

Lutherinszenierung und Reformationserinnerung

Herausgegeben von Stefan Laube und Karl-Heinz Fix
im Auftrag der Stiftung Luthergedenkstätten
in Sachsen-Anhalt

— S O N D E R D R U C K —



Evangelische Verlagsanstalt · Leipzig

Uta Kornmeier

Luther in effigie, oder: Das „Schreckgespenst von Halle“

Am 22. April 1927 erinnert der Hallenser Stadtpfarrer Johannes Fritze in der Frankfurter Zeitung an eine ganz besondere Ausprägung der Lutherinszenierung in seinem Gotteshaus: „Die Hauptkirche von Halle a. d. Saale, die Marienkirche am Markt, (...) birgt in ihrem Inneren eine viel besprochene Merkwürdigkeit: eine lebensgroße Lutherfigur, die mit Talar und Barett angetan auf einem altertümlichen Stuhl an einem Tische sitzt, auf dem eine von Luther der Kirche geschenkte Bibel (...) liegt, die Luthers eigenhändige Widmung trägt (...). Die einen nennen es verächtlich das ‚Luthergespenst von Halle‘, andere sehen in ihm ein wertloses panoptikumartiges Gebilde etwa aus der Wende des 16. und 17. Jahrhunderts, wieder andere glauben es als ein höchst wertvolles und interessantes Kunstwerk eines italienischen Meisters ansehen zu dürfen.“¹ Tatsächlich bestand das Lutherporträt (Abb. 1), wie die Ausstellungsstücke in einem Wachsfigurenkabinett auch, aus einem in Wachs gegossenen Kopf und ebensolchen Händen. Die Wachsteile waren auf ein körperähnlich ausgepolstertes Holzgerüst gesteckt, das durch die Kleidung verdeckt wurde.² Der Wachskopf war mit eingesetzten Haaren, Augenbrauen und Wimpern sowie mit bemalten Glasplättchen als Augen illusionistisch zurechtgemacht, die Arme beweglich, so dass verschiedene Haltungen eingestellt werden konnten. Während der Körper aus billigen Materialien bestand, waren die Wachsteile, so die Überlieferung, mit Hilfe von Gipsabgüssen entstanden, die man Luther selbst bei seinem Tod 1546 abgenommen hatte. Da die Bildhauer und Goldschmiede Italiens die Technik des Naturabgusses über dem

¹ J[OHANNES] FRITZE, Die Luthermaske von Halle, in: Frankfurter Zeitung, 1. Morgenblatt, 22. 4. 1927. Die Figur befand sich erst seit 1924 in der Kirche selbst, zuvor war sie in der neben der Kirche gelegenen Marienbibliothek ausgestellt, HEINRICH L. NICKEL, Die Totenmaske Martin Luthers, in: DERS. (Hg.), Die Marienbibliothek zu Halle. Kostbarkeiten und Raritäten einer alten Büchersammlung, erweiterte Neuauflage, Halle 1998, S. 45-48, hier S. 47.

² Bei einer Untersuchung fand man, dass der Wachskopf zum Einsetzen in den aus Leinen und Werg gefertigten Körper auf einen Eichenholzstil montiert wurde, HANS HAHNE, Luthers Totenmaske, in: Luther. Vierteljahresschrift der Luthergesellschaft 13 (1931), S. 74-79, hier S. 74. Zur Herstellung von Wachsfiguren siehe ANTHONY HARVEY / RICHARD MORTIMER, The Funeral Effigies of Westminster Abbey, Woodbridge 1994, sowie ANITA LESLIE / PAULINE CHAPMAN, Madame Tussaud. Waxworker extraordinary, London 1978, S. 101-102.

Abb. 1:
Die Lutherfigur in der
Marienbibliothek in
Halle, Fotografie von
Fritz Möller, 1917



lebenden oder toten Körper seit spätestens dem 15. Jahrhundert hervorragend beherrschten,³ konnte man bei der Herstellung der Totenmaske tatsächlich an einen italienischen Künstler denken. Anfang des 20. Jahrhunderts war dann der Zustand des Porträts dem empfindlichen Material gemäß schlecht – das Gesicht war unnatürlich verfärbt, Staubab-

³ NORBERTO GRAMACCINI, *Das genaue Abbild der Natur – Riccios Tiere und die Theorie des Naturabgusses* seit Cennino Cennini, in: *Natur und Antike in der Renaissance*, Ausst.-Kat. Liebighaus, Museum alter Plastik, Frankfurt am Main, 1985, S. 198–225 und S. 534–549.

lagerungen verzerrten die Mimik zu einem grimmigen Ausdruck. Zusammen mit der illusionistischen Täuschung und dem weiten schwarzen Gewand provozierte dies Spitznamen wie „Schreckgespenst“ oder „Lutherschreck“.⁴

In den Jahren um 1930 war die Lutherfigur nicht nur mit populären Namen versehen, sondern auch in Fachkreisen erstaunlich heftig umstritten.⁵ Dabei ging es vor allem um die Zulässigkeit dieser illusionistischen Porträtfigur bei der Luther-Ehrung, denn man hatte Schwierigkeiten, die Figur in einen künstlerischen oder kulturellen Kontext einzuordnen. Das Zwiespältige an der Porträtfigur war, dass sie einerseits aus der als authentisch überlieferten und als „wahres“ Abbild des Reformators geschätzten Totenmaske gearbeitet war, andererseits aber durch Alter und Materialermüdung in schlechtem Erhaltungszustand war und an die Schaustücke der Jahrmarktspanoptiken erinnerte, die ebenfalls durch jahrzehntelanges Ausstellen, mangelnde Pflege sowie fehlendes Interesse ihrer Schausteller einen bedauernswerten, lächerlichen oder gar abstoßenden Eindruck machten. Der Körper der historischen Figur war zudem zusammengesunken, denn er musste „mit einem Lederriemen an die hohe Lehne eines alten Renaissancestuhles angeschnallt“ werden, um eine sitzende Haltung zu ermöglichen.⁶ Die Perücke aus hellen kurzen Locken, die für das 18. Jahrhundert überliefert ist, war verschlissen und seit spätestens 1917 durch eine voluminöse Mütze ersetzt. Das Wachs selbst war nachgedunkelt, die Oberfläche glänzend abgerieben, Risse und Kratzer durchzogen das Gesicht.⁷

Da das Material Wachs eine große Ähnlichkeit mit menschlichen Hautoberflächen haben kann, schlägt der Naturalismus selbst eines gut gelungenen Wachsporträts bei Verschmutzung oder Beschädigung schnell ins Widerwärtige um. Jede Veränderung oder Verletzung der Wachsoberfläche wirkt durch die Nähe zu Haut und Fleisch wie eine Misshandlung oder Verwundung eines echten menschlichen Körperteils. An diesem unangenehmen Aussehen, der Assoziation zu billigen, gelegentlich betrügerischen Ausstellungspraktiken aus dem Schaustellergewerbe und der ungewohnten Kombination der Sphäre

⁴ ERNST BENKARD zitiert den Namen „Lutherschreck“ in seinem Artikel „Magie des Bildes“ (Frankfurter Zeitung, 2. 11. 1926). Den Ausdruck „Schreckgespenst von Halle“ benutzt Ludendorff in ihrem antisemitischen Hetzwerk über Luthers Tod als angeblich volkstümliche Bezeichnung, MATHILDE LUDENDORFF, *Der ungesühnte Frevel an Luther, Lessing und Schiller. Ein Beitrag zur deutschen Kulturgeschichte*, München 1933, 3. Auflage, S. 36 und 38. Die Hallenser Pfarrer Fritze und Hasse geben dagegen zu Protokoll, das Wort sei in Halle „nicht gebräuchlich, – es scheint von bösem Willen geformt zu sein.“ Protokollbuch des Gemeindefkirchenrats zu Unseren Lieben Frauen, eingelegtes maschinenschriftliches Protokoll zwischen S. 138 und 139.

⁵ Neben Pfarrer Fritze äußerten sich die Kunsthistoriker Ernst Benkard und Johannes Ficker, der Anthropologe Hans Hahne sowie die „Deutschchristin“ Mathilde Ludendorff, welche dem Pfarrer vorwarf, gemeinsam mit Luthers „Feinden“ den Reformator durch die Porträtfigur lächerlich machen zu wollen.

⁶ ERNST BENKARD, *Das ewige Antlitz. Eine Sammlung von Totenmasken*, Berlin 1929, 3. erweiterte Auflage, S. 67–68.

⁷ Eine Fotoserie von Fritz Möller dokumentiert den Zustand der Maske und der ganzen Figur im Jahr 1917, Lutherhalle, Wittenberg: 4°XIX 8413 und 8414, auch Abb. 1, 10 und 11 in diesem Text.

des Vergnügens mit jener der Kirche entbrannte eine heftige Kritik. Vor allem aber war der historische und kulturelle Hintergrund des Wachsporträts in Vergessenheit geraten, weil man Wachsfiguren nur noch aus dem Panoptikum kannte. Die große Seltenheit der Sitzfigur und ihre historische Bedeutung wurden Anfang des 20. Jahrhunderts nicht erkannt. Besonders von der den Nationalsozialisten nahestehenden Ärztin Mathilde Ludendorff wurde der verantwortliche Pfarrer Fritze seit 1931 wegen der Aufstellung der Figur scharf angegriffen.⁸ Offenbar auf diese Kritik hin wurde die Lutherfigur, die zu den ältesten in Deutschland erhaltenen Wachsfiguren zählte, wohl in der ersten Hälfte der 1930er Jahre demontiert und zerstört.⁹

ABGÜSSE VON LUTHERS LEICHE

Nicht nur der Zeitpunkt des Endes von Luthers Porträtfigur in Wachs liegt im Dunkeln, auch ihr genauer Ursprung kann nicht mehr ermittelt werden. Einzig ein Zahlungsbeleg vom 19. November 1663 hat sich in der Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek Halle erhalten. Er ist unterzeichnet von Lucas Schöne, vermutlich ein Hallenser Maler,¹⁰ von dem außer diesem Schriftstück nichts bekannt ist. Schöne quittiert, dass „der Kürchvater zur lieben frauen und geheimter herr Peter Untzer zehen thaler von des D. Luthers biltnis in Wachs auff die Biblithec zu verfertigen mir dato endtrichtet und wol bezahlt“ hat.¹¹ Seine Formulierung „verfertigen“ ist so gelesen worden, dass er die Figur erstmals angefertigt hat,¹² doch widerspricht dem die Nennung der Figur in einem Kirchenrechnungsbuch am 18. November 1663, die besagt, man habe „vor H[errn] D[oktor] Luthers Bilde zu reparirn“ zwölf Schock (entspricht zehn Taler) gezahlt.¹³ Es ist unwahrscheinlich,

dass ein semantisch so präzises Verb wie „reparieren“ im Kirchenrechnungsbuch benutzt worden wäre, wenn es sich um eine völlige Neuanschaffung gehandelt hätte. Eher ist denkbar, dass Schöne das weniger genaue Verb „verfertigen“ für einen umfangreichen Reparaturauftrag verwendete, der einem Neuaufbau der Figur gleichkam. Außerdem erscheint die Summe von zehn Talern verhältnismäßig gering für eine völlige Neuschöpfung des Porträts, also für die Herstellung eines Holzgerüsts und dessen körpernaher Auspolsterung, die Überarbeitung der Totenmaske zu einem lebendig erscheinenden Bildnis, die Ergänzung der Maske zu einem vollplastischen Kopf, das Einsetzen von Haaren für Frisur, Augenbrauen und Wimpern sowie das Arrangement von Körper, Kopf und Händen zu einer natürlichen wirkenden Haltung. Am 14. Dezember wies die Kirche „vor D. Luthers Kleidung“ – also vor allem den Talar – noch einmal fast die Hälfte des Künstlerlohns an (5 Schock 5 Groschen und 6 Pfennige),¹⁴ was die Summe von zwölf Schock oder zehn Talern ebenfalls gering erscheinen lässt, wenn mehr als eine Reparatur ausgeführt werden sollte. So liegt die Vermutung nahe, die Figur könnte schon vor 1663 hergestellt worden sein.

