werden, zeigt überhaupt schon sein Dasein, daß weite Schichten nicht ohne Heroendienst auskommen werden. In dem Heiligenkult hat dieses allgemein menschliche Gefühl einen höchsten Ausdruck gefunden. Daher darf man die Panoptikumsfigur Luthers als Produkt einer psychologischen Verdrängung ansprechen.«[97]

Benkards These, in der Effigie Luthers, die noch anlässlich des 400. Jahrestags des Thesenanschlags 1917 aufwändig in einer Fotografieserie inszeniert wurde, kehre die vom Protestantismus abgelehnte Form der kultischen Reliquienverehrung wieder, löste einen Eklat aus.[98] Der Pfarrer Johannes Fritze wehrte sich vehement gegen den Vorwurf kryptokatholischer Praktiken in seiner Kirche mit folgenden Worten: »Das ist einfach gelogen! Niemals ist es einem Besucher der Marienkirche eingefallen, in der Lutherfigur etwas anderes zu sehen als eine eigenartige künstlerische Rarität. […] An Kultus und ›Verehrung‹ denkt kein Mensch.«[99] Trotzdem wurde die Effigie, nachdem sie als vermeintliches Schandbild und Verunglimpfung von Luthers Person wiederholt zum Angriffziel nationalsozialistischer Kritik geworden war, aus schriftlich nicht überlieferten Gründen wohl in den 1930er Jahren demontiert:[100] »Aus dem Spannungsfeld von historischer Wertschätzung, theologischer Verwerfung und bildlicher Sinneslust wusste sich die Kirchenleitung nur zu befreien, indem sie die Figur erst durch die Abtrennung der originalen Totenmaske »verstümmelte« und schließlich ganz entsorgte – das heißt, das kostbare historische Relikt einem eindimensionalen, kontrollierten Bildbegriff opferte.«[101]

Die für die Effigie verwendeten Wachsmaske und Hände (Abb. 15) sind 2006 wieder aus der historischen Versenkung aufgetaucht und werden seitdem in der Marktkirche zu Halle in einer Großvitrine mystifizierend ausgestellt. Was den Betrachter gespenstisch mit seinen Glasaugen anblickt und laut einer Kirchenbroschüre als ein Ausdruck der dem Reformator im Laufe der Geschichte entgegengebrachten Verehrung anzusehen ist, wirkt durch die denkwürdige Inszenierung als ein Heldenhaupt, das wie eine Jagdtrophäe präsentiert wird.[102] Die Trennung der Wachsabgüsse

---

97 Vgl. Kornmeier, »Luther in effigie« (wie Anm. 21), 366.
98 Vgl. ebd., 362–366.
99 Ebd., 367.
100 Vgl. ebd., 367–370.
101 Ebd., 370.
102 Vgl. Stoellger, »Theologie als Verkörperung« (wie Anm. 21), 165.

