

DIE KUNST DER REFORMATIONSZEIT

Lorenz Dittmann

Unter „Kunst der Reformationszeit“ könnte, mit Georg Dehio, verstanden werden die „Kunst der Generation, welche den Tag von Wittenberg in reifem Mannesalter erlebte, welche in ihrer inneren Verfassung die Bedingungen geschaffen hat, durch die die Reformation aus einer theologischen Streitfrage zu einer Umwälzung des ganzen nationalen Lebens wurde. Der Geist dieser Generation gibt der Kunst des Zeitalters das entscheidende Gepräge“.¹

Nicht in dieser allgemeinen Hinsicht aber, welche eine Darstellung der ganzen deutschen Kunst im Zeitraum zwischen 1500 und 1530 fordern würde, verstehe ich hier den Titel „Kunst der Reformationszeit“, sondern in einem eingeschränkteren Sinne.

Ich möchte im ersten, einleitenden Teil Luthers Verhältnis zur Bilderfrage und zur bildenden Kunst, im zweiten, im Hauptteil die Stellung der wichtigsten deutschen Künstler dieser Zeit zur Reformation in den Grundzügen und an einigen Beispielen darstellen und mit einem Ausblick auf Fragen zum Verhältnis von bildender Kunst und theologischer Wahrheit schließen.

Für den ersten Teil: Luthers Stellung zur Bilderfrage und zur bildenden Kunst beziehe ich mich vor allem auf den Beitrag „Zwingli und Luther zur Bilderfrage“ von Hans Freiherr von Campenhausen in dem Sammelband: *Das Gottesbild im Abendland*, Witten, Berlin ²1959² und auf Hans Preuß: *Martin Luther, der Künstler*, Gütersloh 1931.

Die Folie für die reformatorische Stellung zur Bilderfrage war die spätmittelalterliche kirchliche Praxis. Ihr gegenüber verstand sie sich als „Reformation“, indem sie die ursprüngliche Ordnung der Kirche wieder in Kraft setzen wollte. Der Bilderdienst galt den Reformatoren als Erstarrung des religiösen Lebens. Es kam ihnen darauf an, die Anbetung und das Vertrauen wiederum ganz auf Gott und auf Christus zu richten. In ihrem Kampf gegen einen veräußerlichten Bilderdienst sahen sich die Reformatoren in einer ähnlichen Rolle wie die Kirchenväter in ihrem Kampf gegen den antiken „Götzendienst“ – wiewohl bei ersteren die gemeinsame Glaubensgrundlage selbstverständlich unangetastet blieb.

Die mittelalterliche Kirche hatte selbst mehrmals zur Bilderfrage Stellung nehmen müssen. Die orthodoxe, ostkirchliche, vom Neuplatonismus bestimmte „Verbindung zwischen Urbild und Abbild rechtfertigte eine Verehrung des Bildes in Vertretung der im Bilde dargestellten Person“.³ Dagegen wandten sich schon die „*Libri Carolini*“, die um 790 formulierten

Stellungnahmen der Hoftheologen Karls des Großen zu den Ergebnissen des 2. Konzils von Nizäa. Sie legten den Grund für alle spätere lateinische Bildertheologie, die die Bilder vornehmlich wegen ihres erzählenden und ihres verweisenden Charakters schätzte. In der Hochscholastik rechtfertigte etwa Bonaventura die Existenz von Bildern mit drei Gründen: „wegen der Unbildung der einfachen Leute, wegen der Trägheit der Affekte und wegen der Unzuverlässigkeit des Gedächtnisses“. Er erklärte das näher: „1. damit die Ungebildeten, die die Schrift nicht lesen können, in den Skulpturen und Malereien wie in der Schrift die Geheimnisse unseres Glaubens offen lesen können; 2. damit die Menschen, die nicht zur Hingabe angeregt werden, wenn sie hören, was Christus für uns getan hat, dazu wenigstens erregt werden, wenn sie es in Figuren und Malereien wie etwas Gegenwärtiges mit ihren Augen sehen; 3. damit wir, wenn wir die Bilder in den Kirchen sehen, uns der erwiesenen Wohltaten und der staunenswerten Taten der Heiligen erinnern“.⁴

Daß eine solche Bildertheologie der Größe und der geistig-künstlerischen Macht der mittelalterlichen Kunst nicht gerecht wurde, liegt auf der Hand, kann aber hier nicht weiterverfolgt werden.

Wichtig dagegen ist, für unseren Zusammenhang, daß diese Bildertheologie auch der Haltung des einfachen Gläubigen und der kirchlichen Praxis des Spätmittelalters weithin nicht entsprach, wurden hier die Bilder doch oftmals als „reale Träger heiliger Kräfte, wie die Person des Heiligen selbst, behandelt“.⁵

Dagegen und gegen die damit einhergehende wirtschaftliche Ausnützung eines solchen Bilderdienstes wandte sich in zunehmendem Maße eine Bilderkritik, schon bei Bernhard von Clairvaux, radikaler bei den Waldensern, Wiclifiten und Hussiten, in feinerer, „aufgeklärter“ Form, bei den meisten Vertretern eines ethischen Humanismus, vor allem bei Erasmus von Rotterdam.⁶ In diese Tradition stellt sich auch Luthers Bilderkritik ein.

Auch Luther ging es selbstverständlich nicht um ein Kunstproblem, sondern um die Frage nach dem rechten Gottes-Dienst. Die Frage nach der Reform der Messe stand für ihn im Vordergrund und erst durch Karlstadt und die von ihm unterstützten Bilderstürmer wurde er dazu genötigt, auf die Bilderfrage einzugehen.⁷

Luther wandte sich gegen die Bilderstürmer wie auch gegen die katholischen Mißbräuche, deren kurzschlüssige Reaktion die Bilderstürme waren. In vielem ging Luther anfänglich mit den Bilderstürmern überein. Zu den Kirchenbildern sagte er: „Ich wollt, es wären keine auf den Altaren“⁸, und, in den Invocavitpredigten vom März 1522: „wenn man sie anbetet, so

sollte man sie zerreißen und abtun".⁹ Es wäre besser, „wir hätten derselbigen Bilder gar keins um des leidigen vermaledeiten Mißbrauchs und Unglaubens willen. Ich bin ihnen auch nicht hold".⁹

Gleichwohl wird schon hier ein Gedanke in der Abwehr der Bilderstürmer betont: Bilder als solche sind auch in der Kirche „weder sonst noch so, weder gut noch böse"¹¹, und ihre Entfernung kann infolgedessen auch nicht einfach zum Gesetz gemacht werden. Es könnte sein, „daß es einen Menschen geben mag, der die Bilder recht gebrauchen kann".¹² Auch hier gilt also der Satz, daß der Mißbrauch, der abus, den usus nicht aufheben kann. Sonst müßten wir auch den Wein, das Silber verbieten, müßte die oft zu Unrecht angebeteten Gestirne „vom Himmel reißen", wie Luther am 25. April 1522 an den Grafen Ludwig von Stolberg schrieb.¹³

Das alttestamentliche Bilderverbot, das Luther entgegengehalten wurde, machte auf ihn nur wenig Eindruck. Das Bilderverbot ist nach ihm lediglich als „eine zeitliche Ceremonia" zu beurteilen, die wohl die Juden, aber nicht uns etwas angeht, wie es in Luthers Schrift „Wider die himmlischen Propheten" von 1525 heißt.¹⁴

Luthers schärfster Einwand gegen die Bilderstürmer aber ist, daß sie die Freiheit des Christen wiederum mit menschlichen Gesetzen binden und etwas verbieten, was Gott nicht verboten hat. So sind sie „ebenso nährisch wie der Papst", wie es ebenfalls in den Invocavitpredigten heißt¹⁵, und „meinen, mit dem Bilderstürmen ein ebenso verdienstlich Werk zu tun wie die Papisten mit dem Bilderstiften".¹⁶

Hinzu kamen bei Luther in zunehmendem Maße seelsorgerliche Überlegungen. Anfänglich meinte er, es wäre gewiß schön, wenn die Bilder abgetan wären, „um des falschen Vertrauens willen". Aber wie sollten die Gläubigen von den Bildern sogleich Abschied nehmen? „Nun aber die Herzen noch daran hängen mit Unwissen und Fahr, so kann man sie nicht zerreißen, man zerreißet die Herzen auch mit", schrieb er an Stolberg.¹⁷ Kein Bildersturm, allein die Predigt von Gottes Wort kann zur rechten Einschätzung der Bilder anleiten. „Wenn der gemeine Mann weiß, daß es nicht Gottesdienst ist, Bildnis zu setzen, wird ers wohl nachlassen ohne dein Treiben und sie nur von Lust wegen oder um Schmuck willen an die Wände malen lassen oder sonst brauchen, daß ohn Sünd sei".¹⁸

Mit der Entfaltung der Lutherischen Theologie und der fortschreitenden kirchlichen Konsolidierung trat bei Luther aber an die Stelle von Kritik und zögernder Zulassung von Bildern deren Anerkennung und Empfehlung für den kirchlichen Gebrauch.¹⁹

Luther war ja durchaus aufgeschlossen für Werke der bildenden Kunst, freute sich an Bildern Dürers und vor allem natürlich Cranachs, rühmte die Farbigkeit oder „Natürlichkeit“ einer Darstellung, schätzte besonders gelungene Porträts.²⁰ Mit aus dieser Aufgeschlossenheit heraus ließ er auch das Marienbild, ja auch das Heiligenbild gelten: „Man lasse uns nur ein Kruzifix oder ein Heiligenbild . . . zum Ansehen, zum Zeugnis, zum Gedächtnis, zum Zeichen“, heißt es in „Wider die himmlischen Propheten“.²¹

Den Ausschlag aber gab für Luther ein „volkspädagogischer“ Gesichtspunkt. Er ist natürlich davon überzeugt, daß es besser sei, „das, was die Bilder lehren, im Herzen als bloß vor Augen zu haben, und daß eine Darstellung, wie man sie 'gerne' sieht, in ihrem Sinn auch erklärt und verstanden sein muß, um in der Kirche das zu leisten, was sie leisten soll. Aber die Kinder und das Volk müssen in einer möglichst anschaulichen Art unterwiesen werden. „Vulgus libentius videt ein gemalt Bild quam bene scriptum librum et libenter audiunt fabulam“, prägte Luther seinen künftigen Pfarrern im Kolleg ein.²² Wollte man dem Vulgus alle „Merk- und Spiegelbilder“ nehmen, so könnte man ihm gleich auch alle Spiegel und Kinderpferdchen verbieten, heißt es 1529 in den Wochenpredigten über das Deuteronomium.²³

In diesen Zusammenhang gehören auch Luthers Bemühungen um eine richtige Illustration der Bibel, auf die ich gleich zurückkommen werde.