Luthers Totenmaske scheint jedenfalls unzweifelhaft der Figur zu Grunde gelegen zu haben. Obwohl es heisst, Luthers Leichnam sei in einen Zinksarg verschlossen worden,¹⁵ und es auch keine zeitgenössischen Belege gibt, die von den Abgüssen von Gesicht und Händen berichten, ist es denkbar, dass diese noch vor der Einsargung veranlasst wurden – zum Beispiel von Justus Jonas, der beim Tod seines Freundes 1546 zugegen war und den in seiner Pfarrstadt Halle wohnenden Maler Lukas Furtenagel sofort nach Eisleben bestellte, um das Antlitz des Toten in einer Zeichnung festzuhalten (Abb. 2);¹⁶ Furtenagel hat wahrscheinlich auch die Abgüsse gemacht. Da Luther von seinen Gegnern ein qualvolles Ende zur Strafe für seine „ketzerischen“ Lehren prophezeit wurde, liegt nahe, dass die Totenmaske auch als protestantisches Propagandainstrument gedacht war: Mit ihr sollte Luthers friedvoller Tod dokumentiert und sein Gott gefälliger Lebenswandel bewiesen werden.

Dem Humanisten Jonas dürfte die antike Praxis der Totenmasken bekannt gewesen sein¹⁷ die spätestens seit dem Erscheinen von Cennino Cenninis Künstlerhandbuch Ende

⁸ LUDENDORFF (wie Anm. 4). Die Vorwürfe an die Kirchenleitung sind konzentriert in der dritten Auflage des Buches von 1933. Erste öffentliche Anklagen hatte Ludendorff bereits 1931 in der populären Zeitschrift Ludendorffs Volkswarte, Folge 2, 1931, sowie in den Folgen 3, 4, 5 und 13 erhoben.

⁹ Heute sind einzig der Kopf und die Hände erhalten, die bereits 1926 an der Figur durch Kopien ersetzt und dann in der Sakristei der Marienkirche aufbewahrt worden waren, wo sie auch heute noch auf Anfrage zu besichtigen sind.

¹⁰ Der Name Lucas, der von dem Evangelisten stammt, der als Maler des ersten Marienporträts galt und daher Schutzpatron der mittelalterlichen Malerzünfte war, legt die Vermutung nahe, Schöne sei ebenfalls Maler gewesen.

¹¹ Ausgestellt am 19. II. 1663. Zitiert nach BERNHARD WEIßENBORN, Urkundliches zu der Lutherfigur in Halle. Ein wiedergefundenes Dokument, in: Blätter für Christliche Archäologie und Kunst 2 (1926), S. 47–48; NICKEL (wie Anm. 1), Anm. 5, S. 48.

¹² Zum Beispiel von WEIßENBORN (wie Anm. 11) und NICKEL (wie Anm. 1).

¹³ Kirchenrechnungen der Marktkirche U[nserer] L[ieben] F[rauen], 1654–1669, S. 52 („Aufgaben 1663/1664“), Marienbibliothek Halle, Ms 245.

¹⁴ Kirchenrechnungen (wie Anm. 13), S. 53. Der Talar wurde 1817 ersetzt, ALFRED DIECK, Cranachs Gemälde des toten Luther in Hannover und das Problem der Luther-Totenbilder, in: Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte 2 (1962), S. 191–218, hier S. 208.

¹⁵ CHRISTOF SCHUBART, Berichte von Luthers Tod und Begräbnis, Weimar 1917, S. 133.

¹⁶ NICKEL (wie Anm. 1), S. 45–46. Es gibt eine ausführliche Diskussion, ob die Maske noch in Eisleben oder erst beim Aufenthalt des Leichenzuges in Halle entstand, DIECK (wie Anm. 14), S. 213–214.

¹⁷ In den römischen Patrizierhäusern wurden zum Beispiel Wachsabgüsse von Totenmasken verstorbener Familienmitglieder zum ehrenden Andenken an die Toten aufbewahrt, JULIUS VON SCHLOSSER, Tote Blicke. Geschichte der Porträtbilderei in Wachs. Ein Versuch, hrsg. von THOMAS MEDICUS, Berlin 1993, S. 17–20.

C

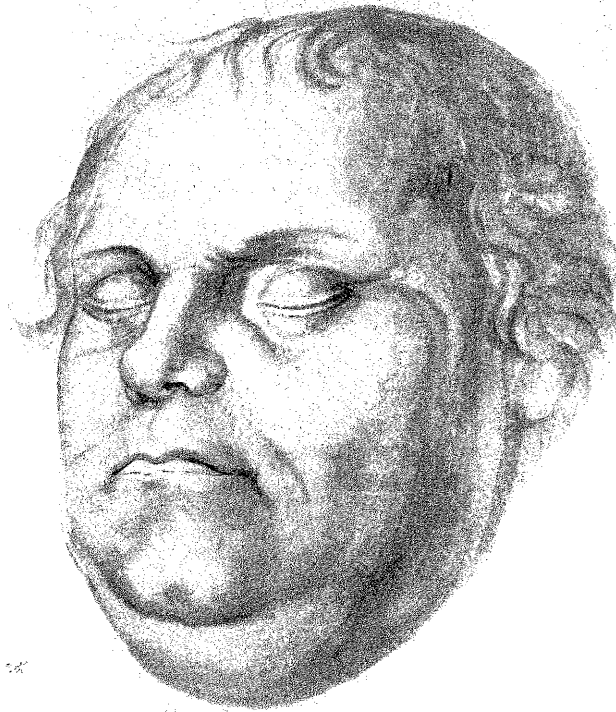


Abb. 2:
Luther auf dem
Totenbett,
Tuschezeichnung von
Lukas Furtenagel

des 14. Jahrhunderts wieder geläufig war.¹⁸ Eine der frühesten Totenmasken in Deutschland ist die Albrecht Dürers, 1528 in der Kunst- und Handelsmetropole Nürnberg entstanden. Sie ist nur aus dem Inventar einer verschollenen Sammlung von Dürer-Werken bekannt: „sein todt contrafect von gibs ubr sein angesicht geformpt, als er 3 tag ist undr erden gelegen, sampt ein abgus von seinr handt“.¹⁹ Nach dem Tod des schon zu Lebzeiten hoch ver-

¹⁸ Die frühesten erhaltenen neuzeitlichen Totenmasken Italiens, wie die des Heiligen Bernadino da Siena oder des Architekten Filippo Brunelleschi, stammen aus der Mitte des 15. Jahrhunderts und dienten als Gedächtnisstütze für postume Porträts, BENKARD (wie Anm. 6).

¹⁹ JOSEPH MEDER, Neue Beiträge zur Dürer-Forschung, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses in Wien 23 (1902), S. 53-69, hier S. 65. Die früheste Quelle für die Abgüsse datiert vierzehn Jahre nach Dürers Tod.

ehrten Künstlers sollen Freunde gegen den Willen von Dürers Frau Agnes dem Toten bei einer heimlichen Exhumierung die Abgüsse abgenommen haben. Interessanterweise wurde nicht nur das Gesicht Dürers festgehalten, sondern, wie bei Luther, auch die Hand, mit der er seine Kunstwerke schuf. Obwohl sich kein Exemplar der Maske erhalten hat, ist die Überlieferung glaubwürdig, denn die aus Italien stammende, innovative künstlerische Technik des Natur- und Körperabgusses war in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vor allem bei den Nürnberger Goldschmieden wohl bekannt und praktiziert. So wird von Wenzel Jamnitzer berichtet, dass er kleine Tiere und Blätter naturalistisch über der Natur abformte, in Gold und Silber goss und seine Pokale und Tischgeschirre damit zierte. Die Technik hatte er vermutlich von dem Handwerker und Erfinder Hans Lobsinger gelernt, der auch Abgüsse menschlicher Körperteile in Gips und Wachs angefertigt haben soll.²⁰

Lukas Furtenagel stammte aus Augsburg, einer weiteren bedeutenden süddeutschen Kunst- und Handelsstadt, wo er mit Totenmasken und Körperabgüssen in Kontakt gekommen sein wird. Möglicherweise planten er und Jonas, mit Hilfe der Leichenabgüsse eine Grabfigur Luthers anzufertigen, wie sie in Frankreich und England auf Fürstengräbern vorkamen. So waren zum Beispiel die liegenden Porträtfiguren auf dem Grab des französischen Königs Ludwig XII. und seiner Frau, welche die Brüder Giusto aus Florenz 1512 schufen, wahrscheinlich mit Hilfe von Körperabgüssen hergestellt worden.²¹ Auch bei der Liegefigur für das Grab des Grafen Hoyer IV. von 1541 in der Eislebener Andreaskirche, die Luthers Sterbehaus fast gegenüberlag, vermutet man die Verwendung einer Totenmaske.²² Beim Tod von König Franz I. 1547 und seinem Sohn Heinrich II. 1559 ist die Anfertigung von Totenmasken durch den Hofkünstler François Clouet sogar schriftlich belegt.²³ Diese Abgüsse dienten der Anfertigung von ephemeren Schauffiguren, sogenannten Funeraleffigies, welche bei den langwierigen Bestattungszeremonien als illusionistischer Ersatz der Leichen präsentiert wurden, um das entstandene Machtvakuum zu überbrücken.²⁴ Die wohl eindrucksvollste, heute nur mehr als Büste erhaltene Funeraleffigie ist die des englischen Königs Heinrich VII. von 1509 (Abb. 3). Der italienische Künstler Pietro Torrigiani fertigte ihr Gesicht direkt aus einer Totenmaske. Kopf und Hände waren aus

²⁰ ERNST KRIS, Der Stil „rustique“. Die Verwendung des Naturabgusses bei Wenzel Jamnitzer und Bernard Palissy, in: Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen in Wien, N.F. 1 (1926), S. 137-208, hier bes. S. 141-143, 146; GRAMACCINI (wie Anm. 3).

²¹ KRIS (wie Anm. 20), S. 142, Anm. 22.

²² SYBILLE BADSTÜBNER-GRÖGER/PETER FINDEISEN (Hg.), Martin Luther. Städte, Stätten, Stationen. Eine kunstgeschichtliche Dokumentation, Leipzig 1983, S. 16. Hier wird Graf Albrecht VII. von Mansfeld als Planer einer Grabfigur Luthers nach der Totenmaske vermutet.

²³ BENKARD (wie Anm. 6), S. XIV; KRIS (wie Anm. 20), S. 142.

²⁴ Zur politischen Funktion der Effigies RALPH E. GIESEY, The Royal Funeral Ceremony in Renaissance France, Genf 1960; ERNST H. KANTOROWICZ, Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters, Stuttgart 1992, S. 415-432.