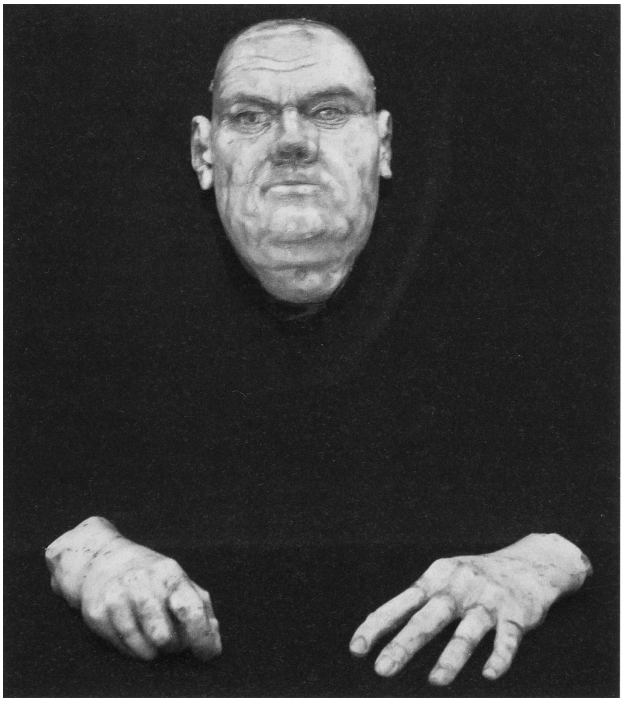


Abb. 15 Lucas Schöne, *Kopf und Hände* der *Luther-Effigie* in der Marienbibliothek, 1663, Marienkirche Halle/Saale

von der Effigie glich daher einer Fragmentierung des ohnehin schon seit Jahrhunderten in seinen Deutungen zwischen authentischem Abbild und verwerflichem Schauobjekt oszillierenden Körpers des Reformators. Die Ausstellung dieses skurrilen Artefaktes mit fragwürdiger Aura überrascht angesichts der 2008 ausgerufenen »Lutherdekade« aus Anlass des nahenden 500jährigen Reformationsjubiläums nicht. An den Vorbereitungen des großangelegten Kulturereignisses durch die Evangelische Kirche in Deutschland wurde Anfang 2013 seitens einiger Wissenschaftler medienwirksam Kritik geübt:[103] Der Berliner Historiker und Lutherexperte Heinz Schilling warnte eindringlich davor, in der Tradition der vorausgegangenen Jahrhunderte »uns nur den Luther zu backen, den wir gerade haben wollen«.[104] Bei den Vorbereitungen des Jubiläums, die von dem Bemühen zeugen, Luther eine möglichst große Bedeutung für die Gegenwart zuzuschreiben und mit dem schweren kulturellen Erbe

[103] »Historiker kritisiert EKD«, *idea*, 20.10.2012, http://www.idea.de/detail/thema-des-tages/artikel/historiker-kritisiert-ekd.html (15.09.2013).
[104] Ebd.

nichts falsch zu machen, gerät darüber hinaus, so Reinhard Bingener treffend in seinem Artikel *Luther und die Deutschen*, das Entscheidende aus dem Blick: »In Luther haben sich die Deutschen stets ein Bild von sich selbst gemacht«,[105] wie es auch Thomas Mann eindrucksvoll 1945 in seiner historischen Rede tat.

[105] Bingener, Reinhard: »Reformation. Luther und die Deutschen«, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 29.03.2013, http://www.faz.net/aktuell/politik/reformation-luther-und-die-deutschen-12130531.html (29.09.2013).

Anhang

Hinweise zur Transliteration

In diesem Band wird durchweg die wissenschaftliche Transliteration des Georgischen und Russischen verwendet. Geographische Namen werden in der Regel in Transkription wiedergegeben.

Buchstaben im Original	Transliteration (mit Beispielen)	Transkription	Hinweise zur Aussprache im Deutschen (in Transkription)
Russisch			
ё	ё (Chruščëv)	Kurzes jo *oder* o	wie bei »Joch« (Chruschtschow)
ж	ž (Paradžanov)	sch *oder* sh	wie bei »Journal« (Paradshanow)
з	z (Karamzin)	weiches s	stimmhaft, wie bei »Sache« (Karamsin)
й	j (Tolstoj)	i	wie bei »Tolstoi«
х	ch	ch	wie bei »Bloch«
ц	c (Cvetaeva)	z	wie bei »Zweig« (Zwetajewa)
ч	č (Gorbačëv)	tsch	wie bei »Tschaikowski« (Gorbatschow)
ш	š (Puškin oder Šota)	sch	wie bei »Schiller« (Puschkin)
щ	šč (Chruščëv)	schtsch	wie bei »Chruschtschow«
Georgisch			
კ	ḳ (k mit Unterpunkt)	k	[k’] ejektives K., Verschlusslaut, wie deutsches »ck«
პ	ṗ	ṗ	wie Peter
ჟ	ž	sch oder sh	wie russ.»ж«
ტ	t mit Unterpunkt	t	[t’], ejektives T, Verschlusslaut, wie dt. »Stadt«
ღ	ǧ (g mit Hatschek)	gh	[ɣ], ähnlich wie R bei dt. »Robe«
ყ	q̇	q̇	[q’], Verschlusslaut, ejektiver Kehlkopflaut zwischen ღ und ხ
შ	š	sch	wie russ. »ш«
ჩ	č	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ც	c	z	wie russ. »ц«
ძ	ʒ	ds	[dz], stimmhafte Affrikate, wie »Schewardadse«
წ	c mit Unterpunkt	ts‘	kurzes, ejektives »Ts«
ჭ	č mit Unterpunkt	tsch	kurzes, ejektives »Tsch«
ხ	x	ch	wie russ. »х«
ჯ	ǯ (ǯugašvili)	dsch	wie bei »Loggia« (Dschugaschwili)