Zu dem damit aufgenommenen alten Gedanken der „biblia pauperum“ gesellte sich bei Luther aber eine anthropologische Begründung der Bilder. Für ihn ist es ein Ding der Unmöglichkeit, im religiösen Leben auf alle Anschauung zu verzichten. So ich etwas höre oder gedenke, „so ist mirs unmöglich, daß ich nicht in meinem Herzen sollte Bilder davon machen“. „Ich wolle oder wolle nicht: wenn ich Christum höre, so entwirft sich in meinem Herzen ein Mannsbild, das am Kreuze hängt, gleich als sich mein Antlitz natürlich entwirft ins Wasser, wenn ich hineinsehe“, heißt es in der Schrift „Wider die himmlischen Propheten“ von 1525²⁴, und schon früher, 1520: „Dann wir arme menschen, weil wir in den funff synnen leben, müssen yhe zum wenigsten ein eußerlich zeychen haben neben den worten, daran wir uns halten mögen“.²⁵

Diese kreatürliche Bedürftigkeit rechtfertigt, ja fordert geradezu eine anschauliche, bildkräftige Sprache – und erlaubt umgekehrt ein worthaftes Bild: „Auch die biblischen Autoren haben von Gott ja nicht in der Abstraktion, sondern durchaus anschaulich und anthropomorph geredet, sie haben 'mit Worten gemalt', warum soll es uns dann nicht erlaubt sein, mit Bildern zu erzählen?“²⁶ Doch resultiert daraus keine Ebenbürtigkeit von

bildhaftem Wort und werthafem Bild. „Türken, Heiden und Juden halten uns für grobe Narren“, wenn sie unsere Bilder sehen. „Aber so grob sind wir nicht, sondern sagen also, daß man den Artikel mit groben Gemälden und Bildern vormalen solle, auf daß er von uns möge verstanden werden und wir bei den Worten und bei reinem christlichen Verstand bleiben“, heißt es in einer Predigt von 1532.²⁷ Eindeutig steht also das Bild im Dienste des Wortes, ist diesem untergeordnet, – und was der Sprache durch Bildhaftigkeit an Fülle und Kraft zuwachsen kann, wird dem Bilde, das sich zur werthaften Darstellung, verstanden im ikonographischen, inhaltlichen Sinne, begrenzen muß, an eigenständiger Entfaltung entzogen.

Damit komme ich zum zweiten, zum kunsthistorischen Teil dieses Vortrages.

Am deutlichsten werden Luthers Forderungen an die bildende Kunst faßbar in den Illustrationen zu seiner Bibelübersetzung.

„Das Jahr, das Luther auf der Wartburg unter dem Decknamen 'Junker Jörg' verbrachte, widmete er vom Herbst 1521 an fast ausschließlich der Übersetzung des Neuen Testaments. Diese Arbeit hatte er in drei Monaten vollendet, war aber nach seiner Rückkehr nach Wittenberg mit der Durcharbeitung und Ausfeilung seiner Übersetzung noch bis zum Herbst 1522 beschäftigt.“

„In der zweiten Hälfte des Septembers 1522 hat der Drucker Melchior Lotter in Wittenberg, auf drei Pressen gleichzeitig arbeitend, den Druck des ersten deutschen Neuen Testaments vollendet. Den Verlag des sog. Septembertestaments hatten Lukas Cranach und der Goldschmied Christian Döring übernommen.“

(Ich beziehe mich hier und für das Folgende auf Philipp Schmidt: Die Illustration der Lutherbibel, 1522 - 1700, Basel 1962, und auf den Katalog der großen Cranach-Ausstellung 1974 im Kunstmuseum Basel.)

Das „Neue Testament deutsch“ hatte, wie in diesen Vorträgen ja mehrmals schon erwähnt wurde, eine ungeheure Wirkung. Die Erstauflage betrug etwa 3000 bis 5000 Stück. Nach 2 1/2 Monaten war sie bereits vergriffen, so daß schon im Dezember eine zweite, geringfügig veränderte und ergänzte Auflage erscheinen konnte, das sog. „Dezembertestament“.²⁸

„Der Humanist und große Luthergegner Cochläus berichtete: Luthers Neues Testament sei durch den Buchdrucker dermaßen gemehrt und in so großer Zahl ausgesprengt worden, daß auch Schneider und Schuster, ja auch Weiber und einfältige Idioten, so viele von ihnen dieses neue lutherische Evangelium angenommen hatten, wenn sie auch nur ein wenig deutsch auf einem Pfeffer-

kuchen lesen gelernt hatten, dasselbe gleich einem Brunnen aller Wahrheit mit höchster Begierde lasen. Etliche trugen dasselbe mit sich im Busen herum und lernten es auswendig, . . . daß sie keine Scheu trugen, nicht allein mit katholischen gemeinen Laien, sondern auch mit Priestern und Mönchen, ja auch mit Magistern der Heiligen Schrift über Glauben und Evangelium zu disputieren . . .“²⁹

Dies „Neue Testament deutsch“ enthielt an graphischer Ausstattung außer dem Titel und einer Reihe großer Initialen nur einen Holzschnittzyklus zur Apokalypse von Lukas Cranach, also keine Illustrationen zu den Evangelientexten, wohl deshalb, weil Luther seine Bibelübersetzung nicht als Perikopenbuch, d.h. mit Heraushebung der in der Messe verlesenen Stellen, verwendet wissen wollte. Die üblichen Evangelien-Illustrationen hatten immer darauf Bezug genommen.

Cranach folgte in seinem Apokalypse-Zyklus Dürers monumentaler Holzschnitt-Folge zur „Geheimen Offenbarung“, nahm sich deren Blätter jedoch nicht sklavisch zum Vorbild. Schon im Verhältnis von Text und Bild finden sich bedeutsame Unterschiede. Bei Dürers großformatigen, eine Blattgröße von 39x28 cm einnehmenden Bildschöpfungen, die sowohl als Einzeldrucke wie in Buchform 1498 erschienen waren, ist der Text das Sekundäre. Cranachs Zyklus, mit Holzschnitten im Format von ca 23,5x 16 cm, ist begleitende und dienende Illustration für den neugeschaffenen Text.³⁰ Schon darin zeigt sich eine, für eine reformatorische Kunst im speziellen Sinne, bezeichnende Differenz.

Gewiß ist Cranachs Apokalypse auch eine Auseinandersetzung mit Dürers Zyklus, im Vordergrund aber steht der Bezug zu Luthers Text. Schon die Erhöhung der Zahl der Illustrationen von 15 bei Dürer auf 21 bei Cranach, wobei einige Dürersche Themen noch fortfallen, bekundet Cranachs Selbständigkeit. Beim ersten Blatt: „Johannes und die sieben Leuchter“ (Abb. 2 und 3) ist nur die allgemeinste Anlage übernommen. Die Leuchter sind verändert gemäß dem tatsächlichen Formenwandel im Abstand eines Vierteljahrhunderts, vor allem aber erscheint bei Cranach die Gestalt Gottvaters stehend, die Figur des Johannes liegend. Diese Veränderung dient einer genaueren Wiedergabe des Textes, heißt es darin doch: „ich fiel zu seinen Füßen wie ein Toter“, und mag ferner Luthers Erfahrung der Hilflosigkeit des Menschen, seiner Angewiesenheit auf die göttliche Gnade entsprechen, im Gegensatz zu Dürers schon im Sinne der Renaissance gedachten Annäherung von Göttlichem und Menschlichem.³¹

Verstärkt wurden von Cranach auch die zeitgenössischen, polemischen Bezüge. Beim „Siebenköpfigen Drachen und dem Tier mit den Lammshörnern“ trägt bei Cranach das „Tier aus der Erde“ eine Mönchskutte; Cranach identifizierte also die Mönchsorden mit diesem Untier.

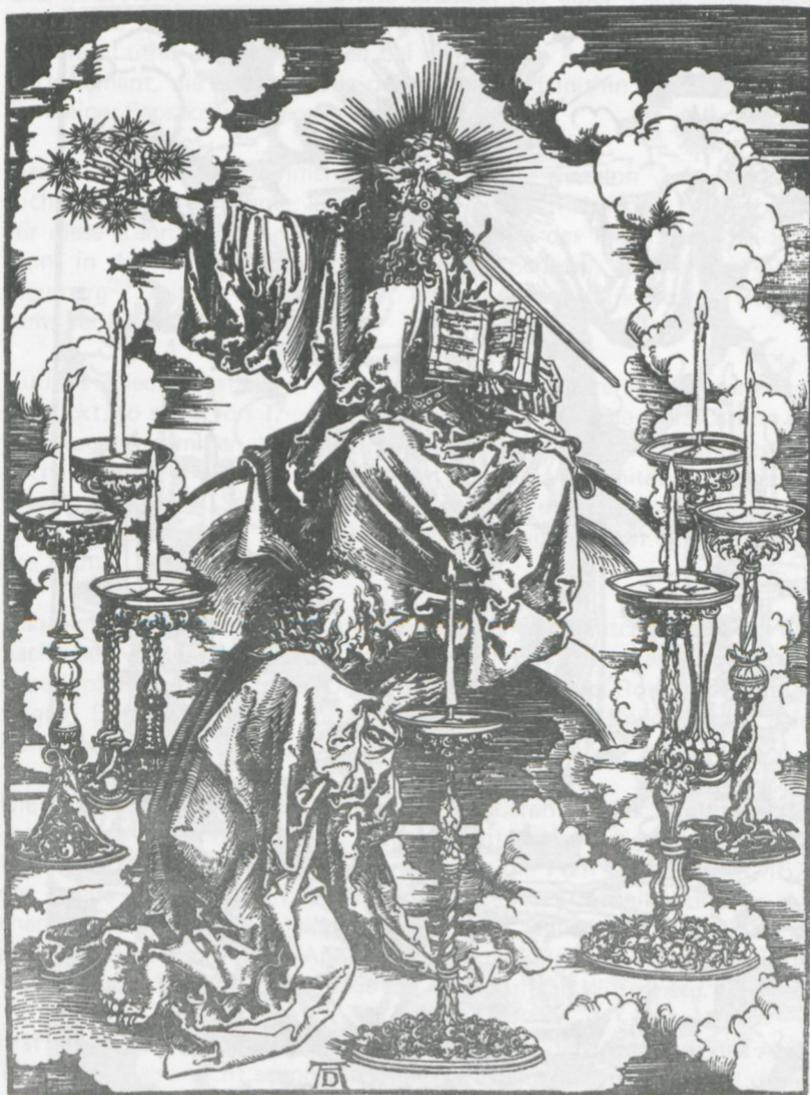


Abb. 2

Albrecht Dürer: Johannes und die Sieben Leuchter, Holzschnitt, Illustration zur Apokalypse, Kap. I. 1498.