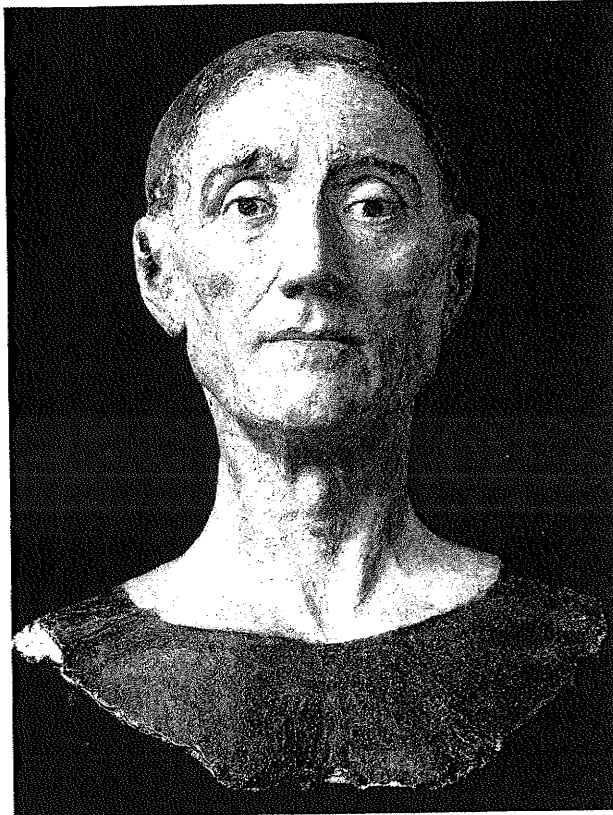


Abb. 3:
Funeraleffigie
Heinrichs VII.
von Pietro Torrigiani
aus Gips und Holz, 1509

naturalistisch bemaltem Gips gefertigt, der Körper bestand aus einem mit Stroh umwickelten Holzgerüst, das in gipsgetränkter Leinwand eingeschlagen war – ganz ähnlich sollte später die Lutherfigur angefertigt werden. Jedoch benutzte Torrigiani die Totenmaske nicht nur als Grundform für das Gesicht der Effigie, sondern auch als Vorlage für eine Porträtbüste des Königs in bemalter Terracotta sowie für die monumentale Bronzefigur auf seinem Grab in Westminster Abbey.²⁵

Eine solche ephemere Schaufigur könnten Jonas und Furtenagel vorgeschwebt haben, als sie nicht nur Luthers Gesicht, sondern auch seine beiden Hände abformten. Außerdem

²⁵ CAROL GALVIN / PHILLIP LINDLEY, Pietro Torrigiano's portrait bust of King Henry VII, in: *The Burlington Magazine* 130 (1988), S. 892–902; HARVEY/MORTIMER (wie Anm. 2), S. 51–54. Als eigenständige, unbearbeitete Andenken an den Verstorbenen tauchen Totenmasken erst Ende des 18. Jahrhunderts auf, BENKARD (wie Anm. 6), S. XXXVII.

hätten die Abgüsse Bildhauern als Vorlage für eine naturalistische Grabmalsskulptur dienen können. Vielleicht war auch schon an ein öffentlich zugängliches Sitzdenkmal Luthers bei der Arbeit gedacht, denn die rechte Hand war in Schreibhaltung geformt, während die Finger der linken aufgespreizt waren, als hielten sie die Seiten eines Buches nieder. Als eigenständiges Denkmal für einen Gelehrten wäre dies eine große Neuheit gewesen, denn bis zum Ende des 18. Jahrhunderts waren Denkmalsstatuen weitgehend auf die Darstellung von Königen und Feldherren begrenzt.²⁶ Furtenagel, der mit dem Projekt wohl leitend betraut gewesen wäre, verließ jedoch Mitte Juni 1546 Halle, um in seine Heimat zurückzukehren²⁷ und stand demnach für die Ausführung nicht mehr zur Verfügung. Daneben spielten wohl auch andere Gründe eine Rolle, dass ein Grabmals- oder Gedenkprojekt nicht realisiert wurde. Man fürchtete wahrscheinlich, das Lutherdenkmal könnte als Heiligenbild oder als lebensgroße Votivfigur²⁸ missverstanden werden und damit das Ansehen Luthers und die Glaubwürdigkeit der Reformation beschädigen. Zudem wurde 1547 die Stadt Halle vom kaisertreuen sächsischen Herzog Moritz besetzt, der den reformatorisch gesinnten Jonas sofort der Stadt verwies, so dass auch er das Projekt nicht mehr durchsetzen konnte. Ob er die Leichenabgüsse vorher in seiner Pfarrkirche am Markt versteckte, oder sie erst nach seinem Tod wieder nach Halle kamen, ist unbekannt.

WACHSFIGUR

Irgendwann im Laufe des 17. Jahrhundert entstand dann aus dem Wachsausguss der Totenmaske und der Handformen eine Sitzfigur, die als Sehenswürdigkeit montiert und in der 1552 gegründeten Hallenser Marienbibliothek, wo die Schriften Luthers und der Reformatoren gesammelt wurden, aufgestellt wurde – vielleicht aus Anlass der Fertigstel-

²⁶ Gelehrtendenkmäler waren zwar schon seit der Antike bekannt, wurden aber vor allem nicht öffentlich zugänglich in Bibliotheken aufgestellt. Erst 1621 wurde ein öffentliches Denkmal für Erasmus von Rotterdam auf dem Marktplatz seiner Heimatstadt aufgestellt, WILHELM WEBER, *Lutherdenkmäler – Frühe Projekte und Verwirklichungen*, in: *Denkmäler im 19. Jahrhundert. Deutung und Kritik*, hrsg. von HANS-ERNST MITTIG/VOLKER PLAGEMANN, München 1972, S. 183–215, hier S. 183–184.

²⁷ ULRICH THIEME / FELIX BECKER (Hg.), *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* 12 (1916), S. 602.

²⁸ Votivfiguren waren Skulpturen, die auf Grund eines Versprechens (lat.: *ex voto*) für göttliche Intervention (Errettung aus Gefahr, Genesung von Krankheit etc.) als Stellvertreter ihrer Stifter der Muttergottes oder einem Heiligen gestiftet wurden, ADOLF REINLE, *Das stellvertretende Bildnis. Plastiken und Gemälde von der Antike bis ins 19. Jahrhundert*, Zürich, München 1984, S. 10–29. Besonders in der Santissima Annunziata in Florenz befanden sich seit dem Anfang des 15. Jahrhunderts Hunderte solcher lebensgroßer Porträtfiguren, die z. T. auch mit Hilfe von Gesichtsabgüssen angefertigt wurden, SCHLOSSER (wie Anm. 17), S. 57–63; ABY WARBURG, *Bildniskunst und florentinisches Bürgertum*, Leipzig [1902].

lung des Aufsehen erregenden, neuen Bibliotheksgebäudes 1612.²⁹ Damit wäre sie die wohl erste explizite Schau- und Gedenkfigur, die unabhängig von Bestattungsriten und nicht für einen Herrscher angefertigt worden ist.

Tatsächlich wurden auch die englischen Funeraleffigies in Westminster Abbey aufbewahrt und gelegentlich Fremden als Sehenswürdigkeit vorgestellt. Als zum Beispiel der dänische König Christian IV. mit König Jakob I. die Abtei 1606 besuchte, waren sie gerade repariert, neu eingekleidet und in eigens angefertigten Schauschränken aufgestellt worden.³⁰ Auch ist aus wenig späterer Zeit schon das erste Wachsfigurenkabinett bekannt, das sich in einem im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts gegründeten Amsterdamer Gasthof befand, wo sich die Gäste in einem Labyrinthgarten zwischen Gartenskulpturen und kunstvollen Wasserspielen vergnügen konnten. Hier gab es mehrere Pavillonbauten, deren einer, das „Spielhaus“, neben den lebensgroßen Gruppen von Figurenautomaten auch die Wachsporträts bekannter Personen enthielt. In einem Reisebericht hiess es 1664: „Man pflaget ihn [den Gasthof] gemeinlich den Doolhof / das ist / Irrgarten vor dem Antohnstohre / weil sich darinnen die sinne verwirren und die augen vergaffen / zu nennen.“³¹ Nicht das Totengedächtnis war also bei diesen illusionistischen Wachsfiguren die entscheidende Funktion, sondern das Spiel mit den Sinneswahrnehmungen, das „Ver-gaffen“: Man sollte sie – zumindest einen Moment lang – für lebende Menschen halten.

Der nach 1642 erschienene Ausstellungsführer, die *Verklaringe van treffelijcke konstige Wercken* („Erläuterung der hervorragenden künstlerischen Stücke [...]“),³² erwähnt die Wachsporträts von niederländischen Statthaltern, einigen europäischen Herrschern sowie lokalen Berühmtheiten. Dargestellt waren unter anderem Heinrich IV. von Frankreich, Gustav Adolph von Schweden, die Prinzen Wilhelm I. und Moritz von Oranien sowie der Herzog von Alba. Die konfessionspolitische und nationale Tendenz bei der Zusammenstellung der Herrscherporträts wird durch die wertenden Beschreibungen der Bildnisse in den Erläuterungen und durch ikonographisch zugeordnete Automatenfigurengruppen mit biblischen oder mythologischen Themen deutlich: Der spanische Herzog, der als Statthalter der Niederlande zwischen 1567 und 1573 die Protestanten brutal bekämpft hatte, war als negative Hassfigur, als abschreckendes Beispiel für die schlechte Herrschaft und die

„falsche“ Religion anzusehen, während die beliebten niederländischen Statthalter, der zum Protestantismus konvertierte französische König und der schwedische König, der die Reformation während des Dreißigjährigen Krieges verteidigte, als nachahmenswerte Vorbilder zur Schau gestellt waren.³³

Gerade der im Krieg gegen die Katholiken gefallene Gustav Adolph war vor der Mitte des 17. Jahrhunderts mehrfach als Wachsfigur in Europa ausgestellt, so zum Beispiel die vermutlich von David Psolmaier geschaffene Sitzfigur, die durch ein Uhrwerk im Inneren bewegt vom Stuhl aufstehen und die Augen bewegen konnte. Sie war 1634 in Berlin zu sehen.³⁴ Wahrscheinlich war Psolmaier auch Schausteller, der seine eigenen Werke auf der Suche nach neuen Aufträgen nicht nur bei Hofe vorstellte, sondern auch für Geld in Wirtshäusern einem größeren Publikum präsentierte. Neben der Werbung für sein Können trug der Schausteller damit auch zur Informationsverbreitung bei, denn er stellte eine Persönlichkeit dar, die an aktuellen (Kriegs-)Ereignissen beteiligt war und daher für alle, die sich das Geschehen und seine Protagonisten bildlich verdeutlichen wollten, großen Neuigkeitswert hatte. Wenn Psolmaier mit seiner Figur durch Deutschland gereist ist, hat er vielleicht auch in Halle Station gemacht und durch seinen Aufenthalt die Herstellung der Lutherfigur inspiriert, wenn er nicht gar selbst die Totenmaske zur Figur zusammengesetzt hat. Nimmt man also das im Kirchenrechnungsbuch vermerkte Wort „reparirn“ ernst und geht von einer Entstehung des Lutherwachsporträts vor 1663 aus, ist die erste Hälfte der 1630er Jahre das wahrscheinlichste Entstehungsdatum.