Abbildungsverzeichnis

Einleitung: Abb. 1. – Das Tempelinnere der Walhalla vom Eingang aus. Aus: Jörg Traeger, *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg ²1991, 12, Abb. V; Abb. 2. – Andy Warhol, *Johann Wolfgang Goethe* (1982). Aus: Andy Warhol Retrospekti, hg. v. Kynaston McShine, Köln 1989, 364, Abb.: 401; Abb. 3. – Lord Snowdon, *David Bowie* (1978). Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. I.1 – Griechischer Heros: Abb. 1. – Achilleus und Ajax beim Brettspiel, schwarzfigurige Amphore des Exekias, ca. 540–530 v. Chr. © Vatikanische Museen Rom; Abb. 2. – Frauen und Eroten, rotfigurige attische Pyxis, ca. 370–360 v. Chr. © The Walters Art Museum, Baltimore; Abb. 3. – Herakles brät sich Fleisch am Opferfeuer, schwarzfiguriger Lekythos des Sapphomalers, ca. 520–500 v. Chr. © The Metropolitan Museum New York (Umzeichnung); Abb. 4. – Herakles wird in die Mysterien von Eleusis eingeweiht, sogenannnte Lovatelli Urne, Marmor, Kaiserzeit, © Nationalmuseum Rom, Palazzo Massimo.

Kap. I.2 – Heilige: Abb. 1. – Foto einer georgischen Ikone aus dem 11. Jahrhundert mit dem Hl. Georg, der Kaiser Diokletian erschlägt. Foto aus www.wikipedia.org

Kap. I.4 – Vobilder: Abb. 1. – Dante Gabriel Rossetti, *Joan of Arc* (1864), Aquarell. Aus: www.fitzmuseum.cam.ac.uk (c) The Fitzwilliam Museum, Cambridge, UK; Abb. 2. – Koloriertes Filmstill aus Georges Méliès, *Jeanne d'Arc* (1900); Abb. 3. – Jean-Pierre Rey, *Caroline de Bendern* (Mai 1968). © www.iconicphotos.files.wordpress.com/ (15.03.2016).

Kap. I.6 – Denkmäler: Abb. 1. – Carlo Bartolomeo Rastrelli, Reiterstanbild Peters I., St. Petersburg 1717–1800. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 2. – Étienne-Maurice Falconet, Reiterstandbild Peters I., St. Petersburg 1768–1770. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 3. – Basilika Sadovnikov, Sicht auf den Palastplatz und das Gebäude des Generalstabs, 1848, Ermitage, St. Petersburg. Aus: www.wikipedia.org; Abb. 4. – Aleksandr Opekušin, Alexandr-Puškin-Denkmal, Moskau 1880. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 5. – Felix Chodorovič (nach den Entwürfen von Ivan Vitali), Alexandr-Puškin-Denkmal, Tbilisi 1892. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 6. – Bertel Thorvaldsen, Büste des Kaisers Alexander I., 1820–1822. © Ermitage St. Petersburg (Kopie); Abb. 7. – Aleksandr Ščusev, V. I. Lenin-Mausoleum in Moskau, 1924–1930. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 8. – Lenin im Mausoleum. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 9. – Siegesfeier. Stalin, Molotov, Budennyj und Vorošilov auf der Tribüne des Mausoleums am 24.06.1945. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 10. – Gustav Klucis, Plakat »Hoch die Fahne von Marx, Engels, Lenin und Stalin«, 1936. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 11. – Gustav Klucis, Plakat »Unter Lenins Banner«,