Nach: Rudolf Chadraba: Dürers Apokalypse. Prag 1964, Taf. 45



Abb. 3

Lukas Cranach d.Ä.: Johannes und die Sieben Leuchter. Holzschnitt. Aus: Das Neue Testament deutsch. („Dezembertestament“) Wittenberg 1522.

Nach: Lukas Cranach d.Ä. 1472–1553. Das gesamte graphische Werk. Einleitung von Johannes Jahn. München 1972, S. 720.

Die „Babylonische Hure“ stattete Cranach mit einer Tiara, einer Papstkrone aus. Auf Einspruch Herzog Georgs des Bärtigen von Sachsen, eines scharfen Luther-Gegners, mußten bei der zweiten Auflage, also im Dezembertestament, die oberen Teile der Krone, und mithin das Charakteristikum einer Papstkrone, weggeschnitten werden.³²

Das im Erdbeben zusammenstürzende „Große Babylon“, ein von Dürer nicht dargestelltes Thema, kennzeichnete Cranach als Rom und bezog sich für diese Kennzeichnung auf die rechte Hälfte des Panoramas der Stadt Rom in der „Weltchronik“ von Hartmann Schedel, erschienen 1493 in Nürnberg³³, mit der Darstellung St. Peters und des Vatikanischen Bezirkes samt der Engelsburg.

Luthers „Neues Testament deutsch“ wurde von mehreren Verlegern nachgedruckt, so etwa von Thomas Wolff in Basel 1523. Die Holzschnitte dieser Ausgabe stammen von Hans Holbein d.J., der die Kompositionen Cranachs in seine Formensprache übersetzte. Die Modernität Holbeins d.J. erweist sich beim „Sturz des Großen Babylon“ etwa in der neuen Art der Raumdarstellung oder in der Bildvereinheitlichung durch ein beleuchtendes Licht.

Dabei milderte Holbein nicht im geringsten die polemischen Züge der Cranachschen Erstausgabe. Die „Babylonische Hure“ ist wiederum mit der Papstkrone gekennzeichnet. Die Inschrift „Pabst zuo Rom“ auf dem gezeigten Exemplar stammt von einem Leser aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.³⁴

Die Übersetzung des Alten Testaments, mit deren Plan sich Luther schon gegen Ende seiner Wartburgzeit getragen hatte, begann er erst nach seiner Rückkehr nach Wittenberg. 1523 erschienen die Fünf Bücher Mose, 1524 der zweite Teil des Alten Testaments, Richter bis Chronika, und im gleichen Jahr der dritte Teil, Hiob bis Hohes Lied, schließlich, 1532, „die Propheten alle deutsch“. Die Apokryphen kamen als Sammlung erst in der Vollbibel von 1534 heraus, verlegt von Hans Lufft in Wittenberg.

Erst bei dieser Vollbibel und ihren Vorstufen in den Ausgaben des Alten Testaments, also nicht schon im „Neuen Testament deutsch“, ist Luthers unmittelbares Eingreifen in die Bibelillustration faßbar. Der Korrektor der Lufftschen Druckerei, Christoph Walther, erzählte 1563, daß Luther die Figuren hierzu „zum Teil selbst angegeben habe“, angewiesen habe, „wie man sie sollte 'reißen oder malen' “. „Und hat befohlen, das man auff's einfeltigst den inhalt des Texts solt abmalen und -reißen und wolt nicht leiden, das man uberlei und unnützig ding, das zum Text nicht dienet, solt dazu schmiren“.

So ordnete Luther etwa bei der Singsongeschichte am Rand mit roter Tinte an: „Hie zu reysst er den Leonem“, „Hie soll die grosse taffel stehen mit den fuchszen und schlacht“, „Hie soll er das thor tragen“, „Hie soll sie yhm das har abscheren“³⁵, usf.

Auch einige kleine Randzeichnungen im Manuskript seiner Bibelübersetzung befassen sich mit der genauen Darstellung von Details, meist zu Teilen der Tempelausstattung, zum Tempelgestühl, zum Tempelgerät, zu einem Granatapfel als Säulenknäuf usf.³⁶

Das Bild der Sündflut, der Arche Noahs und der Taube mit dem Ölzweig erläuterte Luther selbst in einer Randglosse folgendermaßen: „Das Blatt bedeut das Evangelion, das der Heilig Geist in die Christenheit hat predigen lassen. Denn Öl bedeut Barmherzigkeit und Friede, davon das Evangelion lehret.“³⁷

Wichtig waren für Luther auch die archäologischen Bilder zum Alten Testament. Dies bezeugen die sieben Darstellungen der Stiftshütte und ihrer Geräte und die fünf Bilder zum Tempel und Palast Salomos.³⁸ Auf dem Holzschnitt der „Stiftshütte mit Vorhof und Geräten“ stehen im Hof der Brandopferaltar und der Springbrunnen. In der Stiftshütte, deren Decke zurückgeschlagen ist, sind zu sehen der Räucheraltar, der Siebenarmige Leuchter, der Schaubrottisch – und das Allerheiligste, das hinter einem Vorhang die Bundeslade birgt. – Auf Luthers Vorstellung der Stiftshütte komme ich zurück.

Neuartig sind auch Luthers Bilder zu den Propheten. Diese werden in ihrer Blickrichtung auf das Neue Testament hin erfaßt: das Prophetenwort wird von Christus erfüllt. War dies Gemeingut auch aller katholischen Theologie, so findet sich hier eine neue Art der bildlichen Vergegenwärtigung dieser Bezugnahme.³⁹

Der Ausspruch des Propheten Joel wurde schon in der Rede des Petrus (Apostelgeschichte 2,16–21) auf das Pfingstereignis bezogen, das in der offenen Halle des rechten Baues erscheint. Neu ist hier, daß die Feuerzungen den Jüngern aus dem Mund hervorbrechen, nicht über ihren Häuptern schweben – so die Gewalt der Rede unmittelbar veranschaulichend – und daß Maria im Kreis der Jünger fehlt. Beides wurde auf späteren Darstellungen dieses Themas, so schon 1548 von Hans Brosamer, wieder ins Übliche zurückverwandelt.

Die Predigt Michas: „Und du Bethlehem Ephrata, die du klein bist unter den Tausenden in Juda, aus dir soll mir der kommen, der in Israel Herr sei . . .“ wird durch eine Darstellung des Stalles von Bethlehem links im

Hintergrund vergegenwärtigt, wobei, höchst ungewöhnlich, Ochs und Esel fehlen, wohl deshalb, weil sie von den beiden Evangelisten, welche die Geburtsgeschichte erzählen, Matthäus und Lukas, nicht erwähnt werden (Abb. 6a). Auch hier mithin ein Bruch der ikonographischen Tradition, fehlten Ochs und Esel doch von Anbeginn, also seit der Mitte des 4. Jahrhunderts in keiner Weihnachtsdarstellung.⁴⁰ Und wiederum biegt schon Hans Brosamer in seinem Holzschnitt von 1548 die Szene ins Herkömmliche zurück (Abb. 6b).⁴¹

Druckgraphik diente während der Reformation neben der Illustration religiöser Texte vor allem auch polemischen, satirischen Zwecken⁴², – und schon innerhalb der Holzschnitte zur Lutherbibel sind ja, wie erwähnt, viele zeitbezogen-polemische Züge zu entdecken. Daß Luther aber auch bei diesen Kampfschriften auf eine Tradition der bildlichen Schmähung zurückgreifen konnte, sei an einem Beispiel beleuchtet, dem berühmt-berüchtigten „Papstesel“.

1523 erschien in Wittenberg, gemeinsam verfaßt von Luther und Melancthon, die „Deutung der zwei greulichen Figuren Papstesels zu Rom und Mönchskalbs zu Freyberg in Meissen gefunden“. Zwei blattgroße gegenüberstehende Holzschnitte von Lukas Cranach und seiner Werkstatt begleiteten die Schrift, links der „Papstesel“ am Tiberufer, rechts das „Mönchskalb“ in kahler Landschaft.

Die groteske Figur des „Papstesels“ geht zurück auf ein angeblich nach der Tiberüberschwemmung im Januar 1496 in Rom gefundenes Monstrum, das, nach einem unbekanntem italienischen Vorbild, wenig später in einem Kupferstich des Wenzel von Olmütz verbreitet wurde. Die Mißgeburt mit Eselskopf, weiblichem Rumpf, menschlicher Hand und Stummelarm, Esels- und Vogelfuß, Maskenrücken und Drachenschwanz steht hier vor einem Hintergrund, der durch Inschrift als „Roma Caput Mundi“ ausgewiesen wird. Rom aber ist gekennzeichnet durch die Engelsburg, die päpstliche Festung also, mit der Papstfahne, und durch das päpstliche Gefängnis. Dies läßt darauf schließen, daß schon das italienische Vorbild einer politischen Satire auf das Regiment des Papstes Alexander VI. diene. Mit den Waldensern dürfte die italienische Darstellung nach Böhmen gelangt sein, wo Wenzel von Olmütz sie aufgriff. Von Wenzel übernahm Cranach die Darstellung.

Eine zweite Mißgeburt vom 8. Dezember 1522 wurde aus Freiberg in Sachsen berichtet: ein Kalb war geboren mit einer Haut, die einer Mönchskutte zu gleichen schien, was zu volkstümlich-phantastischen Deutungen geradezu herausforderte. Auch diese Mißgeburt wurde durch anonyme Flugblätter sogleich bekannt gemacht. Diese schnellen publizistischen Reaktio-



Abb. 6a

Lukas Cranach d.Ä.: Der Prophet Micha. Holzschnitt. Luther-Bibel, Wittenberg,
Hans Lufft, 1534.

Nach Ph. Schmidt: Die Illustration der Luther-Bibel 1522–1700. Basel (1962), S. 203.



Abb. 6b

Hans Brosamer: Der Prophet Micha. Holzschnitt. Luther-Bibel, Wittenberg,
Hans Lufft 1548 (und öfter).

Nach: Ph. Schmidt: a.a.O., S. 227.

nen entsprachen der Neugier des Volkes auf Monstrositäten und den daran sich anschließenden abergläubischen Deutungen. Schon Dürer hatte mit seinem Kupferstich von 1496, darstellend die „Wunderbare Sau von Lander“ solcher Sensationsgier Rechnung getragen. Luther und Melanchthon taten nichts anderes, als dieser weitem verbreiteten Disposition eine konkrete Stoßrichtung zu geben, mit Wort und Bild einen propagandistischen Doppelangriff auf Papstregiment und die Auswüchse des Mönchtums zu führen.