Doch in welchem Jahr auch immer diese entstand, ihr postumer Aufbau als Wachsfigur war weniger dem barocken Totenkult, als viel mehr der Reformations-Propaganda sowie der allgemeinen Erinnerung an Luther geschuldet.³⁵ Eine parallele Entwicklung findet man bei der englischen Funeraleffigie: Sie entwickelte sich vom Scheinleib mit zentraler politischer Funktion während der Bestattungsfeierlichkeiten zur Gedenkfigur, die unabhängig von den Begräbnisriten her- und ausgestellt wird. Seit etwa der Mitte des 17. Jahrhunderts waren diese ebenfalls aus Wachs gefertigt und stellten die Toten nicht mehr in einem Übergangsstadium zwischen Leben und Tod dar, sondern eindeutig als Lebenden. Sie wurden nun auch nicht mehr auf dem Sarg bei der Leichenprozession mitgeführt, sondern waren schon während der Aufbahrung der Leiche, später dann nur noch nach der Bestattung aufgestellt. Die Effigie des englischen Königs Karl II. von 1665 soll vor allem die Grabstelle markiert haben, solange das steinerne Monument nicht fertiggestellt war, später gehörte sie als reines Schaustück zu den viel besuchten Sehenswürdigkeiten der

²⁹ Zur Geschichte der Bibliothek HILDEGARD SEIDEL, Die Marienbibliothek, ihre Gründung und ihre Entwicklung, in: Marienbibliothek (wie Anm. 1), S. 4–11; zum Gebäude: HEINRICH L. NICKEL, Das alte und das neue Bibliotheksgebäude, ebenda, S. 12–17, bes. S. 15.

³⁰ HARVEY / MORTIMER (wie Anm. 2), S. 21–25, bes. S. 23.

³¹ CHRISTIAN GELLINEK (Hg.), Europas Erster Baedeker. Filip von Zesens Amsterdam 1664, New York, Bern, Frankfurt am Main, Paris 1988, S. 190. Der Doolhof ist bereits in einem Amsterdamer Stadtplan von 1625 eingetragen, DIRK CHRISTIAAN MEIJER, Het Oude Doolhof te Amsterdam, in: Oud-Holland 1 (1883), S. 30–36 und 119–135, hier S. 33–34.

³² Bibliothek des Gemeentearchief Amsterdam. Über die Datierung und den Inhalt siehe MEIJER (wie Anm. 31), S. 121 und 124, S. 123–133. Weitere Führer von 1648, 1650 und 1672 sind bekannt.

³³ Meine Dissertation über Madame Tussaud's Exhibition und die Geschichte der Wachsfigurenkabinette (Kunsthistorisches Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin) handelt ausführlicher vom Doolhof und seinem ikonographischen Programm.

³⁴ WALTER STENGEL, Zeitvertreib. Zehn Kapitel Berliner Kulturgeschichte, Berlin 1969, S. 46–57, hier S. 55.

³⁵ Warum sie Anfang der 1660er Jahre schon repariert werden musste, ist unklar. Möglicherweise war der Wachskopf zerbrochen (worden) und Schöne sollte ihn kitten oder gar neu gießen.

Westminster Abbey.³⁶ Zeitgleich mit dieser Loslösung der Stellvertreterfigur vom Bestattungsritual und der nachlassenden Intensität von lebensgroßen Votivstiftungen in den Wallfahrtskirchen entstehen auch die ersten Wachsfigurenkabinette in Amsterdam, Paris und London,³⁷ wo die Porträtierten als lebende Doppelgänger vor einem meist zahlenden Publikum ausgestellt waren. Damit war die Darstellung als Wachsfigur aus dem Bereich des Totenkults und der kirchlichen Zeremonien gelöst und als religiös und konfessionell „neutrale“ Porträtform etabliert. So konnte auch eine Wachsfigur Luthers spätestens seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts als Schauobjekt kaum noch Kritik auf sich ziehen.

DIE IKONOGRAPHIE DES SITZENDEN LUTHER

Trotzdem blieb es wichtig – besonders, da die Wachsfigur zu den ersten ihrer Art in Deutschland gehört haben muss –, jegliche Assoziation zu katholischen Heiligen- oder den porträtähnlichen Votivskulpturen zu vermeiden. Luther durfte also auf keinen Fall betend, als Mittler zu Gott dargestellt werden; die Wachsfigur zeigt ihn denn auch als Wissenschaftler beim Studieren, Übersetzen und Kommentieren des Gotteswortes. Schon in den ersten Nachdrucken seiner Schriften tauchen Porträts auf, die den Reformator als „Geistesarbeiter“ am Schreibpult zeigen.³⁸ Auf einem Bild von 1523 sieht man ihn mit der Feder in der rechten Hand und mit der Linken die Seiten eines gebundenen Buches niederhaltend bei der Textarbeit (Abb. 4).³⁹ Bei Eintritt eines Boten, der ihm einen Brief überreicht, sieht er von seinem Buch auf. Auf zwei Brettern des Wandregals zur Rechten Luthers stehen, mit dem Rücken nach oben, etliche Bücher, was den Raum als Studierzimmer kennzeichnet. Die Taube über Luthers Kopf symbolisiert die Inspiration durch den Heiligen Geist, der ihm während der Arbeit beisteht. Die Bücher und das Schreibpult, die Luther als Gelehrten und Autoren kennzeichnen, sowie die über ihm schwebende Taube sind Elemente der Kirchenväter- und Evangelistenikonographie. Besonders für den Kirchenvater Hieronymus hatte sich die Darstellung als weltabgewandter Wissenschaftler „im Gehäus“, also in der Studierstube, durchgesetzt, an die sich die Ikonographie des sitzenden Luthers nun anschließt. Die Gleichsetzung Luthers mit dem gelehrten Heiligen bei der Arbeit distanziert sein Abbild von der populären Schutzheiligen-Ikonographie, die meist passive, statuarische Figuren hervorbringt. Die typische Heiligendarstellung ist hier noch gebrochen

³⁶ HARVEY/MORTIMER (wie Anm. 2), S. 79–94.

³⁷ Siehe meine Dissertation (wie Anm. 33).

³⁸ Luther im Porträt. Druckgrafik 1550–1900, Ausst.-Kat. Bad Oeynhausen u.a. 1983, S. 17, dort auch Beispiele.

³⁹ JOHANNES FICKER, Älteste Bildnisse Luthers, in: Zeitschrift des Vereins für Kirchengeschichte der Provinz Sachsen, Sonderdruck, Magdeburg 1920, Abb. 13 und S. 24.



Abb. 4: Rückseite des Titels der tschechischen Ausgabe von Luthers *Vom Anbeten des Sakraments*, Holzschnitt 1523



Abb. 5: Luther als Evangelist Matthäus bei der Bibelübersetzung, Neues Testament, gedruckt von Hans Lufft, Wittenberg 1530, Holzschnitt

durch den Boten, der Luther den Sendbrief der Böhmen überreicht.⁴⁰ Damit gelangt ein zeitspezifisches, biographisches Element in die Darstellung. Sie ist nicht durch physionomische Ähnlichkeit zum Porträt der historischen Person Martin Luther individualisiert, sondern durch den Einsatz von ikonographischen und narrativen Elementen.

Neben Hieronymus wurde Luther auch dem Evangelisten Matthäus ikonographisch angeglichen. In einer Illustration des Neuen Testaments, 1530 von Hans Lufft in Wittenberg gedruckt, ist dem älteren Reformator neben der Taube noch der Engel als Symbol des Evangelisten beigegeben (Abb. 5). Wie der Evangelist, so wird nahegelegt, bringt Luther mit seiner Arbeit an der Bibel das Wort Gottes den Menschen nahe. Bei den zwei Vögeln im Vordergrund handelt es sich wahrscheinlich um Rebhühner, die dem Mittelalter als Zeichen der asketischen Zurückgezogenheit galten und so auch zu Luthers abgeschiedener

⁴⁰ FICKER (wie Anm. 39), S. 24.



Abb. 6:
Luther am Tischpult schreibend,
anonymer Kupferstich, gegen 1680

Situation bei der Bibelübersetzung auf der Wartburg passen.⁴¹ Weitere Porträtstiche bestätigen und verbreiten den Typus „Luther als Gelehrter“ nach Hieronymus und Matthäus, wie ein anonymes Hüftbild von ungefähr 1680 (Abb. 6)⁴² zeigt. Auch bei der Aufstellung der Wachsfigur hatte man sich offenbar an solchen Lutherporträts orientiert, die sich ihrerseits mühelos aus der Ikonographie der christlichen Gelehrten ableiten lassen.

⁴¹ Weil sie sich mit ihrer braunen Färbung perfekt in ihrer Umgebung verbergen können und als Bodenbrüter auf der „unwirtlichen“ Erde leben, demonstrieren sie im mittelalterlichen Verständnis eine maßvolle Bescheidenheit. So wurden sie zu einem Attribut des zurückgezogenen Gelehrten. Auch Luther hatte sich auf der Wartburg verborgen und seine Wartburg-Zelle sogar als sein Patmos, seine Einsiedelei bezeichnet. Von den Rebhühnern berichtet außerdem Plinius, dass sie sich gegenseitig oder fremden Vögeln die Eier stehlen und ausbrüten. Nach dem spätantiken Tierbuch Physiologus gelten sie daher als Symbole des Teufels, der den unmündigen Menschen nachstellt und von Gott weglockt. Wie aber die frisch geschlüpften (Rebhuhn-)Küken der Stimme der wahren Mutter folgten, so würden auch die Menschen nach erlangter Reife die Stimme Gottes, die Luther durch seine Bibelübersetzung vernehmbar machte, wiedererkennen und ihr folgen. Ich danke Stefan Trinks, Berlin, für die ikonographische Beratung.

⁴² Dieses Porträt geht auf einen Kupferstich von Melchior Lorck von 1548 zurück, wo Luther noch einen Schreibgriffel anstelle der Feder hält und die Haltung der linken Hand etwas anders ist, vgl. JOACHIM KRUSE (Hg.), *Luthers Leben in Illustrationen des 18. und 19. Jahrhunderts*, Ausst.-Kat. Kunstsammlungen der Veste Coburg, Coburg 1980, S. 9.

Kurz vor 1730 entstand ein neuer Stich des sitzenden, beim Schreiben in einem Buch innehaltenden Professors (Abb. 7).⁴³ Er blickt jetzt den Betrachter direkt an. Sein linker Arm ist auffällig weit ausgestreckt, die Hand mit den gespreizten Fingern ruht auf einem Tuch. Luther arbeitet nicht mehr am Schreibpult, sondern an einem einfachen Tisch, an dessen Vorderseite die Fransenkante einer kurzen Tischdecke herunterhängt. Die Arbeitsplatte ist mit Ausnahme des Buches und eines Tintenfassens mit Sandstreuer leer. Ein nach links oben geraffter Vorhang, der Luther nach Art der Fürstenporträts würdevoll hinterfängt, gibt den Blick auf ein hohes Bücherregal frei: Er ist also nicht mehr in der privaten Studierstube beim Übersetzen und Bearbeiten von Schriften dargestellt, sondern als Autor in einer Bibliothek. Geschrieben hat er gerade den für seine Theologie zentralen Satz aus den Römerbriefen „Der Mensch wird allein gerecht durch den Glauben“ (Röm. 3,26). Die Ähnlichkeit mit einem weiteren Stich aus dem Jahr 1736, auf dem Luther in der gleichen Haltung mit dem merkwürdig ausgestreckten linken Arm und der auf dem Tuch ruhenden Hand zu sehen ist (Abb. 8),⁴⁴ legt nahe, dass beide Bilder auf ein gemeinsames Vorbild zurückgehen. Eine Inschrift auf diesem späteren Stich benennt es auch: „Dieses Kupfer ist gezeichnet nach dem Bilde, so zu Halle anno 1546 von dem toten Leichnam in Wachs gegossen und auf der Bibliothek zur L. Frau daselbst stehet.“ Die zwei Stiche sind also nicht Porträts von Luther, sondern die frühesten bekannten Ansichten der Luthereffigie in der Marienbibliothek.