1931. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 12. – Ju. Belostockij, G. Pivovarov und Ė. Fridman, Lenin und Stalin in Gorki, 1937 (Massenanfertigung. Das Bild zeigt das Denkmal in Charkiv). Aus: www.wikipedia.org (15.03.2016); Abb. 13. – Iraḳli Toiʒe, Plakat »Unter Lenins Banner und Stalins Führung vorwärts zum Kommunismus«, 1949. Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 14. – Uča ǯapariʒe, Soso ǯugašvili trägt Ilia Čavčavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 15. – Iraḳli Toiʒe, Junger Stalin liest Rustaveli, 1948. Aus: *Poezija Gruzii*, hg. v. Simon Čikovani, Moskau-Leningrad 1949; Abb. 16. – Plakat zum Puškinjubiläum 1937. Aus dem Archiv des ZfL.

Kap. II.3 – Intellektuelle: Abb. 1. – Voltaire und Benjamin Franklin. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 269, Bild Nr. 386 [Le château de ferney avant les transformations, par Signy, 1764. Bibliothèque national, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 2. – Krönung Voltaires. Aus: Jeroom Vercruysse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 179, Abb. 106 [Abb. 106: Jean-Michel Moreau le Jeune, Couronnement de Voltaire… Gravure à l'eau-forte et au burin par Charles-Etienne Gaucher d'après un dessin de J.-M. Moreau le jeune, 1782, 252 x 285mm, t.c.,6e état. (FS 327 C 67 LP)]; Abb. 3. – Apotheose de Voltaire. Aus: Jeroom Vercruysse, Michèle Mat-Hasquin, Anne Rouzet, *Voltaire. Exposition organisée à l'occasion du bicentenaire de sa mort*, Bruxelles 1978, 185, Abb. 109 [Robert-Guillaume Dardel, Apothéose de Voltaire. Gravure à l'eau-forte, au burin et au pointillé imprimée en noir et en sanguine et coloriée de vert à la main, par Pierre-Francois Le Grand en 1782 d'après un dessin de dardel exécuté en 1778, 297 x 340mm, cuvette. (FS 327 C92 L)]; Abb. 4. – Beerdigung von Voltaire, in: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 294, Abb. 430 [Ordre du cortège pour la translation des mânes de Voltaire. Gravure coloriée, chez Basset, 1791. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. Nat.]; Abb. 5. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 428 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon, 11 juillet 1791. Gravure de J.-L. Prieur d'après Berthault. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 6. – Beerdigung von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 429 [Translation des cendres de Voltaire au Panthéon. Gravure de C. N. Malapeau et S.-C. Miger. Bibliothèque nationale, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 7. – Büste von Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 290, Abb. 417 [Petits bustes de Voltaire. Terre cuite de Niederwiller. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 8. – Statue von Voltaire. Aus: Ebd., 291, Abb. 422 [Voltaire. Statuette en ivoire, XVIIIe siècle. Musée du Château, Dieppe. Foto © Bibl. nat. Paris]; Abb. 9. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 410 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.] ; Abb. 10. – Voltaire von Houdon. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, Abb. 411 [Voltaire. Buste par Houdon. Marbre, 1777. Musée culturel international, Saint-Cloud. Donation-legs Charles Oulmont. Photo © Éditions Gallimard.]; Abb. 11. – Jean Huber. Le lever de Voltaire. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 212, Abb. 290 [Le lever de Voltaire. Peinture par Jean Huber. Musée Carnavalet, Paris. Photo © Bibl. nat.]; Abb. 12. – Voltaire par Pigalle. Aus: *Album Voltaire*, hg. v. Jacques van der Heuvel, Paris 1983, 254, Abb. 357 [Voltaire. Statue par Pigalle. Musée des Beaux-Arts, Orléans. Photo © Bulloz.].