Die Luther-Melanchthonsche Kampfschrift fand eine überwältigende Resonanz, die eine lange Reihe von Nachdrucken veranlaßte. „Noch zur ersten Lateinischen Gesamtausgabe der Werke Luthers, die ab 1545 erschien, entstand ein neuer Schnitt des „Papstesels“, wohl von Lukas Cranach dem Jüngeren, und entsprechend dem in elegantes Humanistenlatein übersetzten Traktat nun in einer anmutigeren und detailreicheren Formensprache.“⁴³

Von ungleich geringerer unmittelbarer Wirkung als im Felde der Druckgraphik erwies sich die reformatorische Bewegung auf dem Gebiet der Sakral-Architektur. Dies ergibt sich aus dem ganz anderen Verständnis des Kultraumes im Protestantismus, verglichen mit der gesamten christlich-abendländischen Tradition. Auch hier muß ich mich auf eine kurze Andeutung beschränken.

War die Blüte der mittelalterlichen Sakral-Architektur entscheidend mit darin begründet, daß das gottesdienstliche Haus mehr war als ein vom liturgischen Geschehen bestimmter Zweckbau, nämlich Architektur als „Bedeutungsträger“, wobei diese ins Transzendente weisende Symbolik zur ständigen Herausforderung der künstlerischen Gestaltung wurde, und blieb dem katholischen Kirchenbau diese religiös-künstlerische Symbolik als Spannungselement auch in nachreformatorischer Zeit, – so schufen die reformatorischen Bewegungen hierin einen grundsätzlichen Wandel.

Am radikalsten verhielten sich dabei die reformierten Kirchen, seien sie zwinglianischen, seien sie calvinistischen Gepräges. Für beide gilt in gleicher Weise, wie Klaus Wessel betont⁴⁴, daß „das Kirchengebäude nichts anderes als Versammlungsstätte der Gemeinde ist“, mithin nicht Träger eines Symbolismus, geschweige eines künstlerisch gestalteten Symbolismus. Vor allem bei Zwingli wird die Zerstörung der Voraussetzung aller sakralen Architektur faßbar, die Aufhebung nämlich der Vorstellung eines „heiligen Ortes“ und einer „heiligen Zeit“. In seinen „Schlußreden“ von 1523 heißt es: „Daß Zeit und Ort den Christenmenschen unterworfen sind, und der Mensch nicht ihnen. Daraus gelernt wird, daß die, welche Zeit und Ort binden, die Christen ihrer Freiheit berauben.“⁴⁵

Luthers Haltung war auch hierin differenzierter. Er bekämpfte entschlossen die Vorstellung der Verdienstlichkeit des Kirchenbauens, des Stiftens religiöser Kunstwerke überhaupt und erschütterte so die geistigen und materiellen Existenzgrundlagen sakraler Kunst. Auch er verurteilte die dem „mittelalterlichen Katholizismus eigene Vorstellung von der Bindung des Gottesdienstes an geweihte Stätten“. In seiner Weihepredigt für die Torgauer Schloßkapelle sagte er 1544 über den Gottesdienst: „Kann es nicht geschehen unter dem Dache oder in der Kirche, so geschehe es auf einem Platze unter dem Himmel und wo Raum dazu ist.“⁴⁶ Und in seiner Genesis-Predigt von 1527 hieß es: „Wo das Wort Gottes gehet, da wohnt Gott gewißlich; und wiederum, wo das Wort nicht ist, da wohnt er nicht, man baue ihm ein Haus, so groß man wolle.“⁴⁷

Doch dabei blieb Luther nicht stehen, sondern legte selbst noch den Grundstein für eine neue, auf das Alte Testament zurückgreifende Symbolik des evangelischen Kirchengebäudes. So verglich er etwa in seinem „Sermon von dreierlei gutem Leben, das Gewissen zu unterrichten“ von 1521 das überkommene mittelalterliche Kirchenbauschema aus Kirchhof, Langhaus, Chor mit der Dreiteilung der Stiftshütte in atrium, sanctum und sanctum sanctorum (hier ist nochmals an den Holzschnitt der Bibel-Illustration zu erinnern) und er überhöhte diese Dreiteilung allegorisch, indem er diejenigen, die die Gerechtigkeit in der Erfüllung äußerer Vorschriften zu finden glauben, als atriensens sancti bezeichnete, diejenigen, die Gottes Gebote zu tun streben, als im Sanctum Stehende benannte, die aber, die an Christus glauben und den Heiligen Geist erhalten haben, als das Sanctum Sanctorum Betretende. „Das . . . bedeutet, daß die Kirche am Chor, und Sanctum am Sanctum Sanctorum wie einerlei Gebäu gebauet ist, aber das Atrium, der Hof, abgesondert.“⁴⁸

Bei den frühesten lutherischen Kirchenbauten handelt es sich meist um einfache rechteckige Säle mit Emporen, um Räume für Priester und Gemeinde, die in einem engen Wechselverhältnis stehen⁴⁹, die vor allem also die Aufgaben einer Predigtkirche erfüllen müssen. (Auch wo katholische Kirchen umgebaut wurden, war der Einbau von Emporen das Haupterfordernis.) So ist die Schloßkapelle von Neuburg a.d. Donau, erbaut unter Pfalzgraf Ottheinrich etwa 1540 bis 1542, von balkonartigen Emporen umzogen.

Die 1544 von Luther selbst geweihte, von Konrad Krebs erbaute Kapelle von Schloß Hartenfels bei Torgau weist zwei Emporen auf. Kanzel und Orgel sind hier noch getrennt.⁵⁰

Die Schloßkapelle von Schmalkalden, im hessisch-thüringischen Raum, erbaut zwischen 1585 und 1589, ebenfalls ein einfacher Saalraum mit doppelter Emporenreihe, bringt schon Altar, Kanzel und Orgel in eine Achse.

Eine Zusammenordnung von „Taufstein, Altarstein und Predigtstuhl“ wurde von Luther in einer Predigt über die Taufe vom Jahre 1534 gefordert.⁵¹ Der „Kanzelalter“⁵² zieht aus solcher Verbindung von Altar und Kanzel die letzte Konsequenz, oft erweitert zum Ensemble eines Kanzel-Orgel-Altars, wie in dem schönen Prospekt Friedrich Joachim Stengels von 1762 in der hiesigen Ludwigskirche. Kollege Götz hat kürzlich darüber ausführlich gehandelt. Die Saarbrücker Ludwigskirche veranschaulicht auch den für den protestantischen Kirchenbau charakteristischen „Breitsaal“.

Wie stellten sich die großen Persönlichkeiten der deutschen Kunst zur Reformation?

Von Lukas Cranach war schon viel die Rede. Gleichwohl muß er nochmals genannt werden, denn zweifellos stand er Luther und damit dem geistigen Zentrum der Reformation am nächsten unter allen Künstlern.

Cranach wurde 1472 geboren, war also elf Jahre älter als Luther. Nach einer Wiener Frühzeit, die leidenschaftlich erregte Werke hervorbrachte, ließ er sich 1505 als kursächsischer Hofmaler in Wittenberg nieder, befreundete sich mit Luther, malte 1520 die ersten Bildnisse von ihm, darunter „Luther als Mönch“ (Kreuzlingen, Slg. Heinz Kisters), darauf folgten „Luther als Junker Jörg“, 1521, und die vielen anderen Bildnisse, wie „Luther mit Baret“, 1528 (Weimar, Schloßmuseum, mit zahlreichen Wiederholungen), oder, als spätester Typus des Cranach'schen Luther-Bildnisses: „Luther mit der aufgeschlagenen Bibel“, 1539 (New York, Priv. Bes.). Immer stellte Cranach den schweren monumentalen Mann, halb nach rechts gewandt, in seinem schwarzen Gewand vor einem neutralen Bildgrund dar, das Haupt auf dem Dunkel des Körpers wie auf einem festen, unerschütterlichen Sockel thronend.

Cranach zeichnete 1546 „Luther auf dem Totenbett“ (die Zeichnung befindet sich im Landesmuseum Hannover), Cranach zeichnete Luthers Vater, wahrscheinlich 1527, in einer in der Wiener Albertina aufbewahrten Pinselfeichnung, und entwickelte daraus das gemalte Bildnis Hans Luthers, das er mit dem Porträt Margarete Luthers zum Doppelbildnis der Eltern Luthers ergänzte, datiert 1527, in der Wartburg-Stiftung zu Eisenach. Cranach malte Luther zusammen mit seiner Gemahlin Katharina von Bora, die Frau, ihrer zarteren Statur entsprechend, in einem weiteren Figurenausschnitt mit den Armen dargestellt, der Mann „monumenthaft“ der klassischen Büstenform angenähert (1525, Schweizer Privatbesitz).⁵³ Als kleine Tondi im Durchmesser von etwa 10 cm wurden diese zu Geschenkwegen und unter offensichtlichem Bezug auf Münzen und Renaissance-Medaillen gemalten Bildnisse weit verbreitet, so der sensationellen Vermählung des Wittenberger Mönches eine größtmögliche Publizität verschaf-

fend. Anfänglich malte der ältere Cranach diese Bildnisse im wesentlichen eigenhändig – das wohl früheste Exemplar, datiert 1525, befindet sich im Kunstmuseum Basel. Von Hans Cranach, dem frühverstorbenen Sohn Lukas Cranachs, berichtete der von Melanchthon geförderte Poet Johann Stigel, er habe gegen tausend Luther-Bildnisse zu Geschenkzwecken gemalt.⁵⁴ Der Serie mit „Luther und Katharina“ folgte 1532/33 eine andere mit „Luther und Melanchthon“.