Auf beiden Darstellungen ruht Luthers Linke seltsam gespreizt und weit vom Körper entfernt auf einem Tuch und hält nicht die Seiten eines Buches zurück, wie man es von der Situation erwarten könnte und auch auf den früheren Bildern (Abb. 4-6) sehen konnte. Wahrscheinlich war geplant, die Lutherfigur mit der linken Hand auf dem Buch in einer realistischen Schreibpose aufzustellen, was sich dann offenbar nicht umsetzen ließ, weil die Unterseite des Handabgusses nicht ganz eben war. Der abgestreckte Arm und die gespreizten Finger auf dem Tuch sind daher ein sicheres Zeichen, dass eine Darstellung die Wachsfigur zeigt, nicht etwa Luther selbst, wie die früheren Porträts, die vermutlich beim Aufbau der Figur als Vorbilder gedient hatten.

Auffällig ist besonders im späteren Stich (Abb. 8) die merkwürdige Sitzhaltung: Der Oberkörper ist weit nach vorn über den Tisch gebeugt, während der Kopf nach hinten geneigt – fast in den Nacken gelegt – ist. Zum Aufsehen von der Arbeit wäre ein Aufrichten des Oberkörpers bequemer gewesen. Offenbar wollte der fürstlich-dessauische Hofmaler Johann Anton Rüdiger, nach dessen Vorbild der Hallenser Universitätskupferstecher Christian Gottlob Liebe den Stich ausführte, mit dieser unnatürlichen Haltung zusätzlich

⁴³ Kupferstich von Johann Christoph Sysang, in: *Luther im Porträt* (wie Anm. 38), S. 48.

⁴⁴ Der Kupferstich von Christian Gottlob Liebe nach Johann Anton Rüdiger (Staatsbibliothek Berlin, Porträtsammlung), abgebildet in: OTTO KAMMER, *Lutherus redivivus – die Totenmaske und die umstrittene Effigie in Halle*, in: *Luther mit dem Schwan. Tod und Verklärung eines großen Mannes*, Ausst.-Kat. Lutherhalle, Wittenberg 1996, S. 25-32, hier Abb. 3, S. 26.

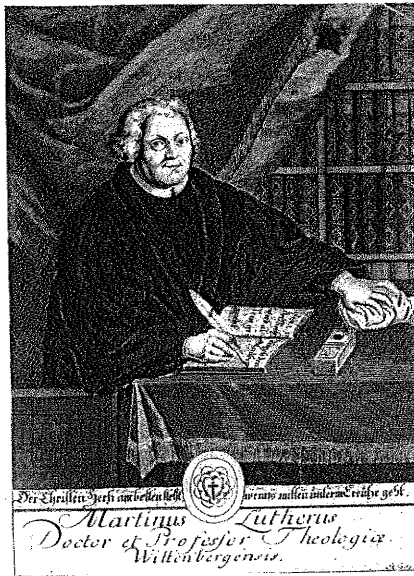


Abb. 7: Martinus Lutherus Doctor et Professor Theologiae Wittenbergensis, Kupferstich von Johann Christoph Sysang, wohl vor 1730



Abb. 8: D. Martin Luther. So sahe Luther aus ..., Kupferstich von Christian Gottlob Liebe nach Johann Anton Rüdiger, 1736

deutlich machen, dass die abgebildete Gestalt nicht Luther selbst, sondern seine Effigie, eine Schaupuppe, ist. Außerdem gibt Rüdiger die Figur nicht vor einem Bücherregal wieder, sondern rückt sie vor zwei hohe Fenster. Möglicherweise gibt das die wirkliche Aufstellung exakter wieder als die ältere anonyme Ansicht, denn auf der Bildinschrift war bereits der Aufstellungsort in der Bibliothek genannt und brauchte nicht mehr im Bild durch eine Bücherwand verdeutlicht werden. Auf dem Kopf trägt Rüdigers Luther eine Mütze – vielleicht ist es dieselbe, die Anfang des 20. Jahrhunderts noch existierte. Auch „sitzt“ die Figur auf dem Stuhl mit hoher, giebelbekrönter Lehne, der 200 Jahre später auf Fotografien zu sehen ist. Schließlich ist Rüdigers Darstellung noch ein aufrecht stehendes Buch mit der Aufschrift „Biblia“ und der Lutherrose auf dem Einband zugegeben, ein Verweis auf die bereits abgeschlossene Bibelübersetzung.⁴⁵ Wie zahlreiche Nachstiche

⁴⁵ Bei dieser Bibel soll es sich um die von Luther mit einer Widmung versehene und Felicitas von Salmenitz geschenkte Gesamtbibel handeln, die sich noch heute in der Marienbibliothek befindet. Allerdings hat diese einen anderen, historischen Einband.

beweisen,⁴⁶ setzte sich Rüdigers Bild bei der Reproduktion der Figur gegenüber dem anonymen früheren Stich durch. Es ist denkbar, dass die Sitzfigur nach Anfertigung dieser ersten bildlichen Wiedergabe 1730 noch einmal verändert und so ein neues Bild notwendig wurde – dafür spräche auch die kurze zeitliche Abfolge der Bilder. Vielleicht gab Rüdigers Abbildung das Porträt und seine Umgebung aber auch lediglich exakter wieder, so dass es eine glaubwürdigere Bildquelle zu sein schien.

VOM „AUTHENTISCHEN“ LUTHER ZUM SCHAUOBJEKT

Dass Christian Gottlob Liebes Stich nach Rüdiger als authentisches Abbild des Reformators angesehen wurde – und das nicht obwohl, sondern gerade weil er die Wachsfigur abbildete – belegt die Bildunterschrift: „So sahe Luther aus, der theure Gottes-Mann, / (...) dessen Heldenmuth kein Kiel entwerfen kann.“ Das in der Überschrift konkretisierte Wachsporträt wird indirekt sogar als „dem Kiel“, also dem geschriebenen Wort, überlegen bezeichnet, denn der Text ruft auf, das Bild als Beweis für das Aussehen des „theuren Gottes-Mannes“ anzunehmen, dem die Biographen nicht gerecht werden könnten. Diese Wertschätzung des Bildes gegenüber dem Wort mag im protestantischen Kontext überraschen – tatsächlich aber hatte Luther, im Gegensatz zu anderen Reformatoren, ein indifferentes, kein feindliches Verhältnis zu Bildern. Er befürwortete einen didaktischen Gebrauch von Bildern und tolerierte, dass sein eigenes Bildnis durch die Cranach-Werkstatt als Druckgraphik und Gemälde verbreitet wurde, was ihn zum meist-porträtierten Mann seines Zeitalters machte.⁴⁷ Da das Wachsporträt ihn nicht in einem sakralen Kontext und auch nicht betend zeigte – vor allem die Sitzhaltung unterschied es von den meisten Heiligen- und Motivfiguren –, sondern als Gelehrten in einem genreartigen Kontext, konnte es offenbar der Bildkritik gut widerstehen, zumal es in einer Bibliothek und nicht im Kirchenraum ausgestellt war. Das Sitzmotiv war außerdem mit den täuschend ähnlichen Repräsentationsfiguren in Wachs verknüpft, welche Ende des 17. und Anfang des 18. Jahr-

⁴⁶ Der bekannteste von Johann David Schleuen (d. Ä.), 1742, in: Luther im Porträt (wie Anm. 38), Abb. 37; weitere Variationen ebenda. Nr. 92 und KAMMER (wie Anm. 44), S. 25. Die Komposition wurde mehrfach für Frontispize von Lutherschriften verwendet, z. B. der sehr ähnliche Nachstich von Johann David Schleuen bei Johann Jacob Rambachs Auswahl Luthers Kleiner Schriften (2. Auflage, Berlin und Halle 1744). Eine vor allem im Format und im Gesicht Luthers leicht abweichende Variante von J. D. Philippin (geb. Sysangin) mit der Unterschrift „Dieses Kupfer ist gezeichnet nach dem Bilde so a. 1546 von dem toten Leichnam in Wachs gegossen und auf der Bibliothec zur L. Frau in Halle stehet“ geht Keils „D. Martin Luthers merkwürdige Lebensumstände“, Leipzig 1764, Teil 4, voran.

⁴⁷ MARTIN WARNKE, Cranachs Luther. Entwürfe für ein Image, Frankfurt a.M. 1984.

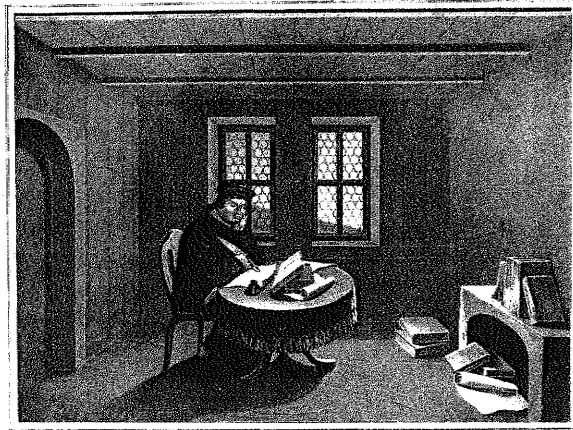


Abb. 9:
LUTHER /
auf der Wartburg /
nach dem Original-
Wachsabguss in der
Marienbibliothek in
Erfurth, Lithographie
von Wilhelm Baron
von Löwenstern,
vor 1827

hundreds Fürsten und Könige von sich anfertigen ließen.⁴⁸ Auch die Tatsache, dass die Figur mit Hilfe des Naturabgusses hergestellt wurde, wie auch die Inschrift betont, – sie also ein mechanisches Selbst-Bildnis, „nicht von Hand gemacht“ war – mag geholfen haben, eventuelle Vorwürfe der Bildstürmer abzuwenden.

Als authentisches Abbild Luthers wurde die Wachsfigur auch Anfang des 19. Jahrhunderts aufgefasst. Auf einer Lithographie aus der Lutherlebenfolge des Wilhelm Baron von Löwenstern aus der Zeit um 1827 sieht man den Reformator an einem runden Tisch in seiner Zelle auf der Wartburg sitzen (Abb. 9).⁴⁹ Er hält eine Schreibfeder in der Hand und ist ganz in die Arbeit mit der vor ihm auf einer Buchstütze stehenden Bibel vertieft. Obwohl für die Wartburgzelle der bärtige Porträttypus „Junker Jörg“ angemessen gewesen wäre, ist hier „Doktor Luther“ mit Schaub und Barett zu sehen – ein Widerspruch, den der Bildtitel klärt: „Luther/ auf der Wartburg / nach dem Original-Wachsabguss in der Marienbibliothek in Erfurth“, wobei Erfurth hier fälschlich für Halle steht. Die Lithographie zeigt also eine Art Collage des Motivs der Hallenser Wachsfigur und der Innenansicht des

⁴⁸ Z. B. Kurfürst Friedrich III. von Brandenburg, dessen Wachsfigur von ca. 1699 herrührt. HORST BREDEKAMP, Vom Wachskörper zur Goldkrone. Die Versprechung der Effigies, in: Preußen 1701. Eine europäische Geschichte, hrsg. vom Deutschen Historischen Museum und der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg, Essayband zum Ausst.-Kat. Berlin, Schloss Charlottenburg, 2001, S. 353–357.