Kap. II.4 – Nationaldichter: Abb. 1. Paul Hey, *Soldatenliederpostkarte No. 12: »Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd…«*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 2. – Giesbert Nemetschek nach E. Stark, »Nördliche Ansicht des Neuen Friedhofs zu Weimar«, 1829. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 3. – Christian Haldenwang nach Jacob Wilhelm Mechau/Johann Gottfried Klinsky, *Monument auf Schiller*, 1807. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen (Autorenarchiv Schillers Schädel) ; Abb. 4. – Carl August Schwerdgeburth, *Allegorie auf das fünfzigjährige Regierungsjubiläum des Großherzogs Carl August*, 1825. © Klassik Stiftung Weimar Direktion Museen; Abb. 5. – Friedrich Hahn, *Gedenkblatt auf die bayerische Verfassung (›Elisium‹)*, um 1832. © Deutsches Literaturarchiv Marbach; Abb. 6. – Rudolf Geißler, *Schiller's Apotheose*, 1859. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 7. – Schillerfeier in der Deutsch-Katholischen Kirche in Offenbach, 1860. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 8. – Otto Knille, *Weimar 1803*, 1884. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 9. – Postkarte des Wiener Südmarkverlags, um 1905. Foto © Christoph Schmälzle; Abb. 10. – Georg Kaufmann, Schiller, 1839. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 11. – Karl Bauer, *Schiller in kranken Tagen*, um 1905. © Deutsches Literaturarchiv Marbach ; Abb. 12. – Deutsche Kriegerkarte, Serie 1, Karte Nr. 6: *Seid einig, einig, einig!*, um 1915. Foto © Christoph Schmälzle ; Abb. 13. – Karl Ostertag, *Schiller*, 1919. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 14. – Friedrich Rogge, *Schiller*, um 1955. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek (Autorenarchiv Schillers Schädel); Abb. 15. – DDR-Briefmarken zum Schiller-Jahr 1955. Aus: www.wikipedia.org ; Abb. 16. – Erich Wilke, *Wir wollen sein ein einig Volk von Brüdern*, 1905. © Klassik Stiftung Weimar Herzogin Anna Amalia Bibliothek.

Kap. II.5 – Künstler: Abb. 1. – *L'esquella de la Torratxa*, in: Joan Matabosch Grifoll, »Conciencia mesiánica«, *El País*, 09.04.2013. Aus: www.elpais.com.

Kap. II.6 – Kulturstifter: Abb. 1. – Grabmal der Mutter Stalins. © Foto: Giorgi Maisuradze; Abb. 2. – Uča ǯaparije, Soso ǯugašvili trägt Ilia Čavčavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt.

Kap. II.7 – Kosmonaut: Abb. 1. – Titelblatt der Zeitschrift *Technika – molodeži* 8 (1961), 1 Umschlag; Abb. 2. – »Der Wunschtraum von Ikarus wurde Wirklichkeit!«, *Pravda* 118 (28.04.1961), 4; Abb. 3. – Filmstills aus *Naš Gagarin* (Reg. Igor' Bessarabov, Sowjetunion 1971); Abb. 4. – Sergej Paradžanov, *Oda Gagarinu*, 1985. © Sergej Parajanov Museum.