Noch weitere Verbreitung konnten die Bildnisse freilich im Medium der Druckgraphik finden. 1520 entstand das früheste für solche Zwecke bestimmte Luther-Bildnis, nämlich Cranachs Kupferstich „Martin Luther als Augustinermönch“, in Büstenform über einer Inschrifttafel, deren Text übersetzt lautet: „Ein ewiges Abbild seines Geistes brachte Luther selbst zum Ausdruck, Cranach zeichnete das vergängliche Gesicht“ (Abb. 1). Cranach legte mit diesem Kupferstich nicht nur ein persönliches Bekenntnis zu seinem Freund Luther ab, mehr noch erfüllt er damit den Wunsch zahlreicher Bewunderer Luthers, darunter auch Dürers, nach einem Bildnis Luthers. Zunächst aber kam nicht dieses Bildnis, das Luther in seiner höchst prägnanten, leidenschaftlichen, entschlossenen Physiognomie zeigt, „glühend und streng“, sondern eine mildere Variante zur Veröffentlichung: „Luther als Mönch, predigend oder lehrend, mit Buch, vor eine Nische gesetzt“. Erst diese Fassung erhielt die offizielle, in erster Linie von Spalatin, dem Ratgeber des Kurfürsten Friedrich des Weisen in religiösen Dingen, zu erteilende Druckerlaubnis. Luther ist hier im Gesichtsausdruck zurückhaltender, in der Aufmachung, mit Buch und der architektonischen Würdeform der Nische, aber repräsentativer dargestellt. Dieses erste offizielle Luther-Porträt wurde sofort und mehrfach kopiert. 1521 schuf Cranach das „Profilbildnis Martin Luthers mit Doktorhut“, wiederum als Kupferstich. Auch hier wird der Anschluß an antike Münzen und italienische Bildnisse spürbar, die Erhebung des Dargestellten in eine Dimension der Dauer. Der erste nur als Unikat in der Graphischen Sammlung der Veste Coburg erhaltene Zustand zeigt weißen Hintergrund, beim zweiten Zustand ist der Grund dicht mit Schraffuren besetzt, dadurch abgedunkelt und gegen das Antlitz kontrastiert. Cranach konnte Luther zu diesem Bildnis nur kurz vor der Abreise zum Wormser Reichstag, also vor dem 2. April 1521, proträtieren haben.

Chronologisch schließt an das Holzschnitt-Porträt „Martin Luther als Junker Jörg“, in der Beischrift 1522 datiert. Hier steht der mächtige Kopf des ritterlichen Mannes vor einem offenen, wolkendurchzogenen Himmelsraum.⁵⁵

Aber nicht nur als Porträtist diente Cranach Luther, sondern auch als bildlicher Gestalter zentraler Stücke der lutherischen Theologie und als Schöpfer des reformatorischen Altarbildnisses.



Abb. 1

Lukas Cranach d.Ä.: Martin Luther als Mönch, Kupferstich. Weimar 1520.

Nach: Werner Schade: Die Malerfamilie Cranach, Dresden 1974, Tafel 108.

Zu Cranachs 1529 gemaltem Lehrbild „Sündenfall und Erlösung, Gesetz und Evangelium“ (im Landesmuseum Gotha) schrieb Oskar Thulin: „Wenn ein Cranach'sches dogmatisches Gemälde in Zusammenarbeit mit Luther und den anderen Wittenberger Theologen entstanden ist, so gewiß dieses, das in volkstümlicher Weise das reformatorische Menschenbild und die reformatorische Sicht der Bibel darzustellen sucht.“⁵⁶ In den zwei Bildhälften, getrennt durch den Lebensbaum, der nach links hin abgestorbene, nach rechts hin grünende Äste ausstreckt, zeigt Cranach links den Menschen im Gesetz, rechts den durch das Evangelium erlösten Menschen. Links das Bild Adams, des Menschen schlechthin, als Sünder in der gefallenen Schöpfung, „gehetzt vom immer drohenden Todesschicksal, von schreckenden dämonischen Mächten, von den nicht erfüllten Geboten der von Moses vorgehaltenen Tafel“. Links im Mittelgrund der Sündenfall als Ursprung aller Gottentfremdung, darüber Christus als Weltenrichter, im Hintergrund rechts das einzige Rettungszeichen, die erhöhte eiserne Schlange, die den Juden bei ihrer Wüstenwanderung Befreiung brachte von der tödlichen Schlangenplage – aber der nackte Mensch kann sie nicht sehen. Rechts offenbart Gott sein wahres Gesicht. Er ist nicht der unerbittliche Richter, sondern zeigt sich in seinem Spiegelbild, in Christus, als Überwinder von Satan und Tod. Mit der Hirtenverkündigung im Hintergrund und dem auferstehenden Christus sind die Pole des Lebens Christi gespannt. Johannes der Täufer aber weist den gläubigen Menschen auf den Gekreuzigten.

Zu diesem Bildschema des Gothaer Gemäldes sind Cranach'sche Vorstudien erhalten. Die im Dresdner Kupferstichkabinett befindliche Zeichnung stellt einen ersten Entwurf dar. Die Hauptelemente der Komposition sind schon vorhanden. Links wird der nackte Mensch von Tod und Teufel in die Höllenflammen getrieben, über ihm erscheint der Richtergott, rechts neben ihm Moses mit den Gesetzestafeln und zwei Propheten; – „auf der rechten Hälfte aber Gott-Vater in gnädigem Sichneigen zum Lamm, das das Kreuz trägt und Tod und Teufel zu seinen Füßen liegen hat“. Im Vordergrund weist der Täufer den Menschen zum Lamm Gottes, in der Ferne wiederum das Motiv der erhöhten Schlange.⁵⁷

Der Holzschnitt von etwa 1530 (Abb. 4), wie das Gemälde begleitet von vielen Bibelzitatens, bringt eine letzte bildliche Klärung der Thematik der „Rechtfertigung des Sünders durch die Gnade Gottes und den Glauben“. Bereichert wird diese Darstellung vornehmlich durch den Blutstrahl aus der Seite Christi, der den Gläubigen trifft, womit wohl auf den Abendmahlsstreit zwischen Luther und Zwingli angespielt wurde.⁵⁸

Auf einer anderen Fassung desselben Themas, auf dem Gemälde von 1529 in Prag, sitzt der Mensch in der Bildmitte auf einem Baumstumpf und wird



Abb. 4

Lukas Cranach d. Ä.: Sündenfall und Erlösung. Holzschnitt, um 1530.

Nach: Oskar Thulin: Cranach-Altäre der Reformation. Berlin (1955), S. 132.

von einem Propheten und Johannes dem Täufer zum Gekreuzigten gewiesen. Moses empfängt links auf dem Berge Sinai die Gesetzestafeln, während sich dagegen rechts „der Himmel zur Gnadenverkündigung an Maria öffnet: Das Christkind mit dem Kreuz auf der Schulter versinnbildlicht diesen anderen Weg Gottes zu den Menschen“.⁵⁹ Auch dieses Motiv übernimmt der zusammenfassende Holzschnitt.

Der Stadtkirchenaltar in Wittenberg, am Tag der Schlacht bei Mühlberg, am 24. April 1547, der Gemeinde übergeben und seitdem den Altar der Predigtkirche Luthers schmückend, entstand gleichfalls aus eingehender Beratung durch Luther, der dann allerdings die Aufstellung nicht mehr erlebte. Der Altar verkündet bildhaft den Anspruch der Reformatoren, die wahre Kirche zu sein, mit den Porträtfiguren der führenden Reformatoren. Das Mittelbild mit der Darstellung des Abendmahles, worin einem als Luther gekennzeichneten Jünger ein Becher Weines gereicht wird, begleiten zwei Flügel. Auf dem linken Flügel tauft Melanchthon ein Kind inmitten der Gemeinde, auf dem rechten übt Bugenhagen das Amt der Beichte unter dem Symbol der Schlüssel aus, die Rückseite zeigt in der Mitte Christus, in dem uns Gericht und Gnade zugleich begegnen, gerahmt links von der Opferung Isaaks als alttestamentarischem Hinweis auf Christi Opfertod, rechts von der Szene mit der ehernen Schlange als verborgenem Verweis auf den Gekreuzigten. Die Predella aber nimmt der predigende Luther ein. Mit seiner Rechten weist er die Gemeinde auf den gekreuzigten Christus, seine Linke zeigt auf die Bibel, in der wir Christus finden. Das Wort der Heiligen Schrift ist die Grundlage, das tragende Fundament aller Verkündigung.⁶⁰

Dürers Haltung zur Reformation ist zum einen durch eine Reihe schriftlicher Äußerungen überliefert. Die erste findet sich in einem Brief an den Ratgeber und nachmaligen Hofkaplan des sächsischen Kurfürsten, Georg Spalatin, vom Anfang des Jahres 1520. Spalatin solle den Kurfürsten bitten, sich für Luther einzusetzen und ihn zu schützen: „von kristlicher worheit wegen, doran uns mer leit dan an allenn reichtumen und gewalt dieser welt; das an als mit der czeit vergett, allein dy worheit beleibt ewig. Und hilft mir got, das ich zw doctor Martinus Luther kum, so will ich jn mit fleis kunterfetten und jn kupfer stechen zw einer langen gedechnus des kristlichen mans, der mir aws großen engsten geholten hat.“⁶¹

Die zweite Stellungnahme ist die sogenannte „Lutherklage“ vom 21. Mai 1521 in Dürers Tagebuch der Niederländischen Reise. Auf die falsche Nachricht von Luthers Tod rief Dürer aus: „O Gott, ist Luther todt, wer wird uns hinfürt das heilg evangelium so clar fürtragen! Ach Gott, was hett er uns noch in 10 oder 20 jahn schreiben mögen! O ihr all frommen christenmenschen, helfft mir fleißig beweinen diesen gott geistigen menschen

und ihn bitten, das er uns ein andern erlechten mann send. O Erasme Roderadame, wo wiltu bleiben? Sie, was vermag die ungerecht tyranney der weltlichen gewahlt und macht der finsternüßt! Hör, du ritter Christi, reith hervor neben den Herrn Christum, beschücz die wahrheit, erlang der martärer cron! . . .“⁶²

Man hat zurecht vermutet, daß Dürer in diesem sprachlichen Bild sein Bild des christlichen Ritters im Kupferstich von „Ritter, Tod und Teufel“ des Jahres 1513 wieder aufgriff, das seinerseits ikonographisch mitbestimmt war von Erasmus von Rotterdams „Enchiridion militis Christiani“ von 1503. Dürers Einschätzung der religiös-ethischen Haltung des Erasmus von Rotterdam aber war ganz unrealistisch.

In beiden Aussagen sehen wir Dürer ganz erfüllt von der neuen Lehre, in tiefer Dankbarkeit für Luther, der ihm aus großen seelischen Ängsten, aus religiöser Not geholfen hat.

Als bildliches Zeugnis für Dürers Leben in der evangelischen Gemeinde kann sein monumental gestalteter, 1523 datierter Holzschnitt des „Abendmahls“ (Abb. 5) gelten, der an betonter Stelle den Kelch auf dem Tische zeigt und rechts unten neben dem Bortkorb die Weinkanne und damit auf die Spendung des Abendmahls unter beiderlei Gestalt verweist. Ab 1522 hatten sich in Nürnberg Veränderungen des religiösen Lebens vollzogen, die schließlich im März 1525 zur Annahme der Reformation durch den Rat der Stadt führten.⁶³ Schon 1523 hatten die Pröpste der beiden Nürnberger Pfarrkirchen beim Rat um die Erlaubnis gebeten, das Abendmahl „sub utraque“ halten zu dürfen.⁶⁴

Das bildliche Hauptdokument für Dürers Stellung zur reformatorischen Bewegung aber sind selbstverständlich die „Vier Apostel“ von 1526. Erwachsen aus den Gestaltungen eines mit den Figuren des „Thomas“ und des „Paulus“ bis in das Jahr 1514 zurückreichenden, 1523 mit den Gestalten des „Bartholomäus“ und des „Simon“ wiederaufgenommenen Apostelzyklus in Kupferstichen, schuf Dürer die mächtigen Tafeln in eigenem, nicht in fremdem Auftrag: schon darin erweist sich ihr bekenntnishafter Charakter. Den Zusammenhang mit dem Kupferstich-Zyklus zeigt vor allem die Figur des „Philippus“, dessen Datum Dürer von 1523 auf 1526 veränderte und dessen Gewandmotiv er für den „Paulus“ der rechten Tafel übernahm. Die Zeichnung zum „Philippus“ ist 1523 datiert.