⁴⁹ KRUSE (wie Anm. 42), Nr. 34.10.1.

Luther-„Gefängnisses“ auf der Wartburg.⁵⁰ Dass Löwenstern in dieser Darstellung den Doktor-Luther-Typus einem „Junker Jörg“ vorzieht,⁵¹ zeigt seinen Wunsch nach einem authentischen Lutherbild für die szenische Belebung seiner Ansicht. Dazu greift er auf eine historisch-verbürgte Quelle zurück, obwohl sie zeitlich nicht genau ins Bild passt.

Auch der Berliner Bildhauer Johann Gottfried Schadow hatte im Sommer 1806 auf einer Dienstreise zu den Lutherstätten, auf welcher der Standort für das von ihm auszuführende Lutherdenkmal der *Vaterländisch-literarischen Gesellschaft der Grafschaft Mansfeld* geprüft werden sollte, die Totenmaske in Halle gezeichnet und vermessen.⁵² Er wollte sich auf dieser Reise „in seiner Phantasie ein richtiges Bild, sowohl des großen Mannes selbst als auch seiner Umgebung (...) schaffen“⁵³ und suchte nach möglichst authentischen Vorlagen für seine geplante Bildnisstatue. Aus der empirischen Beschäftigung mit verschiedenen Lutherporträts, die er zeichnete, durchpauste oder physiognomisch vermaß, entwickelte er ein „neues Bild Luthers“,⁵⁴ das er als Vorlage für sein Denkmal nutzte. Gesichtsabgüsse wie zum Beispiel Totenmasken galten auch den Bildhauern des 19. Jahrhunderts als geeignete Quellen für Porträts, denn sie schienen den Menschen unmittelbar ohne fremde Einwirkung und maßstabsgetreu wiederzugeben. So schätzte Schadow auch Luthers Porträtfigur und die darin eingearbeitete Totenmaske als authentisches historisches Dokument über das Aussehen des Reformators.⁵⁵

Als dann aber 1891 ein moderner Neubau für die Marienbibliothek eröffnet wurde, der die barocke Bibliothek ersetzte, brachte man die Lutherfigur in einem relativ unzugänglichen Turmzimmer unter. Nachdem die bei einer Leipziger Firma bestellten Gipsreproduktionen des Gesichts zu Verkaufszwecken nur schleppenden Absatz fanden,⁵⁶ produ-

⁵⁰ Seine Vorbilder sind Gottfried Arnold Lehmanns „Denkmale aus dem Leben Luthers“ von 1811, 1815 oder 1818, KRUSE (wie Anm. 42), Nr. 22, und Friedrich Campes „Erinnerungs-Tafel“ zum Lutherjubiläum 1817, ebenda, Nr. 26.7. Der falsche Bildtitel rührt von Löwenstern her. Die Haltung des linken Arms weicht bei der Gestalt auf dem Bild von der Figur ab. Ich danke Martin Steffens für den Hinweis auf diese Abbildung.

⁵¹ Es gibt allerdings eine Variation des Bildes, in der Löwenstern den Junker-Jörg-Typus benutzt, KRUSE (wie Anm. 42), Nr. 34.10.2–3.

⁵² MARTIN STEFFENS, „Dem wahrhaft großen Dr. Martin Luther ein Ehrenmal zu errichten“, in: „Was groß ist, muß groß gefeiert werden.“ Preussische Lutherverehrung im Mansfelder Land, Ausst.-Kat. Eisleben, Lutherarmenschule 2002, S. 113–184, bes. S. 136–138. Die Zeichnungen mit Maßangaben haben sich im Skizzenbuch B, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Bl. 14–16, erhalten.

⁵³ Gemeinsamer Bericht der Denkmalskommission, 1817, zitiert in: STEFFENS (wie Anm. 52), S. 136.

⁵⁴ Gemeinsamer Bericht von Schadow und Rabe, 1806, zitiert in: STEFFENS (wie Anm. 52), S. 38.

⁵⁵ Schadows Luther-Standbild, das 1821 in Wittenberg enthüllt wurde, diente dann wohl als Vorbild für das Wachsporträt in Madame Tussauds Wachsfigurenkabinett in London, wo Luther, dargestellt in einem Gewand „from an original statue“, zusammen mit „John Calvin“ und John Knox seit den 1830er Jahren zum Kanon der „great men“ gehörte, vgl. z. B. Biographical and Descriptive Sketches of the Distinguished Characters which compose the Unrivalled Exhibition of Madame Tussaud & Sons, London 1840, Nr. 44, 45, 46 (Luther).

⁵⁶ DIECK (wie Anm. 14), S. 205.



Abb. 10: Die Lutherfigur in der Marienbibliothek zu Halle, Fotografie von Fritz Möller, 1917



Abb. 11: Kopf der Lutherfigur, Fotografie von Fritz Möller, 1917

zierte man zum 400. Jahrestag des Thesenanschlages 1917 eine Serie von Fotografien von der Figur (Abb. 1, Abb. 10), die als Postkarten an Besucher verkauft wurden. Im Vergleich zu den Stichen der 18. Jahrhunderts fällt vor allem auf, dass die Haltung Luthers verändert wurde. Er ist nicht mehr beim Schreiben mit Feder in der Hand dargestellt, sondern als Lesender, der nun wieder wie in den Lutherporträts des 17. Jahrhunderts die Linke beschwerend auf die Buchseiten legt. Den Kopf, der ganz der Lektüre zugeneigt ist, bedeckt eine große Mütze, denn die eingesetzten Haare sind dem Alter zum Opfer gefallen und entfernt worden. Dass der Lesende nicht aufblickt und den Betrachter nicht wahrnimmt, macht die Figur vollends zum selbstgenügsamen Schauobjekt. Der Betrachter wird zum Augenzeugen eines Ereignisses, das in einer anderen Wirklichkeitsebene stattfindet, die von der eigenen verschieden ist. Während der aufblickende Luther dem Besucher als „Gesprächspartner“ oder Vermittler erscheint, schafft die modernere Inszenierung Distanz und historisiert das Dargestellte. Der an und mit der Bibel arbeitende Luther ist nicht mehr Teil des Erlebnisraumes des Betrachters, sondern ist zu einem „Tableau“, einem dreidimensionalen Bild, geworden. Die Wachsfigur wandelte sich von der Repräsentation⁵⁷ Luthers zu seinem bloßen Abbild, vom historischen Relikt zur Historien-Darstellung.

⁵⁷ Im Sinne der Herrscherrepräsentation, bei der ein Bild oder Symbol die physische Anwesenheit des Herrschers vertreten kann.

ERMITTLUNGEN ZUR ECHTHEIT

Vielleicht ausgelöst durch dieses neue Verständnis der Wachsfigur begann man sich zu fragen, ob die Totenmaske an der Figur überhaupt echt war. 1926 wurden daher die Gesichts- und Handabgüsse an den Anthropologen der Universität Halle, Hans Hahne, zur Untersuchung geschickt. Hahne bestätigte, dass es sich eindeutig um Abgüsse von einem Toten handele.⁵⁸ Jedoch war der Gesichtsabguss stark überarbeitet worden, um das Gesicht lebendig und jünger erscheinen zu lassen: An der linken, ursprünglich voluminöseren Gesichtshälfte hatte man Wachs entfernt, die Oberlippe schräg angeschnitten, um sie deutlicher zu machen und die Glasplättchen für die Augen fast direkt auf die geschlossen abgegosenen Lider aufgesetzt (Abb. 11).⁵⁹ Außerdem ritzte man Falten in die Stirn und in die Augenwinkel, um dem toten Gesicht einen spannungsvolleren Ausdruck zu geben. Trotz der Überarbeitungen war es für Hahne eindeutig, dass es sich, verglichen mit der Zeichnung, die Lukas Furtenagel an Luthers Totenbett gemacht hatte (Abb. 2), bei der Totenmaske „hinsichtlich der Maße und Kurven, der Gesichtsbreite und Länge, im Verhältnis von Nasenlänge zu den anderen Gesichtsmaßen usw.“ um die Luthers handeln musste.⁶⁰ Die Bearbeitung der linken Gesichtshälfte kann so erklärt werden, dass Luthers Leiche seitlich geneigt gelegen haben muss, wobei eine Ansammlung von Körperflüssigkeit auf dieser Seite eine Schwellung ergaben, welche der Bearbeiter der Totenmaske dann abgeschwächt hat. Allgemein scheint der Bearbeiter den Gesichtsabguss den Cranach'schen Bildnissen des jüngeren Luthers, einem „allgemeine[n] Lutheridealgesicht der späteren Zeit“ angeglichen zu haben.⁶¹

Die merkwürdige Spreizung der linken Hand erklärt Hahne mit dem gewaltsamen Aufbiegen der Finger vor dem Ende der Totenstarre, wobei die Fingergelenke beschädigt worden seien. Da Luthers Hände ursprünglich eine Bethaltung gehabt hätten, bei welcher der linke Daumen zwischen dem rechten Daumen und Zeigefinger steckte, hätte sich beim Auseinandernehmen der Hände für die Rechte automatisch eine Schreibhaltung ergeben.⁶² Es ist aber wahrscheinlicher, dass die Hände bereits bewusst in einer bestimmten

⁵⁸ HAHNE 1931 (wie Anm. 2), S. 74-79. Schon 1917 hatte eine Kommission des Vereins für religiöse Kunst die Totenmaske in situ auf Echtheit untersucht, DIECK (wie Anm. 14), S. 206.

⁵⁹ Zwei, in Details voneinander abweichende Beschreibungen des Zustands der Wachsmaske und der Überarbeitungen stammen von HAHNE 1931 (wie Anm. 2) und von Johannes Fickers Mitarbeiter Alfred Dieck, die ebenfalls Ende der 1920er Jahre entstanden, aber erst mehr als drei Jahrzehnte später erschienen ist (wie Anm. 14). Hier auch eine ausführliche Bibliographie zum Streit der dreißiger Jahre um die Echtheit der Maske.

⁶⁰ HAHNE 1931 (wie Anm. 2), S. 77. DIECK schließt sich Hahnes Urteil über die Echtheit an.

⁶¹ HANS HAHNE, Luther als mitteldeutscher Mensch, in: OSKAR THULIN (Hg.), 450 Jahre Luther, Sonderausgabe der Illustrierten Zeitung, 1933, S. 4-5.

⁶² Genaueres zur Schreibhaltung bei DIECK (wie Anm. 14), S. 210.

Haltung abgegossen wurden, da Abgüsse sicherlich gemäß dem zeitgenössischen Gebrauch von Totenmasken als Mittel zum Zweck, als Vorbilder für eine Porträtskulptur dienen sollten.