Kap. II.8 – Popikone: Abb. 1. – Taras Ševčenko, *Avtoportret* (Selbstporträt), 1840. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 38; Abb. 2. – Taras Ševčenko »Kateryna«. Aus: *Nacional'nyj muzej Tarasa Ševčenka*, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 45; Abb. 3. – Matvej Manizer, Ševčenko-Denkmal, 1939. Foto © Jenny Alwart, 23.5.2008; Abb. 4. – Vasyl' Kasijan, T. H. Ševčenko (1861–1961), 1961. Aus: ders., *Prorok*, Kyïv 2006, 232; Abb. 5. – Natal'ja Blok u. Maks Afanas'jev, Genzähler. Schema, ohne Angaben zum Jahr. Aus: *Kartel' Kuratoriv. Festyval' Hohol'fest 2008*, Kyïv 2008, 65; Abb. 6. – Modell Anton Kušnir, Aus: ebd., 66; Abb. 7. – Modell Olena Astas'eva. Aus: ebd., 71; Abb. 8. – Taras Ševčenko 1860. Fotografie (Ausschnitt). Aus: *Nacional'nyj*

muzej Tarasa Ševčenka, hg. v. Tetjana Andruščenko u. Serhij Hal'čenko, Kyïv 2002, 9; Abb. 9. – Veranstaltungsplakat »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.sullivanroom.kiev.ua; Abb. 10. – Irena Karpa während der Veranstaltung »Internationaler Tag des DJ's Ševčenko« am 9.3.2010. Aus: www.irenakarpa.com; Abb. 11. – Andrej Jarmolenko: »King of Ukraine T. Ševčenko«, *Šo* 3–4 (2014), 26; Abb. 12. – Kopie des Ševčenko-Denkmals auf dem Gelände des Nationalen O. Dovženko-Filmstudios in Kyïv mit orangefarbenem Stoff-Pferd. Künstler: Rostan Tavasiev. Foto © Jenny Alwart, 5.9.2010; Abb. 13. – Andrej Jarmolenko, Titelblatt der Zeitschrift *Šo* 3–4 (2014), 1 Umschlag. (Sonderausgabe = *Taras Ševčenko. Supergeroj ili nežnyj kotëg?*)

Kap. III.1 – Totenmasken: Abb. 1. – Funeraleffigies Heinrich VII. (1457–1509). © Westminster Abbey; Abb. 2. – Jacques-Louis David, *La Mort de Marat* (1793). © Musées Royaux des Beaux Arts de Belgique, Brüssel; Abb. 3. – Totenmaske von Aleksandr Puškin (1799–1837). © Musej Puškina (Puschkin Museum) St. Petersburg; Abb. 4. – L'Inconnue de la Seine. Aus: www.yvonneyvonne.fr, © Ivonne Yvonne SARL.