Viel diskutiert und auch für unseren Zusammenhang wichtig sind die auf Dürers Wunsch von dem Nürnberger Schreibemeister Neudörffer im Sockelstreifen hinzugefügten Inschriften, deren Texte wörtlich, wenn auch nicht orthographisch mit Luthers Bibelübersetzung von 1522 übereinstimmen.

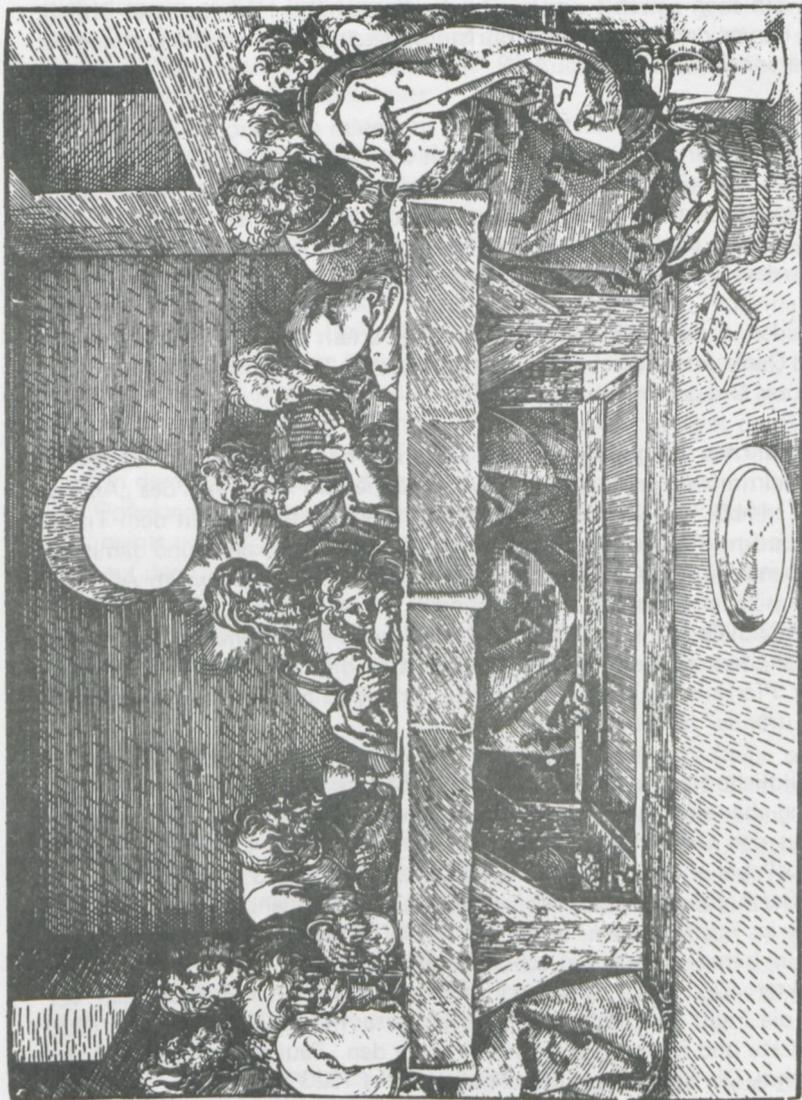


Abb. 5

Albrecht Dürer: Das Abendmahl, Holzschnitt, 1523.

Nach: Albrecht Dürer 1471 – 1971. Ausstellung Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 1971, S. 206.

In der oberen durchlaufenden Zeile heißt es nach Apokalypse 22,18 ff.: „Alle weltlichen regenten in diesen furchtbaren Zeiten nehmen billig acht, das sie nicht für das göttliche Wort menschliche Verführung annehmen. Dann Gott will nicht zu seinem Wort gethon, noch dannen genommen haben. Darauf hören diese trefflich vier Männer Petrus, Johannes, Paulus und Marcus Ihre Warnung.“ Damit wendet sich Dürer an den Rat der Stadt Nürnberg, dem er diese Tafeln im Oktober 1526 schenkte.

Unter der Figur des Johannes steht, nach dem 2. Petrusbrief, 2,1–3, u.a.: „Es waren aber auch falsche Propheten unter dem Volk, wie auch unter euch sein werden falsche Lehrer, die neben einführen werden verderbliche Sitten und verleucken den Herren, die sie erkaufft hat . . .“ usf.

Unter der Gestalt des Petrus die Inschrift aus dem 1. Johannesbrief 4,1–3, u.a.: „Ihr lieben, glaubt nicht einem weltlichen Geist sondern prüft die Geister, ob sie von Gott sind. Denn es sind viel falscher Propheten ausgegangen in die Welt . . .“

Unter der Gestalt des Markus auf der rechten Tafel heißt es nach dem 2. Paulusbrief an Timotheus 3,1–7: „. . . Das soltu aber wissen, das zu den letzten Zeiten werden greuliche Zeitungen eintreten. Denn es werden Menschen sein die von sich selbst halten, Geizig, stolz, Hoffertig, Lestert, den Eltern ungehorsam, undankbar, ungeistlich, unfreundlich Störrig, schänder, unkeusch . . . aufgeblasen, die mehr lieben die Wollust den Gott, die da haben das Geperde eines gottseligen Wandels. Aber seine Kraft verleucken sie . . .“ usf.

Unter der Gestalt des Paulus die Inschrift aus dem Markusevangelium 12, 38–40: „. . . Und er leret sie und sprach zu Ihnen habt acht auf die Schriftgelehrten, Die gehen gern in langen Kleidern. Und lassen sie gern grüßen auf dem Markt. Und sitzen gern oben an in den Schulen und über Tisch, Sie fressen der Wittwen Häuser, und wenden langs gepet für Dieselben werden desto mehr verdammnis empfangen.“⁶⁵

Noch zu Ende des 19. Jahrhunderts glaubte man, Dürer habe sich mit diesen Inschriften gegen die Papstkirche, gegen die Katholiken gewandt. Ernst Heidrich wies 1909 nach, daß diese Auffassung sich nicht halten läßt und daß die von Dürer ausgewählten Texte vornehmlich gegen die Sektierer und Schwärmer Stellung nahmen, die im Nürnberg seiner Zeit ihr Unwesen trieben, vor allem gegen Hans Denk, den Rektor der Sebaldusschule.⁶⁶ Die neuere Forschung, hier ist besonders Heinrich Lutz zu nennen, bestreitet, daß alle Aussagen in die gleiche Richtung gehen und bezieht das Markuszitat auf die zunehmend intoleranter werdenden, nunmehr die Stadt beherrschenden lutherischen Prediger der Nürnberger Hauptkirchen, vornehmlich Oslander.

Das heißt, daß Dürer mit diesen Texten eine eigene religiöse Position bezogen hat. In diesem Zusammenhang ist auch ein Brief Willibald Pirckheimers, eines engen Freundes Dürers, aufschlußreich, geschrieben etwa ein Jahr nach Dürers Tod (1528) an den gemeinsamen Freund Johannes Tschertte. Darin heißt es: „Ich bekenn, das ich anfänglich auch gut lutherisch gewest pin, wie unser Albrecht seliger“ (also Dürer), „dann wir hofen, die Römische puberei, desgleich der mōnch und pfaffen schalkeyt solt gepessert werden, aber so man zusicht, hat sich die sach also geergert“ (d.h. ist schlimmer geworden), „das die evangelischen pupen yene pupen from machen.“⁶⁷ Auch die Tatsache, daß Dürer bis zu seinem Tod keinen endgültigen Bruch mit der alten Kirche vollzug, spricht gegen seine schlechthinnige Identifikation mit der reformatorischen Bewegung.⁶⁸

Vor allem aber spricht schon die Existenz dieser formen- und geistmächtigen Tafeln Dürers, die ja künstlerisch einen ganz anderen Rang einnehmen als die braven Reformations-Altäre Cranachs gegen Dürers gänzliche Vereinnahmung in die reformatorische Geistigkeit. Dürers Grundauffassung ist niedergelegt in den Sätzen der Einleitung in sein geplantes „Lehrbuch der Malerei“: „Dan der aller edelst sin der menschen ist sehen. Dorum ein jtlich ding, daz do gesehen würt, ist uns glawlicher und bestendiger weder dy ding, dy wir hören.“⁶⁹ Diese Auffassung hätte Luther nicht teilen können, dem das Wort, das gesprochene und gehörte Wort über alles ging. Hans Preuß formulierte: „Das Hören ist (für Luther) die eigentlich christliche Sinnestätigkeit.“⁷⁰

Und umgekehrt, niemals hätte Dürer sich mit einer Reduktion der Kunst auf Merk- und Lehrbilder zufrieden gegeben, worauf Luther sie im wesentlichen beschränken wollte. Denn nach Dürers Überzeugung wird die Kunst von Gott verliehen. Gott „beruft den Künstler und erfüllt ihn mit göttlichem Geist, mit Weisheit, Verstand, Wissenschaft und Erkenntnis, macht ihn hochverständlich und verleiht im Sinnreichtigkeit. Er gibt ihm alles, was 'künstlich' zu erfinden ist, in das Herz. Nur infolge dieser Erfüllung mit dem Geiste Gottes und der Gabe jedweder künstlerischer Erfindung, in diesem Sinne also, hat der Künstler eine Gleichheit zu Gott . . .“⁷¹ Gottgleich, Christusgleich stellte sich Dürer in seinem berühmten Selbstbildnis von 1500 dar – in einer Gesinnung, die alles andere als blasphemisch war!

Die Kunst stammt aus den „oberen eingießungen“, aus göttlicher Inspiration. „Darauß wirdet der versamlet heymlich schatz des hertzen offenbar durch das werck und die newe creatur, die einer in seinem hertzen schöpfft in der gestalt ein dings.“⁷² Kunst offenbart ihre eigene Wahrheit, ist nicht bloß Spiegel einer anderen, und sei es auch religiösen, theologischen Wahrheit, und in diesem Sinne sind Dürers „Vier Apostel“ nicht nur ein religiöser Bekenntnisbild, sondern auch eine „Apologie der Malerei“⁷³ in einer durch geistige Haltung und Bilderstürme kunstfremder werdenden Zeit.