So überzeugend Hahnes medizinisch-pathologische Analyse des wächsernen Totenabgusses insgesamt ist, so sehr überraschen seiner Schlussfolgerungen als „Menschenkundler“. ⁶³ An den Handabgüssen zum Beispiel beobachtet er Einzelheiten, die „ganz kennzeichnende Schlüsse auf Charakter und Wesensart des zugehörigen Menschen nach alten, in der Gegenwart wissenschaftlich neu unterbauten Regeln zulassen“. ⁶⁴ Damit bezieht sich der Anthropologe, der ein frühes NSDAP-Mitglied war, ⁶⁵ auf die Theorien der Physiognomie, der Phrenologie oder Schädelkunde und der „Rassenkunde“, mit denen seit dem 18. Jahrhundert und besonders unter den Nationalsozialisten versucht wurde, aus der Ausprägung äußerer Merkmale die Menschen charakterlich, moralisch und dann auch „rassisch“ einzuordnen und zu bewerten. ⁶⁶ Da die Kriterien allerdings nur mit Hilfe bereits existierender Vorurteile entwickelt werden konnten, bestätigten diese Methoden auch nur Vorurteile. So entdeckte Hahne an Luther also Hände „mit den starken Mittelfingern des sich mühenden ‚Arbeiters‘, mit den gekrümmten Kleinfingern des geistig äußerst Regsamen, mit den schönen Goldfingern des künstlerisch Begabten usw.“, was die Zuschreibung der Totenabgüsse für Hahne vollauf bestätigt, denn er wollte ja genau diese Eigenschaften finden: „Auch das Überfassen der linken über die rechte Hand bei der ‚Bet-Haltung‘ entspricht charakterologisch der gemütsstarken, seelisch aktiven Persönlichkeit Luthers“ ⁶⁷ – dass Luther wohl nicht mit gefalteten Händen gestorben sein wird und diese Haltung daher ein nachträgliches Arrangement an einem Toten sein könnte, kam ihm nicht in den Sinn.

Trotz dieser in sich kreisenden Argumentation war Hahne um Authentizität der Forschungsgrundlage bemüht. Um nun eine „echte“ Totenmaske zu erhalten, versuchte er, die früheren Bearbeitungen – von ihm herablassend „Verschlimmbesserungen“ genannt – wie-

⁶³ HAHNE 1933 (wie Anm. 61), S. 4.

⁶⁴ HAHNE 1931 (wie Anm. 2), S. 78.

⁶⁵ SIEGFRIED BRÄUER, Der urdeutsche und tief christliche Reformator. Zur Planung und Vorbereitung der Wittenberger Luther-Festtage 1933, in: STEFAN OEHMIG (Hg.), 700 Jahre Wittenberg. Stadt. Universität. Reformation, Weimar 1995, S. 546–563, bes. S. 551.

⁶⁶ Zu Phrenologie und Schädelkunde siehe MICHAEL HAGNER, Gehirnführung. Zur Anatomie der geistigen Funktionen, 1870–1930, in: MICHAEL HAGNER (Hrsg.), Ecce Cortex. Beiträge zur Geschichte des modernen Gehirns, Göttingen 1999, S. 177–205. War Hahnes Lutherbild in seinem Bericht von 1931 „nur“ charakterologisch verbrämt, weitete er seine Klassifikation zum Lutherjubiläum 1933 auch noch „rassisch“ aus. In seinem Beitrag zur Jubiläumsschrift beschreibt er den Reformator als Mann mit „ostisch-ostmitteldeutsch-mitte-leuropäischen, ostoberdeutschen Zügen und Einschlügen alter mitteleuropäischer, an die waldigen Mittelgebirge gebundener Eigenarten.“ HAHNE 1933 (wie Anm. 61), S. 4. Zu den Beiträgen der Festschrift siehe BRÄUER (wie Anm. 65).

⁶⁷ HAHNE 1931 (wie Anm. 2), S. 78.

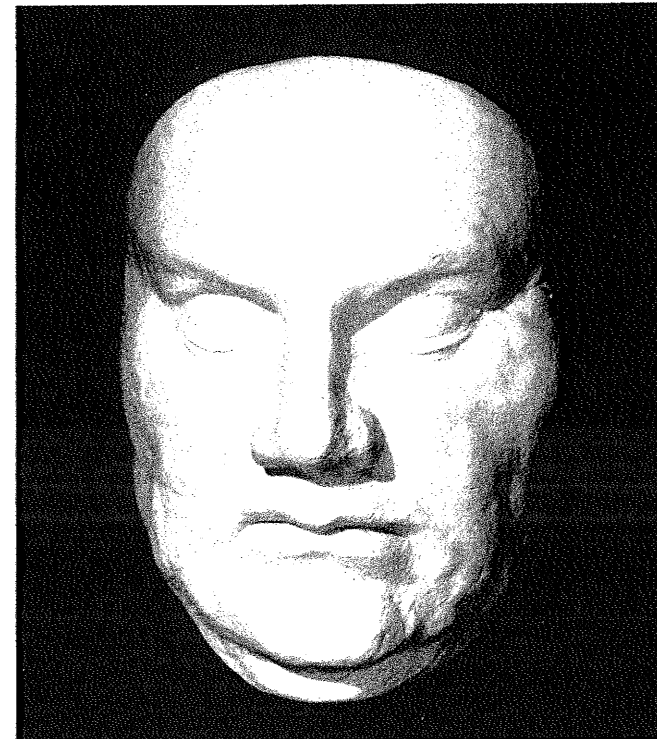


Abb. 12:
Hans Hahnes
Rekonstruktion der
Totenmaske Luthers,
Gips, 1926

der rückgängig zu machen: ⁶⁸ An einem neuangefertigten Abguss „schloss“ er die aufgeschnittenen Augen, machte die angeschnittenen Lippen voller, glättete die nachträglichen Falten und veränderte vor allem den Ausschnitt, indem er den Halsansatz mit dem Kehlkopf, die Seitenpartien mit den Ohren sowie die hohe Stirn entfernte und nur das Gesicht beibehielt. ⁶⁹ Was er dadurch erhielt und was immer wieder als „rekonstruierte Totenmaske“ bezeichnet ist (Abb. 12), ist aber nichts anderes als eine Neubearbeitung nach dem Furtenagelschen Totenbild, an dem er sich so nah orientierte. So wiederholte er weder die Schwellungen und Verzerrungen des Gesichts, die durch verschiedene Lagerungen und Umbettungen des Toten entstanden, noch gab er den Mund nach bestem Wissen wieder: Er gesteht ein, „Umformungen am Munde vorgenommen [zu haben], da Manchem die im

⁶⁸ Später spricht er auch von einer „gereinigten“ Totenmaske, HAHNE 1933 (wie Anm. 61), S. 5.

⁶⁹ Hahne ließ bei seiner „Rekonstruktion“ die Ohren weg, obwohl er sie für besonders charakteristische Abgüsse der „Lutherohren“ hielt, HAHNE 1931 (wie Anm. 2), S. 76–77. Sie sind auf Furtenagels Totenbild jedoch gar nicht zu sehen.

Tode leblos gewordenen Lippen unlieb sind“. Das Ergebnis betrachtet er selbst als eine legitime Idealisierung, denn „Ehrfurcht und Liebe haben (...) die Hand geführt.“⁷⁰

Das Besondere an Luthers religiöser Auffassung jedoch, seinen theologischen „Charakter“, beschreiben diese „Beobachtungen“ und „Rekonstruktionen“ nicht. Es ging um menschliche Charaktereigenschaften, um eine Vergegenwärtigung der Persönlichkeit Luthers, zu der die Wachsf figur nichts beitragen konnte, weil sie Luther einer bestimmten Ikonographie folgend wiedergab. Bürgte diese Ikonographie vom 17. bis ins 19. Jahrhundert hinein für die Authentizität des Dargestellten, wurde sie zu Anfang des 20. Jahrhunderts als Verminderung von Authentizität gesehen. Nur noch die historisch belegbare, physische Identität des Menschen konnte als glaubhaftes Bildnis gelten. Der Künstler der Lutherfigur, die ihn als lebenden, arbeitenden Pseudo-Evangelisten erkennbar machte, hatte das „eigentliche“ Porträt, die Totenmaske, in der sich die Züge des genialen Reformators selbständig eingeschrieben hatten, durch seine Bearbeitung zerstört.

„LUTHERSCHÄNDUNG“

Während die Aufmerksamkeit, die Hahnes Beobachtungen zur Authentizität des Lutherporträts auf die Wachsf figur lenkten, die Forschung zu einer umfassenden Übersicht der Lutherporträts animierte,⁷¹ scheint sie der Figur selbst zum Verhängnis geworden zu sein. Zwar war sie seit ihrer Aufstellung in der Sakristei der Marienkirche 1924 wieder näher an den Besucherverkehr herangerückt als 1891 nach dem Umbau der Bibliothek, doch wurde das Original-Wachsp orträt mit den Händen, nachdem sie 1926 abgenommen und an der Figur durch eine Kopie ersetzt worden waren, bald von der Porträtfigur gesondert in einem Kasten aufbewahrt und gezeigt. Die kostbaren historischen Originale waren nun nicht mehr mit der Figur verbunden, welche als unbedeutende Puppe übrig blieb. Der Wachsausguss der Totenmaske war dadurch enorm aufgewertet, während die Wachsf figur den modernen Vergegenwärtigungs-Wünschen durch den Verlust des „Authentischen“ nicht mehr gerecht werden konnte. Hinzu kam, dass 1923 und 1927 erste Filme über Luthers Leben entstanden, deren mit Bewegung und Sprache ausgestattete Bilder die Menschen mehr ansprachen, als die Wachsf figur.⁷²

1927 kam es zum Streit, nachdem der Kunsthistoriker Ernst Benkard über die „Panoptikumsfigur des Reformators“ geäußert hatte, was seit dem 16. Jahrhundert zu befürchten

⁷⁰ HAHNE 1931 (wie Anm. 2), S. 78-79.

⁷¹ Eine große Ausstellung von Lutherbildnissen fand unter Mitwirkung von Hahne und dem Kunsthistoriker, Archäologen und Theologen Johannes Ficker seit 1931 in Halle statt, JOHANNES FICKER, Die Bildnisse Luthers aus der Zeit seines Lebens, in: Luther-Jahrbuch 16 (1934), S. 103-161, bes. S. 103.