Kap. III.2 – Bildnisse: Abb. 1. – Wolfgang Stöckel, Titelholzschnitt zu *Ein Sermon geprediget tzu Leipßgk uffm Schloß am tag Petri un pauli ym xviiii. Jar*, Leipzig 1519. Aus: Warnke, Martin, *Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image*, Frankfurt a. M. 1984, 9, Abb. 2; Abb. 2. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch*, erster Zustand, 1520, Kupferstich, 138 x 95 mm. Aus: *Martin Luther und die Reformation in Deutschland, Ausstellungskatalog Nürnberg 1983*, hg. v. Gerhard Bott, Frankfurt a. M. 1983, 174, Abb. 214; Abb. 3. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Augustinermönch vor einer Nische,* 1520, Kupferstich, 165 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 28, Abb. 13; Abb. 4. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther mit Doktorhut,* zweiter Zustand, 1521, Kupferstich, 208 x 150 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 40, Abb. 19; Abb. 5. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Junker Jörg,* 1522, Holzschnitt, 283 x 204 mm Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 205, Abb. 260; Abb. 6. – Hans Baldung Grien, *Luther mit der Taube des Hl. Geistes,* 1521, Holzschnitt, 155 x 115 mm. Aus: Warnke, *Cranachs Luther*, 32, Abb. 16; Abb. 7. – Lucas Cranach d. Ä., *Luther als Evangelist Matthäus,* 1530, Holzschnitt aus *Das Neuwe Testament Mar. Luthers,* Hans Lufft, Wittenberg 1530, 125 x 83 mm. Aus: *Luther und die Folgen für die Kunst. Ausstellungskatalog Hamburg 1983*, hg. v. Werner Hofmann, München 1983, 155, Abb. 28; Abb. 8. – Wolfgang Stuber, *Martin Luther als Hl. Hieronymus im Gehäuse,* um 1580, Kupferstich, 138 x 126mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 208, Abb. 82; Abb. 9. – Lucas Cranach d. J., *Das Abendmahl der Evangelischen und die Höllenfahrt der Katholischen,* 1546, Faksimile nach einem Holzschnitt, 278 x 388 mm. Aus: *Luther und die Folgen,* 196, Abb. 69; Abb. 10. – Hans Brosamer, Titelholzschnitt zu *Sieben Köpffe Martini Luthers* von Johannes Cochlaeus, Valentin Schumann, Leipzig 1529, 162 x 134 mm. Aus: *Luther und die Folgen,* 160, Abb. 33; Abb. 11. – Hans Holbein d. J., *Luther als Hercules Germanicus,* 1522, Holzschnitt, 145 x 226 mm. Aus: *Luther und die Folgen,* 159, Abb. 32; Abb. 12. – Holzschnitt zu *Murnarus Leviathan vulgo dictus Geltnarr,* Johann Schott, Straßburg 1521. Aus: *Martin Luther und die Reformation*, 225, Abb. 284; Abb. 13. – *LVTHERVS TRIVMPHANS*, 1568, Holzschnitt, 219 x 332 mm. Aus: *Luther und die Folgen*, 156, Abb. 30; Abb. 14. – Lucas Schöne, *Luther-Effigie in der Marienbibliothek*, 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, Philipp, »Theologie als Verkörperung. Die Bildlichkeit des Körpers und Körperlichkeit des Bildes als theologisches Problem«, in: *Bodies in Action and Symbolic*

Forms, hg. v. Horst Bredekamp, Marion Lauschke u. Alex Arteaga, Berlin 2012, 143–172, 160, Abb. 7; Abb. 15. – Lucas Schöne, *Kopf und Hände* der *Luther-Effigie in der Marienbibliothek,* 1663, Marienkirche Halle/Saale. Aus: Stoellger, »Theologie als Verkörperung«, 168, Abb. 13.

Kap. III.3 – Geld; Abb. 1–8 Abbildungen der georgischen Banknoten (1, 2, 5, 10, 20, 50, 100 und 500 Lari) aus dem Jahr 1995. Vorrder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com; Abb. 9 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Illustration von 1956 (Michel-Katalog Nr. 1911). Aus: www.wikipedia.org; Abb. 10 – Uča ǯapariʒe, Soso ǯugašvili trägt Ilia Čavčavaʒe sein Gedicht vor, 1940-er Jahre, Gori, Stalinmuseum. Foto © Prof. Dr. Klaus Schmidt; Abb. 11 – Postkarte des Aḳaḳi Čereteli-Jubiläum in Tbilisi 1940. © Literature Museum of Georgia; Abb. 12 – Sowjetische Briefmarke mit Rustaveli-Relief von 1966. Von E. Aniskin nach den Entwürfen von L. Burduli und L. Šengelia Radierungen von I. Mokrousov (Michel-Katalog Nr. 3259); Abb. 13 – Abbildungen der 200-Lari Banknoten aus dem Jahr 2006. Vorder- und Rückseite. Aus: www.banknoteworld.com.