Hans Holbein der Jüngere kehrte 1528 von einem zweijährigen England-Aufenthalt nach Basel zurück. Durch eine Ratsverordnung vom 11. Dezember 1529 war jedermann genötigt, mindestens einmal wöchentlich die Kirche zu besuchen. Am 18. Juni 1530 verfügt der Rat der Stadt Basel, daß alle Bürger, die dieser Verordnung bisher nicht gefolgt und nicht mit der übrigen Gemeinde zum Abendmahl gegangen waren, sich am folgenden Sonntag auf ihren Zünften einfinden und über den Grund ihrer Enthaltung rechtfertigen sollten. Die Protokolle dieser „christlichen Musterung“, wie man dies damals nannte, sind noch im Ratsarchiv erhalten. Auch Holbein gehört zu den Saumseligen. Als seine Antwort findet sich in einer Eintragung von 1530: „Meyster Hans holbein der maller spricht, man muss in den disch bass uslegen, ob er gang“ (d.h.: man muß ihm das Abendmahl besser erklären, dann kann er entscheiden, ob er geht). In einer späteren Eintragung ist er in der Reihe derer zu finden, die „sperent sich nit, wellent sich andern christen gleichförmig haltenn.“⁷⁴ Holbein der Jüngere traf also seine Entscheidung zum Übertritt in den neuen Glauben auf der Grundlage einer genau geprüften, sorgfältig bedachten Erklärung. Dies kennzeichnet trefflich den kühlen, objektiven, distanzierten Geist dieses großen Künstlers.

Schon vor 1526 hatte Holbein d.J. Holzschnitte geschaffen, die ganz von reformatorischem Geist erfüllt waren. Einer von ihnen wurde in einem alten Inventar „Christus vera lux“ bezeichnet. Er zeigt rechts Blinde, die, von Blinden geführt, in eine Grube fallen. Ihr Anführer ganz rechts, schon fast völlig im Abgrund verschwunden, ist Plato, ihm folgt stolpernd Aristoteles, dann kommen ein Papst, Mönche, Kardinäle. Links aber weist Christus die Armen, Einfältigen und Frommen auf das wahre Licht hin. Vorgelesen jedoch ist diese Botschaft in einer klaren, ruhigen, renaissancehaften Formensprache, der alles Expressive, Eifernde fehlt.⁷⁵

Zwischen 1528 und 1530 vollendete Holbein aber auch das schon 1526 begonnene Madonnenbild für den Basler Bürgermeister Jakob Meyer zum Hasen, die sog. „Darmstädter Madonna“. Der einst sehr mächtige, 1521 seiner Ämter enthobene Bürgermeister war katholisch geblieben, ja er war das Haupt der reformationsfeindlichen Partei in Basel. In diesem letzten bedeutenden religiösen Bild Holbeins begibt sich Jakob Meyer mit seiner Familie demonstrativ in den Schutz, unter den Schutzmantel der Gottesmutter Maria.

1530, nachdem er sich zum Mitglied der Basler reformierten Gemeinde erklärt hatte, verließ Holbein den Kontinent und wurde Hofmaler Heinrichs VIII., des Feindes Luthers.⁷⁶ Holbeins Kunst entzog sich konfessioneller, ja religiöser Bindung überhaupt, wurde Medium eines humanistischen Geistes, vergleichbar dem des Erasmus von Rotterdam, dessen eindringlichste Bildnisse Holbein schuf.

Im Dunkel verliert sich das Schicksal des großen Mathis Gothart Nithart, des sogenannten Grünewald. In seinem Nachlaß fand sich eine Urkunde, in der er sich, des „Aufruhrs halber“, zur Stellung eines Bürgen verpflichten mußte, sowie verbotene lutherische Schriften. Vielleicht war er, der ehemalige Hofmaler des großmächtigen Kardinals Albrecht von Brandenburg, des „Abgotts zu Halle“, wie Luther den Kardinal nannte, vielleicht war Grünewald in irgendeiner Form an dem Aufstand der Bauern und Bürger beteiligt gewesen, die 1525 das Aschaffener Schloß belagerten.

Im Herbst 1526 oder Frühjahr 1527 jedoch tauchte Mathis in Frankfurt auf, zum Broterwerb mit Seifenfabrikation, vielleicht auch mit Herstellung und Vertrieb von Farben befaßt, um dann als Wasserkunstmacher in den Dienst der Stadt Halle zu treten, wo er aber, wie es heißt, „leider nit viel ausgerichtet“ hat. Seine letzten großen religiösen Tafeln, die „Kreuztragung“ und die „Kreuzigung“ vom Tauberbischofsheimer Altar, heute in der Karlsruher Galerie, geschaffen wohl 1523/24, sind erfüllt von wildem, ausweglosem Schmerz, erstarrter Trauer, schwerem Tod.

Grünewald starb Ende August 1528. Im April desselben Jahres war Dürer verstorben. Holbein d.J. starb 1541 in London, Lukas Cranach d.Ä. 1553 in Weimar. Zurecht wird die Generation der darauf folgenden Künstler, der Georg Pencz und Hans Sebald und Barthel Beham die der „Kleinmeister“ genannt. Welchen Anteil hat die Reformation an der Krisis, am Niedergang der deutschen Kunst des 16. Jahrhunderts?

Eine der Ursachen hierfür waren zweifellos die im Gefolge der Reformation vollzogenen Bilderstürme und die durch sie bewirkte materielle Not und seelisch-geistige Verunsicherung der bildenden Künstler. Zahlreich sind die Klagen der Künstler und Handwerker dieser Zeit über die Minderung oder gar Zerstörung ihrer Existenzgrundlage und die neue „Verachtung“ der Kunst.⁷⁷

Ein tieferliegender Grund ist die Tatsache, daß die reformatorische Gläubigkeit die bildende Kunst nicht brauchte. „Die Reformation“, so formulierte Georg Dehio, „war nicht der bildenden Kunst feindlich, aber sie war der Kunst unbedürftig“.⁷⁸ Was aber bedeutet es, wenn eine Religion der Kunst, der bildenden Kunst unbedürftig ist?

Raffaello, 1483, im gleichen Jahr wie Luther, geboren, starb 1520. Im katholischen Italien aber war der bildenden Kunst auch darüberhinaus, durch das ganze 16. Jahrhundert, eine herrliche Blüte beschieden, gewiß auch hier nicht ohne Erschütterungen, wie sie sich im sog. Manierismus bekundeten. Michelangelo (+ 1564) und Tizian (+ 1576) war ein langes Leben beschieden. In Künstlern wie Tintoretto (1518–1594) oder Paolo Veronese

(1528–1588) aber setzte die Malerei ihren Weg in kaum geminderte Höhenlage fort.

Grundlage dieser Entfaltung war die Renaissance. Renaissance, „rinascimento“ bedeutet Wiedergeburt der wahren Kunst, und die wahre, gute Kunst ist die der Natur und der Antike nahe Kunst, – „Renaissance“ bedeutet Wiedergeburt der antiken Bildung und Wiedergeburt der antiken Götter im Bilde. Raffaels „Schule von Athen“ in der Stanza della Segnatura des Vatikan, gemalt zwischen 1509 und 1511, ist anschauliches Symbol dieser Synthese von Katholizismus, antiker Bildung und wiedergeborener Kunst.

„Renaissance“ bedeutet auch Wiedergeburt der antiken Götter im Bilde. Und diese antiken Götter repräsentieren auch die Wiedergeburt einer idealen und zugleich sinnlichen, organischen Leiblichkeit des Menschen. Daß diese Wiedergeburt innerhalb des Katholizismus möglich wurde, bleibt ein denkwürdiges Ereignis.

Die Kunst des Barocks und die des 18. Jahrhunderts zehren davon, im Süden, aber auch bei Rubens etwa. Die katholische Theologie dieser Jahrhunderte freilich hat dies nicht begriffen, wie die ängstlichen Abwehrreaktionen des Konzils von Trient (1545–1563) zeigen, bis hin zur törichten Übermalung der Nackten in Michelangelos „Jüngstem Gericht“ unter Papst Paul IV.⁷⁹

Wo keine glaubensmäßig fundierte Kunst mehr möglich ist, wird sie freigegeben zur Darstellung des als unmittelbare Wirklichkeit Erfahrbaren. Dies geschah in großem Maßstab zuerst in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts. Doch ist auch hier vor einer zu schnellen konfessionellen Aufgliederung zu warnen. Einige der in den ersten Jahrzehnten dieses Jahrhunderts tätigen Maler waren noch Katholiken, wie etwa Jan van Goyen, vielleicht auch Jan Vermeer van Delft (1632–1675), wie sein einziges religiöses Bild, seine späte „Allegorie des christlichen Glaubens“ vermuten läßt.⁸⁰ Rembrandt dagegen erhob seine evangelische Religiosität in die Dimension einer ganz persönlichen religiösen Schau.

Im 19. Jahrhundert transzendierte die protestantische deutsche Romantik in Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge die überkommene Religiosität in eine Metaphysik der Natur. Runge schrieb 1802: „Wir stehen am Rande aller Religionen, die aus der katholischen entsprungen, die Abstraktionen gehen zugrunde, alles ist luftiger und leichter als das bisherige, es drängt sich alles zur Landschaft . . .“⁸¹ Die katholische deutsche Romantik aber gab sich zufrieden mit einer befangenen Wiederholung und Variation älterer Kunst.

Im späteren 19. und im 20. Jahrhundert sind Gott und Heiliges weithin undarstellbar geworden. Georges Rouault bezeichnet eine der wenigen gültigen Möglichkeiten im 20. Jahrhundert. Auf der anderen Seite formuliert die bildende Kunst eigene metaphysische Entwürfe, man denke etwa an den „Suprematismus“ von Kasimir Malewitsch oder an die Kunst Piet Mondrians. Wie ist das zu verstehen? Gilt hier etwa die Diagnose des katholischen Kunsthistorikers Hans Sedlmayr vom „Verlust der Mitte“, wobei diese Formel zugleich den Verlust des „Mittlers“, also Christi, besagen soll?

Oder müsste nicht gerade auch die Theologie der Wahrheitssuche der Kunst nachfragen und sich selbst fragen, unter welchen Verlusten sie der bildenden Kunst unbedürftig bleiben kann – wenn bildende Kunst wie keine andere menschliche Tätigkeit einsteht für das Verhältnis des Menschen zur sichtbaren Welt und zur sichtbar werdenden unsichtbaren Welt?