⁷² Zur Konkurrenz von Film und Wachsf figurenkabinett siehe meine Dissertation (wie Anm. 33).

stand: „sie bleibt im Herzen des protestantischen Sachsens eine pikante Parallele zu der Heiligenverehrung der katholischen Gläubigen. Abgesehen davon, daß noch heute diesem heiligen Luther Blumensträußen von der Bevölkerung dargebracht werden, zeigt überhaupt schon sein Dasein, daß weite Schichten nicht ohne Heroendienst auskommen werden.“⁷³ Pfarrer Fritze reagierte empört auf die Andeutung „katholischen“ Verhaltens in seiner Kirche: „Das ist einfach erlogen! Niemals ist es einem Besucher der Marienkirche eingefallen, in der Lutherfigur etwas anderes zu sehen als eine eigenartige künstlerische Rarität. (...) An Kultus und Verehrung der Maske denkt kein Mensch.“⁷⁴

Doch diese Beteuerungen kamen zu spät. 1928 erschien in Ludendorffs Volkswarte-Verlag eine Hetzschrift, die nachweisen wollte, dass Luther von einem Verbund von Juden, Jesuiten und Geheimbündlern ermordet wurde, der das deutsche Volk durch Ausschalten von „Geistesgrößen“ schädigen wollte.⁷⁵ Als die Autorin Mathilde Ludendorff, die mit ihrem Mann, dem Hitler-Vertrauten Erich Ludendorff, für eine der „nordischen Rasse“ gemäßen Religion eintrat,⁷⁶ 1930 von der Existenz der Totenmaske erfuhr, entwickelte sie diese Verschwörungstheorie noch weiter. Durch die Anbringung des kostbaren historischen Totenporträts an die Figur und die gelegentliche Vorzeigung dieser Konstruktion würde das Andenken Luthers nachhaltig „geschändet“: „Der Rom-Judafluch hat es erreicht, daß (...) in protestantischen Kreisen dieses heilige Vermächtnis, dies treuste edle Abbild Luthers, ‚Das Schreckgespenst‘ von Halle heißen kann, gerade weil es nicht völlig geheimgehalten, sondern einigen gezeigt wird.“⁷⁷ Weiter heißt es: „Wir sind sonst nur gewöhnt, daß man auf Jahrmärkten in einem ‚Panoptikum‘ mit Kleidern drapierte, lebensgroße Puppen mit Wachsköpfen und Händen ausstellt, die an sich vom Volke schon meist als erschreckende, Leben vortäuschende Erscheinungen aufgefasst werden. Sie haben aber keine Totenmasken auf. Dass man aber die ungeheure Roheit besitzt, ohne jede Ehrfurcht vor der Maske, die von den Gesichtszügen des toten Luther abgenommen ist, sie auf eine Puppe zu montieren und diese mit Amtskleidern, wie Luther sie trug, zu maskieren, das sollte kein Mensch für möglich halten, der die tollkühne Frechheit der Geheimorden bei der Ausführung ihrer Verhöhnung der Ermordeten nicht kennt.“⁷⁸ Es war also die Mischung der kommerziell-vergnügli chen und der religiös-kirchlichen Sphären, die als so schändlich empfunden wurde. Dass die Figuren im Wachsf figurenkabinett scheußlich

⁷³ BENKARD (wie Anm. 6), Ähnlich auch in BENKARD (wie Anm. 4).

⁷⁴ FRITZE (wie Anm. 1).

⁷⁵ LUDENDORFF (wie Anm. 4), 1. Auflage 1928. Der Verlag gehörte dem Ehemann der Autorin, Erich Ludendorff. Zur Biographie KAMMER (wie Anm. 44), S. 29-30; Deutsche Biographische Enzyklopädie 6 (1997).

⁷⁶ Diese der „rassischen Art [der Deutschen] entsprechende Form des Gotterlebens (...), das frei von Glaubenssätzen und Kirchentum das Handeln leiten“ sollte, nannte sie Deutsche Gotterkenntnis, Art. Deutsche Gotterkenntnis, in: Volks-Brockhaus, Leipzig 1941, S. 129.

⁷⁷ LUDENDORFF (wie Anm. 4), S. 37.

⁷⁸ Ebd. S. 38.

waren, konnte Ludendorff ihnen noch verzeihen, denn es waren unbedeutende Puppen, die den Betrachtern Leben vorgaukelt sollten – doch die Totenmaske, welche die „Seelen-schrift des ganzen Lebens [des großen Toren]“ dokumentierte, durfte so nicht erscheinen.

Und nicht nur die Tatsache, dass eine Figur angefertigt wurde, störte Ludendorff, auch in der Aufstellung derselben witterte sie eine diabolische Inszenierung: „Sie war dort [in der Marienbibliothek] (...) so aufgestellt, daß bei geöffneter Tür der Besucher erst gar nichts davon sah, da der geöffnete Türflügel den in der Ecke stehenden Sessel mit der Puppe und den Tisch ganz verdeckte. Hierdurch war erreicht, daß der Besucher bei der Besichtigung der Bibliothek nun unwillkürlich erschrak, wenn er nach Schließen der Türe unerwartet vor der Wachspuppe stand (...)“.⁷⁹ Der Vorwurf gilt hier also der inszenierten Überraschung, in welcher der Besucher die Figur für eine kurze Zeit für lebendig halten konnte. Die Gefahr in dieser Täuschung und im Aufbau der Figur insgesamt liege nun in der Ablenkung durch das Erschrecken. Dem Besucher werde dadurch das Vertiefen in das Antlitz Luthers unmöglich gemacht: „Wenn diese Figur auf Lichtbildern auch ganz natürlich wirkt, so sieht sie dank des Wachsgesichtes und der Hände und dank einer grauen-vollen Zurichtung für den Laien gespenstig aus, und da sie noch obendrein in einem düsteren Gelasse sitzt, ist sie wohl geeignet, das mit Höllenfurcht verängstigte Volk zu erschrecken, so daß es bei solcher Aufmachung und solcher Beleuchtung gar nicht fähig ist, die wunderbaren Züge dieser Totenmaske in Ruhe auf sich wirken zu lassen.“⁸⁰ Wahrscheinlich war jedoch ganz das Gegenteil der Fall, dass nämlich, wie im Wachsfigurenkabinett, der Betrachter von der Ambivalenz der Figur eher angezogen als abgestossen wurde.

Weitere „Schändungen“ vermeinte Ludendorff in einem nahe beigestellten Reliquienkreuz sowie einem kleinen runden Lutherbild aufgespürt zu haben. Letzteres sei so bei der Figur an der Wand angebracht, dass es perspektivisch genau in einer ebenfalls ausgestellten Monstranz erscheine. Ludendorff interpretiert diese Beobachtungen als „Symbol-taten“, mit denen die „Feinde Luthers“ Einfluss auf die Wirklichkeit zu erlangen suchten. Sie seien ein Symbol dafür, „daß magische Kräfte‘ Luther und seine Kirche zurück nach Rom ziehen und zwingen“.⁸¹ Die „Verunglimpfung“ von Luthers Person durch die Inszenierung einer Wachsfigur, die sein Andenken an populäre Vergnügen annäherte und lächerlich mache, das Betrachten der „authentischen“ Totenmaske verhindere, sowie mit Hilfe symbolischer Praktiken Luthers Wirken aufzuheben versuche, war aus Ludendorffs verdrehter Perspektive also perfekt.

In Zeiten, in denen in Deutschland Vorwürfe gegen Juden auf fruchtbaren Boden fielen, konnte es wenig nützen, dass sich Pfarrer Fritze vehement gegen solche Verleum-

dungen wehrte.⁸² Im April 1931 besichtigte die Kirchenleitung zusammen mit Johannes Ficker, Hans Hahne und anderen die Figur. Es wird festgestellt, dass die Verlebendigung der Totenmaske als Wachsfigur keineswegs als Schändung, sondern „als eine ganz besondere einzigartige Ehrung gemeint war“ – vermutlich war sie sogar das älteste skulpturale Denkmal einer nicht-adeligen Person in Deutschland überhaupt. Die Figur sollte auch weiterhin bleiben, wo sie war, „nur wäre ratsam[,] sie nach den vorhandenen Stichen schöner zu gestalten“.⁸³ Es war also eine Restaurierung der Figur nach historischen Bildquellen wie dem Stich Liebes angestrebt. Ganz ungeteilt war die Zustimmung nicht, der Konsistorialrat Fehl fand, die „Puppe habe keinen kunsthistorischen Wert und könnte ohne Weiteres verschwinden“. Allerdings wollte man auf keinen Fall den Anschein erwecken, die Kirche ließe sich von den „demagogischen Forderungen der Kreise um Ludendorff“ beeindrucken, so dass beschlossen wurde, die Besucher der Kirche durch einen wissenschaftlichen Führer vom Wert der Figur für die Wissenschaft zu überzeugen. Diese kleine Publikation, die im Herbst 1931 in Druck ging, ist die letzte Spur der Wachsfigur, bevor sie von Mathilde Ludendorff 1933 erneut als vermeindliches Schandbild angeprangert wurde und kurz danach für immer verschwand. In einem Führer zur Marienkirche 1941 wird nur noch die Totenmaske beschrieben, die Figur wird nicht mehr erwähnt.⁸⁴

Obwohl die Diskussion der dreißiger Jahre um die Wachsfigur im protestantischen Kirchenraum weitgehend schriftlich fixiert ist, findet sich kein Beleg für das stille Ende des Lutherporträts. Ob die Figur tatsächlich aus kirchenpolitischen Gründen abgebaut wurde oder während des Krieges an einem Auslagerungsort verschwand,⁸⁵ ist nicht festgehalten worden. Ihr undokumentiertes Verschwinden spiegelt somit ihre ebenfalls nur ungenau feststellbaren Entstehungsumstände. Wenn sich das protestantische Schriftprinzip auch in einem ausgeprägten Dokumentationsdrang ausdrückt,⁸⁶ ist das Versäumnis hier besonders auffällig. Dass die Archive sowohl über die Aufstellung des Wachsporträts im 17. Jahrhundert, als auch bei seinem Abbau im 20. Jahrhundert schweigen, zeigt das ambivalente

⁸² Das Typoskript einer Antwort (vermutlich zur Veröffentlichung) mit der Überschrift „Frau Dr. Mathilde Ludendorff und die Totenmaske Luthers in der Marienkirche zu Halle“ befindet sich in der Stiftung Luther-gedenkstätten in Sachsen-Anhalt, Aktenbestand (Wittenberg).

⁸³ Protokollbuch (wie Anm. 4). Auch Hahne hatte sich Ludendorffs grotesken Vorwürfen offenbar nicht angeschlossen.

⁸⁴ JOHANNES FICKER, Die Luthergestalt in der Kirche U. L. Frauen zu Halle, Halle [1931]; HASSE, Die Marienkirche zu Halle [Halle 1941], S. 13.

⁸⁵ In einer Anweisung zur Sicherung von wertvollen Gegenständen in Kirchenbesitz von 1943/44 wurde weder die Figur noch die Wachsmaske erwähnt, freundliche Auskunft von Herrn Heinrich Nickel.

⁸⁶ So hat Etienne François zum Beispiel konfessionelle Unterschiede in der kirchlichen Verwaltungspraxis in Augsburg ausgemacht. So seien die Kirchenbücher in protestantischen Gemeinden wesentlich systematischer und genauer geführt worden, als in katholischen, ETIENNE FRANÇOIS, Die unsichtbare Grenze. Protestanten und Katholiken in Augsburg 1648-1806, Sigmaringen 1991 (= Abhandlungen zur Geschichte der Stadt Augsburg, 33), S. 36-38.

⁷⁹ Ebd.

⁸⁰ Ebd.

⁸¹ Ebd. S. 43.

Verhältnis der Protestanten zu diesem Objekt: Einerseits hatte man ein antiquarisches und museales Interesse am Erhalt des „echten“ Lutherporträts, andererseits bereitete seine formale Ähnlichkeit mit Heiligen- und Votivstatuen Unbehagen. Dazu kam die Nähe der ausgestellten Wachsfigur zum Panoptikum, die sich in den Spitznamen „Schreckgespenst“ und „Lutherschreck“ ausdrückte. Während aber im „Schreckenskabinett“ der lustvolle Schauer bewusst inszeniert ist, ruft das wächserne Lutherbild den gleichen Verlust an Sinnes- und Gefühlskontrolle ungewollt hervor. Diese emotionale Betrachterreaktion schien die intellektuelle Wirkung des Gotteswortes zu stören. 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.