Kap. III.4 – Film: Abb. 1 – Tristano Martinelli, Compositions de rhétorique de Mr. Don Arlequin, 1601. Aus: www.wikipedia.org; Abb. 2 a und b – Filmstills aus *Salamandra,* Sowjetunion 1928; Abb. 3. – Die Film-Maske des Forschers: Timirjazev (Foto 1916) und Čerkasov als Poležaev (1936). Aus. www.wikipedia.de; Abb. 4. – Nikolaj Čerkasov in der Rolle von Prof. Poležaev. Filmstill aus *Deputat Baltiki*, 1936; Abb. 5. – Der Maskenbildner A. Andžan schminkt Čerkasov zu Poležaev. Aus: www.istoriya-teatra.ru; Abb. 6. – Nicholas Volpe: Academy-Award-Doppelporträt von Paul Muni (1962). Aus dem Archiv des ZfL; Abb. 7. – Čerkasovs Masken von den 1930er bis in die 1950er Jahre. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 8. – Zurück zur Suche nach »Ähnlichkeit«, Filmstill aus *Vesna*, 1947; Abb. 9. – »Sündige« Kreuzungen machen aus »der Natur ein Freudenhaus«. Filmstill aus *Mičurin*, 1948 © www.kinopoisk.ru; Abb. 10. – Mikhail Nesterov, Ivan Pavlov (1930) in Öl und im Film *Akademik Ivan Pavlov* (1949). © Russkij muzej, St. Petersburg; Abb. 11. – Popov vs. Marconi im sowjetischen Biopic *Aleksandr Popov*. Aus: www.murtas70.ru; Abb. 12. – Fotografien von Erfinder Popov und Schauspieler Čerkasov. Aus: www.hublisamsungsmartcafe.com.

Kap. III.5 – Stimme: Abb. 1. – B. I. Urmanče, *Zu Gast bei Džambul* (V gostjach u Džambula), Öl auf Leinwand, 1946. Aus: *Džambul Džabaev. Priključenija kazachskogo akyna v sovetskoj strane*, hg. v. K. Bogdanov, R. Nikolozi u. J. Murašov, Moskva 2013; Abb. 2. – Filmplakat zum Film *Džambul* (Reg., Efim Dzigan) Sowjetunion 1952.

Ebd.; Abb. 3. – Sowjetische Briefmarke von 1971 mit dem Porträt Džambuls. Ebd.; Abb. 4. – Porzellan, 17 cm hoch, ca. 1950. Foto © Juri Murašov; Abb. 5. – Denkmal Džambuls in der Džambul Gasse (pereulok Džambula) in St. Petersburg. Foto © Juri Murašov; Abb. 6. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannych proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1938; Abb. 7. – Titelblatt: »Bibliothek ausgewählter Werke der sowjetischen Literatur, 1917 – 1947« (biblioteka izbrannych proizvedenij sovetskoj literatury, 1917 – 1947), Ausgabe von 1949.

Abb. III.7 – Jubiläen: Abb. 1. – Nach einem Entwurf von Samuil Gal'berg erichtets Denkmal für Nikolaj Karamzin in Simbirsk, Foto aus: Jurij M. Lotman, *Karamzin.*

Sotvorenie Karamzina. Stat'i i issledovanija 1957 – 1990. Zametki i recenzii. Sankt-Peterburg 1997, ohne Seitenangabe; Abb. 2. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmals (1845) Foto aus: Ebd.; Abb. 3. – Samuil Gal'berg, Reliefs im Postament des Karamzin-Denkmals (1845), Foto aus: Ebd.; Abb. 4. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Retro PHoto of Mankind's Habitat, www.pastvu.com (15.03.2016); Abb. 5. – Puškin-Kundgebung am 10. Februar 1937 in Moskau. Aus: Ebd. (15.03.2016); Abb. 6. – »Prophylaktische Puškin-Sondernummer« der Satirezeitschrift *Krokodil*, Januar 1937.