ANMERKUNGEN

- 1) Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst. Des Textes dritter Band. Berlin und Leipzig 1926, S. 1.
- 2) Hans Freiherr von Campenhausen: Zwingli und Luther zur Bilderfrage. In: Das Gottesbild im Abendland, hrsg. von Günter Howe, Witten und Berlin 1959, S. 139–172.
Vgl. auch: Margarete Stirm: Die Bilderfrage in der Reformation. (Quellen und Forschungen zur Reformationsgeschichte, Bd. XLV.) Gütersloh 1977.
- 3) Von Campenhausen, a.a.O., S. 139.
- 4) Zitiert nach: Johannes Kollwitz: Bild und Bildertheologie im Mittelalter. In: Das Gottesbild im Abendland, S. 127.
- 5) Von Campenhausen, a.a.O., S. 141.
- 6) Von Campenhausen, S. 141.
- 7) Von Campenhausen, S. 150.
- 8) Luther, Weimarer Ausgabe (WA), X, 2,33 (Von beiderlei Gestalt), nach v. Campenhausen, S. 151.
- 9) WA X, 3,28 (Invocavitpredigten, März 1522), nach v. Campenhausen, S. 151.
- 10) WA X, 3,26 (Invocavitpredigten), nach: v. Campenhausen, S. 151. — Preuß, S. 53.
- 11) WA X, 3,35 (Invocavitpredigten), nach v. Campenhausen, S. 152. — Preuß, S. 53.
- 12) Ebenda, nach v. Campenhausen, S. 152.
- 13) Vgl. Preuß, S. 55.
- 14) Von Campenhausen, S. 152, nach Luther WA XVIII, 81 f.
- 15) WA X, 3,42 (Invocavitpredigten), nach v. Campenhausen, S. 153.
- 16) Von Campenhausen, S. 153.
- 17) WA Br. II, 514 (an Leopold zu Stolberg), nach v. Campenhausen, S. 153.
- 18) WA X, 2,34 (Von beiderlei Gestalt), nach v. Campenhausen, S. 153/154.
- 19) Vgl. v. Campenhausen, S. 154/155.
- 20) Vgl. v. Campenhausen, S. 155. — Siehe auch Preuß, S. 87: „Kindlich einfach und durchsichtig wie ein Kristall ist Luthers Stellung zur bildenden Kunst.“
- 21) WA XVIII, 80, nach v. Campenhausen, S. 156. — Preuß, S. 57.
- 22) WA XL, 1,158 f. (Galaterbriefvorlesung); Preuß, S. 60, vgl. auch Preuß, S. 58.
- 23) WA XXVIII, 677 f., nach v. Campenhausen, S. 156. — Preuß, S. 59.
- 24) WA XVIII, 83 (Himmlische Propheten), nach v. Campenhausen, S. 159. — Preuß, S. 11, S. 57.
- 25) Preuß, S. 64.
- 26) Von Campenhausen, S. 160.
- 27) Predigt von 1532 in Rörers Ausarbeitung, nach v. Campenhausen, S. 162.
- 28) Vgl. Dieter Koepllin, Tilman Falk: Lukas Cranach. Gemälde, Zeichnungen, Druckgraphik. Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Basel. 1974. Band 1. Basel, Stuttgart 1974, S. 331.

- 29) Nach Philipp Schmidt: Die Illustration der Lutherbibel. 1522–1700. Ein Stück abendländische Kunst- und Kirchengeschichte. Basel 1962, S. 12, 13. – Dort auch die Abbildungen der im folgenden genannten Bibelillustrationen.
- 30) Falk in: Koeppelin/Falk, a.a.O., S. 332.
- 31) Vgl. Falk in Koeppelin/Falk, S. 332; Abb. S. 333.
- 32) Vgl. Schmidt, S. 110, 111.
- 33) Vgl. Schmidt, S. 106, 107.
- 34) Schmidt, S. 123 und 125.
- 35) Nach Preuß, S. 25.
- 36) Vgl. Preuß, S. 20, 21.
- 37) Nach Schmidt, S. 20.
- 38) Vgl. Schmidt, S. 20.
- 39) Vgl. Schmidt, S. 20.
- 40) Vgl. Günter Aust: Die Geburt Christi. Düsseldorf 1953, S. IX. – Gertrud Schiller: Ikonographie der christlichen Kunst, Bd. 1. Gütersloh 1966, S. 70–72. Abb. 143–211, S. 300–325.
- 41) Vgl. Schmidt, S. 202, 203. S. 226, 227.
- 42) Vgl. auch Preuß, S. 61.
- 43) Vgl. insgesamt zu diesen satirischen Blättern: Falk, in: Koeppelin/Falk, S. 361–363.
- 44) Klaus Wessel: Symbolik des protestantischen Kirchengebäudes. Anhang zu Kurt Goldammer: Kultsymbolik des Protestantismus. (Symbolik der Religionen, hrsg. von Ferdinand Herrmann, Bd. VII) Stuttgart 1960, S. 83–98, Zitat auf S. 86.
- 45) Zitiert nach Wessel, S. 87.
- 46) Nach Wessel, S. 89. – Preuß, S. 69.
- 47) Nach Wessel, S. 89. – Preuß, S. 69.
- 48) Nach Wessel, S. 89, 90. – Preuß, S. 71.
- 49) Vgl. Ehler W. Grashoff: Raumprobleme des protestantischen Kirchenbaues im 17. und 18. Jahrhundert. Berlin 1938, S. 9.
- 50) Vgl. Kurt Goldammer: Kultsymbolik des Protestantismus. Tafelband. Stuttgart 1967. S. 101.
- 51) Vgl. Preuß, S. 70.
- 52) Vgl. Hartmut Mai: Der evangelische Kanzelaltar. Geschichte und Bedeutung. Halle (Saale) 1969. – Wolfgang Götz: Zu Friedrich Joachim Stengels Kanzelaltar in der Ludwigskirche in Saarbrücken. In: Ludwigskirche 1982. Hrsg. von Pfr. Horst Heydt. Saarbrücken 1982, S. 129–157.
- 53) Vgl. Koeppelin/Falk, S. 295; Abb. 154, 155, vgl. auch Farbtafel 9. – Für die weiteren Cranach-Porträts vgl.: Max J. Friedländer, Jakob Rosenberg: Die Gemäde von Lucas Cranach. (1932), Basel, Boston, Stuttgart 1979.
- 54) Vgl. Koeppelin/Falk, S. 278.
- 55) Vgl. zu den graphischen Luther-Porträts Koeppelin/Falk, S. 91–99.
- 56) Oskar Thulin: Cranach-Altäre der Reformation. Berlin 1955, S. 126; Abb. S. 127.
- 57) Vgl. Thulin, S. 131; Abb. S. 130.

- 58) Vgl. Koeplin/Falk: Cranach-Katalog, Band 2, Basel, Stuttgart 1976, S. 505–509.
- 59) Thulin, S. 134; Abb. S. 128.
- 60) Thulin, S. 9–32.
- 61) Hans Rupprich: Dürer. Schriftlicher Nachlaß. I. Berlin 1956, S. 86, Zeile 16–23. — Vgl. dazu Wolfgang Braunfels: Die reformatorische Bewegung im Spiegel von Dürers Spätwerk. In: Stimmen der Zeit, Bd. 187, München 1971, S. 73–87. (Aufbauend auf: Heinrich Lutz: Albrecht Dürer in der Geschichte der Reformation. In: Historische Zeitschrift, Bd. 206, 1968, S. 22–44.)
- 62) Rupprich: Dürer. Schriftlicher Nachlaß. I., S. 171. — Braunfels, S. 75.
- 63) Vgl. Bernward Deneke in: Katalog Albrecht Dürer 1471–1971. Ausstellung des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg. München 1971, S. 199.
- 64) Vgl. Dürer-Katalog Nürnberg 1971, S. 205, Nr. 396; Abb. S. 206.
- 65) Zitiert nach: Alte Pinakothek München, Katalog II. Altdeutsche Malerei. München 1963, S. 80, 81.
- 66) Vgl. Ernst Heidrich: Dürer und die Reformation. Leipzig 1909.
- 67) Zitiert nach Braunfels, S. 78.
- 68) Vgl. Braunfels, S. 73.
- 69) Nach Hans Rupprich: Dürer. Schriftlicher Nachlaß. II, Berlin 1966, S. 109.
- 70) Preuß, S. 130.
- 71) Hans Rupprich: Dürers Stellung zu den agnoetischen und kunstfeindlichen Strömungen seiner Zeit. München 1959. (Bayerische Akademie der Wissenschaften, Philos.-histor. Klasse. Sitzungsberichte, Jg. 1959, Heft 1) S. 7.
- 72) Rupprich: Dürer. Schriftlicher Nachlaß. III, Berlin 1969, S. 296. (Dürers Theoretischer Exkurs zur Proportionslehre von 1523). — Vgl. Karl-Adolf Knappe: Tradition und Neuschöpfung im religiösen Werk Albrecht Dürers. In: Albrecht Dürer. Kunst einer Zeitenwende. Hrsg. von Herbert Schade. Regensburg (1971), S. 80.
- 73) Rupprich: Dürers Stellung . . . , S. 18.
- 74) Nach Eduard His: Holbeins Verhältnis zur Basler Reformation. In: Repertorium für Kunstwissenschaft, Bd. II, Stuttgart 1879, S. 156–159.
- 75) Vgl. Fritz Saxl: Holbein and the Reformation. In: Fritz Saxl: Lectures, I. London 1957. Reprint Nendeln, Liechtenstein 1978, S. 277–285, insbes. 277–278.
- 76) Vgl. Saxl, S. 285.
- 77) Vgl. Georg Stuhlfauth: Künstlererstimmen und Künstlernet aus der Reformationsbewegung. In: Zeitschrift für Kirchengeschichte, Dritte Folge VI, Bd. 56, 1937, S. 498–514.
- 78) Georg Dehio: Die Krisis der deutschen Kunst im XVI. Jahrhundert. (Vortrag im Städtischen Museumsverein in Frankfurt/M. 1913.) In: Georg Dehio: Kunsthistorische Aufsätze. München, Berlin 1914, S. 145–162. Zitat auf S. 155.
- 79) Vgl. Hubert Jedin: Entstehung und Tragweite des Trienter Dekrets über die Bilderverehrung. In: Theologische Quartalschrift, Jg. 116, 1935, S. 143–188, 404–429.

- 80) Vgl. Seymour Slive: Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting. In: The Art Quarterly, Vol. XIX, 1956, S. 3–15.
- 81) Philipp Otto Runge: Hinterlassene Schriften, I, Hamburg 1840, S. 7. (Zitiert nach Herbert von Einem: Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik. 1760–1840. München 1978, S 77.)